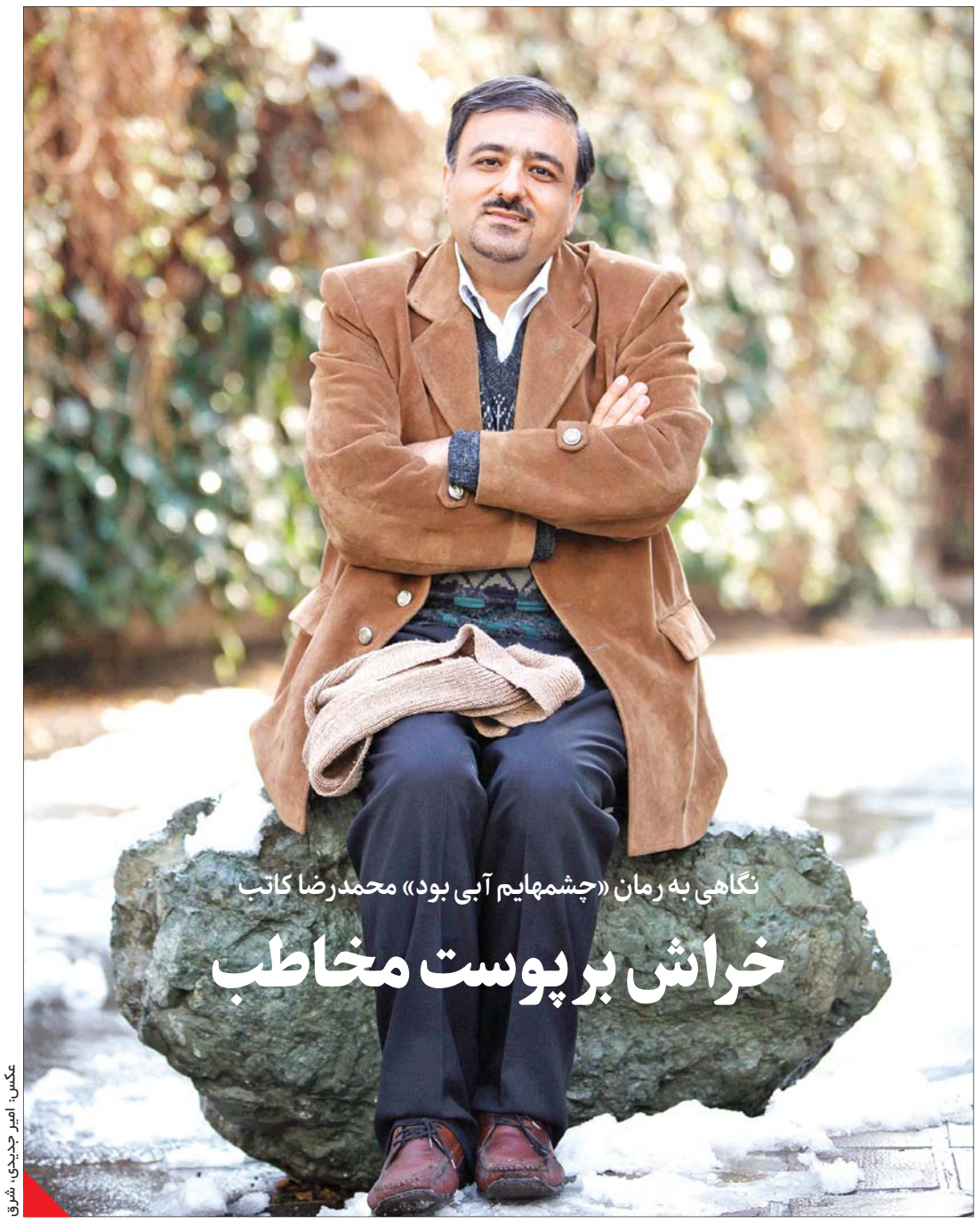
روزنامه شرق



نگاهی به رمان «چشمهایم آبی بود» محمدرضا کاتب

خراش بر پوست مخاطب

عکس: امیر جدیدی، شرق

رضا عامری

«بدین‌ترتیب من صدایی که کالبد، جنسیت و تاریخچه‌ای ندارد... از شما خوانندگان محترم دعوت می‌کنم تا در بازی من شرکت کنید»[1]

