شکل‌های زندگی: سیزیف و خوشبختی

خورشیدی که از نیم‌روز عبور کرده است

نادر شهریوری (صدقی)

چهره‌ای منقبض را تصور کنید که پاها ستون کرده و گونه بر سنگی عظیم چسبانده چنان نزدیک به سنگ که خود سنگ است، آنگاه به یاری شانه‌هایش صخره پوشیده از خاک را پی می‌گیرد تا سنگ را، سنگ عظیم را با دستان پر از خاک به قله برساند. سرانجام این کوشش طاقت‌فرسا اما موزون و پیگیر پاسخی درخور می‌یابد و سنگ به قله می‌رسد اما سنگ به محض رسیدن به قله دوباره به پایین فرومی‌غلتد. سیزیف مکثی می‌کند و سپس به سوی دشت پایین می‌رود تا باز کار به‌قله‌رساندن سنگ را دوباره انجام دهد و این کار الی‌الابد تکرار می‌شود. کامو، سیزیف را خردمندترین و محتاط‌ترین انسان‌ها می‌داند گواینکه می‌گوید او قبلا به راهزنی مشغول بوده اما میان این‌دو تناقضی نمی‌بیند، علاوه‌بر آن، کامو می‌گوید باید سیزیف را خوشبخت انگاشت زیرا سرنوشتش ازآن خودش است. خوشبختی از نظر کامو باری منفی دارد؛ مفهومی نهیلیستی دارد، کمااینکه طغیان نیز از نظرش باری به ظاهر منفی دارد، کامو درباره خوشبختی می‌گوید: «شاید خوشبختی احساس مشفقانه‌ای بر بدبختی‌هامان باشد.»[1] حس مشفقانه بر بدبختی‌هامان یا همان آگاهی به آن از نظر کامو در نهایت موجب تحقق حسی پوزیتیو می‌شود. این حس که از عدم خوشبختی حکایت می‌کند، شاید خود موجب خوشبختی شود «هنگامی که آدمی پی به پوچی می‌برد درصدد نگارش آیین خوشبختی برمی‌آید»[2] مفهوم آگاهی به همین دلیل در اندیشه کامو جایی مرکزی دارد نه‌تنها در افسانه سیزیف، بلکه در تمام ادبیاتش «آگاهی» اهمیت می‌یابد. اما در سیزیف این مساله- آگاهی موجب علاقه‌مندی کامو به عمل سیزیف می‌شود. «لحظه این برگشت و این توقف است که مرا به سیزیف علاقه‌مند می‌سازد... من او را می‌بینم که با گامی سنگین ولی شمرده به جانب شکنجه‌ای که پایانی برای آن نمی‌شناسد، پایین می‌رود. این ساعتی که همچون وقفه استراحتی است و برگشتنش به‌قدر سیه‌روزی او مسلم است این ساعت لحظه آگاهی است... بر سرنوشت خویش برتری دارد. او نیرومندتر از تخته‌سنگش می‌باشد.»[3] همه خوشی سیزیف در آن وقفه استراحت است. در آن لحظه آگاهی است که چون آگاه بر سرنوشت خویش است بر سرنوشت خویش نیز سوار می‌شود؟ آیا سیزیف این نهیلیست تمام‌عیار که کاری پوچ و عبث را الی‌الابد انجام می‌دهد و آگاه است که این کاری پوچ و عبث است، به‌راستی خوشبخت است؟ زرتشت نیچه خوشبختی را در « نیم‌روز»

می‌یابد آنگاه که سایه زرتشت ناپدید می‌شود. او خوشبختی را در قلب زمان می‌یابد. خوشبختی زمینی، خوشبختی «شدن» به هدف‌رسیدن و کاری را به سرانجام‌رساندن. اگر هم در زرتشت نیچه آگاهی شاد وجود دارد، این آگاهی شاد حاصل از بازگشت جاودان است، شدنی که دایره‌وار می‌چرخد و بازمی‌گردد و در نیم‌روز خود را نمایان می‌سازد. سایه زرتشت در نیم‌روز ناپدید می‌شود و آنگاه انسان، انسان بی‌سایه خود را تمام به فعلیت می‌رساند و «آن می‌شود که است»، گو اینکه نیچه می‌گوید «اندک است. بهین شادکامی» اما آن اندک، آن لحظه‌ای نیم‌روز در عین‌حال قرین خوشبختی است. لحظه شادکامی در سیزیف کامو لحظه آگاهی است و لحظه شادکامی در نیچه لحظه نیم‌روز است؛ درست آن هنگام که خورشید بدون سایه می‌تابد.

