روزنامه شرق

ادبیات

صمد، عاقبت به خیر شد — صفحه ۱۰

مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده — صفحه ۱۱

ادبیات و تجربه طنز، خنده قضیه مهمی است — صفحه ۱۲

منطق حرکت در «من و سیمین و مصطفی»، رمان شیوا ارسطویی

باهمی‌های بی‌هم

امیر جلالی

اثری از مرت ابهایم

ظاهرا دهه شصت دست از سر داستان‌نویسان ایران برنمی‌دارد. نباید هم بردارد. اما رمان ارسطویی به آغازهای این دهه می‌پردازد. به لحظه‌هایی از دهه‌شصت که دهه شصتی‌ها شاهدش نبوده‌اند. از این بابت نمی‌شود گفت «من و سیمین و مصطفی» رمانی نسلی است. نباشد هم عیبی ندارد. از همان صفحه اول، راوی از اتوبوس پیاده می‌شود و می‌بیند که رفقایش را سوار مینی‌بوس می‌کنند. تقریبا همه ماجرا همین است. عده‌ای از اتوبوس پیاده می‌شوند و بعضی‌ها با مینی‌بوس سر از ناکجا درمی‌آورند. ولی شخصیت جادویی این رمان زنی است به اسم سیمین. که متعلق به خانواده‌ای است متمول. پدرش نظامی است و خان‌زاده، با کلی خدم و حشم. در فضای ایران پیش از انقلاب، سیمین با افکار چپ‌گرایانه‌اش، با تزیینات نامتعارف اتاقش و روابط نامتعارف‌تر اخلاقی و عاطفی‌اش هسته رازآلود رمان را در ذهن مخاطب جا می‌اندازد. نویسنده با ماجراپردازی، مخاطب را کنجکاو نگه نمی‌دارد. از همان شروع داستان درمی‌یابیم که سیمین با فیات قرمزش ناپدید شده است. هرچند کار به این راحتی‌ها هم نیست. در لایه‌ای دیگر از روایت، سیمین در آتش‌سوزی‌های ناشی از بمباران‌های آغاز جنگ سوخته است ولی گویا راوی به غیاب او تن نمی‌دهد. پس تصویر سیمین با فیات قرمزی که با سرعت دور و دورتر می‌رود، شأن استعاری هم دارد. تا اینجا با سه وسیله نقلیه و سه تیپ شخصیت آشنا شده‌ایم. اول از همه راوی را شناخته‌ایم که از اتوبوس پیاده می‌شود. در ادامه گروهی تروتسکیست به رمان راه پیدا می‌کند که می‌دانیم آنها را سوار مینی‌بوس کرده‌اند و البته سیمین هم هست که با فیات قرمزش صحنه را ترک کرده است. دسته‌بندی آدم‌های رمان برمبنای وسیله‌نقلیه چندان از سر ماجراجویی نیست. دست‌کم به اندازه «من و سیمین و مصطفی» و جوانی‌های مستتر در رمان، ماجراجویانه نیست. موازی با سه وسیله‌نقلیه، با سه وضعیت انسانی و حتی تاریخی نیز رودررو هستیم. ۱- پیاده‌شدن ۲- سوارشدن ۳- رفتن. می‌توان دامنه بحث را وسعت داد. این سه حالت جسمانی، به مکان‌ها و همه اشیای فضای رمان تسری می‌یابد. اما قبل از آن باید در این سه وضعیت، صورت‌بندی منسجم‌تری ایجاد کرد. حالت پیاده‌شدن، در عین‌حال از حرکت بازایستادن هم هست. انقلاب راوی را از تمرین باله بازداشته است. انقلاب به میهمانی و پارتی‌های پرجنب‌وجوش پایان داده است. اگر رمان را بخوانیم قرینه‌های بیشتری به‌دست می‌آوریم. شیوا، راوی رمان که علاوه‌بر این یکی از شخصیت‌ها هم هست، مدام در تکاپو است تا حرکت‌ها را به ایستایی مبدل کند. او شیفته مکان‌های موقتی است. گمشده‌اش را در اتاق‌های هتل جست‌وجو می‌کند. به خانه مادرش برنمی‌گردد. اتاق هتلی در نیشابور، شکل دگردیسی‌یافته اتاق سیمین است؛ اتاقی با تزییناتی عجیب‌وغریب و باب‌طبع راوی. اما سوار شدن، حالتی بینابینی است، نه با حرکت سروکار دارد، نه با ایستایی. چیزی است از مقوله اینرسی. آنها که سوار می‌شوند- یا بهتر است بگوییم سوارشان می‌کنند- حرکت را با سکون و سکون را با حرکت اشتباه می‌گیرند و این همان اینرسی است. این تجربه، هم فیزیک است و هم تجربه‌ای بشری. کیست که این تجربه را نداشته باشد. احتمالا رودکی وقتی می‌سرود: «ماند بر آنکه باشد بر کشتی‌ای روان/ پنداری اوست ساکن و ساحل همی رود»، به تجربه‌ای شبیه به اینرسی ارجاع می‌داده است. به اینرسی و ناتوانی از روایت آن باز هم برمی‌گردیم. حالت سوم، حرکت ممتد است. حرکتی که تا آخر حرکت است و مدام ادامه پیدا می‌کند. سیمین، مظهر این حالت است. سوختن او در بمباران با اصطلاح عامیانه «سر به فیات دادن» پیوند می‌خورد و او بدل به شبحی می‌شود که همواره با فیات سرخگونش به‌سرعت می‌رود. ترک می‌کند. آیا سیمین و شیوا هر دو یکی هستند. در رمان می‌خوانیم که شیوا و پریسا (خواهر سیمین) به کتابفروشی رفته‌اند و کتاب‌به‌بغل سیمین را می‌بینند که با فیات قرمزش می‌تازد. اول این پریسا است که به این نتیجه می‌رسد سیمین برای همیشه رفته است. در حالت سوم یعنی ممتدرفتن، نه فقط با ترک مکان که با حرکت دادن به حرکت مواجهیم. به بیان ساده‌تر، سیمین زنی است که رفتنش را هم با خودش می‌برد.