امبرتو اکو

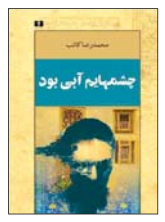
الف. طرح و توطئه نخست:

کاتب «چشمهایم آبی بود» از ما به‌عنوان مخاطب می‌خواهد تا در بازی او شرکت کنیم بی‌آنکه از سن و سال و جنسیت و تاریخچه شخصیت‌هایش چیزی بدانیم. بازی‌ای که واقعیت و مجاز در آن حدود و ثغور خود را از دست می‌دهند. شبیه همین جهان سایبری‌ای که با ورود شبکه‌های اینترنتی در زندگی‌امان روزبه‌روز فاصله واقعیت و مجاز را کم‌وکمتر و زندگی را در کپسول‌های اطلاعاتی خلاصه و فشرده کرده است. لذا در این رمان خارج از «ملکوت»[2] ما و بیرون از فضای اجتماعی و ویژگی‌های معمولش قرار داریم. چون فاصله بین آگاه و ناآگاه معدوم شده و زبان بیرون از الگوهای معمولش زندگی را توصیف می‌کند. انگاری فقط با آه‌های لذت و درد روبه‌روییم: «شاید خلاصه هرکدام از ما هم درنهایت یک آه یا آخ یا آه بشود.»[3] و ما به‌عنوان مخاطب علاوه‌بر اینکه بایستی نوعی نقش مخاطب الگویش را بازی کنیم، بایستی پوست‌کلفت هم باشیم چون نویسنده قصد خراش‌انداختن بر پوست‌مان را دارد. یعنی ما را به‌سوی نقاطی می‌برد تا آه‌های لذت و درد را احساس کنیم. نقاطی که بازنمایی ناپذیرند یا به‌قول راوی نقاط تاریک‌وتار. یعنی گره‌های کودکی، مرگ و جنسیت و...، یعنی منطقه ناممکن‌ها. چون: «نه مرگ و نه تولد، راه‌حلی در دال نمی‌یابند. مرگ و تولد نیز مانند جنسیت در بزنگاه بن‌بست در امر واقعی قرار دارند. ازآنجاکه مرگ، تولد و جنسیت در سطح علت و معلولی معمایی‌اند، به‌لحاظ فکری بازنمایی ناپذیرند.»[4] یعنی می‌خواهد با نزدیک‌شدن به این نقاط معمایی تجربه‌ای تکین را برای ما روایت کند، و برای چنین روایتی ناگزیر است از همه ابزارها و مدیوم‌ها کمک بگیرد، از سینما، چیدمان، هنر مفهومی، تجسمی، عکس و فیلم و اسلاید و ... از آن‌سو سوژه راوی را در حالت‌های استثنایی و تشنج‌واری تصویر می‌کند که آگاهی به درجه قصوی خود نزدیک می‌شود. نقطه‌ای که راوی اصرار بر «خودکشی» و زنده نگه‌داشتن این فعل در جهت اثبات دوگانه‌ها به اعتبار عصب سفر و اساس وجود و هستی دارد، و خود را با تسلیم به عذاب درونی برای هم‌ماهیتی با مرگ تا آستانه‌های انهدام می‌کشاند: «وقتی قاطی می‌کردم، یکی از کمربندهای خوش‌رنگ را برمی‌داشتم و می‌انداختم دور گردنم. و تا جایی که می‌شد آن را سفت می‌کردم، جوری که نفسم بند بیاید و نتوانم برای چند دقیقه نفس بکشم. وقتی‌که دیگر داشتم تمام می‌کردم، کمربند را شل می‌کردم و نفس می‌کشیدم. حال عجیبی بهم دست می‌داد که گفتنی نبود. یک‌جور خودکشی موقت و پرکیف بود.»(ص ۱۴)

