علی شروقی

درباره مجموعه داستان «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا»ی مدیا کاشیگر

و کُشتنِ مرگِ مولف

عکس: امیر جدیدی، شرق

اگر نگوییم همه، دست‌کم قصه‌های بهترِ مجموعه «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا»ی مدیا کاشیگر قصه‌هایی هستند که در آن‌ها با تداخلِ متن‌ها و جدالِ گاه پنهان و گاه آشکارِ مولف و شخصیت‌های مخلوقِ مولف بر سرِ مالکیتِ قصه مواجه می‌شویم و با خود روایت به منزله شیئی که مالکیت آن محل تردید و نزاع است. این مولفه‌ها در قصه‌های کاشیگر هم آشنا به چشم می‌آیند و هم غریب می‌نمایند. اگر از آشنابودن‌شان سخن می‌گوییم به این دلیل است که در نگاهی کلی این مولفه‌ها را در قصه‌های ایرانی دیگری هم که تحت‌تاثیر بحث‌های نظری مبتنی بر مرگ مولف و استقلال متن از نویسنده و نوشته‌شدن نویسنده توسط متن و مانند آن نوشته شده‌اند، دیده‌ایم. قصه‌هایی که در یک دسته‌بندی عام و کلی «پست‌مدرن» خوانده می‌شوند. اما اگر این مولفه‌ها، در عین آشنایی، در قصه‌های کاشیگر غریب می‌نماید، دلیلش تبدیل‌شدن‌شان به یک وسواس ذهنی و گره‌خوردنِ آن‌ها با چیزی در بیرون از دنیای متن است. از این میان به ویژه روی جدالِ مولف و شخصیت‌های مخلوقِ او بر سرِ مالکیت متن تاکید می‌کنم که در قصه‌های کاشیگر جدالی است گره‌خورده با تمامی آن نبردهای تاریخی که بر سرِ مالکیت در گرفته و در می‌گیرد، هرچند در این قصه‌ها اَشاره‌ای واضح و مستقیم به این موضوع نیابیم. به بیانِ ساده‌تر و مصطلح‌تر، «جنگِ قدرت» اگر نگوییم مضمون تمام قصه‌های این کتاب، دست‌کم مضمون چند قصه بهترِ آن اَست. به همین دلیل است که این قصه‌ها در عین اینکه در نگاه اول شاید بازی‌های بی‌خطر با بی‌نهایت امکانِ خیالی بنمایند، یک هراس واقعی را از عمقِ خود باز می‌تابانند؛ هراسِ مولف از مرگِ خود و از همین رو حک‌کردنِ مدامِ خود در قصه‌ها به قصدِ اعلامِ حضور، هراس از این‌که پذیرش مرگِ مولف و میدان‌دادن به آن، مالکان موهومِ بس خطرناک‌تری را به جای او بنشاند که با نامرئی‌کردنِ خود نه حق انتخاب که وهمی از حق انتخاب را برای مخاطب بسازند که عملا نه تنها آزادی را برای او به ارمغان نمی‌آورد بلکه او را در ازدحام بی‌نهایت امکان، گیج و گول رها می‌کند و به صورتی نامرئی او را به سمتی دلخواه هدایت می‌کند بی‌آنکه مخاطب ذوق‌زده از امکان‌ها و حق انتخاب‌های بی‌شمار و روایت‌های متعدد از یک ماجرا، بداند که دارد به سمتِ دلخواه آن مالکانِ موهومِ متن که جای مولفِ کلاسیک را گرفته‌اند هُل داده می‌شود. از این منظر قصه‌های کاشیگر در مجموعه «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا» قصه‌هایی هستند که با ابزار پست‌مدرنیسم به جنگ با پست‌مدرنیسم می‌روند و درواقع به جنگ با آن‌چه توهم آزادی‌اش می‌توان خواند. از همین روست که در این قصه‌ها با ضد آرمانشهری برآمده از دنیای مجازی و نسبیت‌گرایی افراطی پست‌مدرنیستی روبه‌رو هستیم و با نبرد بر سرِ بازپس‌گیری حق مالکیتِ متن توسط مولف.

