محسن خیمه‌دوز

رمان «صداع» را می‌توان یک رمان خواندنی به حساب آورد. رمانی که در زمان نگارشش منتشر نشد، به موقع دیده نشد و زمان مناسبی را برای دیده شدن، خوانده شدن، نقد و بررسی از دست داد. با این حال و با تاخیری ۴۰ساله در انتشار، همچنان می‌توان آن را خواند و از آن بهره برد.

می‌توان پس از خواندن و لذت‌بردن از رمان، با نگاهی از بیرون، یعنی نگاهی برون‌متنی، آن را تحلیل کرد و با توجه به برخی از ویژگی‌های فرمال آن، به وجوه محتوایی اثر هم نظر کرد و آن را مورد واکاوی تحلیلی و انتقادی قرار داد.

رمان صداع را می‌توان دست‌کم در چهار وجه مورد بررسی قرار داد:

- فرم روایت
- منظر روایت
- لحن روایت
- مضمون روایت

**الف: فرم روایت**

صداع، قصه‌ای کلاسیک نیست و بر نوعی تیپ‌سازی و شخصیت‌پردازی متعارف بنا نشده بلکه براساس نوعی جریان سیال ذهن شکل گرفته است. به همین دلیل روابط علت و معلولی به شکل کلاسیک در این رمان دیده نمی‌شود. ورود کاراکترها به فضای قصه طبق قواعد قصه‌های کلاسیک نیست و این نامتعارف‌بودن روابط شامل نقش‌آفرینی آنها و نحوه خروجشان از فضای قصه هم می‌شود. قصه برای کاراکترهایش، زمان و مکان تعریف نمی‌کند و هر جا هم که صحبتی از زمان و مکان می‌شود وابستگی عرفی به کاراکترها ندارد، به همین دلیل روابط درونی کاراکترها و وقایع به‌صورت خطی و بر مبنای روابط علت و معلولی نیست و برخلاف عرف سیر حوادث، اتفاقات در رمان صداع غیرخطی و البته به‌ندرت سیرکولار و حلقوی است، حوادثی که عمدتا به فرم زیگزاگی اتفاق می‌افتند. به این ترتیب قصه صداع را می‌توان آنتی‌قصه یا ضدقصه نامید و تحت‌تاثیر همین ویژگی‌است که کشش دراماتیک درونی قصه هم برخلاف عرف قصه‌گویی متعارف انجام می‌شود. روایت در صداع، متناسب با نوع قصه‌اش، براساس جریان سیال ذهن شکل گرفته تا بتواند با تمهیدات قصه‌گویی و روایی به نحوی زمان و مکان را از حالت رئالیستی خارج کرده و نوعی حالت سوررئال به رمان بدهد. نشانه‌هایی که بیانگر فضای سوررئال صداع است عبارتند از: حرف‌زدن با سایه، جداشدن از سایه، دوشقه کردن خود، پس و پیش شدن «علت و معلول» در ماجرای کشته‌شدن بچه و ابهام در وضعیت مادر.

**ب: منظر روایت**

منظر (p.o.v) راوی در صداع نیز با فرم و نوع قصه‌اش هماهنگ است. با شناخت منظر راوی قصه می‌توان فرم ویژه روایت و نیز فضای درونی قصه را هم دید و حس کرد. منظر روایت در صداع، به صورت پلی‌فونیک و چندصدایی، تلفیقی‌است از چهار منظر اول شخص، دوم شخص، سوم شخص و دانای کل. در صفحه ۱۹ کتاب تلفیق این چهار منظر روایی را می‌توان دید و تجربه کرد:

سر می‌چرخانی و آهسته می‌گویی (خطابی و دوم شخص): نه جایی نرفته بودم (اول شخص). شمه، شانه بالا می‌اندازد (سوم شخص) می‌داند بیرون رفته بودی (تخاطبی و دوم شخص) اما این‌بار فرق می‌کند (دانای کل)، خنده‌اش می‌گیرد که فرق می‌کند (سوم شخص) و دسته کلید را برمی‌دارد، کلیدهای گنده، سیاه شده، تکانی به آن می‌دهد (سوم شخص) و صدای زنگ‌زدگی کلیدها در گوش تو می‌پیچد (دوم شخص) آرام می‌پرسد (سوم شخص): آیا دست‌های من به این صورت گشاینده نیست؟ (اول شخص).

تلفیق منظرهای روایتی در صداع بدون آنکه منجر به اغتشاش زبانی و روایی شود با فضای سیال ذهن رمان هماهنگ است.