انشقاق و انقسام و تکه‌تکگی در جهان امروز باعث می‌شود که مرگ برحسب اشکال مختلفش در همه‌جا و در همه‌چیز در کمین باشد: در خواب و تأملات ما، در جنگ و انتحار و شکنجه و قربانی و ترور و جنسیت و عشق. مرگی که همه‌جا کار می‌کند و مسیرها را درهم می‌پیچاند و فاصله بین مرگ و زندگی را معدوم می‌کند. یعنی نقطه‌ای که زندگی با مرگ نفی می‌شود تا همواره تناقض باقی بماند. نقطه‌ای که باتای، آن را نقطه «گمشدگی نسبی» یا «تجربه‌های مرزی» می‌نامد. لذا در هردو تجربه جنسیت و مرگ به انهدام و اضمحلال و رسیدن به مرزهای بین محدود و لامحدود و بین ممکن و ناممکن روبه‌رو می‌شویم و به نقطه بلوغ تناقض که به‌قول عارفان: «می‌میرم تا نمیرم» است و به‌قول راوی رمان «او دنبال زنده مرگش بود». یعنی نقاطی که شخصیت‌ها بدل به نسخه‌ای بدون اصل و گمشده در حیاتی بی‌معنا می‌شوند. برای رسیدن به چنین نقطه بلوغی تجربه میل و عشق و جنس، انتهای مایلیت خود را می‌پیمایند و حس می‌کنیم بر آستانه مسیرهایی قرار گرفته‌ایم که مؤدی به مرگ است و راوی می‌خواهد از نظر حسی و مادی مرزهایی را که در سوژه و محیطش تحکم می‌کنند بازشناسد، با فراموشی و محو گذشته، و سعی می‌کند حدی بر حالت انقسام، انشقاق و تحیرخود بگذارد، با سفر در ابدیتی که شبیه فنا و مرگ است. در فنایی که به‌قول ابن‌عربی نه من هستم و نه او هستم «لست انا و لست هو». {بنابر همین راوی در رمان شخصیتی است که در دیگر شخصیت‌ها تکرار و تکثیر می‌شود، از همین زاویه به‌نوعی با تودرتویی شخصیت‌ها و استحاله‌شان در همدیگر روبه‌رو هستیم: «ما سه نفر بودیم. اما ۳ نفر دیگر نبودیم. آن‌قدر که ۴ نفر یا ۷، ۸ نفر بودیم... این تویی که دنبال بدخش هستی. دنبال من هستی. دنبال فتو و ۱۰ و بقیه این مادرمرده‌ها هستی» (ص۲۴۷). تا در این تودرتویی از «وحدت» به کثرت برسد یا بگوییم از واحد به «عشره» یا ۱۰}. و اگر لذت و مرگ غایت خود را در خویشتن خود حمل می‌کنند و نقیض کنش و فعلیت‌اند. روایت هم در چنین لحظاتی متوقف می‌شود و مکث می‌کند، چون لذت حرکت را تعطیل می‌کند. همین است که هرگاه حس می‌کنیم سرنخ روایی را به‌دست آورده‌ایم ناگاه درمی‌یابیم جریانی تازه روایت را به‌تأخیر می‌اندازند. چون روایت به‌نوعی همین به‌تأخیرانداختن سفر و بازی هم هست. «ما از همدیگر داشتیم هی دور می‌شدیم بی‌آنکه از جایمان تکان بخوریم» (ص۲۸۵). یعنی امکان ندارد به دیگری مغایر نزدیک شویم مگر با دوری از او. (برحسب نگاه دریدایی). همین است که روایت را از متنی قابل توجیه در معنای کلاسیک آن بیرون می‌آورد چون ما با تراکمات و ترتیبات روایی سروکار نداریم.