به بیانی مولف در این قصه‌ها دن‌کیشوتی است که به جنگ با ماشین‌های روایت‌ساز رفته است. ماشین‌هایی که روزانه بی‌شمار روایت را از یک موضوع روانه بازار می‌کنند و در نهایت مخاطب بمباران‌شده با این بی‌شمار روایت را در پوچی و خلاء و انفعالی جانکاه به حالِ خود می‌گذارند و گفتن ندارد که این بی‌شمار روایت سرپوشی است بر حقیقتی که نباید فاش شود و باید در این ازدحام و تعدد روایت گم و محو شود. برای تحقق این خواست نخست مولف باید دک شود تا چیزی به نام ماشینِ خودکارِ روایت‌ساز جای او را بگیرد. در داستان‌های کاشیگر اما در عین تعدد و تداخل متن‌ها و روایت‌ها و مولف‌ها، یک مولف بر وجود و حضور خود به‌عنوان پدیدآورنده متن پافشاری می‌کند، هرچند خود این مولف زاده تخیلِ نویسنده‌ای به نام مدیا کاشیگر است و البته در بعضی قصه‌ها هم‌نام او. پس او هم وجود خارجی ندارد اما اصرار دارد با حک‌کردن خود در داستان بگوید که وجود دارد و آن‌چه خوانده‌ایم ساخته و پرداخته ذهن اوست و او مُهرِ خود را بر هر روایتی، حتی روایت‌های پیش از این گفته و نوشته شده، می‌زند و آن روایت‌ها را از آن خود می‌کند و تاکید می‌کند که شخصیت‌های داستانی هرگز بر مولف‌شان پیشی نمی‌گیرند و در نهایت این مولف است که سرنوشت آن‌ها را رقم می‌زند. نمود این رویکرد را در داستان «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا» می‌بینیم که روایت آن بر پایه گفت‌وگو و جدل مولف و شخصیت داستان بر سرِ قصه‌ای در حالِ نوشته‌شدن شکل گرفته است. شخصیتِ داستان مدام می‌ترسد که مبادا مولف جایی خسته شود و کل داستان را نابود و محو کند. از طرفی این شخصیت هنوز نه جنسیتی دارد و نه هویتی و هویت و موجودیتش بسته به اراده مولف است. در پایان داستان مولف می‌گوید: «این قصه پراکنده‌تر از آن است که قصه شود.» شخصیت داستان که قرار است در داستانِ نویسنده نوع بشر را نابود کند، دستِ آخر عاجزانه از نویسنده می‌خواهد که لااقل هویت و جنسیت او را مشخص کند. بنابراین داستانی که قرار است به نابودی نوع بشر بینجامد در پایان شخصیتی را که به واسطه او این نابودی باید اتفاق بیافتد بی‌هویت به‌جا می‌گذارد و اقتدار مولف را در جهانی که کمر به قتل او بسته است تثبیت می‌کند، گویی مرگ مولف معادلِ نابودی نوع بشر است و برای جلوگیری از این نابودی باید مولف را به جایگاه مقتدرانه‌اش در متن بازگرداند و بر ضرورت حضور او پافشاری کرد. در داستانِ دیگری از کتاب با عنوان «اتاق تاریک»، نویسنده به شیوه‌ای بورخس‌وار خلاصه‌ای از «کتاب اوهام» پل اوستر را نقل می‌کند و آن‌گاه روایت خود را در لابه‌لای متن اوستر جاسازی می‌کند. آن را به داستان «تقرب به درگاه المعتصم» بورخس پیوند می‌زند و از زبان خواننده چنین فکری را پیش می‌کشد که «اگر در کار بورخس، هم کتاب تقریب فرضی است و هم میربهادر علی، یعنی نویسنده آن، اما در قصه کاشیگر هم رمان وجود خارجی دارد، هم نویسنده و هم حتا ناشر و سال انتشار. و این، داده‌یی است تغییرناپذیر، مگر آن‌که کتاب‌سوزانی هنوز نامحقق اما قطعا در راه، سبب شود خوانندگان آتی، وجود کتاب اوهام و شخص پل اوستر را همان‌طور انکار کنند که امروزه ما منکر مآخذ بورخس شده‌ایم.» راوی که نویسنده این داستان است، آن‌گاه کتاب اوهامِ خود را روایت می‌کند و این را که اگر او به‌جای اوستر بود با هکتور مان – قهرمان رمان اوستر – چه می‌کرد. سطرهای آخر داستان حامل اضطرابی هستند که راوی – نویسنده می‌کوشد با حذف عوامل شکل‌گیری قصه آن را فرونشاند؛ اضطراب حذف و مرگِ مولف که البته آشکارا سخنی از آن نیست اما حضور مقتدرانه راوی – نویسنده در پایان داستان و وسوسه کشتن شخصیت‌های داستان گواه حضور پنهان آن است: «شاید خودم وارد داستان می‌شدم تا بکشم‌شان و راز سر به‌مهر بماند یا هم‌چنان بیرونِ داستان می‌ماندم تا زندگی کنند و راز را سربه‌مهر نگه دارند.»