گروه تروتسکیست در آستانه دهه‌شصت از هم می‌پاشد. عده‌ای فرار می‌کنند. برخی به زندگی روزمره تن می‌دهند. چندنفری سر از زندان درمی‌آورند. و چندان که از لحن رمان‌نویس بر می‌آید، همه‌اش به شوخی شبیه‌تر است. هیچ‌چیز جدی و مهمی در بین نیست. عده‌ای می‌خواهند بی‌دلیل خود را وقف کارگران کنند. اما معلوم نیست که رقص باله مهم‌تر است یا آرمان‌های کارگری. جشن تولد هجده‌سالگی شیوا، در خاموشی‌های موقع وضعیت قرمز، تصویر شمع‌های مرده‌ای است که دود می‌شوند و به هوا می‌روند (موتیفی که غیاب سیمین را برجسته می‌کند). شیوا با عمر، عربی‌الاصل و تبعه آمریکا اجبارا ازدواج کرده است. در «من و سیمین و مصطفی» روابط آدم‌ها با هم تا حد ممکن پیچیده و تودرتو است. خصوصا اینکه روابط پیچیده آدم‌ها با هم در دیالوگ‌هایی بازگو می‌شوند که مرجع سخن جز با دقت زیاد تشخیص‌پذیر نیست. با این‌همه، رمان شیوا ارسطویی بیش از هر چیز حامل مفهوم نفی حرکت است. تصویر پابرجای اتاق سیمین که بی‌شباهت به محل سکونت راوی رمان «خوف» -کتاب قبلی همین نویسنده- نیست، اتاقی است با تزیینات مدرن در انتهای باغی. این تصویر که کاملا برآمده از ذهنیت ماقبل مدرن است، مکان‌ها را به دو بخش شهر و باغ تقسیم می‌کند و باغ، درست مثل نگارگری‌های کلاسیک ایرانی حرکت‌ها و سکون‌ها را متمایز می‌کند. لنگه‌کفش تزیینی که سیمین از کوچه برلن با خودش آورده، صندلی گهواره‌ای با حرکت درجا و آرامش‌بخش و اتاق هتل نیشابور، جملگی از یک‌جنبه با هم شباهت دارند. حرکت را نفی می‌کنند. این را هم اضافه کنیم که شیوا دوست ندارد ایران را ترک کند. او عاشق باله است و از قول معلمش نقل می‌کند که بالرین نباید به زمین نگاه کند. مهم‌تر از این تمایز، تقسیم‌بندی مکانیک اشیا به دو دسته ساکن و متحرک است. جهان پساانقلابی جز با حرکت و سکون هیچ جلوه دیگری را به حیطه ادراک نمی‌کشاند.