**ج: لحن روایت**

هر زبان و منظر روایتی جدا از انتقال دیتا data و خبر، دارای لحنی هم هست که حس نویسنده یا کاراکتر را نیز منتقل می‌کند. لحن‌سازی در روایت کار دشواری است. مانند همان دشواری‌ای که هنگام ترجمه لحن یک متن به زبان دیگر وجود دارد، زیرا در ترجمه هم لحن معمولا فدای انتقال معنا و مفهوم از یک زبان به زبان دیگر می‌شود. لحن مانند شیرین‌کاری‌های زبانی شعر است که در ترجمه کاملا از دست می‌رود. چگونه می‌توان طنز ملیح شعر حافظ را ترجمه کرد؟ در رمان صداع هم لحن‌دهی ویژه‌ای به زبان روایت انجام شده است که حاصل آن خلق لحنی شاعرانه است. لحنی که زبان راوی (و درواقع زبان اثر را) میان نثر و شعر قرار داده است. بنابراین زبانی که در صداع به لحاظ فرمال به‌کار گرفته شده زبان رئالیستی گزارشی داستانی نیست بلکه زبانی شاعرانه است که می‌توان آن را نثر شاعرانه نامید. نثر شاعرانه البته شعر منثور نیست و نباید آن را با زبان شعر سپید اشتباه گرفت. منظور از نثر شاعرانه استفاده از چند شعر در متن برای تزیین نوشته هم نیست. نثر شاعرانه، خود نثر است اما نثری که تلاش دارد تصاویر را با لحن شاعرانه (و نه با زبان شاعرانه) بیان کند و صرفا حالت گزارشی و توصیفی محض ندارد. نثر شاعرانه بیان روایت با لحن شاعرانه است و نه خواندن شعر به هنگام روایت.

شاعرانگی نثر، چاشنی زبان روایت است و به زبان روایت، لحن می‌دهد و این اتفاقی‌است که در زبان روایتی صداع هم افتاده است. از جمله در این نمونه‌ها:

- من همیشه باغ داشته‌ام، باغبان داشته‌ام و آن‌وقت هیچ از گل‌ها نمی‌دانم. (ص ۸۴)

- شاید برگردی، شاید برگردی، پشتت را زیاد می‌بری و تازگی هوا تمام وجودت را دربرمی‌گیرد. از پستو بیرون می‌آیی و در را پشت سرت می‌بندی و راه می‌افتی، همان زمان باغبان را می‌بینی که کنارت راه می‌رود، به سکوت. از همان راه که آمده بودید، برمی‌گردید و به همان‌جا می‌رسید که برگ‌های درخت را با چوبه دستت تکانده بودی تا ببارد. (ص ۱۷۱)

- از آن روزهای آفتابی خوب است. با صداش یکباره همه آفتابی که پهن شده به اتاق می‌ریزد. چشم‌های عسلش، گرمای آفتاب را گرفته‌اند. دوباره چشم‌هات را می‌بندی، آفتاب روی پلکت می‌افتد و تو با پلک‌های بسته، آسمانی پرستاره، مثل آسمان دیشب را می‌بینی. (ص ۱۸۲)

این لحن‌دهی زبانی در واقع نوعی پهلوزدن به شعر است بی‌آنکه از فضای نثر خارج شود و قصد ورود به زبان شعر و سرایش شعر داشته باشد و در حالت نثر هم مانده بی‌آنکه به نثر کلاسیک موجود (زبان توصیفی، گزارشی رایج) تبدیل شده باشد.

