نگاه

درباره «سه نفر می‌روند دیدن شاه» مگنوس میلز

ساکنانِ ناکجا

اثمار موسوی‌نیا

● «بهترین کتاب‌ها آن‌هایی هستند که به زبانی غریب نوشته می‌شوند.»

ضد سنت‌بوو، مارسل پروست

«سه نفر می‌روند دیدن شاه» اولین اثر ترجمه‌شده از مگنوس میلز، نویسنده‌ی انگلیسی، اثری است غریب، موجز و جسارت‌آمیز که به زبانی ساده و شیوا نوشته شده است. راویِ بی‌نام‌ونشان رمان ساکن ناکجا و بیابانی است که چند خانه‌ی حلبی در آن قد علم کرده و یکسره آن را شن سرخ فراگرفته است. راوی شیفته‌ی عزلت و انزوای بکتی است، فضایی که در آن هیچ چیز حرکت نمی‌کند، هیچ‌چیز احیا نمی‌شود و گویی پس از آن، هیچ‌چیز ممکن نیست. اما تنهایی به‌حدی تحمل‌ناپذیر می‌شود که ادامه‌دادن سخت ناممکن. «من در خانه‌ای سرتاسر حلبی نویسنده به‌خوبی ساختار یک جامعه‌ی مدرن تباه و دگرگون‌شده را به تصویر می‌کشد که در آن خبری از روابط و رسومات متعارف اجتماعی نیست. همان‌طور که لوکاچ در نظریه‌ی رمان اعلام می‌کند که تباهی فرد و جهان مدرن مضمون و محتوای اصلی رمان است. فرم استعاری مدرن و ساختار موجز کتاب، که تا حد ممکن از حشو و زوائد پیراسته شده، مینیمالیسم بکتی را به ذهن متبادر می‌سازد و کل نگرش انتقادی نویسنده با طنزی خفیف در پس این دنیای ساخته و پرداخته‌ی ذهنی نهفته است. همان‌طور که آلواروز درباره‌ی بکت می‌گوید که تمام تلاش او رسیدن به زبانی بی‌طنین بود که بتوان حداکثر فشردگی و ایجاز را با حداقل سنگینی و تکلف در آن گنجاند. درواقع فرم و محتوای هماهنگ و همراستای یک اثر است که آن را تأثیرگذار و ماندگار می‌کند. خورخه سِمپرون (Jorge Semprun) در کتاب «نوشتار یا زندگی» (La scrittura o la vita) (۱۹۹۴) می‌نویسد تنها آن نویسنده‌ای موفق می‌شود به ذات و هسته‌ی اصلی تجربه‌ی بیان‌ناپذیر زیست‌شده برسد که از تجربه‌ای که شاهدش بوده موضوعی هنری و امکانی برای بازآفرینی بسازد. تنها سازنده/صنعتگر توانای یک داستان می‌تواند حقیقت آنچه را شاهدش بوده یا تجربه کرده منتقل کند. شخصیت‌های کتاب برای برپاکردن یک شهر آرمانی و رسیدن به رؤیاهای بزرگ خود به جست‌وجوی رهبری محبوب می‌روند که وعده‌ی ساختن یک اتوپیا را به آن‌ها داده است، لیکن این ساختن از رهگذر کاری شاق و بی‌پایان انجام می‌شود با این باور که کار فضیلت است. نگرش نویسنده با برتراند راسل همسو است، این‌که اخلاق کار همانا اخلاق بردگی است و دنیای مدرن نیازی به بردگی ندارد. و از همین روست که این اجتماع علیه این مدیر به پا می‌خیزد. لیکن مایکل هاکینز از ویژگی‌ای دوگانه برخوردار است؛ از یک سو سیمای فردی محبوب را ایفا می‌کند و از سوی دیگر نقش یک ارباب و زندانبان بی‌رحم را به خود می‌گیرد. آرمانشهر موعود بدون مدیریت این ارباب و در غیبت او به راحتی فرو می‌پاشد. نیچه در تبارشناسی اخلاق ارزش‌های اخلاق ارباب را نجابت، قدرت، اصالت، تفاخر و غرور برمی‌شمرد. همین خصال است که اخلاق هاکینز را اصیل‌تر و باثبات‌تر نشان می‌دهد و برده‌ها را واجد انحطاط اخلاقی. هاکینز به خاطر این خصوصیات است که موفق می‌شود دیگران را با خود همراه کند. ماکیاولی نیز در رساله‌ی «شهریار» به این نکته اشاره می‌کند که فضل و درایت شهریار در این است که مظهر اراده‌ی جمعی باشد و بر واقعیت عملی اوضاع آگاهی داشته باشد و به تبع اوضاع واقعی عمل کند و نه بر پایه‌ی دنیای خیالی و تصوری. خصوصیات شهریارگونه‌ی هاکینز، از یک سو، محرکی است برای ساختن ژرف دره و تحقق آرمان برپایی شهری از خانه‌های حلبی. این فضل و هوشیاری بناست بر مردم پراکنده اثر کند، آن‌ها را گرد بیاورد و اراده‌ی جمعی آن‌ها را برانگیزد و سازماندهی کند، آن هم از رهگذر کاری معطوف به شادی که شکل‌دهنده‌ی چیزهاست. اما، از سوی دیگر، با چهره‌ای متناقض و یک ایدئولوژی روبه‌رو می‌شویم که رؤیای آرمانشهر را به خیال‌آبادی بدل می‌کند که ره به جایی نمی‌برد و هدفش تولید زندگی و ساختن جامعه نیست، بلکه انقیاد دیگران و استمرار قدرت است. اما کارِ زنده، که باید چنان دانه‌ای رشد کند و زندگی بخشد، در زیر یوغ قدرت روابط سرمایه‌داری قوی‌تر می‌شود و سرانجام سرکشی خواهد کرد، چنان‌چه در «سه نفر می‌روند دیدن شاه» پیروان هاکینز به‌خاطر کار شاق و توان‌فرسایی که گویی سرانجامی ندارد علیه او طغیان می‌کنند.