مساله را از منظر دیگری طرح می‌کنیم، جهان شیوا ارسطویی در «من و سیمین و مصطفی» همچنان فضا را هندسی ادراک می‌کند. و فقط با دو جوهر حرکت (=امتداد) و ایستایی (=تفکر و تخیل) سروکار دارد. تهرانپارس و سلطنت‌آباد روایت ارسطویی در حکم فضاهایی هندسی باقی می‌مانند و به شکل «مکان» درنمی‌آیند. به همین قیاس، تمایز میان جسم و شیء نیز هویدا نیست. خلاصه‌اش اینکه، این دریافت از مکان اساسا سنخیتی با ادراک رمان‌نویس ندارد. زمانی دکارت جوهر هر جسم بیرونی را درخصوصیت «امتداد» تلقی می‌کرد و جسم چیزی بود که بعد داشت و حد معینی از فضا را اشغال می‌کرد. بنابراین موازنه‌ای شکل می‌گرفت که جوهر جسم، امتداد بود و مابازای آن فکر بود که در نگره دکارتی جوهر روح به حساب می‌آمد. اما منتقدان مهم دکارت، اسپینوزا و لایب‌نیتس جهان را نه هندسی که مکانیکی در نظر می‌آوردند. لایب نیتس در «مونادولوژی» این نقد را مطرح می‌کند که به‌جز خصوصیت هندسی، جهان حائز کیفیت‌های مکانیکی و فیزیکی نیز هست. یکی از مصداق‌های چنین جهانی در «اصل‌ماند» یا همان اینرسی تجلی می‌کند. اینرسی عبارت از آن است که اجسام برحسب جرمشان در برابر حرکت مقاومت می‌کنند. به همین‌ترتیب در برخورد دوجسم با هم، جرم بیشترِ یک‌جسم در سکون، از حرکت جسم دوم می‌کاهد. از همین لحظه‌های تفکرِ مدرن است که مفهوم نیرو پا به میدان می‌گذارد. اشیا در برابر حرکت مقاومت می‌کنند. بحث بر سر این است که واقعیت جهان برساخته از نیرو است یا امتداد. عجالتا از واقعیت جهان قلم می‌گیریم و به جهان رمان بسنده می‌کنیم. رمان حاصل تصوری از جهان است که ما در آن با میدانی از نیروها سروکار داریم و نه با مختصات اشیا و بدن‌ها. رمان‌نویس به ارایه آدرس اماکن و محل استقرار بدن‌ها قناعت نمی‌کند. هر شیء و بدنی در برخورد با اشیا و بدن‌های دیگر نیرویی اعمال می‌کند و بر آن نیرویی اعمال می‌شود.