خواست نهیلیستی در سیزیف در خوشبینانه‌ترین حالت- اگر که مجاز به خوشبینی باشیم! -خواستی کنشگرانه است منتها نوعی کنشگری که هدف از عمل، خود عمل انگاشته می‌شود، سیزیف خودش را خوشبخت می‌انگارد از آن‌رو که گمان می‌کند وظایفی را انجام می‌دهد که باید انجام دهد، کامو، سیزیف را نماد وفاداری می‌داند اما این وفاداری ناشی از ناچاری است. خوشبختی از نظر نیچه در آفتابی بدون سایه و اساسا به‌دور از هر متافیزیکی و... در نیم‌روز تحقق می‌یابد. او این خوشی را نه در هیات سیزیف، بلکه در هیات ابرمرد و نه در استمرار وظیفه، بلکه در آفرینش لوح‌های نو پیدا می‌کند. این کنش در «شدنی» دایمی بازگشتی جاودان می‌یابد. کامو که بیش از مارکس از نیچه متاثر است، در سطرهای پایانی افسانه سیزیف اما این‌بار نه در توافق با نیچه که حتی در تقابل با او و حتی گویی در پاسخ به او درباره آفتاب و سایه‌اش می‌نویسد: «آفتاب بدون سایه وجود ندارد. باید شب را شناخت. انسان پوچ می‌گوید: آری و کوشش او قطع نخواهد شد.»[4] خواست نهیلیستی کامو در شناخت شب و آگاهی بر آن به منظور نفی آن فی‌الواقع مبتنی‌بر باوری کهن، اسطوره‌ای و متافیزیکی و به تعبیر نیچه مبتنی‌بر خوب و بد و روز و شب است. کامو آفتاب نیم‌روز را وامی‌گذارد و کماکان به‌دنبال باورها و سایه‌هایی بازمانده از قبل می‌رود. او این وهم را برای قهرمان داستانش سیزیف نیز قایل می‌شود. در آخرین کلمات، کامو می‌نویسد: «تلاش در جهت قله‌ها، از برای انباشتن یک قلب انسانی کافی است. باید سیزیف را خوشبخت انگاشت.»[5] با این حال و باوجود نظر کامو نمی‌توان سیزیف را خوشبخت انگاشت. ممکن است خوشبختی سیزیف فقط سایه‌ای از خوشبختی باشد؛ سایه‌ای از خورشیدی که دیگر عمود نمی‌تابد چون از نیم‌روز عبور کرده است.

پی‌نوشت:

۱، ۳، ۴ و ۵- افسانه سیزیف آلبر کامو، علی صدوقی، محمدعلی سپانلو، صص ۱۳، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹

۲- افسانه سیزیف، آلبر کامو، محمدتقی غیاثی، ص ۷۰

درباره رمان «میراث شکست»، نوشته کران دسای

روزی مدرن، روزی دیگر خرابه

علی شروقی

جایی از هند، در خانه‌ای بزرگ و مجلل که اکنون رو به اضمحلال و پوسیدگی است و کپک در و دیوارش را پوشانده، یک قاضی سالخورده و متکبر و فرنگی‌مآب با نوه‌اش سایی و آشپزی که چشم‌انتظار نامه‌های پسر آمریکارفته‌اش است زندگی می‌کنند و زندگی‌شان همچون زندگی دیگر شخصیت‌های داستان در معرض توفان‌های سهمگین، جنگ‌های داخلی، استعمار و تمام آن‌چیزهایی است که میراث تاریخی آشفته و پرهرج‌ومرج‌اند. رمان، داستان طبقاتی است شکننده در جامعه‌ای که مدرنیته در آن نه امری زیرساختی که ملغمه‌ای از تقلید و ادادرآوردن‌های قلابی است و مدرن‌بودن در آن امری است سخت متزلزل و آسیب‌پذیر. از این روست که شخصیت‌های رمان وقتی وارد جهان واقعا مدرن می‌شوند با پنهانکاری و مخفی‌کردن احساس تحقیر پشت نقابی از تکبر به عبث می‌کوشند بر هویت خود و احساس تحقیرشان از عریان زیر نگاه دیگری‌بودن سرپوش بگذارند. اما تحقیر بر تمام آدم‌های رمان، فارغ از پایگاه‌های سست طبقاتی‌شان به یک شیوه اعمال می‌شود. از این لحاظ میراث شکست رمانی بی‌طبقه است. بی‌طبقه نه در معنای برابری آرمانی بلکه در معنای برابری در احساس شکست و تحقیر. تمام شخصیت‌های رمان به‌رغم تفاوت‌های طبقاتی، در این امر مشترکند. آنها همه اقلیتی تحقیرشده‌اند. به همین دلیل است که در میراث شکست، ما با مجموعه‌ای از حاشیه‌ها سروکار داریم که هم‌ارز هستند و همه زیر نگاه یک دیگری بزرگ، زیر نگاه یک تحقیرکننده غربی در حالتی معذب به سر می‌برند و گرچه گروهی از آنها سعی می‌کنند با تشبه به این دیگری غربی خود را از این تحقیر نجات دهند اما در نهایت به تحقیری مضاعف و دوسویه گرفتار می‌شوند. خانه‌ای که یکی از مراکز اصلی رویدادهای داستان است توسط یک اسکاتلندی ساخته شده و ساکنان هندی این خانه گویی تا ابد تحت نظارت این روح غربی رسوخ کرده در معماری خانه به سر می‌برند. این نظارت، نه نظارتی صرفا بیرونی که نظارتی درونی‌شده است که در تقلای رقت‌انگیز این آدم‌ها برای یکی‌شدن با دیگری غربی متجلی است. رمان اما روایت دست‌نیافتن به این یکی‌شدن و به‌جای آن تجربه تحقیری دوچندان است. تراژدی هندی‌های غربی‌شده رمان این است که از دوسو تحقیر می‌شوند. هم از جانب دیگری غربی که آنها را، هرچه هم که از غرب تقلید کنند، به حساب نمی‌آورند و هم از جانب مردم بومی که آنها را دست می‌اندازند. اینجاست که قاضی به عنوان مردی که از طبقه‌ای فرودست خود را به سطوح بالای جامعه رسانده همان‌قدر از دوسو تحقیر می‌شود که بیجو، پسر آشپز، که به قعر اجتماع تعلق دارد و به آمریکا رفته تا منزلتی به چنگ آورد. در رمان دوصحنه کلیدی هست که این دوطبقه را در احساس عمیق تحقیر به هم شبیه می‌کند و بی‌دلیل نیست که نویسنده زندگی قاضی را در فرنگ و بازگشت او به وطن و تحقیرشدنش را توسط هموطنان به موازات ماجرایی مشابه که برای پسر آشپز اتفاق می‌افتد پیش می‌برد. قاضی را در انگلیس وقتی برای تحصیل به آنجا رفته است در عذابی ابدی می‌یابیم. او سکوت می‌کند تا به چشم نیاید و لهجه‌اش اسباب تمسخر نشود. نقاب می‌زند تا حقیقتش افشا نشود: «سرانجام قاضی توانست سردرگمی‌های ابتدایی‌اش را جبران کند، خجول‌بودنش را زیر لفافه‌ای به نام «رعایت استانداردها» و لهجه‌اش را پشت نقاب سکوت پنهان کرد. دید دارند به جای کسی می‌گیرندش که نبود- مردی باوقار. این متانت الکی مهم‌ترین خصیصه‌اش شد. به انگلیسی‌ها غبطه می‌خورد. از هندی‌ها بیزار شد. با نهایت نفرت می‌کوشید انگلیسی شود و در نهایت آدمی می‌شد که همه بدشان می‌آمد، چه انگلیسی‌ها، چه هندی‌ها.» (ص ۲۴۸)