در این سفر و بازی، کاتب ما را به «آستانه»ها می‌برد به آنجایی که مه و آشوب بر جهان حاکم است. تا چیزها را در مه آلودگی و تاری‌ها و تاریکی‌ها ببینیم. در برزخ و هاویه مرگ و از دل ثنویت‌هایی چون مرگ/ زندگی، سفر/ حضر، مجاز/ واقع، معنا/ بی‌معنایی و... و استحاله و تکرار آن‌ها یا به‌تأخیرانداختن پیاپی‌شان روایت را به‌پیش می‌برد بی‌آنکه توجهی به حل مسئله و پاسخ «پرتقال‌فروش» داشته باشد، چون می‌داند حل این معادله‌ها باعث اخلال در هارمونی روایی‌اش می‌شود و آن‌ها را به‌صرف تتابع حوادث محکوم به غایتی محدود می‌کند. حال‌آنکه هسته مرکزی روایتش برمبنای حفاظت از همین ثنویت‌ها و نموشان شکل گرفته. یعنی بحث الغا نیست بلکه اصرار بر اثبات این است که: سفر پایانی ندارد، بدخش به معشوقش نمی‌رسد و پایان داستان نامشخص است. به‌قول فتو یکی از شخصیت‌های رمان «می‌دانی فرق ما با بقیه در چیه؟ در این است که در آثار من فرق مرده‌ها، زنده‌ها، اشیاء، رنگ‌ها، تیرگی، روشنایی و موسیقی و سکوت باهم معلوم نیست. معلوم نیست این کجا شروع می‌شود و آن تمام می‌شود. چون اصلا این‌ها با هم فرقی ندارند، همه‌اشان یکی‌اند» (ص۱۳۱) و با این استراتژی از رمان کلاسیک فاصله می‌گیرد. درحقیقت نظرگاهش به هرآنچه در پژوهش‌های جاری روایت مطرح است وابسته می‌شود. به اینکه روش واحد و یکه‌ای برای روایت خرافه است. و این فاصله‌ها و ارتباط‌ها هستند که به روایت معنا می‌دهند، اگر این ارتباطات تازه نبود، ما با نوعی ایستایی روبه‌رو بودیم و روایت تنها خودش را در حالت‌های تکراری و ایستایی‌اش بازتولید می‌کرد. یعنی به‌قول دریدا تشبث به تطابق ما را به جایی نمی‌رساند و کسی که گم‌گشتگی و اختلاف را نپذیرد نمی‌تواند چیز تازه‌ای پیدا کند، تنها انفجار اختلاف در دل گفتمان باعث خلق مساحت‌های جدید می‌شود، یا بگوییم کلام از اختلاف نشأت می‌گیرد و در این اختلاف است که همرسانی با دیگری امکان‌پذیر می‌شود. و ما هم در این نوشته می‌دانیم که نمی‌توانیم به دلالت‌های یکه یا غایتی مشخص دست پیدا کنیم - حتی اگر بخواهیم- چون متن به قول اکو جنگلی است با مسیرهای گوناگونش. و لذت ما به‌عنوان مخاطب هم به این تجربه خوانش و ارتباط‌های تازه اهتمام دارد. همین است که دغدغه راوی ارتباطات است {شاید هم بگوییم عصر ارتباطات}. «من فکر می‌کنم هیچ‌چیز تو دنیا بهتر و بدتر از ربط‌دادن چیزها به هم نیست. چون تمام لذت و دردی که ما می‌بریم ربط به همین دارد... بیشتر مشکل ما همین ربط‌دادن چیزهاست» ص ۲۴۸. به‌قول امبرتو اکو «فرهنگ مضمون نیست، بلکه شیوه‌ای است که بر وفق آن هر جامعه‌ای مضامین خود را توزیع می‌کند.» یعنی متن به معناهای موجود اکتفا نمی‌کند و رابطه‌های قبلی معنا را تعدیل می‌کند تا از خلال مکنونات خودش، به کشف روابط جدیدی برسد و ارزش‌های مضمونی را غنا بخشند. به این معنا هویت ادبیات هم از «ناب» بودن خود تهی می‌شود. چون همرسانی و ارتباط بین عرصه‌های مختلف معرفتی و هنری و ادبی و تاریخی و زبان‌شناسانه و روانکاوانه و علوم اجتماعی روزبه‌روز افزایش می‌یابد. و هر تکانه‌ای در عرصه اجتماعی مانند عکاسی و سینما و اینترنت تأثیر خود را در عرصه‌های معرفتی دیگر بر جای می‌نهد و هر مرحله تاریخی‌ای پرسش‌های خاص خود را برمی‌انگیزاند. و بااینکه هر شکل تعبیری‌ای هویت خاص خود را دارد و شیوه‌ای در تولید معنا را در پیش می‌گیرد که از خلال ساختار متن در ضمن بنای دلالی خود رام می‌کند، اما درنهایت داده‌های دلالی یکی است... چیزی که راوی را در این متن و در طول سفر خود برمی‌انگیزاند شکل‌ها هستند نه مضامین چون این مضامین بین همه ملت‌ها مشترک است. {و اشاره کاتب به ملیت‌های مختلف از افغانی و عرب و پاکستانی و فرانسوی و... از همین زاویه است.}به این معنا مرگ رانه زندگی و توجیه‌گر آن می‌شود و مسیر انسانی را روشن می‌سازد بی‌آنکه مُثل اعلای زندگی باشد. {و شاید هم در گروهی مثل داعش تبدیل به این مثل اعلا می‌شود.} به‌هرروی مرگ چیزی نیست که در پس پشت زندگی باشد. بلکه همراه زندگی است، «لاشیء»ای است که پیکر هستی را می‌پوشاند به‌سوی زندگی می‌برد و «باعث می‌شود تا زندگی محتواها و نیز مخزون‌های خود را در صلب خود خالی کند و به‌سوی فعلیت بکشاند» (باتای). و زندگی تبدیل به آه‌های درد و لذت شود. باتای در رمان خود به‌نام «اشک‌های اروس» ما را با صحنه شکنجه مرد چینی‌ای که در حال دست‌وپازدن زیر شکنجه‌های عذاب‌آوری مقابل تماشاییان است روبه‌رو می‌کند. اما چیزی که کنجکاوی را برمی‌انگیزاند این است که باتای به عذاب‌های مرد چندان توجهی نشان نمی‌دهد بلکه چهره او را در حالتی عجیب وصف می‌کند که لذت بیش از درد به چشم می‌آید و خود باتای درباره این صحنه چنین توضیح می‌دهد: «این صحنه دغدغه اصلی‌ای بود که همواره با آن درگیر بودم، چون صحنه‌ای بود که از یک‌سو به تعذیب نامحتملی گره خورده بود و از سوی دیگر چهره قربانی را با نوعی انبساط خاطر و راحتی و لذت آغشته بود که باعث می‌شد نوعی فتنه و اغواگری بر چهره قربانی حضور داشته باشد.»[5]