رمان‌نویس ایرانی جز چند نمونه استثنایی از پذیرش مقتضیات ادراک جهان در رمان سرباز می‌زند و فضا و موقعیت اشیا و بدن‌ها را همچنان هندسی شرح می‌دهد. مثلا همین «شیوا»ی شخصیت رمان، با آنکه شیفته باله است و دوست ندارد به زمین نگاه کند، در پایان دست به کار حفر زمین می‌شود و در هوای برفی شهربازی، مردگان خود را یک‌به‌یک از دل خاک بیرون می‌کشد. فضای صفحات آخر رمان، ابهام‌برانگیز است و یادآور داستان «مردگانِ» جویس است که در آنجا هم شبی برفی را شاهدیم که گیبریل ناظر است و ما، مای مخاطب نمی‌دانیم آنچه خوانده‌ایم فضای زنده آستانه سال نو بوده یا اینکه همه‌اش مراوداتی بین چند شبح بوده یا شاید یادآوری خاطراتی از مردگان. با این‌همه، گیبریل زمین شهربازی را حفر نمی‌کند. او به سطح می‌نگرد و از دور مکان را نظاره می‌کند. به هرروی، راوی خلف‌وعده می‌کند و به‌جای رعایت اصل باله- که نباید به زمین نگاه کرد- به زمین نگاه می‌کند. و زمین را می‌خراشد. چرخ‌وفلک‌ها از حرکت باز می‌ایستند و سیمین این‌بار در فیات قرمزش نیست. او از حرکت باز مانده است. گوش‌های مردگان در زمین برف‌پوشیده شهربازی پر از کرم است. دهان هم نباید باز کنند: «لب که باز کند دوباره شروع می‌کند به بدوبیراه‌گفتن به دم‌ودستگاه شاه. حوصله‌اش را ندارم. بگذار خاک بماند روی لب‌هایش.» لنگه‌کفش خیابان برلن هم جای خود را به پوتین می‌دهد. همین تصویر پایانی رمان به‌قدر کافی گویا است. راوی از واحدی به اسم رمان صرف‌نظر می‌کند و به‌جای ایجاد مداری از نیروها به صرف ایستایی یا حرکت اکتفا می‌کند. ناگفته نماند که این عارضه گریبانگیر اکثر آثار داستانی ایرانی است، از دیرباز تا اکنون. این است که رمان‌نویسان ایرانی، با توصیف اشیا یا بازنمایی حرکت اجسام و بدن‌ها میانه خوبی دارند. شاید به همین دلیل است که هنوز مکان مطبوع روایت‌پردازی «گلستان»، «روضه» و باغی است که در آن به‌جز صندلی گهواره‌ای آب از آب تکان نمی‌خورد و ابزار حرکت، لنگه‌کفشی است از کوچه برلن که با آن نه می‌توان رفت و نه ماند. از این نکته نباید غفلت کرد که باغ خانسالاری آغاز رمان، در پایان جای خود را به شهربازی می‌دهد. در این شهربازی همه‌چیز از حرکت باز ایستاده است. چیزی از جا نمی‌جنبد. برف می‌بارد و نگارگری و شعر، راه را بر رمان سد کرده‌اند. پس چه‌بهتر که جهان تغییری نمی‌کرد. چه‌بهتر که بعد از این هم هیچ تغییری درکار نباشد.

جهان دوپاره رمان «من و سیمین و مصطفی»

تمام شد

شیما بهره‌مند

آن طرف خیابان موسسه زبان ایران-آمریکا بود، این طرف خیابان، ساختمانی که دارودسته تروتسکی‌باز در آنجا اتاق گفت‌وگو داشتند. از همین جملات نخستین، رمانِ «من و سیمین و مصطفی» درمی‌یابیم که با کلان روایتی سروکار داریم. تا آخر رمان هم این دوگانه‌ها داستان را پیش می‌برند. رمان شیوا ارسطویی نیز همصدا با جریان داستان‌نویسی اخیر ما، در پس‌زمینه دهه‌شصت روایت می‌شود و بیش از آنکه بر مبنای اندیشه‌ای تاریخی یا تحلیلی تاریخی شکل بگیرد، از دینامیسم تحولات درونی ادبیات داستانی ما پیروی می‌کند. بگذریم از اینکه ادبیات معاصر ما چندی است که ناتوانی خود را بر دوش تاریخ گذاشته و به منطق بازنمایی تن داده تا مگر نابهنگامی امر تروماتیک را به تصویر درآورد و روایتی بسته‌بندی‌شده از آن به دست دهد؛ اتفاقی که در نظریه تحلیل گفتمانی آن را در درون مجموعه‌ای از ضوابط نانوشته (=گفتمان) شناسایی می‌کنیم. اینجا دیگر تروما، پلان سیاه نیست که برعکس، گفتمان اخیر باید آنقدر از امر تروماتیک روایت بسازد تا آن را به‌نوعی حل‌وفصل‌شده جا بزند. این شیوه از روایت، بیش از همه از «ادبیات» صرف‌نظر می‌کند تا گسست‌های زیستی و بحران‌های زندگی امروز را رفع‌ورجوع کند.