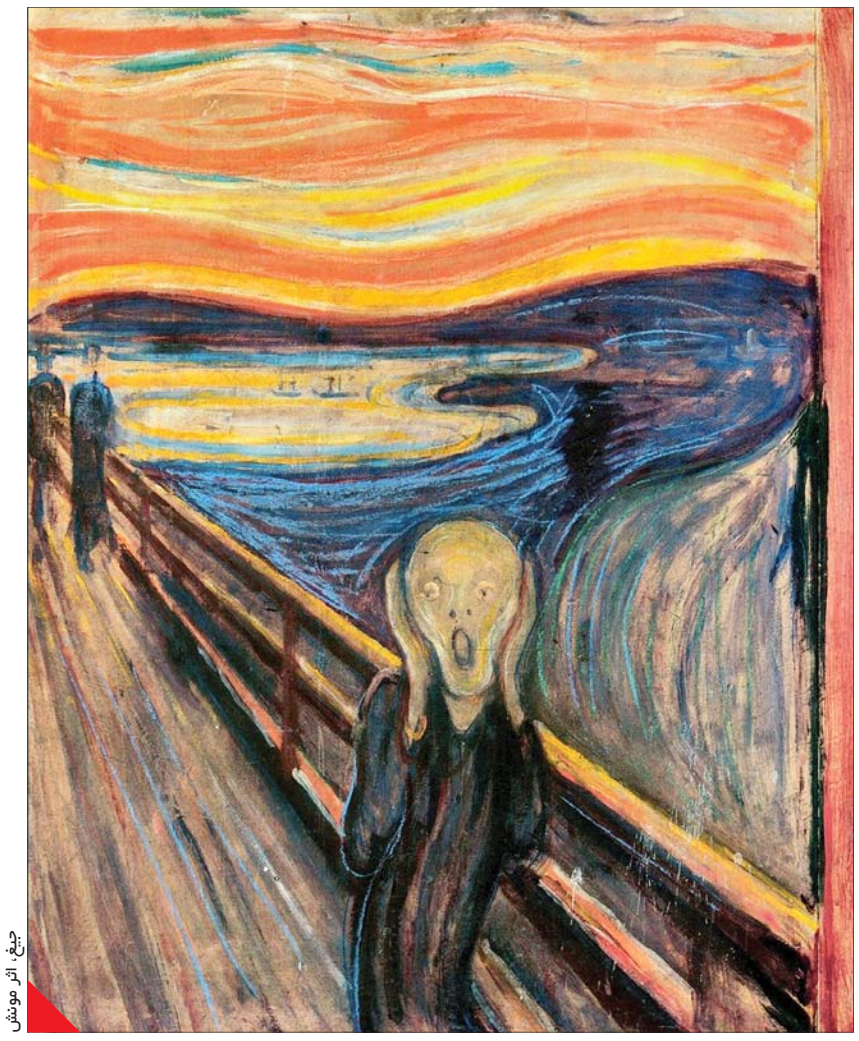
**د: مضمون روایت**

مضمون صداع را می‌توان از جنس ادبیات اگزیستانسیالیستی به حساب آورد. ادبیاتی که بر حالات روحی و اضطراب‌های زیستی انسان تمرکز دارد تا از این رهگذر به دریافتی شهودی از تنگناهای درونی و بیرونی انسان دست یابد. مضمون انسان‌مدار و زیست‌ورانه صداع همچون روح پرالتهاب انسانی، ملتهب و چندوجهی‌است و فرم سوررئالیستی آن هم با ابعاد چندگانه روح انسانی تناسب دارد. البته نویسنده درباره رمانش گفته که مضمون رمان، (آبژکتیو objective) عینی نیست بلکه از منظر ذهنیت (سابژکتیو subjective) نوشته شده است. اما چون معادل‌گذاری ذهنیت در برابر سابژکتیو، معادل غلطی است، نمی‌توان با نظر نویسنده رمان درباره منظر و مضمون رمان صداع موافق بود. ذهنیت درواقع معادل منتالیتی mentality است و نه subjectivity.

سابژکتیویته بیشتر به معنای فاعلیت نزدیک است، فاعلیتی که ذهنیت، بخشی از آن است و نه همه آن. اگر این معنای سابژکتیویته (فاعلیت) را در نظر بگیریم در این صورت می‌توان با نظر نویسنده صداع موافق بود که رمان از منظری سابژکتیو و با مضمونی سابژکتیو نگاشته شده است. در این صورت می‌توان گفت که هرچند رمان صداع مضمونی رئال و آبژکتیو ندارد اما این ویژگی به معنای انفعالی بودن و صرفا ذهن‌انگارانه بودن (به معنای ایده‌آلیستی بودن) رمان نیست بلکه برعکس، رمان را بر نوعی فاعلیت استوار کرده است؛ فاعلیت کاراکترها که تصمیم ندارند در برابر سرنوشت محتوم خود تسلیم شوند و نیز فاعلیت نویسنده صداع، که قصد تسلیم‌سازی مخاطب را در برابر آسیب‌های انسان مدرن ندارد. مضمون صداع هرچند با فرمی سوررئال بیان شده ولی می‌توان آن را انتقادی رئال به وضعیت انفعالی روح، ذهن و رفتار انسان مدرن ایرانی دانست و به‌ویژه می‌توان صداع را از منظر نوعی آسیب‌شناسی از ذهن پسیو passive و انفعالی ایرانی معاصر به حساب آورد؛ ذهنی که آسیب‌ها و بیماری‌هایش تاکنون به‌درستی شناخته نشده ولی اثراتش بر رفتار جمعی ایرانیان و نیز بر زندگی فردی تک‌تک ایرانیان مشهود است. به این معنا، مضمون صداع جدا از منظر اگزیستانسیالیستی‌اش، منظری انتقادی نیز هست. طرح انسان به‌مثابه یک مساله، مضمون دیگر صداع است. انسانی که به‌مثابه یک کنشگر قصد دارد با تمام هویت خودش درگیر شود، درگیر با گذشته خودش، درگیر با ذهن خودش، درگیر با محیطش و درگیر با چالش‌هایی که او با هستی می‌تواند داشته باشد. مجموعه این مضامین، رمان صداع را در حیطه ادبیات مساله‌گرا قرار می‌دهد؛ ادبیاتی که متاسفانه هنوز در جامعه ایران به یک جریان تبدیل نشده است، هر چند نیازش به‌شدت احساس می‌شود. ادبیاتی که برای فروش در بازار یا فقط برای پرکردن اوقات فراغت خواننده هم نوشته نشده، هرچند هرکدام از این انگیزه‌ها برای نگارش یک رمان و داستان، انگیزه‌ای بد و منفی نیست، بلکه ایراد اینجاست که فضا را برای مساله‌گراشدن نوشته و ادبیات تنگ می‌کند، همان اتفاقی که برای ادبیات ایدئولوژی‌زده دهه ۴۰ و ۵۰ ایران افتاد. مسیری که ادبیات امروز باید راهش را هموار کند، راهی که به نظر می‌رسد صداع هم رفته است، خلق ادبیاتی است که انسان را به‌مثابه مساله و مساله‌هایش را به‌مثابه مضمون داستان و رمان و حتی فیلم، در نظر بگیرد و فارغ از دغدغه‌های بازار، بتواند ذهن مخاطب را با فرمی زیبایی‌شناسانه با خودش و مساله‌های خودش مواجه کند. از جمله مسایل مهم انسان معاصر، همانا ذهن او و بیماری‌ها و آسیب‌های ذهن اوست، مساله‌ای که صداع در مواجه‌کردن انسان معاصر ایرانی با آن موفق عمل کرده است. ذهنی سرشار از باورهای نامعتبر، پیش‌فرض‌های مغشوش، بی‌تفاوتی‌های زیستی نامتعادل، ترس‌های موهوم، عادات بازدارنده، بیگانگی با عقلانیت و نقادی، بی‌توجهی به استدلال و تحلیل و تبیین، بی‌دقتی به جزییات و بی‌انگیزگی و ناکارآمدی نسبت به حل مساله.