طبعا قاضی در واکنش به تحقیری که در انگلیس در سکوت تحمل می‌کند در بازگشت به هند شیوه‌ای جبرانی پیش می‌گیرد و هموطنانش را آدم حساب نمی‌کند. اما رمان به‌هیچ‌وجه در حد کلیشه تحقیرشدن در یک‌جا و تلافی در جای دیگر باقی نمی‌ماند. طنز تلخ ماجرا اینجاست که مردم وطنش هم عملا او را به جایی حساب نمی‌کنند و اگر توان این را که آشکارا تحقیرش کنند ندارند او را به شیوه‌های دیگر می‌چزانند. در رمان سه صحنه کلیدی هست که در هر سه، قاضی کم‌وبیش به یک شیوه تحقیر می‌شود؛ با ربوده‌شدن اموالی که برایش عزیز است. صحنه اول مربوط به همان آغاز کتاب و حمله مبارزان نپالی به خانه قاضی است و می‌بینیم که در این حمله مهاجمان اسلحه قاضی را با خود می‌برند. صحنه دوم که البته به‌لحاظ زمانی، مقدم بر صحنه اول است مربوط به وقتی است که قاضی جوان تازه از فرنگ برگشته است و زنش برسی را که برای او بسیار عزیز است از او ربوده و قاضی سر این ماجرا مضحکه اطرافیان می‌شود و صحنه سوم که در اواخر رمان است، مربوط به ربوده‌شدن سگ محبوب قاضی توسط خانواده مردی است که او را بی‌گناه و به جرم ربودن اسلحه قاضی دستگیر و شکنجه کرده‌اند و اینجا هم می‌بینیم که چطور پلیس، قاضی را که در بحبوحه فاجعه‌ای عمومی دنبال سگش می‌گردد دست می‌اندازد و دست‌به‌سر می‌کند. به‌موازات سرگذشت قاضی، سرگذشت بیجو را داریم که در آمریکا به‌سر می‌برد و زندگی‌ای موقتی و بی‌ثبات و توام با احساس ترس و تهدید و ناامنی مدام دارد. در بیجو، جانیفتادن اقلیت مهاجر در کشوری غربی به طرزی خشن‌تر به چشم می‌آید. اما در اوایل رمان می‌بینیم که بیجو نیز برای مخفی‌نگه‌داشتن کمبودهایش از چشم غربی، در آغاز کمبودهایش را پشت دیواری از بی‌اعتنایی به عیاشی‌های دوستانش مخفی نگه می‌دارد: «بزدلی‌اش را با انزجاری ساختگی پنهان می‌کرد.» بیجو تجسم اقلیتی است که هیچ‌وقت جا نمی‌افتد و به‌نوعی تجسم کل آدم‌های رمان که جا نمی‌افتند و همواره اقلیتی تحقیرشده می‌مانند؛ اقلیتی که همواره بیگانه‌اند و جالب اینکه در پایان رمان نیز بیجو وقتی به هند بازمی‌گردد مانند قاضی اما به شیوه‌ای خشن‌تر، از جانب نپالی‌هایی که او را سوار ماشین کرده‌اند مورد تحقیر و تمسخر قرار می‌گیرد و داروندارش به غارت می‌رود و در عوض رخت زنانه‌ای را به سویش پرتاب می‌کنند که بپوشد و خود را به مقصد برساند. در این رخت زنانه اما معنایی ژرف‌تر از تحقیری مردسالارانه هست که این به‌واقع، قلب رمان است. کران دسای صرفا راوی تلخ و عبوس شکست نیست. راوی داستان او سوم‌شخص خونسردی است که در روایتش طنز، خشونت و شفقت به هم آمیخته‌اند و همین ویژگی، رمان او را از روایت خشک و یکسویه و مکانیکی رنج نجات می‌دهد و به آن انعطافی می‌بخشد که لازمه توفیق یک رمان است. سوم‌شخص او گرچه محدود به ذهن شخصیت‌هاست اما از قضاوت‌های توام با ظرافت و طنازی درباره آنها ابایی ندارد و از طرفی نویسنده مرز بین طنازی و مزه‌پرانی و بذله‌گویی را هم خوب می‌شناسد. طنزِ کران دسای از حساسیتی عمیق مایه می‌گیرد؛ حساسیت کسی که دورگه‌بودن و دوشقگی را تا مغز استخوان تجربه کرده و می‌تواند خود را به‌جای تک‌تک شخصیت‌ها بگذارد بی‌آنکه به دام همدلی آبکی با آنها یا داوری آنها به شیوه‌ای فاضل‌مآبانه و عبوس بیفتد. در روایت برابرطلبانه او امور جزیی و کلی همه به یک میزان اهمیت دارند. همچنان که امر پلشت هم‌ارز امر زیباست و درآمیخته با آن. آمیزه‌ای از پلشتی و زیبایی، زمختی و ظرافت بی‌اینکه هیچ‌یک از اینها نظامی سلسله‌مراتبی به خود بگیرند. پسرهای خشن مهاجم همانقدر معصوم و پاک به چشم می‌آیند که سایی و سایی همانقدر زمخت و خشن می‌شود که گیان وقتی سایی، را تحقیر می‌کند.

میراث شکست

کران دسای

ترجمه مریم محمدی‌سرشت

نشر پیدایش

چاپ اول: ۱۳۹۳

از این‌روست که در رمان به تناوب توصیف‌های زمخت و چندش‌آور را در کنار توصیف‌هایی شاعرانه می‌بینیم و نویسنده ابایی ندارد میان روایت یک موقعیت به شدت پیچیده انسانی، موقعیتی چندش‌آور را بیاورد و اینها را به هم پیوند دهد. برای همین است که جایی از رمان در مورد یکی از شخصیت‌ها که مردی سردوگرم‌چشیده است می‌خوانیم: «عشق پاک را در کثیف‌ترین مکان‌ها یافت، محله‌های فقیرانه و خلاف شهر که پلیس جرات آفتابی‌شدن در آن ندارد، کوچه‌های قرون‌وسطایی و تونل مانند، چنان تنگ و باریک که باید یک‌وری در آن راه رفت...» (ص۵۰۱)