منابع:

۱. «سه نفر می‌روند دیدن شاه»، مگنوس میلز، ترجمه‌ی نورا موسوی‌نیا، نشر نیماژ، ۱۳۹۷

۲. «شهریار جدید»، آنتونیو گرامشی، ترجمه‌ی عطا نوریان، نشر اختران، ۱۳۸۶

۳. «کارِ دیونیسوس»، آنتونیو نگری، مایکل هارت، ترجمه‌ی رضا نجف‌زاده، نشر نی، ۱۳۸۸

سه نفر می‌روند دیدن شاه

مگنوس میلز

ترجمه نورا موسوی‌نیا

نشر نیماژ

نادر شهریوری (صدقی)

شاپور صبری اگرچه معلم نقاشی است اما زندگی‌اش در معلمی خلاصه نمی‌شود بلکه زندگی‌اش در شهری خلاصه می‌شود که او را تجربه می‌کند. تکه‌تکه تصاویر زندگی شاپور صبری لحظاتی ناپیوسته و ناهمزمان‌اند که نویسنده آن را به صورت داستان‌هایی کوتاه و مجزا گرد هم آورده است تا خواننده تصویری کلی از آدمی داشته باشد که با اعصابی تاب‌آورده به اتفاقات پیرامون خود واکنش نشان می‌دهد. امیرحسین خورشیدفر در مجموعه داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه» آهنگ پرشتاب، تند و زودگذر زندگی را توصیف می‌کند که بیشتر شباهت به فیلمی سینمایی دارد که خود را از قید توالی طرح آزاد کرده است. نویسنده در این داستان برش‌هایی از زندگی را بدون هیچ وابستگی به توالی زمان یا جریان پیش‌رونده (زمان خطی) به هم می‌آمیزد تا خواننده با خواندن این کتاب بیشتر حس مشاهده یک فیلم را داشته باشد. خورشیدفر با داستان‌هایش، نشان می‌دهد که گاه امور کم‌اهمیت زندگی می‌توانند تا چه حد قدرتی مرموز و تعیین‌کننده در سرنوشت آدمی ایفا کنند. او این را قبل از این در مجموعه داستان «زندگی مطابق خواسته تو پیش می‌رود» نشان داده است. امور کم‌اهمیت و جزئی که بخش جدایی‌ناپذیر زندگی روزمره‌اند می‌توانند زمینه‌ساز و فراهم‌آور «فرصت»های بزرگ باشند. فرصت‌ها به مثابه اموری گذرا که هرگز تکرار نخواهند شد؛ همچون رودی‌اند که در آن «دو بار نمی‌توان شنا کرد» حتی اگر شناکننده، شناگری همچون شاپور صبری باشد. شاپور صبری از قضا شناگر قابلی است و اساسا «شرط‌بندی روی اسب مسابقه»، حول قابلیت‌های وی در عرصه شناگری چرخ می‌خورد. «داستان شاپور» به دانشجویی‌اش بازمی‌گردد و یا دقیق‌تر گفته شود ایام دانشجویی شاپور در زندگی‌اش نقشی تعیین‌کننده داشت اما نه آنکه اتفاق منحصربه‌فردی در دوران دانشجویی‌اش رخ داده باشد، مثلا به‌عنوان هنرمندی شاخص و یا فعال سیاسی سرشناس و... مطرح باشد بلکه به‌عنوان «پدیده‌ای معمولی» که اگرچه پدیده است اما هیچ ویژگی منحصربه‌فرد و متمایزی در وی وجود ندارد. اما نویسنده می‌گوید به «نحوی غیرمنتظره از حافظه همکلاسی و آشنا محو نمی‌شود»[۱]. نویسنده قبل از این پاره‌ای از خصوصیات معقول شاپور را برمی‌شمرد: «... نه در سال‌های دانشجویی و نه در هیچ برهه دیگر... از آنها که دستشان می‌اندازند نبوده است، چون شاپور کاری را ضایع نکرده، ندید بدید نبوده، دست‌وپاچلفتی یا پرت از مرحله نبوده است»[۲].