صداع، در عین‌حال، حاوی عناصر نشانه‌شناختی هم هست که جدا از وجه زیباشناختی آن نشانه‌ها، سویه‌های انتقادی و آسیب‌شناختی رمان را هم بیان می‌کند؛ نشانه‌هایی که می‌توانند بیانگر مضمون مساله‌گرا بودن صداع هم باشند. نشانه‌هایی چون: دشنه، خون، شب، یخ‌بستن، انفکاک آدم توسط خودش، موهای زیتونی، دیو، تنوره دیو، گل‌های جاجیم، اتاق تاریک بدون نور، حرف‌زدن با سایه، جداشدن از سایه، کاروانسرا، میخچه پا، کیسه‌دار، پستو، خنیاگری و مگس.

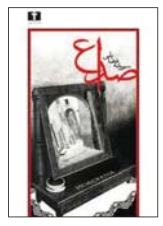
وقتی همین مگس‌ها در پیرامون کاراکترها در رفت‌وآمدند و «باری» هستند بی‌آنکه «یاری» باشند و وقتی ذهن بیمار کاراکتر صداع دو شقه می‌شود بی‌آنکه برای صاحبش مساله‌گشا باشد، نشانه‌هایی هستند از اینکه صداع در مسیر ادبیات مساله‌گرا شکل گرفته و برای مواجه‌کردن انسان معاصر ایرانی با خودش، (و شاید هم مواجه‌کردن انسان جهان معاصر با خودش) تلاش موفقی بوده است.



جیغ، اثر مونش

### نگاهی به رمان «صداع» نوشته سودابه فضایلی

# صداع و مساله ذهن ایرانی

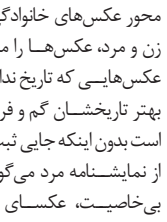


**صداع**
**سوداب فضایلی**
**ناشر: نیلوفر**

مرور

## نقطه، آغاز بسیارهاست

«نقطه، آغاز بسیارهاست/ تازه به شروع خاطره رنگ می‌دهد/ هر آنچه پایان یابد! / و من/ نقطه‌ها را دوست دارم.» آنچه خواندید شعر کوتاهی است به نام «نقطه» از مجموعه «رقص التماس»، سروده سمیرا امجدیان. تنهایی، عشق، خاطره و اندوه مضمون اصلی بسیاری از شعرهای سمیرا امجدیان در مجموعه رقص التماس است. امجدیان، خود در مقدمه‌ای که در آغاز کتاب آمده می‌نویسد: «اشعار آنی در بیان تام، تداعی نوستالژی ثانیه‌های پرتنشی است که در آن من با من در ستیز است تا هستی و من واقعی به تبلور رسد و در جنگ با چون‌وچرایی آنچه پیش‌رو دارم شمشیر از رو بسته، تا برای شناخت خودِ خود، در این تقابل، آنچه باید بیابم را یابم. اعتقاد راسخم این است: شاعری هنری است که به افراط و تفریط نمی‌گراید. شاعر عصاره میراث شادی و اندوه است؛ که حرمان خویش را... سکوت خویش را... و تجلی آنچه بر وی گذران بوده و نهایتا زندگانی خویش را بر لوح بی‌حصار دیدگان و گوش آدمیان به نظاره می‌گذارد و حک می‌کند، تا بلکه در میان بشریت حس‌های هم‌سو، در یک فوج همگرا ممزوج هم شوند و نفس در نفس مرگ تنهایی را به سوگ بنشینند...» رقص التماس را نشر پایان در تعداد ۶۰۰ نسخه منتشر کرده است.



