عکس: امیر جدیدی، شرق

درباره رمان «پشت درخت توت» نوشته احمد پوری

شعر منثور استقامت

نورا موسوی‌نیا

کدام نویسنده می‌تواند بگوید چرا و چگونه شخصیتی در تخیلش زاده می‌شود؟ راز خلق هنری نیز مثل زایش است. ممکن است زنی که عشق می‌ورزد دلش بخواهد مادر شود؛ اما خواستن تنها کافی نیست، هرقدر هم این خواست شدید باشد. ناگهان خجسته‌روزی چشم باز می‌کند و می‌بیند مادر شده است، بدون آنکه از چندوچون قضیه سر در بیاورد. هنرمند نیز درست به همین شکل نطفه‌های زیادی از زندگی را جذب وجود خویش می‌کند و نمی‌تواند بگوید که چطور و چرا یکی از این نطفه‌های زنده، در فلان لحظه، خود را در تخیل او جا می‌کند و در آن جا به موجود جانداری تبدیل می‌شود که زندگی متعالی‌تر از موجودات تغییرپذیر روزمره دارد.

در رمان «پشت درخت توت» با نویسنده‌ای روبه‌رو می‌شویم که مدتی از خانه و خانواده دور شده تا به خانه نیمه‌متروکه پدری‌اش اسباب بکشد و به یگانه خواست خود که فقط خواندن و نوشتن است جامه عمل بپوشاند و به‌رغم دلواپسی‌های همسر و استدلال‌های پسر برای منصرف‌کردنش، سر موضعش می‌ماند. نویسنده به آن خانه اسباب می‌کشد و بلافاصله موجودات جانداری که مدت‌ها در وجودش می‌زیستند یکی‌یکی از پشت درخت توت ظاهر می‌شوند و میهمان نویسنده می‌شوند. اکنون شخصیت‌های رمان پیش‌روی خواننده و نویسنده هستند، زنده- طوری که می‌شود لمس‌شان کرد و صدای تنفس‌شان را شنید ـ همه در حصور نویسنده هستند و بماند که مناظره آنان درباره وقایع پیش‌برنده رمان مثل دستگیرشدن سیروس و تنها ماندن نسرین و دوبچه‌اش در فقر و وحشت و انتخاب نویسنده در نمایش‌ندادن صحنه‌های بازجویی و شکنجه و این‌جور چیزها، و در عوض نشان‌دادن خودِ درد و حس آن ـ نفس مناظره نویسنده با شخصیت‌های رمانش ـ خواننده را یاد تکنیک «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» پیراندللو می‌اندازد. با این تفاوت که در رمان «پشت درخت توت» از جایی شخصیت‌ها خودشان روایت‌گر روایتِ خود می‌شوند و نویسنده فقط می‌شنود. به‌واقع جایگاه قصه و قصه‌گو تغییر می‌کند. قصه خود را روایت می‌کند و مستقل از وجود نویسنده تاریکی‌ها و سایه‌ها را روشن می‌کند. شخصیت‌های مخلوق ذهن نویسنده زندگی‌ای پیدا کرده‌اند که مال خودشان است نه مال نویسنده، گویی آن‌ها از خود نویسنده که اغلب سردرگم مانده و رشته حیات‌شان در ذهنش پاره شده جلوترند، نه‌تنها زندگی آنان دیگر در ید قدرت نویسنده نیست بلکه برعکس دیگر آنها هستند که قصه خود را برای نویسنده روایت می‌کنند.

شخصیت‌ها از ماهیت و موقعیت «شخصیتی» خود پا فراتر می‌نهند و وارد حریم نویسنده می‌شوند و زمام کار را به دست می‌گیرند. شخصیت‌ها خودشان نویسنده می‌شوند و بنابراین کسی که می‌بایست باشند نیستند. در این‌جا نسرین شخصیت اصلی رمان از سرشت خود فراتر می‌رود و امکان فعالیت آزادانه ذهنی دارد و تنها محدود به ایفای وظایف ارگانیک خود نیست.