اما «من و سیمین و مصطفی» جدا از اینکه در پس‌زمینه دورانی از تاریخ معاصر ما شکل می‌گیرد، در درون خود جهان دوپاره‌ای را تصویر می‌کند که از طرفی زندگی خصوصی را در برابر زندگی در عرصه عمومی می‌نشاند و از طرف دیگر فرهنگ را در تقابل با سیاست تعریف می‌کند. راوی در رفت‌وبرگشت بین این فضاها، دهه‌شصت را خاستگاهِ دونوع شخصیت می‌داند؛ شخصیت‌هایی که تعریف خود را از عرصه عمومیِ دریافت می‌کنند و در فکر آرمان‌های کارگری‌اند اما در نظر شیوا -راوی رمان- آنها هم به‌نوعی خلق‌های محروم را «مصرف» می‌کنند. و دیگر، شخصیت‌هایی که در زندگی خصوصی به‌دنبال زندگی بهتر می‌گردند و ازقضا همین‌ها هستند که در بلبشوی دوروبرشان به فکر فرهنگ‌اند؛ زیر نور خودکارهای چراغ‌قوه‌دار که تازه مد شده بود کتاب رقص و زندگی روژه گارودی و نیچه می‌خوانند، «از جلال و سارتر و کامو کتاب می‌خرند و خیال دارند بنشینند در خانه و مثل بچه آدم کتاب بخوانند تا سر از کار دنیا دربیاورند» و معتقدند این نشستن گوشه خانه و کتاب‌خواندن روی مبل‌هایی که مدام می‌گفتند نباید آنها را عوض کرد، از هیچ‌چی بهتر است و جز این کاری ازشان برنمی‌آید.

دوپاره‌شدنِ فرهنگ و سیاست که در این رمان تا دهه‌شصت عقب کشانده شده، از دیگر وجه ظهورهایی است که فوکو در نظریه گفتمان، آن را از طریق گسست‌های معرفتی - درست آنجاکه مدار تاریخی قطع می‌شود- رد می‌زند. مفهومِ «فرهنگ» در شکل اخیرش اما، مشخصا از دهه‌هفتاد به این‌طرف پاگرفته است؛ درست از همان دورانی که توسعه سیاسی جای خود را به توسعه فرهنگی داد. اما در «من و سیمین و مصطفی»، این دوقطبی به دهه‌شصت نیز تسری یافته است، از این‌منظر و البته با ارجاعات مکرر دیگر رمان، به‌نظر می‌رسد راوی در شرایط پساانقلابی خود، انقلابی‌ها را توصیف می‌کند. «وسط کلاس انگلیسی از جا بلند شدم و از موسسه ایران-آمریکا زدم بیرون. رفتم آن طرف خیابان. رفتم نشستم روی یکی از صندلی‌های خاکستری اتاق گفت‌وگوی بابک. بابک با آن پیراهن اتوکشیده و دست‌های ظریفش باز هم از حقوق از دست‌رفته کارگرها حرف می‌زد.

دوست داشتم از حقوق از دست‌رفته بالرین‌ها حرف بزنند. کارگرها هنوز مشغول کار بودند، ولی بالرین‌ها دیگر نمی‌رقصیدند. دخترها ژیمناستیک تمرین نمی‌کردند. دلم لک زده بود برای تمرین باله. تازه یاد گرفته بودم بایستم روی انگشت‌های پاهایم و چرخ بزنم. آسان نبود. تروتسکی حتما می‌فهمید چه زحمتی دارد وزن بدن را روی نوک پا نگه‌داشتن، دور صحنه دویدن و نیفتادن، به بالا نگاه‌کردن و هرگز به زمین چشم نینداختن... تروتسکی می‌فهمد اگرنه به درد جرز دیوار هم نمی‌خورد! » در نهایت اما روایت این دوپاره‌ها به آرمان‌های سیاسی از دست‌رفته و بی‌نتیجه می‌انجامد. بابک و مصطفی و خواهرش و بقیه را برده‌اند، مصطفی غیبش زده، اما از آنها که مانده‌اند، احمد فقط در فکر پیداکردن مصطفی، برادرش است، شیوا دیگر نمی‌خواهد به خانه تیمی رستم، دایی‌اش پا بگذارد و به خانه مادرش -که گویا درست‌وحسابی هم مادرش نیست- برنمی‌گردد، دیگر اتاق گفت‌وگویی هم در کار نیست. «تمام شد.»