**رقص التماس**
**سمیرا امجدیان**
**ناشر: پایان**
**قیمت: ۴۰۰۰ تومان**

## عکس‌های بدون تاریخ

مرگ تاریخ، نمایشنامه‌ای است با دو صحنه و سه شخصیت. نویسنده این نمایشنامه، حامد قصری است و شخصیت‌های آن زن، مرد و دوست خانوادگی هستند. داستان نمایشنامه در شب یلدا اتفاق می‌افتد و صحنه رخدادها، اتاق پذیرایی یک آپارتمان است. دیالوگ‌های نمایشنامه، به تمامی بین زن و مرد رد و بدل می‌شود و در تمام طول نمایشنامه، دوست خانوادگی ساکت و هاج و واج است و مخاطب یکسویه میزبانان که با او حرف می‌زنند. دیالوگ‌ها، حول محور عکس‌های خانوادگی می‌چرخد. زن و مرد، عکس‌ها را مرور می‌کنند. عکس‌هایی که تاریخ ندارند یا به بیان بهتر تاریخشان گم و فراموش شده است بدون اینکه جایی ثبت شود. جایی از نمایشنامه مرد می‌گوید: «عکسای بی‌خاصیت، عکسای بی‌اهمیت، عکسای درمونده، عکسای بی‌روح، عکسای ترک‌خورده...» زن می‌گوید: «همه این عکسا خاطره‌انگیزن و زنده، همه این عکسا دارن به ما نگاه می‌کنن، همه این عکسا دارن با ما حرف می‌زنن، ... همه این عکسا با ما خاطره دارن...» اما مرد معتقد است: «ما نباید اجازه بدیم این عکسای مرده ما رو تحت‌تاثیر قرار بدن، ما نباید اجازه بدیم این عکسا شب یلدای ما رو خراب کنن، ما نباید اجازه بدیم این عکسا ما رو نسبت به همه چیز و همه کس بدبین کنن...» دست آخر زن و مرد تصمیم می‌گیرند از دوست خانوادگی بخواهند که ازشان عکس بگیرد. زن می‌گوید که این‌بار زمان و تاریخ را پشت عکس مشخص خواهند کرد. مرگ تاریخ را نشر پایان در تعداد ۱۰۰۰ نسخه منتشر کرده است.

**مرگ تاریخ**
**حامد قصری**
**ناشر: پایان**
**قیمت: ۳۰۰۰ تومان**

شکل‌های زندگی

### قبض و بسط در ادبیات ایران

## تفاوت گلشیری با آل‌احمد

نادر شهریوری (صدقی)

۱- شازده احتجاب بعد از مرگ همسرش فخرالنسا خانه اجدادی خود را می‌فروشد و به خانه‌ای معمولی که شباهتی به آن خانه اجدادی ندارد، می‌رود تا با کلفت خود فخری زندگی کند. شازده خود را با خاطرات و خیالات اجداد گذشته و همسرش فخرالنسا مشغول می‌کند. در این یادآوری فخرالنسا جای ویژه‌ای دارد تا بدان حد که شازده به کلفتش فخری تحکم می‌کند که «تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنسا خود را بزک کنی، می‌فهمی؟»[۱] شخصیت و گذشته خانوادگی فخرالنسا به او فردیتی کامل و قدرتی مرموز می‌دهد و تلاش شازده برای جلب محبت او ناکام می‌ماند «و شازده می‌دید که فخرالنسا... آن همه دور و ناآشناست»[۲]

فخرالنسا در اوقات فراغت، وقایع تاریخی و خاطرات اجداد خود را مطالعه و با نگاهی انتقادی به اطراف خود نگاه می‌کند او که با شوهر خود همراهی ندارد او را دایما نقد و استهزا می‌کند. فخرالنسا شرارت و آدم‌کشی‌های اجدادش را دلاوری تعبیر می‌کند و آنها را به یاد شازده می‌آورد تا او را از بابت سستی و ترس، سرزنش کند. «فخرالنسا می‌خندید، شازده احتجاب اخم کرده بود: این همه‌ش همینطوره[۳]» رابطه شازده با همسرش یکجانبه است. فخرالنسا با تمسخر، تحکم می‌کند شازده سکوت و گاه اخم می‌کند. فخرالنسا عقیم‌بودن شازده را به او یادآوری می‌کند و شازده نمی‌تواند خود را از نیروی بالادست و مرموزی که به او اعمال می‌شود خلاص کند.