در داستان «روایت پنجم از خون‌های رقیق‌تر از آب» نیز، که یکی از بهترین داستان‌های کتاب است، با زنی مواجهیم که همسر یک مامور سازمان سیا بوده و به‌واسطه او به توطئه‌های امپریالیستی در خاورمیانه کشیده شده و اکنون به خواب نویسنده‌ای به نام مدیا کاشیگر آمده و داستانش را برای او بازمی‌گوید. همچنین است داستان «ماوقع» که در پایان آن از زبان یکی از شخصیت‌های داستان اعلام می‌شود که او و دیگر قهرمانان داستان و آن‌چه از سر گذرانده‌اند جزء داستانی از مدیا کاشیگر است. به همین گونه است داستان «یک داستان کوتاه عاشقانه» که نویسنده‌ای آن را می‌نویسد و ماجرای زن و شوهری است به نام نسرین و عباس که یک زوجِ دیگر را واسطه آشنایی با هم معرفی کرده‌اند اما نویسندهَ – راوی هرچه جستجو می‌کند نشانی از این زوج نمی‌یابد. گویی این زوج نیز خود مخلوقِ مولفانی به نام عباس و نسرین‌اند که به طرز مشکوکی حذف شده‌اند و رد و نشانی ازشان نیست. اما وجه تناقض‌آمیزِ حضور مقتدرانه مولف در این قصه‌ها این‌جاست که میلِ احیاء مولف در آن‌ها، خود به‌واسطه خلقِ مولفی خیالی می‌تواند تحقق بیابد. یعنی مولفی که فقط روی صفحه کاغذ وجود دارد. اضطراب و هراس از همین‌جا نشات می‌گیرد. آیا واقعا چیزی جز بی‌شمار متن وجود دارد؟ نویسنده پسامرگِ مولفی از دچارشدن به این اضطراب ناگزیر است. او می‌تواند گاه شتابزده و ناگهانی و گاه با تمهیداتی پیچیده‌تر در متن اعلام حضور کند اما این اعلامِ حضور اضطرابِ او را فرونمی‌نشاند. گویی گفتنِ این‌که این متن مالِ من است متن را واقعا مالِ او نمی‌کند. این مالکیت اگر هم محقق شود سخت شکننده و در معرض تهدید است، به‌نحوی‌که گاه این اعلامِ حضور ممکن است اصلا در یاد خواننده نماند و او تنهاَ قصه‌ای را به یاد بیاورد که آن مولفِ خیالیِ مخلوقِ مدیا کاشیگر بازگفته است. قصه‌ای که در عینِ تاکید بر قصه‌بودنش سخت با واقعیت‌های بیرون از قصه و وضعیت جهان معاصر که در تسخیر دنیای مجازی است گره خورده است. رویکرد ضد پست‌مدرنیستی کاشیگر از همین‌جا آب می‌خورد. در قصه‌های او با همه متن‌گونه‌گی نقطه‌ای هست که در آن متن با واقعیت تلاقی می‌کند و جالب این‌که هرچه واقعیت به‌واسطه تعدد روایات و درآمیختن با دنیای مجازی دست‌نیافتنی‌تر می‌نماید، بیشتر به تسخیر نویسنده درمی‌آید چراکه نویسنده به مدد فرم به جوهر واقعیت دست یافته است و برخلاف برخی نویسندگان دیگر که تمهیدات پست‌مدرن به کار می‌برند، این تمهیدات را نه با هدف خیالی‌نمایی واقعیت و گریز از آن و اثبات این‌که همه‌چیز قصه‌ای بیش نیست بلکه با این هدف به خدمت می‌گیرد که از وجه ریاکارانه این متن‌نماییِ واقعیت در دنیای معاصر پرده بردارد و نشان دهد که جوهر سلطه و مالکیت در جهانِ معاصر همین متن‌نمایی ریاکارانه و تکثیر مکانیکی انبوه روایت‌هایی است که مخاطب را به وهمی از نسبیت و آزادی انتخاب دچار می‌کند. اما اگر بپذیریم که حضور مولف در برخی از این قصه‌ها به نحوی است که زائدبودن این حضور و فراموشی‌پذیری آن را به ذهن می‌آورد، آن‌وقت این پرسش به جا می‌ماند که پس تکلیفِ آن نویسنده‌ای که مدام در قصه‌ها ظاهر می‌شود و می‌گوید من هستم که این‌ها را نوشته‌ام چیست؟ آیا او زائده‌ای بر فرم و آرایش درونی قصه‌ها و بنابراین یک وجود مخل است که اگر نباشد هم قصه به راه خودش می‌رود؟ اگر چنین است پس چرا هست و آیا بودن او را باید یک ایرادی شکلی و ساختاری به حساب آورد؟ راستش چیزی وسوسه‌مان می‌کند که بگوییم بله، اما از طرفی این مولفِ حاضر، طوری – ولو به‌عنوان یک زائده – در قصه‌ها حک شده که می‌ترسیم با کندنش از متن چیزهای دیگری هم از دست برود.