از طرفی در سراسر رمان شاهد تقلای رقت‌بار آدم‌ها هستیم برای بهترکردن یا بهترنشان‌دادن وضعیت و جایگاه خود؛ تلاشی که به فرجام نمی‌رسد. آنها بی‌رحمانه در یک توسعه‌نیافتگی اندوهبار، در یک دوپارگی هویتی و در تحقیری دردبار به هم شبیه هستند؛ قاضی ممتاز، بیجوی کارگر، شاهزاده‌های افغان، سایی، گیان، پسرهای مبارز، همه اقلیت‌هایی بی‌سرپناهند. رمان، با تصویر تزلزل سرپناه؛ سرپناهی که سازنده‌اش بیگانه است، آغاز می‌شود. تصویر خانه‌ای باشکوه اما روبه‌اضمحلال که بیشتر حامل ناامنی و بی‌سرپناهی است تا حامل سرپناه امن و زندگی مرفه. اما اگر در رمان‌های غربی که زوال یک طبقه در آنها موضوع داستان است، شاهد زوال طبقاتی هستیم که پس از سال‌ها ریشه‌دواندن، عمرشان به آرامی به‌سر می‌رسد و به‌تدریج مضمحل می‌شوند، در «میراث شکست»، زوال طبقه‌ای را شاهدیم که در بستری طبیعی شکل نگرفته و به همین دلیل قشری است نازک، شکننده و ملغمه‌ای که از همان آغاز شکل‌گیری به شکست محکوم بوده است. به همین دلیل شکوه ناگهانی و بدون پیشینه که به زورِ همان شیوه‌های خشن پیشامدرن (مثل رفتار قاضی با همسرش) سر پا بند شده، به همان شیوه خشن، رو به اضمحلال است و فرسودگی خانه حتی آنجاها که به‌تدریج اتفاق می‌افتد باز رویی خشن و چندش‌آور دارد. نقاب از این تقلای محکوم به شکست، از این اشرافیت و ممتازشدن بدون اصالت، آنجا به تمامی برداشته می‌شود که سایی به جست‌وجوی گیان- معشوق و معلم ریاضی‌اش که سایی را با خشونت و تحقیر ترک کرده- می‌رود و خانه‌ای را می‌بیند که توصیفش تجسم فشرده تقلای عمومی و ناکام برای ارتقا به جایگاهی ممتاز است: «البته از این خانه‌ها همه‌جا بود، عادی بود برای کسانی که با زور و زحمت به مرز طبقه متوسط رسیده بودند- درست تا دم مرز رسیده بودند و ناامیدانه موقعیت خود را حفظ کرده بودند- اما هر لحظه پس‌رفت می‌کردند، خانه‌هاشان به وضعیت قبل برمی‌گشت، اما مثل خانه‌های خوش‌نمای فقرا نمی‌شد که توریست‌ها دوست داشتند از آن عکس بگیرند، بلکه تبدیل به چیزی حقیقتا نکبت‌بار می‌شد- مدرنیته در نازل‌ترین شکلش جلوه می‌کرد، روزی مدرن، روزی دیگر خرابه.» (ص ۵۱۰) در این خرابه‌زاری که کران دسای ترسیم می‌کند آیا می‌توان به دیرپایی چیزی امید داشت؟ دیرپایی یک رابطه، یک احساس، یک عشق، یک موقعیت شغلی، یک موقعیت ممتاز اجتماعی و.... در رمان لحظاتی هست که جشن‌های کوچکی برپا می‌شود. اوج آن در پایان رمان اتفاق می‌افتد وقتی آشپز و پسرش یکدیگر را در آغوش می‌گیرند. این هم اما شادمانی لغزنده‌ای می‌نماید وقتی در کلیت رمان قرار می‌گیرد و می‌بینیم که راوی پدر و پسر را در آغوش یکدیگر همچون دو شبح توصیف می‌کند: «سایی دید دروازه گشوده شد و دو شبح به آغوش هم پریدند.» اما از طرفی در این بلبشوی عظیم، چهارنفر واقعا به هم فکر می‌کنند و دربه‌در دنبال ردی از یکدیگر می‌گردند: گیان و سایی، آشپز و پسرش؛ اینها اقلیت‌هایی هستند در میان اقلیت بزرگ‌تری که چنان درگیر وضعیت دوزخی خویش است که فرصت درنگ و فرصت فکرکردن به دیگری را ندارد: «طبقه اقلیت محکوم به رفتن است. رفتن به‌دنبال کاری دیگر، یا رفتن به شهری دیگر، یا اینکه دیپورت می‌شوند، به وطن برمی‌گردند، اسم عوض می‌کنند. گاه در کوچه، خیابان یا مترو، یکباره آشنایی مقابل چشمت پیدا و دوباره ناپیدا می‌شود. این خلاء را بیجو بارهاوبارها تجربه کرده بود تا اینکه بالاخره مطمئن شد دیگر نباید با کسی صمیمی شود.» (ص ۲۱۲) بیجو اما دست‌آخر بازمی‌گردد، گرچه در همان بدو ورود بلایی سرش می‌آورند که مثل سگ پشیمان می‌شود. اگر چنین نبود، اگر این تردید و تناقض در وجودش نبود این بازگشت، پایانی سخت ساده‌لوحانه را برای رمان رقم می‌زد. اما چنین نیست. بازگشت بیجو هیچ رستگاری‌ای را تضمین نمی‌کند و صرفا تنهایی عظیم‌تری را به رخ می‌کشد که حاصل اقلیت بودن در میان اقلیت است. سایی و گیان نیز وضعیتی اینچنین دارند. به دو طبقه متفاوت تعلق دارند (هرچند رگ‌وریشه سایی از طبقه خانواده گیان بوده است). پایگاه طبقاتی این دو و همراهی و همدلی گیان با مبارزان نپالی آنها را به طرزی خشن در برابر هم قرار می‌دهد. با این حال چیزی در هر دو هست که آنها را دلبسته هم نگه می‌دارد، ولو این دلبستگی بی‌فرجام باشد. آن چیز، تردید و دودلی و فقدان قاطعیتی در هردو اینهاست که نمی‌گذارد نقاب جزمیت و اعتمادبه‌نفسی قلابی را برای همیشه روی صورت‌هایشان حفظ کنند و این همان تردید و دودلی و دوگانگی مشفقانه و منعطف و سرخوشانه‌ای است که در ذات هنر رمان نهفته است.