دیالکتیک شازده با فخرالنسا یادآور دیالکتیک مشهور «ژرژ سورل» است. مادر، فرزندش را تنبیه می‌کند فرزند از مادرش قهر می‌کند اما زمان قهر، کوتاه است و فرزند دوباره به آغوش مادر بازمی‌گردد. دیالکتیک شازده با فخرالنسا همین‌طور است. شازده تنبیه می‌شود، سکوت می‌کند اما دوباره به سوی فخرالنسا بازمی‌گردد این دیالکتیک حتی بعد از مرگ فخرالنسا ادامه می‌یابد. منظور آن قدرت مرموزی است که بر روان شازده حاکم می‌شود. شازده در تمام زندگی سترون خود، همچون کودک ژرژ سورل به سوی مادر خود بازمی‌گردد زیرا همواره در خود خلأیی می‌بینید. این خلأ جز با اتورتیه مادر – فخرالنسا– پر نمی‌شود. به همین دلیل هم شازده بعد از مرگ فخرالنسا به خاطر آنکه خلأ مرگ او را پر کند از فخری می‌خواهد یا در واقع او را وامی‌دارد که لباس‌های فخرالنسا را بپوشد، مانند او راه برود، صحبت و حتی آرایش کند.

۲- مدیر مدرسه آل‌احمد، مدیری معمولی نیست که سرش به کار خودش باشد و نسبت به اتفاقات بیرون، بی‌تفاوت. او آدمی است که از بیرون به محیط اطراف خود می‌نگرد و به آن نگاهی انتقادی دارد: «مدیر مدرسه شخصیت پویایی دارد، در حقیقت با گذشت زمان و پیش‌آمدن رویدادها و اتفاقات، از صفات شخصیت او به نوعی کاسته و بر صفات فردی او اضافه می‌شود تا اینکه در آخر به فردیت کامل می‌رسد.[۴] نگاه انتقادی و داوری درباره رفتار خود و دیگران قبل از هر چیز، وظیفه روشنفکر است. از نظر آل‌احمد روشنفکری شغلی معین برای اشخاص معین نیست بلکه هر کسی می‌تواند در مقام روشنفکر قرار گیرد. همچنان که آل‌احمد همواره خود را در آن موقعیت قرار می‌دهد.

۳- شازده احتجاب ناآگاه است، او حتی خودش را نیز نمی‌شناسد «شازده نخست بر آن می‌شود تا از طریق اشیا، خود را بشناسد ولی موفق نمی‌شود. یکی از این اشیا، صندلی اجدادی است که تمام تنه شازده تنها گوشه‌ایی از آن را پر می‌کند... به عکس خانوادگی که نگاه می‌کند از خطوط چهره و پیشانی و نگاه آنها سر در نمی‌آورد[۵]» شازده برای آنکه از خود، آگاه شود چاره‌ای ندارد جز آنکه مطابق دیالکتیک سورل به سوی آگاهی‌دهنده و حمایتگر خود رجوع کند به همین خاطر برای چندمین‌بار، سراغ فخرالنسا می‌رود و از او می‌خواهد او را آگاه کند که فی‌المثل پشت آن سایه‌روشن عکس چه‌کسی حضور دارد و فخرالنسا برای چندمین‌بار به شازده می‌گوید: «ببنید اگر بخواهیم خودمان را بشناسیم باید از اینجاها شروع کنیم از همین اجداد[۶]» مرجع شازده برای آگاهی از گذشته خود، هر بار فخرالنسا است و او هر بار به سوی او می‌رود.

۴- مدرسه از نظر مدیر مدرسه که روشنفکر است یک ایران کوچک است بنابراین با نگاهی انتقادی همراه با ریشخند می‌تواند تمامی ناهنجاری‌ها، ضعف‌ها و بی‌مسولیتی‌های کشوری بزرگ به نام ایران را در محدوده مدرسه‌ای کوچک نمایان سازد. او نمی‌تواند با این جامعه یگانه شود زیرا سرشتی متفاوت دارد، در بیرون از جامعه می‌ایستد و ناتوانی‌های آدم‌های جامعه را با نقد و استهزا به نمایش درمی‌آورد «... بدتر از همه اینها بی‌شخصیتی معلم‌ها بود که درمانده‌ام کرده بود. دو کلمه حرف نمی‌توانستند بزنند، از دنیا، از فرهنگ، از هنر، حتی از تغییر قیمت‌ها و از نرخ گوشت هم بی‌اطلاع بودند. عجب هیچ‌کاره‌هایی بودند»[۷] اینکه معلمی از دنیا، از فرهنگ و از هنر اطلاعی نداشته باشد چندان تاثیری بر تدریس او ندارد. معلم می‌تواند معلم خوبی باشد و از دنیا هم بی‌اطلاع باشد اما از نظر روشنفکری که مدیر مدرسه می‌شود، آگاه‌بودن از وضع خود و دیگران حتی مهم‌تر از تدریس‌کردن است.