در فصل‌های بعدی رمان ـ نسرین تو بگو ـ ما شاهد روایت زندگی نسرین از زبان خودش هستیم. نسرین است و تنهایی‌اش، نسرین است و فقر و وحشتی که می‌بایست دست‌تنها دو بچه را هم بزرگ کند، نسرین است و تب‌ها و تشنج‌های بی‌علاج سعید، امید و ناامیدی‌اش، قضاوت اجتماع، تمایزگذاری میان وقف تمام‌وکمال خود به بزرگ‌کردن دو بچه یا جایگزین‌کردن دکترِ پسرش سعید به‌جای همسرش سیروس. جدال میان وظیفه و احساس. جدال میان ایثار و آزادی فردی. میان صورت و زندگی. و این جدال پس از مرگ دکتر کمرنگ‌تر می‌شود چون امکان انتخاب احساس خودبه‌خود حذف می‌شود. صورت و زشت نسرین به مرور بر تمام رمان سایه می‌افکند. زشت نسرین با استمرار و استقامت گره می‌خورد. ارزش زشت او در همین نهفته است. به عبارت دیگر، همین زشت اوست که برای خود و اطرافیانش زندگی‌ساز و زندگی‌پرور می‌شود. کنشی که چیزی بی‌ابهام را به وضوح بیان کند. یگانه شیوه بیان امر مطلق در زندگی؛ تنها چیزی که فی‌نفسه کامل است، یگانه واقعیتی که بیش از امکانِ صرف است. زشت نسرین، خود، بیانگر زندگی است. زندگی نسرین، سرنوشت او، که ابتدا به ظاهر غمناک می‌نماید، کم‌کم جانی و رمقی معنادار می‌گیرد و پرتوهای شکوهش بر تمام صفحات رمان می‌تابد، همه وقایع رمان دست به دست هم می‌دهند تا نسرین زشت خود را در برابر کثرت آشوبناک زندگی با وضوح بیشتری نمایان کند. نسرین در استمرار و استقامت است که وجود می‌یابد و مبارز سیاسی می‌شود، او به ضد خود بدل نمی‌شود، متزلزل نمی‌شود، در زشت فسرده نمی‌شود، و فقط در دوام صلب آن است که بر همه لحظه‌های ناپایدار زندگی چیره می‌شود و در درون آن است که تک‌تک این لحظه‌ها به واقعیت راستین بدل می‌شوند.

پشت درخت توت
احمد پوری
نشر نیماژ

نسرین در سرنوشت خود تنهاست، هر چیزی که کم‌ترین شباهتی به خوشبختی و آفتاب داشته باشد همواره برای او ممنوع می‌شود، از سوی خود یا از سوی اجتماعی که در آن زندگی می‌کند. او در رنج و حرمان دائم دست‌وپا می‌زند و شاید حتی اگر یک‌بار از ثمره کامل کامیابی بهره‌مند شود ـ مثلا ازدواج او با دکتر سعید ـ همین سبب نابودی بهترین جنبه وجودش می‌شود؛ همانا شعر استمرار و استقامتش. نسرین خود در سایه می‌ماند تا دو پسرش سعید و حمید قد بکشند، با سرنوشت آشنا شوند، با حقایق روبه‌رو شوند. نسرین تا واپسین دم نیرومند و نجیب و خوش‌فکر می‌ماند، و هنگامی‌که مصیبت او را به مرتبه‌ای پایین می‌کشاند وجودش تهی و تهی‌تر می‌شود و همواره تراژدی جان و نه سرنوشت را در پس زشت استقامتش از چشم اطرافیانش پنهان می‌کند.

او از شنیدن خبر به‌کمارفتن سعید می‌میرد. او این‌گونه می‌میرد. ضرورت درونی مرگ، پایان راهی را که در آن است رقم می‌زند. و ما ناچاریم ادامه‌های این راه را در ذهن تصور کنیم. در این‌جا حتی مرگش معنی پیدا می‌کند و گویی خود به اختیار خود و نه اختیار سرنوشت، ناب‌ترین و بی‌ابهام‌ترین نقطه پایان را برمی‌گزیند.

باقی فصل‌های رمان از زبان حمید و نامه‌نگاری‌های او با مهری روایت می‌شود. عاشق‌شدن حمید، ازدواجش با مهری، تب و تشنج‌های سعید و پیداکردن دکتری برای علاج بیماری شیزوفرنی‌اش، و رفتن حمید با سعید به بریتانیا برای علاج بیماری. قطعا دیگر شخصیت‌های رمان هم واجد فریبندگی و پیچیدگی خود هستند، ولی شاید قصد نگارنده در اینجا بنا به دلایلی فقط‌وفقط موشکافی شخصیت نسرین باشد. نسرین چون آنا کارنینا، تس دوربرویل، مادام بوواری، قهرمان جامعه ماست. ژشتش زشت آن‌ها نیست چون جامعه ما جامعه آن‌ها نیست، جامعه ما بر ارزش‌های تاریخی و سنتی دیگری پا گذارده و نسرین به فراخور شرایط اجتماعی زمانه خود ناگزیر به انتخاب و حفظ زشت خود می‌شود. و در یک کلام، «پشت درخت توت» شعر منثور مبارزه است. شعر استمرار و استقامت.

پی‌نوشت: در نگارش این نوشته وامدار «جان و صورت» جورج لوکاچ بوده‌ام.

ادامه از صفحه ۹

بیهقی حرف‌های درگوشی را می‌شنید

آیا زبان گفتار در اثر تاریخی دیگری در آن دوران دیده می‌شود؟

زبان بلعمی ساده است اما این مشخصه را ندارد و در کتاب او خبری از کنایه‌هایی که بیهقی استفاده کرده نیست. برای استفاده از کنایه باید مردم و محیط خود را شناخت و بیهقی نشان می‌دهد که یک جامعه‌شناس، تاریخ‌دان، ادیب و تحلیلگر است. بیهقی مجموع این‌هاست. همین کنایه‌هایی که او به‌کار برده نشان می‌دهد که او ریزه‌کاری‌های زندگی مردم را می‌شناسد. چراکه زبان مردم زندگی مردم است. بیهقی حرف‌های درگوشی را می‌شنیده است.