در فصل آخر رمان راوی در اتاق هزاروسیصدوشصتِ هتلی درندشت نشسته و تخیل می‌کند؛ هتلی که صاحبش دوست احمد بوده و حالا مدت‌هاست که دیگر از احمد هم خبری نیست. از بالکن اتاق صندلی گهواره‌ای سیمین (دختر تیمسار، همسایه عموی شیوا) را می‌بیند وسط یکی از ویلایی‌ترین خانه‌های شهر که زیر آوار خردوخمیر شده، آخر سیمین در یکی از بمباران‌های جنگ زیر آوار مانده یا شاید سوخته و دود شده است. مصطفی در یکی از سلول‌های شهر تار می‌زند، بابک هم سلول را تبدیل کرده به اتاق گفت‌وگو و هنوز دارد می‌گوید اقتصاد این مملکت را دوشبه می‌شود حل کرد و بقیه هم دارند به ریش او می‌خندند. اما واقعیت این است که دلشان لک زده برای یک فنجان قهوه خوب یا نان سنگک. بابک تصمیم گرفته هرجور شده خودش را از شر این گفت‌وگوهای طولانی خلاص کند و دوشبه بارش را ببندد و برود سراغ زندگی‌اش در بنگه دنیا. منصور، دوست بابک دست‌بردار نیست اما فقط می‌خواهد جوری سر کند تا حبسش تمام شود. تمام شد. راوی در آخر، صحنه را جوری می‌چیند که مخاطب باور کند تمام شد. حتی مردگان را احضار می‌کند اما حال‌وحوصله آنها را هم ندارد چون «لب که باز کنند دوباره شروع می‌کنند به بدوبیراه‌گفتن به دم‌ودستگاه شاه.» در ازای این تمام‌شدن اما راوی از جامعه باز دفاع می‌کند. و شاید این تکه، همین دوسطرِ رمان، نقطه تلاقی جهانِ دوپاره رمان هم هست. شیوا در برابر تروتسکیست‌ها از «جامعه بازِ» پوپر می‌گوید و درست همین‌جاست که تفکر سراسر ایدئولوژیکِ راوی عیان می‌شود. باشد، دورانِ آدم‌هایی که آرمان‌شان تخیلی بود تمام شد، اما راوی هم جز «ملال» نصیبی نبرده و اتوپیای خیالی‌اش را به زندگی روزمره تقدیم کرده است.

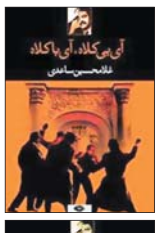
من و سیمین و مصطفی
شیوا ارسطویی
نشر روزنه
چاپ اول: ۱۳۹۳

عطف کتاب

تاریک‌خانه

برخی از آثار غلامحسین ساعدی بعد از سال‌ها در نشر نگاه منتشر شده. «آی‌بی‌کلاه، آی‌باکلاه» از مشهورترین آثار نمایشی ساعدی است و فضای کلی و مشترک آثار او در این نمایشنامه هم وجود دارد. اگرچه این نمایشنامه تماما در شهر می‌گذرد، اما شهری که ساعدی در این نمایشنامه تصویر کرده با فضاهای روستایی آثار او از حیث وجود وهم و فقر و تنگدستی مشابهت دارد. نمایشنامه در همان توصیف صحنه اولیه‌اش فضاهای کلی آثار ساعدی را به یاد می‌آورد: «محله‌ای نوساز در حاشیه شهر. صحنه، محوطه‌ایست که از تلاقی چندکوچه به وجود آمده. خانه‌ها همه تازه‌ساز است و خوش‌نما. طرف راست صحنه خانه‌ای است متروک و قدیمی با درویپکر زمخت و دیوارهای خشتی. بیشتر پنجره‌های این خانه تخته‌کوب شده است. در نبش این خانه پنجره دراز و بی‌قواره‌ایست که راه‌پله‌ها را روشن می‌کند. طرف چپ صحنه، دوخانه با دو در کنارهم و چندپنجره. ... .» ساعدی در غالب آثارش و از جمله در «آی بی‌کلاه، آی باکلاه»، با توجه به آدم‌های حاشیه‌ای و گوشه‌کنارها توصیفی درخشان از فضاهای وهم‌آلود شهری و روستایی به‌دست می‌دهد.