۵- میان آگاهی‌دادن مدیر مدرسه به عنوان یک روشنفکر و طلب آگاهی‌کردن شازده احتجاب به عنوان بازمانده‌ای از خانواده‌ای تمام‌شده، تفاوتی اساسی وجود دارد. آگاهی در مدیر مدرسه بسط می‌یابد و جهانی می‌شود و به‌طور سمبلیک، شهرها و کشورهای دیگر را نیز شامل می‌شود. درست مثل نقشه جغرافیایی جهان که هریک به رنگی درآمده‌اند «مثل بخچه‌های چل‌تکه و هر بند انگشتی با سرحدات مشخص به علامت استقلال مملکتی با قشون و نشان و سکه»[۸] در حالی که آگاهی در شازده تنها در خود متمرکز و منقبض شده و به خود بسنده می‌کند. این آگاهی در شازده احتجاب تنها اجداد والاتبارش را شامل می‌شود و تبارشناسی‌اش – که همچون هر تبارشناسی رو به گذشته و خاستگاه دارد – به اجدادش منتهی شده و در همان‌جا متوقف می‌ماند.

در مدیر مدرسه و در شازده احتجاب، آن‌کس که درصدد آگاهی‌دادن است می‌تواند در جایگاه روشنفکر باشد – در مدیر مدرسه، مدیر روشنفکر است و در شازده احتجاب، فخرالنسا روشنفکر است – منتهی با این تفاوت کیفیتا مهم که عنصر آگاهی در مدیر مدرسه و به‌طور کلی در آل‌احمد میل به بسط- افزایش آنتروپی- دارد در حالی‌که آگاهی‌ای که شازده به دنبالش می‌رود آگاهی از دنیای کوچک اجدادی‌اش است و بنابراین میل به توقف و قبض دارد و بیشتر به خود بسنده می‌کند.

*** قبض و بسط در گلشیری و آل‌احمد در تفاوت سبک این دو نویسنده نیز وجود دارد. گلشیری بر تکنیک تاکید می‌کند و اینکه ادبیات باید به خود بسنده کند، در حالی‌که آل‌احمد برای ادبیات، رسالت قایل می‌شود.**

۱، ۲، ۳، ۶) شازده احتجاب هوشنگ گلشیری

۴) واقع‌گرایی در ادبیات داستانی ایران، فدوی شکری، ص ۴۱۸.

۵) بررسی تطبیقی خشم و هیاهو با شازده احتجاب، صالح حسینی، ص ۲۹.

۷ و ۸ ) مدیر مدرسه جلال آل‌احمد.

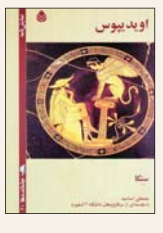
### نگاهی به نمایشنامه «اویدیپوس» سنکا ترجمه «مصطفی اسلامیه»