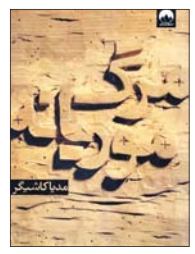
یعنی به‌رغم وسوسه حکم به حذف او، می‌ترسیم با نبودنش جایی از داستان لطمه ببیند. این ترس زاده همان اضطرابِ بزرگ‌تری است که جدال بر سرِ مالکیتِ متن را از حیطه مباحث نظری ادبیات فراتر می‌برد و به ساحتِ زندگی می‌کشاند و جدالی را که در آغاز شاید صرفا ادبی بنماید، از سویه‌هایی خطرناک برخوردار می‌کند. با درکِ این سویه‌های خطرناک است که مولف در متن جا می‌افتد و وجودش به بخشی نازدودنی از متن بدل می‌شود. حالا می‌توان با خیالِ راحت به پرسشِ چند سطر بالاتر در باب مخل‌بودنِ حضورِ نویسنده در قصه‌های مجموعه «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا» پاسخ مثبت داد: بله او مخل سیرِ عادی قصه است و زائده‌ای است بر آن، اما او دقیقا به همین دلیل که مخل است باید در قصه حضور داشته باشد. او باید باشد تا اخلال کند و همین بودن است که نه‌فقط ترفندهای ادبی را از حیطه ادبیات بیرون می‌کشد و به ساحتی وسیع‌تر می‌کشاند، بلکه به مفهوم «مرگ مولف» نیز سویه‌ای متفاوت می‌دهد. اضطراب و هراس از همین سویه متفاوت است که سر بر می‌کند و با درک حضور مولف در این داستان‌ها به‌عنوان مولفی ایستاده در برابر ماشین‌های روایت‌سازِ دست‌به‌کارِ نسبی‌سازی و بمباران مخاطب با روایت‌های موازی و ضدونقیض و لاپوشانی حقیقت در پسِ پشت این روایت‌هاست که مدیا کاشیگرِ نویسنده قصه‌های این مجموعه را، در عین تفاوت‌های ظاهری، همان مدیا کاشیگری می‌یابیم که «ابر شلوارپوش» مایاکوفسکی، «تکنیک کودتا»ی مالاپارته و «زنده‌باد مرگ» فرناندو آرابال را ترجمه کرده است. نویسنده‌ای حساس به جهانی که در آن قدرت‌هایی می‌کوشند مجاز را به‌جای واقعیت بنشانند، آشوب‌هایی در نقاط مختلف جهان، از جمله خاورمیانه، به‌پا کنند و از آب گل‌آلود ماهی بگیرند و با تولید روایت‌های ضدونقیض از آشوب، منشاء آن را پنهان سازند و درعین‌حال به انسان‌ها وهمی از آزادی و قدرت انتخاب بدهند.

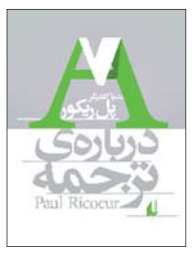
خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا
مدیا کاشیگر
نشر نیماژ