ویژگی دیگری که «تاریخ بیهقی» را از گزارش‌های تاریخی متمایز می‌کند و آن را به متنی ادبی نزدیک می‌کند، توجه بیهقی به جزئیات است. جزئی‌نگری و پرداختن به ریزه‌کاری‌ها کار ادبیات است و نه تاریخ.

درست است. جز این، بیهقی به فضاسازی هم پرداخته و فضاسازی هم کار تاریخ نیست ولی بیهقی این کار را کرده است. او البته فضای واقعی را می‌سازد نه این‌که فضایی تخیلی را وارد روایتش کند. شخصیت‌پردازی نیز در «تاریخ بیهقی» وجود دارد و با مجموعه این‌هاست که ما می‌گوییم «تاریخ بیهقی» ادبیات هم هست. آن‌چه با عنوان صور خیال شناخته می‌شود به بهترین شکل ممکن در «تاریخ بیهقی» مورد استفاده قرار گرفته. برای مثال، بیهقی ماجرای سیل را به‌گونه‌ای روایت می‌کند که تصویرها دیدنی‌اند و خواننده بیهقی انگار در سینما نشسته است. با جداکردن داستان‌واره‌ها از «تاریخ بیهقی»، به چیزی می‌رسیم که به قول ادوارد سعید می‌شود نامش را داستان تماشایی گذاشت. تصویرسازی‌های بیهقی خیلی ماهرانه است و او بی‌آن‌که اغراق کند شما را در درون فضا قرار می‌دهد. برخی بخش‌های «تاریخ بیهقی» به شعر پهلو می‌زند. فضاسازی‌ها خیلی زیبا است و در عین این‌که روایت وقایع کوتاه است اما همه مطلب بیان شده است. داستان بردار کردن حسنک وزیر، عروس‌آوردن و بلای سیل نمونه‌هایی مثال‌زدنی‌اند. بلای سیل سه‌چهار صفحه است و حسنک هفت، هشت صفحه اما فضاسازی‌های بیهقی در همین صفحات کوتاه به‌یاد ماندنی‌اند. حالا بیهقی می‌توانست پنجاه صفحه درباره سیل بنویسد اما هنر نویسنده در همین ایجازش است. بیهقی در سه صفحه تاثیری بر خواننده می‌گذارد که در پنجاه صفحه ممکن است این اتفاق رخ ندهد.

به شخصیت‌پردازی در «تاریخ بیهقی» اشاره کردید. آدم‌ها در روایت‌های تاریخی شخصیت‌هایی تخت و بی‌روح هستند اما بیهقی شخصیت‌های تاریخش را به گونه‌ای داستانی تصویر کرده است.

بیهقی تیزبین است و آدم‌ها را ضمن کارهایشان می‌سنجد و اعمالشان را زیر نظر قرار می‌دهد و تصویر آن‌ها را ارائه می‌دهد. او همان کاری را کرده که رمان‌نویس‌های امروزی می‌کنند. مثلا به‌جای این‌که ویژگی‌های آدمی مثل علی تگین را شرح دهد، با روایت چند رفتارش، او را به خواننده می‌شناساند و بعد ما می‌توانیم رفتار او را حدس بزنیم. آن‌چه ما از یک رمان‌نویس انتظار داریم همین کارهایی است که بیهقی کرده است. فضاسازی، شخصیت‌پردازی، دیدن حادثه‌ها و روایت درست آن‌ها، زبان شسته‌رفته و شناخت موسیقی واژه‌ها به‌خوبی در کار بیهقی انجام شده است. وقتی او خشم را روایت می‌کند زبان موجز است و در جاهایی دیگر جملات طولانی‌تر به‌کار رفته. مگر این کاری نیست که ما از یک رمان‌نویس خوب انتظار داریم؟ لوکاچ می‌گوید رمان تاریخی از اواسط قرن نوزدهم باب شده درصورتی‌که ما در «تاریخ بیهقی» می‌توانیم به‌طور تقریبی یک رمان ببینیم.