در دنیایی که «پدیده»هایش در دگرگونی مدام از شکلی به شکل دیگراند، این دگرگونی نه فقط شهر و روستا و خیابان بلکه بیشتر از همه روح و روان آدمی را دگرگون می‌کند. آدمی اگر شناگر قابلی باشد می‌تواند به تغییرات مداوم و پوست عوض‌کردن‌های دائمی اطرافیان خود پی ببرد و روابط خود با آنان را در حالت‌های متحولشان پی‌ریزی کند و تا بدان‌جا پیش برود که خود به موجودی تحول‌یافته، فرصت‌طلب، پشت‌هم‌انداز و البته از منظر زیبایی‌شناسیک به پدیده‌ای جالب بدل شود که به ازای ازدست‌دادن «پرنسیب» و «تشخص» قابلیت تطبیق خود با شرایط تازه را بیشتر از پیش کند. از قضا شاپور صبری تنها به بهای ازدست‌دادن تشخص است که می‌تواند خود را با هر موقعیت نابهنجار و هر «آدم عوضی» تطبیق دهد. «آدم عوضی» اسمی است که نویسنده روی مافی نامی از شخصیت‌های داستانی‌اش گذارده است. گو اینکه نویسنده می‌گوید مافی مهره مار دارد و دست روی هرکسی می‌گذارد طرف مسحور می‌شود اما به همان اندازه نیز از رذالت مافی، از «ناروزدن، خردکردن، زیرآب‌زدن، خالی‌کردن زیرپا، مسخره‌کردن، رسواکردن، بند را آب‌دادن، دو به همزنی، برملاکردن گذشته اشخاص، بازی با احساسات، دروغگویی و رودست‌زدن...[۳]» او صحبت می‌کند تا بدانجا که می‌گوید «مثل مافی ندیده‌اید[۴].» با این حال به‌رغم رذالت‌های تمام‌نشدنی «آدم عوضی»، شاپور در نهایت با وی کنار می‌آید و از در آشتی با وی گفت‌وگو می‌کند. شاید شاپور در نهایت به دنبال «فرصتی» می‌گردد تا از این آدم عوضی استفاده‌ای ببرد. تری ایگلتون ادبیات را از یک نظر متنی می‌داند تخیلی و یا واقعی که می‌توان آن را در فرم‌های مختلف داستان، رمان و شعر و... عرضه کرد. او همچنین بر این باور است که می‌توان ادبیات را از منظری دیگر، یعنی براساس اینکه نویسنده زبان را به شیوه خاصی به کار می‌برد تعریف کرد. «شرط‌بندی روی اسب مسابقه» علاوه بر جنبه واقعی (رئالیستی) واجد زبانی آیرونیک است. زبان آیرونیک اگرچه زبانی توأم با ریشخند و شوخی است اما به‌عنوان یک صنعت ادبی «نیش ملایمی است که عکس ظاهر کلام را منظور دارد مثل موقعی که از سخن ستایش‌آمیز برای نکوهش استفاده شود»[۵].

شرط‌بندی روی اسب مسابقه

امیرحسین خورشیدفر

نشر ثالث

علاوه بر زبان، نویسنده موقعیت‌های آیرونیک را نیز نمایان می‌سازد. اگرچه شخصیت‌ها در به‌وجودآوردن فضای مناسب، جهت ایجاد موقعیتی آیرونیک نقش مهمی بازی می‌کنند اما زندگی خود به‌ویژه مستعد آیرونیک‌شدن است.