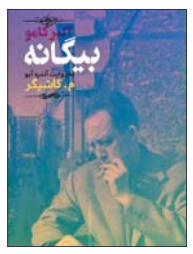
مدیا کاشیگر و آثارش

زنده‌باد ادبیات

مانی سپهری: آن‌ها که مدیا کاشیگر را از نزدیک می‌شناخته‌اند در وصف او اغلب از جامع‌الاطراف‌بودن و احاطه‌اش بر حوزه‌های مختلف و متفاوت فرهنگ یاد می‌کنند. این را با مرور کارنامه کاری کاشیگر، چه به‌عنوان مترجم و چه به‌عنوان مولف، می‌توان به خوبی دریافت، گرچه نقطه ثقل کارهای او می‌توان گفت که ادبیات بوده است و دیگر مقوله‌هایی هم که او به آن‌ها پرداخته است در نهایت به نحوی به ادبیات ربط پیدا می‌کنند و شاید بتوان گفت ادبیات و حساسیت به وقایع جهان پیرامون دو مقوله‌ای هستند که کارهای متنوع کاشیگر را به هم ربط می‌دهند. او دلبسته ادبیات و روایتگری بود اما ادبیات را فارغ از دیگر امور نمی‌دید. انتخاب‌های او برای ترجمه را اگر در کنار دیدگاه‌ها و آثار تالیفی خودش بگذاریم تصویری که به دست می‌آید تصویر نویسنده و مترجمی است حساس به اوضاع و احوال زمانه‌اش و کنجکاو نسبت به تحولاتی که جهان از سر می‌گذراند و همچنین علاقه‌مند به کندوکاو در موضوعاتی که زمینه کاری او بوده‌اند، از جمله کندوکاو در ژانر، شیوه‌های روایت و ساخت‌های دیرین برسازنده روایت‌ها و قصه‌ها، پیوندزدن داستان مدرن با افسانه‌های کهن و پژوهش در ترجمه، که یکی از مهم‌ترین حوزه‌های کاری او بود و ازهمین‌رو کتاب «درباره ترجمه» پل ریکور را ترجمه کرد که مقالاتی است درباره ترجمه‌پژوهی و زمینه‌های فلسفی ترجمه. از طرفی حساسیت کاشیگر به رخدادهای سیاسی او را به ترجمه کتاب «تکنیک کودتا»ی کورتسیو مالاپارته برانگیخت. نویسنده‌ای که پیش از این او را بیشتر با رمان‌های «پوست» به ترجمه بهمن محصص و «قربانی» به ترجمه محمد قاضی می‌شناختیم و ترجمه کاشیگر از «تکنیک کودتا» وجهی دیگر از مالاپارته را به خواننده فارسی‌زبان شناساند. تلاقی دغدغه‌های سیاسی و ادبی کاشیگر در ترجمه رمان درخشان «زنده‌باد مرگ» فرناندو آرابال نمود یافت. رمانی که زمینه وقایع آن اسپانیای تحت حکومت فرانکو است و آرابال در این رمان رسوخ استبداد و نهادینه‌شدن آن را در ذهن یک خانواده پی می‌گیرد. خانواده‌ای که مادرِ طرفدار فرانکو بر آن حکومت می‌کند و نمی‌گذارد هیچ رد و نشانی از پدرِ آزادی‌خواه در خانه و در حافظه اهل خانه به‌جا بماند. چنانکه اشاره شد قصه و روایت و ژانر و افسانه‌های کهن و پیوندهای این افسانه‌ها با داستان امروز از دیگر دل‌مشغولی‌های مدیا کاشیگر بود. براساس همین دل‌مشغولی‌ها بود که «ریخت‌شناسی قصه» ولادیمیر پراپ را ترجمه کرد. در زمینه ادبیات نمایشی نیز آثار مهمی را ترجمه کرد که نمایشنامه‌های «کلفت‌ها»ی ژان ژنه و «کرگدن» اوژن یونسکو از جمله آن‌هاست. اما از این‌ها که بگذریم می‌رسیم به آن‌چه شهرت کاشیگر در ایران بیش از هرچیز مدیون آن است: ترجمه «ابر شلوارپوش» ولادیمیر مایاکوفسکی که یکی از نمونه‌های مثال‌زدنی ترجمه شعر در ایران است. نمونه‌ای درخشان از بازآفرینی شعر در زبان مقصد که نشان از تسلط کاشیگر بر زبان فارسی دارد. کتاب «خرده آسمان، انگار هیچ» از کلود استبان از دیگر آثار کاشیگر در زمینه ترجمه شعر است. او نمایشنامه هم می‌نوشت و در سال ۹۵ نمایشنامه‌ای از او به نام «آخرالزمان» در نشر نیماژ منتشر شد. این نمایشنامه در کنار مجموعه‌داستان «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا» از آخرین آثار منتشرشده از مدیا کاشیگر در زمان حیات اوست. «خاطره‌یی فراموش‌شده از فردا» شامل داستان‌هایی است که خود روایت و تامل در نسبت قصه با واقعیت و جایگاه مولف در متن یکی از موضوعات محوری آن‌هاست. همچنین برخی بخش‌های این مجموعه نوعی مکالمه با افسانه‌های کهن نظیر هزارویک‌شب است. در قصه‌های این کتاب ارجاع به متون و نویسنده‌های مختلف نیز فراوان به چشم می‌خورد. از کاشیگر در زمینه داستان‌نویسی یک کتاب هم در حوزه ادبیات نوجوان به چاپ رسیده است. کتابی به نام «وقتی مینا از خواب بیدار شد» که جایزه شورای کتاب کودک را از آن نویسنده‌اش کرد. «اتاق تاریک» از دیگر آثار تالیفی کاشیگر است. از او کتابی نیز به نام «مرگ موریانه» منتشر شده که شامل مقالات و سخنرانی‌های اوست. کتابی که می‌تواند مخاطب آثار او را در درک بهتر گستره‌ای که کاشیگر در آن کار کرده است یاری کند. این کتاب همچنین تاییدی است بر این‌که برای کاشیگر ادبیات تا چه میزان مهم بوده. در این کتاب با طرز نگاه کاشیگر به ادبیات مواجه می‌شویم و با نویسنده‌ای که معتقد است ادبیات فناناپذیر است و عنوان کتابش را هم به گفته خودش به این دلیل «مرگ موریانه» گذاشته که معتقد است «در جنگ ادبیات و موریانه، این دومی است که می‌میرد.» او در این کتاب از ژانرها، روایت‌ها و نویسندگان سخن گفته است.