«جانشین»، دیگر نمایشنامه ساعدی است که این‌روزها در نشر نگاه به‌چاپ رسیده است. این نمایشنامه سه‌شخصیت با نام‌های «مرد اول»، «مرد دوم» و «مرد سوم» دارد که در ابتدای نمایشنامه جلوی در نیمه‌باز تاریک‌خانه‌ای ایستاده و دور خود می‌چرخند و می‌خندند: «مرد اول، مرد دوم و مرد سوم جلوی در نیمه‌باز تاریک‌خانه ایستاده‌اند و به شدت می‌خندند، در خود می‌پیچند و دور خود می‌چرخند. از شدت خنده نفس‌شان بند می‌آید، آرام می‌گیرند، نفس تازه می‌کنند، شلیک خنده دیگری راه می‌افتد. به شانه همدیگر می‌زنند، همدیگر را هل می‌دهند، می‌خندند و دوباره می‌خندند. مرد اول خنده‌های عصبی دارد، روی زمین می‌غلتد و پاهایش را در هوا تکان می‌دهد و بلند می‌شود. لحظه‌ای آرام می‌گیرند، هر سه‌نفر از سه‌جهت به در تاریک‌خانه نزدیک می‌شوند و می‌ایستند. هرکدام حالت به‌خصوصی گرفته‌اند، قیافه‌ها به‌تدریج جدی و جدی‌تر می‌شود. مرد اول یک مرتبه فریاد می‌زند.» ساعدی در این نمایشنامه نیز به وضعیت اجتماعی آن دوره توجه داشته و با سبک و نثر خاص خودش به توصیف آن پرداخته است.



آی باکلاه، آی بی‌کلاه
جانشین
غلامحسین ساعدی

نگاه

ادبیات اروپا و روسیه به روایت نابوکف

کشف راز ساختارهای ادبی

پارسا ریاحی: «درسگفتارهای ادبیات اروپا» و «درسگفتارهای ادبیات روس» عنوان دوکتاب از ولادیمیر نابوکف است که به‌تازگی با ترجمه فرزانه طاهری در نشر نیلوفر منتشر شده است. درسگفتارهایی که در این دوکتاب گرد آمده‌اند، حاصل تدریس نابوکف در کالج ولزلی و دانشگاه کرنل هستند و شکل ارایه آنها در کلاس‌های درس نابوکف در این کتاب حفظ شده است. در کتاب «درسگفتارهای ادبیات اروپا»، نابوکف به نویسندگان شاخص کلاسیک تا مدرن ادبیات اروپا (نویسندگان بریتانیایی، فرانسوی و آلمانی) پرداخته و جین آستین، چارلز دیکنز، گوستاو فلوبر، رابرت لویی استیونسن، مارسل پروست، فرانتس کافکا و جیمز جویس نویسندگانی‌اند که اثری از آنها مورد بررسی قرار گرفته است. نابوکف درسگفتارهایش را براساس نوع نگاه خود به داستان‌نویسی ارایه می‌داد و براساس همین نگاه به سراغ بررسی آثار نویسندگان دیگر می‌رفت. او در این درسگفتارها به‌جای پرداختن به ایده‌های کلی به سراغ جزییات داستان‌ها رفته و خودش درباره شیوه کارش در دانشگاه گفته: «در دوران کار دانشگاهی‌ام تلاش کردم اطلاعات دقیق درباره جزییات را در اختیار دانشجویان ادبیات قرار دهم، اطلاعاتی دقیق درباره ترکیباتی از این جزییات که جرقه حسی را می‌زنند؛ جرقه‌ای که بدون آن کتاب مرده است. از این‌جنبه، ایده‌های کلی هیچ اهمیتی ندارند. هر آدم ابلهی می‌تواند رئوس موضع تالستوی در قبال زنا را دریابد، اما خواننده خوب، برای آنکه از هنر تالستوی لذت ببرد، باید بخواهد که برای مثال ترتیب واگن‌های قطارهای شب‌رو صدسال پیش مسکو-سنت‌پترزبورگ را مجسم کند. نمودار در این موارد بسیار مفید است. آموزگاران به‌جای استمراربخشیدن به مزخرفات خودنمایانه سرفصل‌های هُمرور و پررنگ‌ولعاب و شکمی، نقشه دوبلین را تهیه و روی آن مسیرهای درهم‌پیچیده حرکت بلوم و استیون را به روشنی مشخص کنند. بدون ادراک بصری هزارتوی شمشادها در منسفیلدپارک، رمان بخشی از جذابیت سه‌بعدنگاری خود را از دست می‌دهد و اگر نمای خانه دکتر جکیل در ذهن دانشجو به روشنی بازسازی نشود، لذت‌بردن از داستان استیونسن کامل نخواهد بود». نابوکف تاکید دارد که هر اثر هنری همواره «خلق جهانی تازه» است و ازاین‌رو در مواجهه با آن باید پیش از هرچیز این جهان تازه را با دقت وارسی کرد، به‌گونه‌ای «که انگار همین حالا خلق شده است و به آن جهان‌هایی که قبلا