کی‌یر ککگور درباره آیرونی حقیقی می‌گوید، آیرونی حقیقی بیشتر آرزو می‌کند فهمیده نشود. آرزو برای فهمیده‌نشدن اشاره کی‌یر ککگور به سقراط است زیرا سقراط خود را به نادانی می‌زد تا کسانی را که ادعای دانایی داشتند را مبهوت و حتی گمراه کند و در همان حال آنان را مورد ریشخند قرار دهد. آرزو برای فهمیده‌نشدن اگرچه می‌تواند از خواست آدمی با هر انگیزه و نیتی سرچشمه گیرد اما زندگی و موقعیت‌های آن می‌تواند آدمی را در شرایطی قرار دهد که آرزو کند فهمیده نشود. «راجو» نمونه‌ای از واقعیتی است که آرزو می‌کند فهمیده نشود. تلاش برای فهمیده‌نشدن پروژه راجو برای گمراه‌کردن اطرافیان به منظور تحقق هدف‌های خود است. اشاره نویسنده به راجو فی‌الواقع اشاره به فردی است که تلاش می‌کند خود را صاف و ساده و مردم‌دار نشان دهد و ظاهر «غلط‌اندازش» چنین تصوری را به وجود می‌آورد. «راجوی دانشکده موی لخت پرکلاغی را از جنس اصل داشت. موهایش از شبق کاشان مشکی‌تر بود. یک‌طره‌اش هم مثل لبه آفتاب‌گیر کلاه، روی پیشانی سایه می‌انداخت پیراهن‌هایش سفید یخچالی، کرم یخچالی، مغزپسته‌ای یخچالی بود که می‌افتاد روی شلواری که بیشتر وقت‌ها قهوه‌ای و گاهی دودی بود»[۶]. اما اینها تماما ظاهر قضیه و فی‌الواقع تلاش آیرونیکِ راجو برای گمراه‌کردن اطرافیان، به منظور «فهمیده‌نَشدن» بود. فهمیده‌نشدن راجو بیش از همه شاپور را مغبون کرد، در غیر این صورت راجو مرد موفقی بود. «مشغول تز دکتری بود. چند جا درس می‌داد. مسئول پروژه‌ای پژوهشی بود. داور جشنواره تجسمی بود. کارشناس هنری برنامه‌های رادیو بود»[۷] و بالاتر از همه آنکه راجو سروسامانی به زندگی خود داده و با دختر مورد علاقه شاپور ازدواج کرده بود.

با همه این اوصاف چنان که رسم شاپور بود، شاپور مخلوق خویش[۸]. «راجو را برای همیشه بخشید خود را سرزنش کرد. راجو برای خودش مردی بود مردی تابع مقررات، قانع و سخت‌کوش.»[۸] گفته می‌شود از جمله دلایل شاپور برای بخشیدن راجو یکی آن بود که نزد خود استدلال می‌کرد که در هر حال زندگی آهنگی پرشتاب، تند و زودگذر دارد که هر آینه می‌توان در «فرصت»های بعدی از آن بهره برد، استدلالی که چندان بی‌پایه نبود.

پی‌نوشت‌ها:

* راجو لقبی بود که شاپور برای وی اختراع کرده بود.

۱، ۲. «داستان شاپور» از مجموعه داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه»

۳، ۴. «آدم عوضی» از مجموعه داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه»

۵. «آیرونی»، موکه، ترجمه حسن افشار

۶، ۷، ۸. «راجو» از مجموعه داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه»

گفت‌وگو با بابک روشنی‌نژاد به مناسبت انتشار «هفتاوردها»

راه انتهای جهان به هفتاورد هفتم

فرزاد سپهر

یک کتاب با طرح جلدی متمایز در قفسه کتاب‌های نشر ثالث خودنمایی می‌کند که عنوانش مخاطب را به فکر می‌برد. «هفتاوردها» با نام کامل «در انتهای جهان درختی هست» کتابی است از بابک روشنی‌نژاد که مدتی پیش توسط نشر ثالث منتشر شد. روشنی‌نژادِ نقاش و نویسنده پس از کتاب‌هایی از جمله «هنر و مکانیسم پنهان»، «هنر و گفتمان اقلیت»، «از نابهنگامی فرهنگ» و «خوابیدن در خیابان»، کتاب «آئیل» را در وادی داستان منتشر کرد و حالا «هفتاوردها» به‌عنوان اثر داستانی دیگر او منتشر شده است. با بابک روشنی‌نژاد درباره کتاب و ویژگی‌های آن گفت‌وگو کرده‌ایم.