جایی در مقدمه کتاب هم به این نکته که «تاریخ بیهقی» می‌تواند رمانی تاریخی باشد اشاره کرده‌اید. رمان فرم ادبی مدرنی است. به‌نظرتان رمان تاریخی دانستن «تاریخ بیهقی» چقدر دقیق است؟

به‌نظرم چون غربی‌ها گفته‌اند رمان تاریخی از نیمه دوم قرن نوزدهم آغاز شده، ما آن‌قدر اعتمادبه‌نفس نداشته‌ایم که بگوییم پیش از آن نمونه‌ای در این فرم داشته‌ایم. اما به‌هرحال می‌توانیم بگوییم اگر برخی موارد جزئی از «تاریخ بیهقی» حذف شود و موارد جزئی دیگری به آن اضافه شود چیزی به‌دست می‌آید که با همان تعریف رمان جور درمی‌آید. اگر ویژگی‌های رمان را درنظر بگیریم شاید «تاریخ بیهقی» یک یا دو ویژگی را کم داشته باشد. من «تاریخ بیهقی» را، با تغییراتی اندک، رمان تاریخی می‌دانم. متاسفانه نمونه‌ای دیگر مثل «تاریخ بیهقی» نداریم. برخلاف تاریخ‌های دیگر آن دوران، بیهقی بی‌جا اسمی را به روایتش اضافه نمی‌کند. غالب کسانی که اسمی از آن‌ها در «تاریخ بیهقی» آمده کسانی هستند که تا پایان روایت حضور دارند. البته من به خودم اجازه دادم بعضی اسم‌ها که نقش‌شان کوتاه‌تر بوده یا در ادامه زندگی مسعود نقشی نداشتند، حذف کنم اما این موارد زیاد نیستند.

آیا می‌توانیم کسانی را نام ببریم که بیهقی تحت‌تاثیرشان بوده باشد؟

راستش نه. همان‌طور که خودتان اشاره کردید، بیهقی دست به ابداع زده است. تاریخ‌نویسان پیش از بیهقی و حتی بعد از او تا سال‌های سال همان روش‌های مرسوم را به کار می‌بردند. مثلا همگی از قصه آفرینش و از آدم شروع می‌کردند و پیش می‌آمدند و بعد تازه می‌رسیدند به دوره‌ای که می‌خواهند درباره آن حرف بزنند. حالا برخی این روند را خلاصه‌تر نوشته‌اند و برخی‌شان مفصل‌تر. نوع تاریخ‌نگاری‌شان هم همه عین هم بوده است. مثلا نوشته‌اند که «... فلان پادشاه فلان سردار را به جنگ فرستاد و فلان روز جنگ یا صلح کردند و این آن را بزد و برین بگذشتند...». همگی هم با جملاتی خشک و بی‌روح نوشته‌اند. حالا بی‌روح بودن نثر یک‌طرف، این‌که چرا فلان پادشاه شکست خورد یا چرا پیروز شد اصلا مورد بحث نیست. درصورتی‌که در «تاریخ بیهقی» تحلیل وقایع و رفتارها به دست داده شده. مثلا وقتی مسعود جنگ دندانقان را شروع می‌کند، ما به واسطه شناختی که از رفتار و زندگی مسعود و شیوه اداری دربار و آدم‌های دوروبرش داریم می‌توانیم حدس بزنیم که او در جنگ شکست سختی خواهد خورد. این به آن معناست که بیهقی به‌عنوان یک تحلیلگر توانسته تحلیلی از وقایع به دست دهد وگرنه او جادوگر نیست که وقایع را پیش‌بینی کند.

> **شاملو می‌گوید چهل‌بار «تاریخ بیهقی» را نوشته‌ام و طبیعی است که تحت‌تاثیرش بوده است. اگر کسی «تاریخ بیهقی» را بخواند نمی‌تواند تحت‌تاثیرش قرار نگیرد. در نثر بیهقی پیشنهادهایی وجود دارد که ما را وسوسه به استفاده از آن‌ها می‌کند. البته نه به‌شکل تقلید بلکه به‌صورت تأثیرگرفتن. هنر هنرمند این است که تاثیر بگذارد و شکی نیست که نویسندگان و شاعران مطرح ما از بیهقی تاثیر گرفته‌اند**

محمدعلی سپانلو به تاریخ علاقه زیادی داشت و در کتاب‌های تاریخی به دنبال قصه می‌گشت و «قصه قدیم» او یکی از کارهایی است که با آثار تاریخی کرده است. او معتقد بود که در کتاب تاریخ است که قصه به معنای امروزی آن یافت می‌شود. چقدر با این نظر موافقید؟

مرحوم سپانلو کاملا حق داشت. تاریخ و ادبیات اصلا از هم جدا نبودند. ریشه همه داستان‌ها و رمان‌هایی که ما می‌نویسیم در زندگی است و این‌ها از زندگی جدا نیستند. و تاریخ مگر غیر از زندگی است؟ بنابراین تاریخ یعنی مجموعه قصه و این‌ها از آغاز یک هنر بوده‌اند. در گذشته تاریخ و داستان یکی بودند و کم‌کم که جلو می‌آییم از هم تفکیک می‌شوند. تفکیک‌شان هم براساس مشخصات ادبی‌ای است که درباره‌اش صحبت کردیم. هرچه این مشخصات در متن تاریخی بارزتر باشند این متن به ادبیات نزدیک‌تر می‌شود تا جایی که کم‌کم خطش جدا می‌شود و به داستان بدل می‌شود.