عطف

ژان‌دارک معاصر

ژان‌دارک از چهره‌های اسطوره‌ای و تاریخی فرانسه است که زندگی و سرنوشتش دستمایه آثار مختلف ادبی و هنری قرار گرفته است. در میان این آثار، نمایشنامه‌های برتولت برشت شهرت زیادی دارند. برشت دو نمایشنامه با الهام از زندگی ژان‌دارک نوشته که یکی «ژان مقدس، کشتارگاه‌ها» نام دارد و دیگری «چهره‌های سیمون ماشار». همچنین برشت نمایشنامه دیگری هم با عنوان «محاکمه ژان‌دارک در روان» نوشته که درواقع اقتباسی است از یکی از نمایشنامه‌های آنا زگرس که بر اساس اسناد معتبر محاکمه ژان‌دارک روایت شده و برشت بی‌آنکه تغییری در اسناد واقعه به وجود بیاورد بخش‌هایی بر نمایشنامه افزوده است.

«چکاوک» عنوان نمایشنامه‌ای است از ژان آنوی که این نیز بر اساس حماسه ژان‌دارک نوشته شده است. این نمایشنامه این روزها با ترجمه محسن یلفانی توسط نشر جهان‌کتاب به‌چاپ رسیده است. ژان آنوی، از نمایشنامه‌نویسان مشهور قرن بیستم فرانسه است که آثار پرشماری نوشته و «چکاوک» در میان آثارش جایگاهی ویژه دارد. آنوی این نمایشنامه را در سال ۱۹۵۲ نوشته و در آن روایتی مدرن از رویداد تاریخی ژان‌دارک به دست داده است. «چکاوک» نیز مبتنی‌بر اسناد تاریخی نوشته شده و آنوی در نوشتنش از این اسناد فراتر نرفته و در چند مورد از گزارش روزانه محاکمه ژان‌دارک که تا امروز باقی مانده استفاده کرده است. بااین‌حال آنوی در روایتش وضعیت معاصر را درنظر داشته و تصویری که از قهرمان ملی فرانسه به دست می‌دهد، تصویر دختری است که انگار هم‌اکنون و از جهان معاصر برخاسته و از امیدها و آرزوهای مردم امروز حرف می‌زند و با مصیبت‌ها و ترس‌های این روزگار درمی‌افتد. «چکاوک» «آمیزه‌ای آزاد و پرشور از تاریخ و تخیل، تابلوی گیرایی از هوشمندی و بدبینی فرانسوی، و سرمشقی برای یک زبان شاعرانه تئاتری» است.

چکاوک
ژان آنوی
ترجمه محسن یلفانی
نشر جهان کتاب

در یکی از دیالوگ‌های پایانی ژان، درحالی‌که فریاد می‌زند، می‌خوانیم: «ولی من نمی‌خواهم چیزی به پایان برسد. حداقل چنین پایانی را نمی‌خواهم... سن‌میشل! سنت مارگریت! سنت کاترین! اگر میل دارید ساکت بمانید، ولی من روزی متولد شدم که شما با من حرف زدید. من زندگی نکرده‌ام مگر از آن روز که آنچه شما به من گفتید انجام دادم، سوار بر اسب و شمشیر در دست! ژان همین است و جز این نیست! آن زن وارفته و پف‌کرده‌ای که در صومعه نشسته و دارد می‌پوسد، ژان نیست؛ یا آن زنی که آخرین لطف را در حقش کرده و آزادش کرده‌اند. یا آن‌که به زنده‌بودن عادت کرده است... شما خاموشید، خدای من، و این کشیشان همه با هم حرف می‌زدند و با حرف‌هایشان همه‌چیز را در ذهن من در هم می‌ریختند. اما وقتی شما خاموشید، همان‌طور که سن‌میشل برایم توضیح داد، وقتی است که بیش از هر وقت دیگر به ما اعتماد می‌کنید. وقتی است که به ما اجازه می‌دهید تا هرچه می‌کنیم خود به‌عهده گیریم. پس خداوندا، من مسئولیت آنچه را که کرده‌ام، به‌عهده می‌گیرم! همه‌چیز به گردن خودم! ژان را به تو می‌سپارم! همچنان که بود و همیشه خواهد بود! سربازانت را صدا بزن، واریک، به تو می‌گویم سربازانت را صدا بزن! فورا! من توبه‌نامه را انکار می‌کنم، لباس زنانه نخواهم پوشید. آنها می‌توانند آتشم بزنند، می‌توانند جشن بگیرند!» در روایت مدرن ژان آنوی از ژان‌دارک، ژان‌دارک داستانی دارد که با شادی به پایان می‌رسد. پایانی واقعی که هیچ‌وقت پایان نخواهد گرفت.