منظور از هفتاورد چیست و ایده اصلی نوشتن این کتاب چگونه شکل گرفت؟

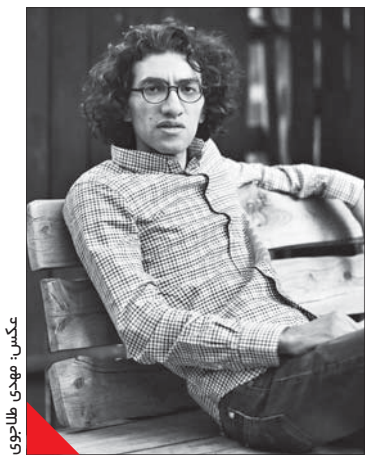
از این‌جا شروع شد که دیدم بسیاری از طرح‌ها و ایده‌های داستانی را نمی‌شود با قالب‌های رایجی مثل رمان و داستان کوتاه نوشت. از طرف دیگر وقتی ایده اولیه قصه‌ای به ذهنم می‌رسید نوعی از سازماندهی را هم همراه خود داشت. یعنی تا حدی قالبش هم همراهش بود. البته این قالب نیاز به سازماندهی مجدد و چکش‌کاری داشت. حاصلش این شد که در حدود فاصله سال‌های ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۳ به شکلی رسیدم که شامل هفت پاره بود و هر پاره حاوی هفت قطعه به‌جز پاره هفتم که فقط یک قطعه بود و آن هم تک‌گویی قصه‌گو. شکل پیش‌بردن آن هم تا حدی برگرفته از ساخت پلی‌فونیک یا چندصدایی در موسیقی است. البته منظورم در این‌جا نه آن معنایی است که باختین در تحلیل آثار داستایوسکی آورده، بلکه اشاره به رشته‌های موازی ملودیک در موسیقی و همانندی‌اش با روایت‌های موازی در قصه است. هرچند که آن معنای دیگر را هم در جای خودش، یعنی در زبان آدم‌ها در نظر داشته‌ام.

مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی «هفتاوردها» چیست و به چه دلیل از این شکل واژه‌گزینی برای روایت داستان‌های خود استفاده کرده‌اید؟

ایده‌ها و استتیک قصه‌ها اقتضا می‌کرد که از واقع‌گرایی فاصله بگیرم. پس نیاز به زمان و مکانی داشتم که نه در زمان حال باشد و نه به دوره تاریخی معین مربوط بشود. یعنی به نوعی به بیگانه‌سازی احتیاج داشتم؛ هم در زمان و مکان و هم در بعضی از کلمات. از طرف دیگر از ارجاعات اسطوره‌ای آشنا و مشخص هم بهره برده‌ام. هم در بعضی از شخصیت‌ها و هم در بعضی از دلالت‌های تماتیک. خلاصه‌اش که حساب «هفتاوردها» از داستان‌های تاریخی جداست.

با توجه به جایگاه پیرنگ در ادبیات داستانی، چقدر به پیرنگ روایت داستان‌تان توجه داشته‌اید؟

فکر می‌کنم خواسته و نخواسته به پیرنگ اهمیت بیش‌تری داده‌ام. شاید به این دلیل که آن وجه موسیقایی در پیرنگ، هستی پررنگ‌تری دارد؛ به‌ویژه برای من که عشقی درمان‌نشدنی به ساخت و صدای ارکستر رمانتیک‌های سده نوزدهمی دارم! از این‌که بگذریم من «هفتاوردها» را با کمک تمهیدات و امکانات داستان امروز نوشتم. یعنی با استفاده از به‌هم‌ریختن زمان در پی‌رنگ و تغییر زاویه دید و رهیافت فراداستان و صرفه‌جویی در توصیف. به‌عنوان‌نمونه، هرچند در نوشتن مبنا را بر بیان نمایشی یا نشان‌دادن گذاشته‌ام، در موارد لازم، یعنی آن‌جا که به فاصله بیش‌تر و حرکت بیش‌تری نیاز بوده از گفتن هم کمک گرفته‌ام. میزان به‌کاربستن هرکدام از این دو روش به شرایط داستان و موضوع و چیزهای دیگر بستگی دارد و این توازنی است که تکنیک امروز داستان به ما می‌آموزد و البته حالا دیگر هر نوآموزی هم باید این چیزها را بداند و به کار ببندد.



عکس: مهدی طلاجوی

در کتاب، زمان شکل خطی و پیوسته ندارد. درباره مقوله زمان و بازی با آن در روایت داستان خود بگویید؟

این هم به شکل ساخت پیرنگ مربوط است و هم به خود مفهوم زمان. عقب‌وجلورفتن در زمان که موضوع رایجی است و در نمایش و فیلم و رمان و داستان فراوان است و هیچ تازگی ندارد. حالا هرکس بنا بر اقتضای کار خودش از آن استفاده می‌کند. اما در مورد نکته دوم، یعنی مفهوم زمان باید توضیح دیگری بدهم. در هفتاورد دوم موضوع از قرار دیگری است. در این‌جا با این موضوع مواجهیم که برای سفر به انتهای جهان چه ملاحظاتی لازم است؟ چه مسافت و چه مقدار زمان برای طی این سفر کفایت می‌کند؟ به نظر می‌رسد که هر عددی، هرچند بزرگ، باز ناکافی باشد. من برای حل این موضوع از نوعی همبسته زمان و مکان استفاده کردم و تناوب زمانی را - به‌عنوان‌نمونه در فاصله سفر رفت که یکسر روز است- برداشتم و زمانی غیرطبیعی ساختم.