در «تاریخ بیهقی» نمونه‌های زیادی از جملات طولانی و تودرتو داریم و این ویژگی امروز کمتر در نثر فارسی به‌کار می‌رود. از این‌حیث «تاریخ بیهقی» می‌تواند سرمشقی در ترجمه رمان‌هایی با این ویژگی نیز باشد. این‌طور نیست؟

همین‌طور است. در «تاریخ بلعمی» جملات کوتاه بیشترند اما وقتی جلو می‌آییم و به بیهقی می‌رسیم می‌بینیم که او اندازه جمله‌ها را در هماهنگی با مفهومی که می‌خواهد بیان کند انتخاب می‌کند. مثلا جاهایی که می‌خواهد خشم یا ستم را بارز کند بیشتر از جمله‌های کوتاه استفاده می‌کند و در جاهایی دیگر به اقتضای متن از جملات بلند استفاده می‌کند. من این نمونه را مثلا در کار نجیب‌محفوظ هم دیده‌ام. او نیز جمله‌های بلند می‌آورد اما جملات بلندش بی‌دلیل نیست و با آن‌چه می‌خواهد بگوید هماهنگی دارد. به امر ترجمه اشاره کردید. برخی از مترجمان ما شاید برای این‌که کار را برای خواننده آسان کنند جملات بلند را تقطیع می‌کنند درصورتی‌که باید سبک هر نویسنده را همان‌طور که هست حفظ کرد. ترجمه جملات بلند خیلی هم سخت است چون باید فعل‌ها را تنظیم کنیم. ضمن این‌که ما فعل ربطی در فارسی کم داریم اما مثلا در فرانسه این‌طور نیست و آنها می‌توانند از این افعال استفاده کنند بی‌آنکه به تکرار بیفتند اما ما این مشکل را داریم. اما جملات کوتاه و بلند در آثار نویسندگان بزرگ بی‌دلیل به‌کار نمی‌رود بنابراین من به خودم اجازه نمی‌دهم که در ترجمه جمله‌ای بلند را به جملات کوتاه تبدیل کنم چون اگر لازم بود خود نویسنده این کار را می‌کرد.

تاثیر «تاریخ بیهقی» در داستان‌های گلشیری و دولت‌آبادی یا شعر شاملو نمایان است. به‌نظرتان رد «تاریخ بیهقی» چقدر در آثار شاخص معاصر ما دیده می‌شود؟

شاملو می‌گوید چهل‌بار «تاریخ بیهقی» را نوشته‌ام و طبیعی است که تحت‌تاثیرش بوده است. اگر کسی «تاریخ بیهقی» را بخواند نمی‌تواند تحت‌تاثیرش قرار نگیرد. در نثر بیهقی پیشنهادهایی وجود دارد که ما را وسوسه به استفاده از آن‌ها می‌کند. البته نه به‌شکل تقلید بلکه به‌صورت تاثیرگرفتن. هنر هنرمند این است که تاثیر بگذارد و شکی نیست که نویسندگان و شاعران مطرح ما از بیهقی تاثیر گرفته‌اند. همان استفاده‌ای که بیهقی از زبان دوران خودش می‌کند و زبان مردم را به نثرش وارد می‌کند در آثار محمود دولت‌آبادی هم اتفاق می‌افتد. او هم زبان منطقه خراسان و منطقه اطراف خودش را در نثرش استفاده می‌کند و چه‌بسا بسیاری از واژه‌هایی که او وارد داستان‌هایش کرده در زبان فارسی بمانند. اصلا زبان به همین شکل غنی می‌شود. نه فقط در مورد به‌کاربردن واژه‌ها، بلکه در مورد کنایه‌ها و ضرب‌المثل‌هایی که دولت‌آبادی به‌کار برده این ویژگی وجود دارد و نود درصد این موارد در داستان‌های او به‌خوبی جا افتاده‌اند. من نثر دولت‌آبادی را به عنوان سرمشق می‌خوانم و از آن یاد می‌گیرم.

«گلستان» سعدی و «تاریخ بیهقی» از مهم‌ترین نمونه‌های نثر فارسی‌اند و هرکدام تاثیر زیادی بر نثر فارسی گذاشته‌اند. آیا می‌توان گفت کدام یک از این دو تاثیر بیشتری بر ادبیات معاصر گذاشته‌اند؟

همان جایگاهی که «شاهنامه» فردوسی در نظم فارسی دارد نثر بیهقی در نثر فارسی دارد. در شعر کلاسیک فارسی نمونه‌های زیادی داریم که می‌توانند به عنوان الگو مطرح باشند اما در نثر اولین کسی که مثال می‌زنیم بیهقی است. «گلستان» سعدی کوتاه است و اگر بخواهیم تقسیم‌بندی کنیم، مثل این می‌ماند که «تاریخ بیهقی» را رمان بدانیم و «گلستان» را داستان کوتاه. «گلستان» در جایگاه خودش بسیار زیبا و بااهمیت است. من در جایگاهی نیستم که این دو را با هم مقایسه کنم اما فقط به‌عنوان علاقه شخصی‌ام می‌گویم که «تاریخ بیهقی» را بیشتر می‌پسندم. شاید اگر سعدی می‌خواست «گلستان» را بلند بنویسد نتیجه چیزی نمی‌شد که حالا هست.