عطف کتاب

یک رمان تاریخی

«جهان آخر» رمانی است نوشته کریستف رانس‌مایر که محمود حدادی آن را ترجمه کرده است. ترجمه حدادی از این رمان سال‌ها پیش از طرف نشر مرکز منتشر شده بود و این روزها نشر پریان پس از سال‌ها آن را تجدیدچاپ کرده است. جهان آخر چنان‌که در مقدمه حدادی بر ترجمه فارسی آن اشاره شده «رویداد ادبی سال ۱۹۸۸ اروپا» بوده رمانی تاریخی است که در آن اسطوره‌های دوره باستان به دوران ظهور فاشیسم پیوند می‌خورند. در مقدمه حدادی بر ترجمه فارسی این رمان درباره آن می‌خوانیم: «این کتاب رمانی است تاریخی درباره ناسو اوید، شاعر ملی رم باستان که مهم‌ترین اثر به یادگارمانده‌اش مجموعه‌ای اسطوره‌ای است با عنوان دگردیسی‌ها.» حدادی در این مقدمه توضیح می‌دهد که ناسو اوید در دگردیسی‌ها مانند فردوسی اسطوره‌های یونان و روم باستان را در یک مجموعه گرد آورده است و رانس مایر در رمان جهان آخر، دگردیسی‌های اوید را موضوع کانونی رمانش قرار داده است. در بخشی دیگر از مقدمه حدادی می‌خوانیم: «این دگردیسی‌ها، با مفهوم عینی و هم فلسفی‌اش، در روایت‌هایی رازآمیز و همزمان روشن، موضوع کانونی رمان حاضر و جانمایه قصه‌های آن است؛ به تعبیر دیگر رانس‌مایر خواسته است با درآوردن شخصیت‌های

جهان آخر

کریستف رانس‌مایر

ترجمه محمود حدّادی

نشر پریان

اسطوره‌ای و تاریخی دگردیسی‌ها به درون مناسبات جهان امروز، بر آنچه در زندگی انسان‌ها مقدری فراتر از مکان و قرن، بلکه اساسا سرنوشتی است و پیونددهنده طوق تاریخ، تاکید کند. چنین، جهان آخر اسطوره‌ای است زمینی‌شده؛ یا که امروز ماست در آینه اسطوره. برای همین رانس‌مایر مظاهر بیرونی دوران عتیق و امروز را مستقیم و بی‌حایلی کنار هم می‌نشاند: قصه‌گویی‌های ناسو پیر را- در پای آتشی شبانه- کنار پخش فیلم با دستگاه یک سینماچی دوره‌گرد. دشنه را کنار مسلسل خودکار بالای یک ساختمان امنیتی... و استدلال ناگفته‌اش در این شیوه روایت- در به‌کارگیری جهش‌های زمانی- اینکه حالا که همه پدیده‌های هستی مقهور زمان‌اند و تنها چیزی که پایدار است، ناپایداری است، جابه‌جایی دومولکول از زمان و درهم آمیختن دوران‌ها دستکاری بزرگی در تاریخ نیست و چه‌بسا که در پس جلوه، جوهره را نمایان‌تر می‌کند.» حدادی همچنین با اشاره به حال‌وهوای شرقی این رمان می‌نویسد: «از جاذبه‌های دیگر این رمان آنکه فضایی غافلگیرانه جهان‌سومی و شرقی دارد؛ و این رویکرد به دودلیل: یکی رفتن به عمق دور تاریخ و دیگر اینکه نویسنده‌اش اتریشی است.