از سوی دیگر از مفهوم ناهمزمانی که در علم مدرن از آن سخن به میان آمده کمک گرفتم تا اختلاف ساحت بین آدم‌های مانده در شهر و آدم‌های در سفر را نشان بدهم. آن دو «شاید»ی که راوی می‌گوید و اشاره دانیال خردمند به زمان «یک شب‌ان‌روز» به همین موضوع مربوط است.

آیا اسطوره‌هایی که در داستان آمده‌اند، مابه‌ازای تاریخی دارند یا صرفاً ساخته و پرداخته ذهن نویسنده هستند؟

همان‌طور که پیش‌تر هم توضیح داده‌ام در این چهار هفتاورد اشاره‌های مشخصی به اسطوره‌ها وجود دارد. اما این‌ها قصه‌های خودم هستند. خودم آن‌ها را ساخته‌ام. این‌ها بازگفت چیزی نیستند. به همین دلیل هم هست که شکل متفاوتی را به خود گرفته‌اند. یعنی چنان‌که می‌خواسته‌ام نوشته‌ام. محدودشدن به الگوهای رایج دست آدم را می‌بندد. آزادی شرط کار است. می‌شود از دستاوردهای ادبی کمک گرفت اما راه خود را رفت. می‌شود مُد ادبی را نپذیرفت. چون مُد هم می‌تواند به اندازه کلیشه‌های سنتی محدودکننده باشد. راه را ببندد و حوصله آدم را سر ببرد. راستش چندان میانه‌ای با گزارش‌نویسی‌های رایج ندارم.

اسطوره زن در روایت داستان‌ها نقش پررنگی دارد. چرا به این اسطوره این‌قدر اهمیت داده‌اید؟

زن در فرهنگ ایران نقش و جایگاه مهمی دارد؛ از آناهیتای باستانی و شهرزاد هزارافسان تا زن‌های شاهنامه، رودابه و تهمینه و دیگران. که نشان زندگی و سخن و خرد و هوش هستند. خیلی از این زن‌ها کهن‌الگوهای مشترکی دارند و در متن‌های مختلف صورت‌های تازه‌ای به خود گرفته‌اند. در هفتاوردها از بعضی از این شخصیت‌ها و کهن‌الگوهاشان کمک گرفته‌ام. مثل شخصیت آناهیتا در هفتاورد اول، یعنی شهرآشوب. مثل آن‌جا که او آبان را برای اولین‌بار زیر درخت سرو می‌بیند. یا شیرین در هفتاورد دوم. یا شهرزاد در هفتاورد چهارم. اما من داستان خودم را نوشته‌ام و نقش‌مایه متناسب با قصه خودم را ساخته‌ام.

تک‌گویی‌ها، بخش‌های مهمی در هرکدام از هفتاوردها هستند. استفاده از این تک‌گویی‌ها در داستان به چه دلیل بوده است؟

تک‌گویی‌ها در این‌جا از یک نظر برای کامل‌شدن قرارداد نویسنده با خواننده است. یعنی به جنبه خیالی‌سازی و وجه نمادین داستان اشاره دارند. دیگر این‌که آن‌ها را برای پیش‌برد مضمون و ساختن هندسه داستان آورده‌ام. آن‌ها امکان می‌دهند که پای وجوه متافوریک بیش‌تری به متن باز بشود. در تک‌گویی‌ها راوی عوض می‌شود و در پی، صدایش هم. چون وقتی خرد و باد و آب و کوه سخن می‌گویند زبانی متفاوت را هم طلب می‌کنند. البته موضوع تغییر راوی در هفتاورد سوم جدا از آن سه‌تا هفتاورد دیگر است. این‌جا همه قطعه‌ها به صورت اول‌شخص آمده‌اند و متناوب. یعنی قطعات به صورت یکی‌درمیان بین قهرمان داستان و آدم‌های دیگر تقسیم شده‌اند تا فرم داستان بیانی از مضمون آن باشد؛ مضمونی که می‌گوید گاه فهم چیزی موکول ندانستن چیزی دیگر است. در سطحی دیگر یعنی تو این هستی به شرطی که آن نباشی و برعکس.