مرور

تنهایی و روزمرگی

نسیم آصف: «مادر» عنوان نمایشنامه‌ای است از فلوریان زلر که به‌تازگی توسط نشر نی منتشر شده است. فلوریان زلر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی است که در سال ۱۹۷۹ متولد شده است. او اولین رمانش را خیلی زود و در بیست‌ودوسالگی منتشر کرد و برنده جایزه ادبی هاشت شد. زلر تاکنون پنج رمان منتشر کرده اما شهرت اصلی‌اش به‌واسطه نمایشنامه‌هایی است که نوشته و در کشورهای زیادی اجرا شده‌اند. از زلر، پیش‌تر نمایشنامه «اگر بمیری» در همین مجموعه دورتادور دنیا منتشر شده بود. اما در میان نمایشنامه‌های او، «مادر» جایگاهی ویژه دارد. «مادر» نمایشنامه‌ای است در چهار پرده و با چهار شخصیت که ساختار روایی‌اش مبتنی‌بر تکرار است. خود زلر این نمایشنامه را طنزی تلخ دانسته؛ و به نوشته پیشگفتار کتاب: «مضحکه زندگی، دردی عمیق که از سرشت و نهاد شخصیت اصلی که همزمان اصلی‌ترین شخصیت زندگی هر بشر است، مادر است، بیرون می‌ریزد، و چون دردی ناگفتنی است، مضحکه را آرام‌آرام تبدیل به تراژدی می‌کند. ساختار نمایشنامه، تکرار غریب هر صحنه، که هربار با تغییری کوچک و ناچیز موقعیت را لغزنده‌تر و متزلزل‌تر می‌کند، ما را میان واقعیت و رویا مردد می‌گذارد. کدام صحنه واقعیت است، کدام صحنه رویاست؟ آیا همه این اتفاق‌ها در واقعیت افتاده؟ یا ما در خواب و کابوس مادریم؟ یا شاید در ذهن آشفته و مجنون او هستیم؟ حتا زمان هم ویران است: ما در زمان حال هستیم، در آینده یا در گذشته؟ آیا این صحنه روزی بعد است یا دقیقه‌ای قبل؟ تنها پاسخ قطعی که می‌شود داد این است که ما در تئاتر هستیم. در زمان و در مکان تئاتر که در آن همه‌چیز ممکن است. اما آیا نمایشنامه‌ای که در ذهن‌مان یا جلوی چشم‌مان در حال اجراست واقعا وجود دارد یا ندارد؟ این خودش تامل‌برانگیز است!» «مادر» با دیالوگ‌های روزمره مادر و پدر آغاز می‌شود، مادر و پدری که یک دختر و یک پسر دارند که هر دو از آنها جدا شده و زندگی مستقلی دارند. اما همین دیالوگ‌های عادی و روزمره خیلی زود تشویش و فروپاشی ذهنی مادر را نشان می‌دهد. این‌که او حالا بیش از هر زمان دیگری احساس تنهایی و بیهودگی دارد و مدام فکر می‌کند که قربانی خانواده و به‌خصوص شوهرش شده و سرش کلاه رفته است. او می‌بیند که هریک از اعضای خانواده‌اش به امورات زندگی‌شان مشغول‌اند و تنها اوست که خودش را وقف آنها کرده بی‌آنکه امروز کسی به وضعیت او حتی فکر کند. «مادر»، روایتی است از وضعیت بحرانی مادر این نمایشنامه که البته می‌توان وضعیت او را به مادر، به معنای عامش، بسط داد. به‌جز «مادر»، این‌روزها نمایشنامه دیگری هم با نام «آن‌سوی آینه» با ترجمه تینوش نظم‌جو توسط نشر نی منتشر شده است. «آن‌سوی آینه» نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای در چهار صحنه و با چهار پرسوناژ است. یکی از ویژگی‌های قابل‌توجه این نمایشنامه، دو نوع زبانی است که در کنار هم در متن نمایش حضور دارند. یکی زبان گفت‌وگوهای روزمره و دیگری زبان «به فکر فرورفتن» پنهانی شخصیت‌ها. نظم‌جو درباره دلیل ترجمه این نمایشنامه نوشته: «آن‌چیزی که من را متقاعد کرد تا این نمایشنامه را برای مجموعه دورتادور دنیا انتخاب کنم خلاقیت نویسنده در آفرینش دو نوع زبان در اثر بود: زبان درونی و زبان بیرونی، زبان خاموش و زبان روشن، آن‌چه می‌اندیشیم و آن‌چه می‌گوییم. چنین ساختاری در جامعه و محیطی که دورویی در آن بیداد می‌کند ضمانتی برای کمدی‌یی در ژانر کمدی‌های خانوادگی یاسمینا رضا بود. دلپذیری این کمدی زناشویی این است که، برخلاف نمایشنامه‌ای مانند خرده‌جنایت‌های زناشویی اریک امانوئل اشمیت، فلوریان زلر هیچ‌کجای نمایشنامه‌اش سعی نمی‌کند، حتی به‌طور پنهانی، به ما درس فلسفی درباره عاشق‌بودن یا اخلاق بدهد. او کمدی‌یی می‌نویسد تا با دیدن شخصیت‌ها، با کشف لایه‌های درونی آنان، همان‌طور که هستند، بخندیم.» نظم‌جو اشاره می‌کند که بسیاری زلر را وارث اشمیت می‌دانند با این تفاوت که شاید مهارت زلر در «دیالوگ‌نویسی و شخصیت‌پردازی» اندکی بیش‌تر باشد. «آن‌سوی آینه» با دیالوگ‌های زوجی شروع می‌شود که قرار است با بحرانی روبه‌رو شوند و صحنه دوباره در روزمرگی همان زوج به پایان می‌رسد. «این‌جا شخصیت دنیل در جریان نمایش برای فرار از روزمرگی‌اش رویا و تخیل می‌بافد، اما در پایان، شاید حتی در کمال تلخی، باز آن روزمرگی را در آغوش می‌گیرد و به آن بازمی‌گردد. او برخلاف پاتریک، دوست صمیمی‌اش، به‌جای ترک همسرش در فکر ترک روزمرگی‌اش است: آن روزمرگی‌یی که در آن اسیر شده و راه فراری از آن برای خودش نمی‌بیند. این سفر در تخیل‌ها و توهم‌ها به او می‌فهماند که فرار از هر روزمرگی افتادن به دام روزمرگی‌یی دیگر است.»