عطف

الفبای مردگان، از لام تا ج

معنای تلخ

پانیذ زرتابی: «خطر از بیخ گوشم گذشته بود و من نمی‌دانستم. اگر دقیقا یک ثانیه زودتر از روی دیوار پریده بودم پایین، نه‌تنها خودم، که دودمان همه‌ی فامیل را به باد داده بودم. این دومین‌باری بود که از این دیوار می‌پریدم پایین. البته بار اول دیوارش دیوار باغ بود حالا دیوار خانه.» رمان «الفبای مردگان» با این جملات آغاز می‌شود. رمانی در چهار بخش: «عنصر اول: خرداد خاک»، «عنصر دوم: آبان آب»، «عنصر سوم: آذر آتش»، «عنصر چهارم: بهمن باد». هر بخش به چند فصل تقسیم شده و غالب فصل‌ها نام یکی از حروف الفبا را دارد: از «لام» آغاز می‌شود تا «صاد» و می‌رسد به «ب» و «چ». بنابراین حروف الفبا نیز با درهم‌ریختگی آمده، رمان روایتی هزارتو دارد. هر تکه روایتِ سرگذشت آدمی است که در روایت دیگر و سرگذشت دیگری تنیده می‌شود. این سرگذشت‌ها تاریخ و جغرافیای متنوعی نیز داشتند. فصلِ «ظا» در میانه کتاب این‌طور آغاز می‌شود: «کتاب زندان مردگان تمام شده است و من از هر وقت دیگری گیج‌ترم. یعنی واقعا چه اتفاقی افتاده است و واقعیت زندگی این آدم‌ها چیست؟ این داستان چقدر می‌تواند واقعی باشد؟ این فتح‌الله و ناصر می‌توانند ربطی به ناصر و پدرش داشته باشند؟ نمی‌دانم اصلا چرا رفته‌ام این کتاب را خریده‌ام و بقیه‌ی کتاب‌ها را. اصلا این چه کاری بود که من کردم؟» تکه آخر رمان با عنوان «چ»، روایت ناصر را پی می‌گیرد. «با ناصر با هزار بدبختی رفتیم کوه. رفتیم توی یک کلبه که یک پیرمرد آن‌جا زندگی می‌کرد. پیرمرد با خوشحالی و روی باز ما را پذیرفت. چانه‌ی ناصر گرم شد و شروع کرد به تعریف‌کردن خاطرات زندانش. من که واقعا توی زندگی‌ام سرجمع به‌اندازه‌ی آن روز ناصر حرف نزده بودم. معمولا از کسانی که سابقه دزدی دارند نمی‌شود به این راحتی حرف کشید، ولی ناصر ماشاءالله یک‌بند حرف می‌زد. پیرمرد بعد از اولین مکث جدی ناصر گفت: خیلی‌وقت بود این‌قدر کلمه نشنیده بودم. خیلی از کلمات را فراموش کرده بودم. یک‌جورهایی برایم شده بود مثل زبان‌های مرده. تا پیرمرد گفت زبان‌های مرده، ناصر به‌طرز آشکاری رنگ‌به‌رنگ شد. نفسش به شماره افتاده و به‌سختی پرسید: شما هم الفبای مردگان بلدید؟ پیرمرد با تعجب به ناصر نگاه کرد و گفت: من کی گفتم الفبای مردگان؟ گفتم زبان مرده. یعنی زبانی که دیگر کسی آن را بلد نیست. ناصر گفت: خب همین است دیگر. الفبای مردگان هم همین است دیگر. پدر خدابیامرزم بلد بود. روی سنگ قبرهای گورستان قدیمی شهرری به الفبای مردگان نوشته‌اند... من خودم آن گورستان را صدبار رفته‌ام. الفبای‌شان یک چیزی است مثل الفبای گناهکاران. به‌هم‌ریخته است... پیرمرد گفت: من یک آدمی را می‌شناختم به اسم فتح‌الله که الفبای مردگان می‌دانست، ولی می‌گفت بلد نیست. زانوهای ناصر تا خورد. نشست روی زمین و شروع کرد به هق‌هق گریه‌کردن. پیرمرد گفت: نکند تو پسر فتح‌الله باشی؟ ناصر وسط هق‌هق گریه گفت: اسم پدرم فتح‌الله بود... پیرمرد، سر خاک بابای ناصر نیم‌ساعتی گریه کرد... با خودش حرف زد و گریه کرد تا بالاخره ساکت شد... من هرگز تا آن لحظه نه معنای اندوه را درک کرده بودم نه معنای عمیق را و نه معنای تلخ را...» رمان «الفبای مردگان»، چنان‌که در پشت جلد کتاب آمده سومین رمان خورشاهیان است بعد از دو رمانِ «من هومبولتم» و «من کاتالان نیستم».