توضیح اینکه اتریش تا اوایل قرن‌بیستم بر چندکشور اسلاوی در حوزه بالکان تسلطی امپراتوری داشت و چنین، شرق به سهم خود خاستگاه طبیعی دریافت‌های عاطفی- هنری نویسندگان اتریشی بود. این سنت الهام از شرق، هنوز هم برجاست و جهان آخر نمونه دلنشینی از این نگاه غربی- شرقی نویسندگان اتریشی. سنخ مشخصا آشنا و شرقی این رمان آن‌که روایت جست‌وجوی جوانی مرید است در پی مراد خود؛ و به این شکل آغاز می‌شود که کوتا، شاگرد ناسو، پس از آنکه این شاعر به فرمان سزار آگوست از رم تبعید می‌شود، برای یافتن استاد خود راه سفر در پیش می‌گیرد.»

مرور

تازه‌های نشر چشمه

دست نیافتن به آن افق نزدیک

«شب در مسیر غرب» خاطرات زنی است اصالتا بریتانیایی به نام بریل مرکام که در چهارسالگی با خانواده‌اش به آفریقا رفت و تا پایان عمر در آفریقا ماند و به پرورش اسب پرداخت. سالخورده بود که ارزش کتاب خاطراتش کشف شد؛ آن هم به واسطه پیداشدن نامه‌ای از ارنست همینگوی که در آن، از کتاب مرکام تعریف کرده بود. همین کتابی که اخیرا با ترجمه احسان نوروزی از طرف نشر چشمه منتشر شده است. در مقدمه این کتاب درباره بریل مرکام می‌خوانیم: «بریل کودکی‌اش را میان بومی‌های آفریقا گذراند و به نخستین زنی تبدیل شد که به تنهایی بر فراز آفریقا پرواز می‌کرد. بریل مرکام رکورد پرواز بر اقیانوس اطلس را هم شکست.» در سرآغاز ترجمه فارسی همچنین قسمتی از نامه همینگوی به مکسول پرکینز که در آن از کتاب مرکام تعریف کرده آمده است. در این نامه از زبان همینگوی درباره کتاب شب در مسیر غرب چنین می‌خوانیم: «کتاب بریل مرکام، شب در مسیر غرب، را خوانده‌ای؟ وقتی افریقا بودم نسبتا خوب می‌شناختمش و هیچ‌وقت گمان نمی‌کردم بتواند و بخواهد که دست به قلم ببرد، مگر برای نوشتن دفترچه پروازش. از قرار معلوم، خیلی هم خوب نوشته، به شکل اعجاب‌انگیزی خوب، آنقدر که من از خودم به‌عنوان یک نویسنده شرمنده شدم. حس کردم صرفا یک نجار کلمات هستم، هرچه را در کار صیقل خورده باشد برمی‌دارم و به هم میخ‌شان می‌کنم و بعضی وقت‌ها یک خوک‌دانی معمولی می‌سازم. ولی او (بریل مرکام) فاتحه همه ما که خودمان را نویسنده می‌دانیم نوشته است. آن بخش‌هایی‌اش را که شخصا اطلاع دارم، که یا خودم آنجا بودم یا در روایات مردم شنیده‌ام، کاملا حقیقت دارند... امیدوارم این کتاب را بگیری و بخوانی‌اش، چون واقعا کتاب محشری است.» اینک قسمتی از کتاب: «نزدیک پایان مسیر بازگشت، در حال پرواز به سمت شمال به طرف تپه‌های انگونگ، موقع گذشتن از روی دره ریفت، طیاره‌مان جیپسی ماث دچار مرگ کاذب شد. من پشت فرمان بودم و همین که تپه‌ها (که تا هشت‌هزارفوت بالای سطح دریا می‌آیند) نزدیک‌تر شدند و شیب‌های سبز و تنگه‌هاشان از میان مه رخوتناکی که درش به سر می‌بردند بیرون آمدند، اهرم سوخت را باز کردم و دستگیره را عقب کشیدم تا ارتفاع بگیریم. ولی به‌نظر می‌رسید خبری از ارتفاع‌گرفتن نیست. طیاره کوچک‌مان سرعت ۸۰مایلی قابل‌قبولی داشت- حتی آن موقع هم اصلا رکورد خاصی محسوب نمی‌شد اما آن قدری سریع محسوب می‌شد که عواقب نهایی غم‌انگیز دست‌نیافتن به آن افق نزدیک را حس کنم. همین‌طور که حرکات کورمالم تندتر می‌شد، درخت‌های تپه‌های انگونگ هم شروع کردند به فاصله‌گرفتن از یکدیگر، طوری که فردیت‌شان بارز می‌شد- حتی به شکل اعجاب‌انگیزی تنگه‌ها هم عمیق‌تر می‌شدند.»