داستان تصویرهایی در ذهن خواننده می‌سازد و شاید بتوان گفت به شکلی به روایت تصویری نزدیک می‌شود. آیا می‌توان کتاب را در قالب سینمایی بیان کرد؟

کتاب یک چیز است و فیلم چیزی دیگر. البته نویسنده و خواننده امروز تجربه تصاویر متحرک را هم در چنته دارد و جهان را از صافی اندوخته‌هایش می‌گذراند. یعنی خواه‌ناخواه اثر دکوپاژ و میزانسن و دانش تدوین به کار نویسنده کمک شایانی می‌کند. به‌عنوان‌نمونه کوتاه‌کردن قطعه‌ها حین روایت بخش‌های موازی علاوه‌بر رفتن به طرف ایجاز، نوعی شباهت به تدوین سینمایی را هم پیش می‌آورد. در هفتاوردها اختلاف پیرنگ با داستان - یا به قول فرمالیست‌ها اختلاف سیوژت با فابولا- صورتی مؤکد دارد. یعنی جدا از اختلاف، خودش را به رخ هم می‌کشد. این در هنرهای دیگر هم یعنی افزودن جنبه‌ای آیینی به واقعیت. مثل فرم مؤکد باغ ایرانی. خب خیلی از آثار سینمایی و نمایشی هم این تشریفات فرمال را دارند. هرچند که خیلی‌وقت‌ها نسبت سینما با واقعیت سرانجام راه‌ها را جدا می‌کند. حساب کلمات چاپ‌شده بر صفحه کاغذ، جدا از تصاویر گذران بر پرده است. شاید یک دلیل محبوبیت بیش‌تر کتاب‌ها در قیاس با اقتباس‌های سینمایی‌شان این باشد که کتاب‌ها رازآلودترند و وسعت خیالی بیش‌تری دارند. البته همیشه هم این‌طور نیست.

کتاب، چهار هفتاورد و بخشی پایانی به نام اردیبهشت دارد. درباره شکل جمع‌بندی و نامگذاری این بخش توضیح دهید.

سمفونی‌های محبوب من هم اغلب چهار موومان دارند. اما من فکر می‌کنم خوب است یک قطعه فشرده پایانی هم به این فرم چهاربخشی اضافه بشود. مثل حاشیه‌ای که قالی‌ها دارند. در اردیبهشت شخصیت‌های چهار هفتاورد هرکدام به‌عنوان پایان‌بندی روایتی را نقل می‌کنند در اشاره به اردیبهشت (ارته- وهو- ایشته). از این راه مضمون راستی هم پیش آورده می‌شود؛ فضیلتی که ایرانیان باستان - در کنار هنر تیراندختن با کمان- به آن ستوده شده‌اند.