# جامانده‌ای بزرگ

آتوسا افشاری

مواجهه با نمایشنامه «اویدیپوس» سنکا، هر خواننده‌ای را ناگزیر به مقایسه‌ای ناخودآگاه با نسخه «سوفوکلس» وامی‌دارد. از آنجا که این نویسندگان نامدار، این داستان افسانه‌ای را به شیوه واحدی نقل کرده‌اند، تا سال‌ها گمان می‌رفت که بعد از خواندن اثر عظیمی چون «اویدیپوس» سوفوکل، دیگر حاجتی به خواندن مشابهات آن وجود ندارد. اما این حکم نادرستی است! اگر بپذیریم که رخدادها اندک‌شمار اما روایت‌ها بی‌شمارند، آنچه برایمان اهمیت می‌یابد اتفاقا همین زاویه دید و قرائت ویژه نویسندگان هر عصر نسبت به روایت‌های محدود است. همه ما از ماجرای اویدیپوس آگاه هستیم. اویدیپوس بزرگ، پادشاه افسانه‌ای شهر تبس، کسی که سال‌ها به عدل و داد در سرزمین خود حکمرانی کرد. اما فاجعه‌ای مرموز و نامیمون آرامش جهان او را به هم ریخت و وادارش کرد که برای یافتن منشأ بلایا به اعماق ژرف و تاریک جهان عزیمت کند و آنچه با آن مواجه شد چیزی نبود جز تصویر دیگرگونه‌ای از خویشتن خویش، تصویری کاملا دگرسان از آن ایماژ کامل و بی‌نقصی که در واقعیت ذهنی‌اش از خود ساخته بود. و در این سیر و سلوک که توامان در ذهن و واقعیت پیش می‌رود، ما خوانندگان به عنوان مخاطب و ناظر سرگذشت محنت‌بار اویدیپوس به نتایجی خواهیم رسید که هدف و انگیزه نویسنده است. «کاتارسیس» و پالایش باید که نتیجه تجربه این واقعه باشد، اما همان‌طور که می‌دانیم، کاتارسیس در هر برهه و زمانی معنایی متفاوت به خود می‌گیرد. ازاین‌رو است که در تفسیرهای مختلف، تاکیدهای متفاوتی بر معنای این متن می‌شود و هرکس بنابر سلیقه خود معنایی از آن بیرون می‌کشد. این موضوع در مورد نویسنده درام نیز صادق است. آنچه سوفوکل، ۴۰۰سال پیش از سنکا در اوج شکوفایی هنر، فرهنگ و دموکراسی یونانی به آن می‌اندیشید، فاصله عظیمی دارد با آنچه سنکا در عصر خود کامگی و خشونت و زوال امپراتوری روم در ذهن داشت. از این‌رو داستان «اویدیپوس» در دست هریک از این نویسندگان طنین و آوایی متمایز می‌یابد و تشخص و هویتی قیاس‌ناپذیر به خود می‌گیرد. آغازگاه نمایش درخشان است؛ مهیبی، بیمناکی و رازوارگی را می‌توان در مورد این شروع دور از انتظار به‌کار برد. «اکنون شب به غربت رانده شده، خورشید خرامان باز می‌دمد و تزویر، کشتار و... پادشاهانی چون «کالیگولا» و «نرون» که سنکا در دوران تقریبا کوتاه حیاط خود، حکومت‌شان را تجربه کرد، باعث شد که نگاه وی نسبت به جهان و ماهیت بشر تغییرات عظیمی کند. نگاهی که شاید بعد غایب در اودیپ سوفوکل باشد؛ سیاست. در اودیپ سنکا بازی‌های سیاست و رابطه حاکم و رعایا در خط روایی بسیار با اهمیت و تعیین‌کننده است. در نگاه سنکا آن سرنوشتی که سوفوکل ما را به تامل فلسفی در آن دعوت می‌کند بیش از هر چیز زاده مناسبات قدرت میان خود آدمیان است. مردم که با انتخاب شخصی چون اودیپ به پادشاهی سرزمین خود، بذر زوال و انحطاط را از پیش ریخته‌اند، در نخستین پرده نمایش فوج فوج و دسته به دسته به کام مرگ فرومی‌روند. تصویر مرگ و نابودی همگانی در آغازگاه نمایش بیش از آنکه نشان‌دهنده بلیه‌ای آسمانی باشد، می‌تواند تصویری باشد از زوال سیاسی شهر تبس، تمدن یونانی با آن عظمت و تلالویی که داشت به عسرت و نگون‌بختی دچار شده که دیگر هیچ نشانی از شکوه گذشته در آن دیده نمی‌شود و در این میان سنکا اولین راوی بزرگ افسانه کهن اویدیپوس پس از سوفوکل است که این چرخش و تحول را به نمایش می‌گذارد. زبان گزنده، شخصیت‌های تب‌آلود و تجسم عمیق رویدادهای هولناک، با چنان مهارتی صورت گرفته که ذهن هر خواننده‌ای را تا به امروز مسحور خود ساخته است.

بیش از دوهزارسال تا به امروز از زمان نوشته‌شدن این اثر بزرگ می‌گذرد اما در مقایسه با نسخه سوفوکل کمتر شناخته شده و به اجرا درآمده است. چه بسا در طی این سالیان، هزاران نسخه دیگر از این افسانه نگاشته شده اما امروز ما تنها دو اثر کلاسیک بزرگ از آن را می‌شناسیم. «اویدیپوس» سوفوکل و سنکا. اما اثر «سنکا» آنچنان که شایسته او است مورد توجه همگان واقع نشده. جالب اینکه در کشور خودمان نیز وضع چنین است. هربار نام «اودیپ» را می‌شنویم سوفوکل را به خاطر می‌آوریم و از سنکا خبری نیست؛ و جالب‌تر اینکه از اودیپ سنکا حتی ترجمه‌ای هم در دست نیست. امید است که با ترجمه فوق‌العاده‌ای که مصطفی اسلامیه از این نمایشنامه «جامانده» ارایه داده، راهی باز شود برای بازیابی یکی از بزرگ‌ترین آثار فراموش‌شده نمایشی جهان؛ «اویدیپوس لوسیوس سنکا».



**اویدیپوس**
**سنکا**
**مترجم: مصطفی اسلامیه**
**ناشر: قطره**