خاطره، خاطره است نه چیز دیگر

یکی از تازه‌های نشر چشمه در زمینه داستان ایرانی، داستان بلند «نعش‌کش» از محمدرضا گودرزی است. این داستان بلند، ۲۳فصل دارد و از زبان راوی اول شخص روایت می‌شود و لحنی طنزآمیز دارد و پر است از ارجاع به رمان‌ها. در آغاز داستان، راوی با لحنی طنزآمیز تاکید می‌کند که آنچه نوشته است خاطره یا داستان- خاطره است. «نعش‌کش» این‌گونه آغاز می‌شود: «قبل از هرچیز بهتر است بگویم این نوشته، خاطره یا داستان- خاطره است. خودم خوب می‌دانم امروزه اگر کسی بخواهد داستانی بنویسد که مورد توجه اهل‌فن قرار بگیرد، باید داستانش حول محور مسایل سیاسی- اجتماعی باشد و در آن، از مشکلات و گرفتاری‌های مردم محروم و ستمدیده سخن بگوید و در نهایت هم نقدی بر نابسامانی‌های جامعه باشد. داستان تاثیرگذار یعنی همین. اما باید اعتراف کنم که این نوشته اصولا به تعریف متعارف، داستان نیست و طبیعی است که در آن هم از این خبرها نیست و انتظار آن‌دسته از خوانندگان اندیشمند را برآورده نمی‌کند؛ شرمنده‌ام. خاطره، خاطره است، نه چیز دیگر و معمولا هم خاطرات حول مسایل عاطفی می‌گردد. نکته دوم برای آن دسته از خوانندگانی است که کشته‌مرده خوانش‌های نمادین و تمثیلی هستند، به جان اصغرآقا که می‌خواهم دنیا بدون او نباشد، من هیچ بخش یا صحنه نمادینی در آن نگنجانده‌ام، دوستان بی‌خود زور نزنند و از خودشان نماد و تمثیل در نیاورند. البته اگر هم درآوردند، درآورند، مسوولیتش به گردن خودشان، به من چه! نکته آخر برای جاسوسان اخلاق‌گرای نشانه‌شناختی است که رد زندگی نویسنده را در متن، قدم به قدم می‌گیرند و می‌گویند آها، فهمیدی چی شد؟ آخ، آخ! دیدی گفتم؟! ... طبیعی است که چون این متن خاطره است، این دوستان هرچه بگویند درست گفته‌اند و من هم تصدیق می‌کنم، ولی چه کار کنم، زندگی همین است که هست... بگذریم.»

خاک می‌بارد

«معبد لاک‌پشت» نوشته میترا معینی از دیگر تازه‌های نشر چشمه در زمینه داستان ایرانی است. معبد لاک‌پشت مجموعه داستانی است شامل ۱۰داستان. عنوان‌های داستان‌های این مجموعه عبارتند از: «جهیدن روی آب»، «ساعت‌ها هم خوابیده‌اند»، «یک روز معمولی»، «معبد لاک‌پشت»، «منیر»، «شب من»، «حمید بادبزن»، «خاک»، «اسب‌ها و آدم‌ها»، «کمی نمک و یک‌بالاپوش». آنچه در ادامه می‌آید آغاز داستان «یک‌روز معمولی» است از این مجموعه: «مثل همیشه خانه را تمیز می‌کردم. چند روزی بود که دست به ترکیب خانه نزده بودم و لایه‌ای خاک روی همه‌چیز را گرفته بود. همه‌جا گردوغبار را پاک می‌کنند، این جا خاک را. وقتی توفان می‌شود یا وقتی باد خاک‌های عربستان و عراق را برمی‌دارد و الک کرده و نرم روی سرمان می‌پاشد، چندروزی هوا زرد می‌شود.

گاهی آن طرف خیابان را نمی‌شود دید و توی هیچ داروخانه‌ای هم ماسک پیدا نمی‌شود. غروب‌های پنجشنبه و جمعه که شهرها همه شلوغ و پر رفت و آمدند اهواز می‌شود شهر ارواح. باد خاک‌ها را می‌روبد و به در و دیوار خیابان‌ها می‌زند و مردم از پشت شیشه‌ها آسمان را نگاه می‌کنند. خاک می‌بارد و خاک می‌بارد و همه منتظرند آسمان را ببینند.»