مرور

نمایش‌نامه‌ای از رابیندرانات تاگور

از عشق و ترفند و کشمکش

● **شرق:** «چیترا» نمایش‌نامه‌ای است از رابیندرانات تاگور که با ترجمه هومن بابک در انتشارات علمی و فرهنگی منتشر شده است. تاگور این نمایش‌نامه را بر اساس داستانی از کتاب «ماهابهاراتا» که از مشهورترین کتاب‌های کهن ادبیات هند است، نوشته است. «چیترا» نمایش‌نامه‌ای است به شعر و در یک پرده و نُه صحنه. تاگور در این نمایش‌نامه، چنان‌که در پیش‌گفتار مترجم بر ترجمه فارسی آن آمده، «ماجرای عشق میان شاهدخت چیترانگادا و شاهزاده آرجونا را روایت کرده است. این عشق، نخست با ترفند و نیرنگ آغاز می‌شود و بار دراماتیک نمایش‌نامه، همه بر دوش کشمکش درونی پیرامون این ترفند و نیرنگ است». ترجمه فارسی «چیترا» با سه مقاله همراه است. در مقاله اول، به قلم مترجم کتاب، چنان‌که خود او در مقدمه کتاب توضیح داده است، نمایش‌نامه از زوایای گوناگون بررسی شده است و در آن به زمینه تاریخی که این نمایش‌نامه در آن پدید آمده، سرچشمه داستانی نمایش‌نامه و معرفی و تبارشناسی شخصیت‌های آن پرداخته شده. نویسنده در این بخش ضمن تحلیل نمایش‌نامه «چیترا» تفاوت‌های آن را با داستانی که نمایش‌نامه بر اساس آن نوشته شده، برشمرده است. مقاله دوم بخشی از کتاب «تاریخ ادبیات سنسکریت» نوشته آرتور آنتونی مک‌دانل است که در آن نمایش‌نامه‌های مشهور سنسکریت بین سال‌های ۴۰۰ تا ۱۱۰۰ پس از میلاد بررسی و تحلیل شده‌اند. مقاله سوم، مقاله‌ای است از دکتر سونیت کومار چاترجی، زبان‌شناس هندی، با عنوان «ادبیات هندی- یک بررسی» که در آن ساختار ادبیات هند مورد بررسی قرار گرفته است. خواندن این مقالات کمک می‌کند که با شناختی اجمالی از سنت‌های ادبی و نمایشی هند و همچنین زمینه تاریخی که نمایش‌نامه «چیترا» در آن نوشته شده، به درک دقیق‌تری از این نمایش‌نامه برسیم. در بخشی از مقاله آرتور آنتونی مک‌دانل درباره تاریخ نمایش در هند آمده است: «برای اندیشه اروپایی، تاریخ نمایش در هند نمی‌تواند تنها سرچشمه لذت فراوان باشد. در این گونه فرهنگی، ما با شاخه‌ای مهم از ادبیات روبه‌روییم، با رنگارنگی‌ها و گونه‌گونی‌های فراوان در گستره تاریخ هندوستان ...». همچنین در پیش‌گفتار مترجم بر ترجمه فارسی «چیترا» توضیحاتی درباره زیبایی‌شناسی نمایش سنسکریت و تفاوت آن با تراژدی یونانی داده شده که می‌تواند برای خوانندگان این نمایش‌نامه در درک بهتر آن به لحاظ زیبایی‌شناختی راهگشا باشد. در بخشی از این توضیح می‌خوانیم: «زیبایی‌شناسی هندی در هنرهای اجرایی بر نظریه‌ای استوار است به نام راسا. در هند باستان، انتقال احساس و در نهایت ایجاد لذت در مخاطبان، اوج ساخت و پرداخت نمایش بود و فراگرد دستیابی به لذت و انتقال آن در اثر هنری به مخاطبان و گرفتن بازخورد آن از سوی هنرمند را راسا می‌نامیدند. راسا با دیدگاه غربی درباره هنرهای اجرایی از بنیان متفاوت است. این تفاوت را می‌توان با مقایسه فلسفه درام یونانی و فلسفه نمایش سنسکریت به‌روشنی احساس کرد. قلب تپنده تراژدی یونانی طرح نبود، بلکه نوعی ویژه از داستان‌گویی یا آگون بود. برای تشخیص برنده از بازنده، داوران (و کسانی که داوران را داوری می‌کردند، یعنی تماشاچیان) باید دقیق می‌دیدند و دیدگاهشان را بر ارزش‌های عینی بنیان می‌نهادند. هدف از نمایش، هم در نمایش‌نامه و هم در رقابت‌های میان بازیگران و شاعران، نمایاندن برنده و بازنده بود. ولی هدف اجرای راسایی بازشناسی برنده از بازنده نیست بلکه پیگیری لذت است». در ادامه این توضیح اجرای راسایی به حضور در جشن و ضیافت تشبیه شده است و آنگاه به نمایش‌نامه «چیترا» که در نوشتن آن همین شیوه اجرای راسایی مدنظر بوده است پرداخته شده. در این پیش‌گفتار در توصیف «چیترا» چنین آمده است: «رابیندرانات تاگور در چیترا اوج هنرمندی خود را در ساخت‌وپرداخت اثر به کار گرفته است. چیترا پیش از آنکه یک نمایش‌نامه باشد، چامه‌ای است که از دل تاگور جوشیده و برای بیان احساسات و تأثیر بیشتر، واسطه‌ای به نام نمایش‌نامه را برگزیده است». آنچه می‌خوانید قسمتی است از صحنه ششم «چیترا» و یکی از دیالوگ‌های آرجونا که از شخصیت‌های اصلی نمایش‌نامه است: «امروز اندیشه‌ام با آهنگ شکار آلوده است. ببین چگونه باران به سیلاب‌ها می‌شُرد و شرزه بر دامان تپه می‌کوبد! سایه خَشین ابرها، به سنگینی، فراز جنگل آویخته است و رودخانه بادسر چون برنایی بی‌پروا به ریشخندی از همه آب‌بندها می‌جهد. در چنین روزی بارانی بود که ما پنج برادر به شکار ستوران وحشی، بیشه چیتراکا را پیمودیم. روزگار خوشی بود. دل‌هایمان به آوای کوس‌توفِ ابرها پای می‌کوفت. بیشه، صفیر فراش مرغان را پژواک می‌داد. رمنده آهوان از پس شرشر باران و بانگ آبشاران، گام‌های ما را نمی‌شنیدند و پلنگان با ردپایشان برگِل، کنام آشکار می‌کردند. در راه بازگشت به خانه، همدیگر را برای شنا در پهنای رودخانه سرکش به چالش می‌کشیدیم... ».

چیترا

رابیندرانات تاگور

ترجمه هومن بابک

نشر علمی و فرهنگی