الفبای مردگان
هادی خورشاهیان
نشر نیلوفر

مرور

مدیا کاشیگر، یک نمایش‌نامه و چندین داستان

از سکوتِ خاطرات

پارسا شهری: «قصه‌ی ناجوری است این قصه، قصه‌یی است که هیچ‌چیزش معلوم نیست، واقعاً هیچ‌چیزش. باید همین‌طور که جلو می‌رود، ساخته شود. اما اشتباه نشود: قرار نیست قصه‌یی آموزشی راجع به قصه‌سازی یا هیچ‌چیز دیگر باشد، اصلا. برای نویسنده‌ی این قصه، مهم‌ترین وظیفه‌ی ادبیات، سرگرمی است...» کاشیگر در صحنه ادبیات بیشتر با عنوان مترجم شناخته شده. مترجمی که از ادبیات داستانی تا شعر و تئوری ادبی ترجمه کرده، اما اینک دو کتاب متفاوت از او در نشر نیماژ درآمده است، یکی مجموعه‌داستانِ «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا» با بیست‌ودو داستان کوتاه و یکی‌شان داستانی با عنوان کتاب که سطرهای نخست آن در ابتدای این مرور آمد. بر پیشانی داستان «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا»، نویسنده، نقل‌قولی از پُل ریکور آورده که خودش پیش‌تر کتاب مهمی با عنوان «درباره ترجمه» را از او ترجمه کرده بود: «وقتی گذشته، گذشته است و آینده، هنوز نیامده است و حال، سپری است، چگونه زمان می‌تواند باشد؟» و داستان به‌نوعی همین مسئله را طرح می‌کند. کاشیگر در این داستان تاریخ ادبیات یکی، دو قرن را پیش می‌کشد و از تعارضات و گرایشات مختلف به ادبیات می‌نویسد و همه اینها از زبانِ کسی که به‌قول خودش هم راوی اول شخص مفرد است و هم قهرمانِ قصه. راوی تا یک صفحه از کسی حرف می‌زند که مدافع ادبیات به‌عنوان سرگرمی است، ادبیاتی که عامه مردم دست‌کم اسم قهرمانان آن را شنیده‌اند، با این طرز تلقی «قصه‌گو کسی است که قربانی قصه شود.» یعنی قهرمانان و شخصیت‌هایش از نام خودش هم معروف‌تر باشند. «نه حوصله جیمز جویس را دارد و نه حوصله‌ی مارسل پروست را که هرگز نفهمیدند قصه‌یی را نتوان آن را در ازدحام و همهمه‌ی بی‌انقطاعِ تمدن صوتی تصویری نوین خواند، اصلاً قصه نیست.» بعد شخصیتِ دیگر دست به کار می‌شود تا در ردِ ادعای این شخص اقامه دلیل کند. «حرف‌هایش مرا عصبانی می‌کند: عجب واعظِ نامتعظی! این‌جور می‌خواهد یک قصه‌ی سرگرم‌کننده بسازد؟ باید به او بفهمانم که این‌طورها هم نیست که خودش به‌تنهایی ببرد و بدوزد: «اما همین جیمز جویس که شما به خودتان اجازه می‌دهید این‌قدر راحت کنار بگذارید.... همین چند ماه پیش، یک عده آدم که قطعاً سرشان به تنشان می‌ارزید، بزرگ‌ترین نویسنده‌ی سده بیست را جیمز جویس دانسته‌اند.» هرچه در داستان پیش‌تر می‌رویم پی می‌بریم که آن شخص که ادبیات را برای سرگرمی می‌خواهد نویسنده داستان است و شخص دیگر که او را به نقد می‌کشد گویا یکی از شخصیت‌های خلق‌شده او. نویسنده منتقدِ جویس می‌گوید: «جویس با زمان کاری ندارد، یعنی زمان برای جویس یک عنصرِ مرده است و آنچه اهمیت دارد مدت است، آن‌هم تصور ذهنی فرد از مدت. در اولیسز، زمانِ یک شبانه‌روزی به مدت چندین ماه و سال می‌گذرد. اما برای من که برخلاف جویس، یک نویسنده واقع‌گرایم، آن‌چه مهم است زمان و مدتِ واقعی است» و این‌چنین پای پرسشِ ریکور به داستان باز می‌شود. از دیگر داستان‌های این مجموعه -که نخستین بار سال ۱۳۷۹ در نشر فردا منتشر شد و اینک با چند داستان اضافه در نشر نیماژ - می‌توان از «چرخه»، «.»، «مات»، «الف لیله و لیله»، «سکوتِ حتا بی‌کلاغ یک خاطره»، «سفرِ جادو» و «یک داستانِ کوتاه عاشقانه» نام برد. جالب اینکه هر یک از این داستان‌ها با نقل‌قولی آغاز می‌شود که درک بیشتر قصه را فراهم می‌آورد. نخستین داستان؛ «چرخه» با این پرسش مونتنی که «من از کجا بدانم؟» یا «مات» با این جمله ب.تراون؛ «جالب‌ترین داستان برای هر کس، سرگذشتِ خودش است شروع کردم».