می‌شناخته‌ایم هیچ ربطی ندارد. وقتی که این جهان تازه را به دقت وارسی کردیم، آن‌وقت و فقط آن‌وقت است که می‌توان به رابطه آن با جهان‌های دیگر، با شاخه‌های دیگر دانش پرداخت». نابوکف در درسگفتارهایش، برخلاف بسیاری از کتاب‌ها و شیوه‌های دیگر آموزش داستان‌نویسی، ادبیات را به چند فرمول حاضر و آماده فرونکاسته بلکه از وجوه مختلف و با رویکردی مشخص به سراغ ادبیات رفته است. به اعتقاد نابوکف، یک نویسنده بزرگ ترکیبی از «داستان‌گو»، «آموزگار» و «افسونگر» است اگرچه درنهایت وجه افسونگری نویسنده است که دست‌بالا را پیدا می‌کند و او را تا حد نویسنده‌ای درجه‌یک بالا می‌کشد: «این سه‌وجه یک نویسنده بزرگ -جادو، داستان، درس- این قابلیت را دارند که درهم‌آمیزند، در تلالو یکپارچه و یگانه‌ای جلوه‌گر شوند، زیرا جادوی هنر شاید در خود استخوان‌های داستان، در مغز استخوان تفکر باشد. شاهکارهایی می‌بینیم ساخته از تفکر خشک و روشن و سازمان‌یافته که در ما لرزشی هنری ایجاد می‌کنند؛ لرزشی به همان قدرت که رمانی مثل منسفیلدپارک در ما برمی‌انگیزد یا هریک از تصویرسازی‌های حسی دیکنزی. به نظر من، فرمول خوب برای آزمودن کیفیت یک رمان، در درازمدت، درآمیختن دقت شعر با شهود علم است. برای تن‌سپردن به لذت آن جادو، خواننده خردمند کتاب یک نابغه را نه با دلش و نه آن‌قدرها با مغزش، که با تیره پشتش می‌خواند. در آنجاست که آن مورمور افشاگر رخ می‌دهد، گرچه به وقت خواندن باید کمی فاصله بگیریم، کمی جدا بمانیم. بعد با لذتی که هم حسی است و هم عقلی، هنرمند را تماشا می‌کنیم که قلعه مقوایی‌اش را می‌سازد و تماشا می‌کنیم که قلعه مقوایی او به قلعه‌ای زیبا از فولاد و شیشه بدل می‌شود». نگاه نابوکف به ادبیات و توجه او به جزییات و مفصل‌های داستان‌ها، باعث شده تا درسگفتارهای او هم برای خوانندگان ادبیات و هم برای کسانی که می‌خواهند به داستان‌نویسی بپردازند خواندنی و پر از نکات بدیع باشد. نابوکف در «درسگفتارهای ادبیات روس»، به سراغ تالستوی، تورگنیف، چخوف، داستایفسکی، گورکی و گوگول رفته و البته در این کتاب برخلاف «درسگفتارهای ادبیات اروپا»، به زندگی‌نامه و آثار دیگر نویسندگان هم توجه داشته و بعد از آن به سراغ اثر اصلی رفته است. به‌عبارتی نابوکف در این درسگفتارها شیوه‌های معمول تدریس آکادمیک آن زمان را بیشتر مدنظر داشته است. «درسگفتارهای ادبیات روس» سال‌ها پیش با ترجمه فرزانه طاهری منتشر شده بود، اما برای چاپ جدید، مترجم تجدیدنظری اساسی در ترجمه قبلی کرده است.