مادر
فلوریان زلر
ترجمه تینوش نظم‌جو
نشر نی

آن‌سوی آینه
فلوریان زلر
ترجمه تینوش نظم‌جو
نشر نی

ادامه از صفحه ۹

گرینوف ۱۰

سجاد دوید و تیربارش را آورد و گذاشت روی خط. مهدی اربابی آمد کنار دستش نشست. دشت پر از تانک و سرباز عراقی بود که خودشان را در پسِ پشت تانک‌ها جلو می‌کشیدند. سجاد قطار فشنگ را توی سینه تیربار گذاشت و دست به ماشه برد و یکریز دشت را به گلوله بست. قطار فشنگ خالی شد. رفت که جعبه مهمات را بیاورد، مهدی اربابی پشت سرش گلوله شد و چرخید و از خاکریز سرازیر شد. سجاد نفهمید چه شده است. فکر کرد پای مهدی اربابی سُر خورده و افتاده روی خاکریز. پیشانی‌اش را که دید بهت‌زده شد. گلوله وسط پیشانی‌اش را سوراخ کرده بود. پرید و او را توی آغوش گرفت. سرگروهبان باروت‌سازان فریاد زد: «ولش کن دارند نزدیک می‌شوند». اما گوش سجاد به این حرف‌ها بدهکار نبود. مهدی اربابی را انداخت روی برانکارد و فریاد زد: «یکی بیاید کمک کند». سرگروهبان باروت‌سازان سر برانکارد را گرفت و گفت: «مرده، کجا می‌بریش». سجاد گفت: «بگذاریمش توی آمبولانس با زخمی‌ها برگردد عقب». سرگروهبان گفت: «چرا! زخمی‌ها واجب‌ترند». اما سجاد اعتنایی نکرد برانکارد را می‌کشید و سرگروهبان باروت‌سازان را به دنبالش می‌برد.