بازی نقش‌ها

کتاب دیگری که در فاصله‌ای کوتاه از مجموعه‌داستان مدیا کاشیگر در نشر نیماژ درآمد، نمایش‌نامه «آخرالزمان» است. نمایش‌نامه‌ای تک‌پرده‌ای است که سراسر از خلال دیالوگ دو شخصیتش؛ «زن» و «مرد» روایت می‌شود. «صحنه یک اتاق نشیمن است با یک شومینه‌ی روشن. زن، بیست‌وهفت، هشت سال دارد، بر یک صندلی دسته‌دار، در کنار یک میز کوچک، نشسته است و کتاب می‌خواند. مرد، حدوداً شصت سال دارد. او نیز بر صندلی دسته‌دار دیگر نشسته و با تبلتش ور می‌رود. در کنار مرد، یک صندلی چرخدار با یک عصاست. هم‌زمان با بازشدن درهای سالن و ورود تماشاگران، موومان چهارم یک رکوئیم آلمانی برامس پخش می‌شود. نمایش با پایان آهنگ آغاز می‌شود.» با این مقدمه مخاطب به نمایش‌نامه وارد می‌شود. اما از نکاتِ جالب این کتاب، مؤخره‌ای است به قلمِ زنده‌یاد مصطفی اسلامیه، که چندی پیش از میان ما رفت. این مترجم و نویسنده که خود دستی بر نوشتن نمایش‌نامه و نقد داشت نقدونظری بر «آخرالزمان» نوشته است که البته به روایتی داستانی و دراماتیک شبیه‌تر است و می‌توان آن را مستقل یا در ادامه متن نمایش خواند. «برف است و زمستان است و سرما و خانه‌ای در کوهپایه‌ای سرمازده و گرگ‌خیز و دورافتاده از همه‌جا... باد و آدم‌هایی که به امید آسایشی به آن پناه آورده و اکنون در دام افتاده‌اند. یکی مردی سال‌خورده و تخت‌بند به صندلی چرخدار و دیگری دختر جوانی که به‌ظاهر پرستار و تیماردار او است. برف می‌بارد و می‌ایستد و دوباره می‌بارد تا راه‌ها و درها را بسته‌تر کند و روزنه‌ها را تنگ‌تر، چندان‌که فقط می‌توان از پنجره‌ی اتاقک زیرشیروانی نگاهی به بیرون انداخت... داخل خانه گرم است و آرام و شومینه‌ی روشن. مرد تبلتی دارد که با آن سرگرم باشد و کلنجار رود تا وصل شود، و دختر کتابی در دست دارد که لابه‌لای خوانده و ناخوانده‌هایش سر بلند کند و در واکنش به کلافگی مرد و در پاسخ شکوه‌هایش بگوید بهتر که وصل نمی‌شود...» بعد اسلامیه از حال‌وهوای این دو می‌نویسد. اینکه هر دو خسته و بی‌حوصله‌اند و هرکدام به علتی دلتنگ و افسرده. چهار روز است که برف و سرما روی سرشان آوار شده و در خانه زندانی‌شان کرده، درست برخلاف تصورشان که می‌خواستند در آرامش بنشینند به حرف‌زدن، شنیدن موسیقی و خواندن کتابی شاید، اگر همه‌چیز روبه‌راه بود البته. اما اوضاع بدتر شده بود و آن‌ها تنهاتر. بعد برای برهم‌زدن این رخوت و سکوت پای بازی به میان می‌آید. دختر به‌یاد می‌آورد که گاهی در خلوت اتاقش برای گریز از تنهایی بازی‌هایی برای خود ساخته و نقش‌هایی را بازی می‌کرد. تعریف که می‌کند، مرد پیشنهاد می‌دهد همان بازی را از سر بگیرند شاید از این تنهایی در بیایند. از اینجا به بعد فضای نمایش‌نامه تغییر می‌کند و واقعیت و فانتزی و رؤیا در هم می‌آمیزد. اسلامیه، که گویا نخستین مخاطبِ دقیق این متن بوده این فضا را چنین شرح می‌دهد: «این‌گونه به‌هم‌آمیزی واقعیت و پندار و جابه‌جایی نقش‌ها تدبیر زیرکانه نمایش‌نامه‌نویسانی بود که در یکی دو دهه پس از جنگ جهانی دوم، سرگشتگی و ناامیدی آدم‌های فاجعه‌دیده و به‌بن‌بست‌رسیده را