درحقیقت نویسنده در استراتژی داستانی خود به ما می‌گوید قصد داستان‌پردازی و اقناع به‌معنای کلاسیک نیست. شما به‌دنبال داستان نگردید، شما سوار همین قطاری هستید که من هم سوارم. در جهانی که هزاران‌بار در آن ایستگاه عوض می‌کنید. یعنی نهایت‌ها نهایت‌هایی موقت‌اند و سریع به بدایت‌های تازه‌ای بدل می‌شوند. چیزی شبیه همین مرگ/ زندگی است. زندگی‌ای



چشمهایم آبی بود
محمدرضا کاتب
نشر نیلوفر

که روزانه هزاربار در آن می‌میریم و زنده می‌شویم. پس در خوانش هم وصول به معنایی یکه هدف یا وصول به نقطه‌ای مشخص هدف نیست. غایتی جز انتقال از معنایی به معنایی دیگر ضمن توالدی سرطانی و نامتناهی به قول اکو وجود ندارد. و منبع لذت همان شدنی است که ما را از ایستگاهی به ایستگاه دیگر می‌برد در ضمن سفری که جز بدایتش چیزی از آن نمی‌دانیم ضمن بازی به‌تأخیرانداختنی که دال را از استقرار بر مدلولی معین بازمی‌دارد. پس روایت نوعی حاجت و نیاز است. {همین است که راوی مرتب به مستراح می‌رود و آن را «عاشقانه» نام گذاشته است}یا پاسخی به سؤالی است. که راوی مدام ما را مقابل پرسش «پرتقال‌فروش» می‌گذارد. و خود هموست یا میتی (قرین) اوست {میتی صدای زنانه‌ای که سعی می‌کند صدای راوی مذکر را خنثی سازد. به‌معنای میت من یا کشته من هم هست}که دست پرتقال‌فروش را باز می‌کند: «اگر یک‌بار وقت کنی و قیافه‌ات را توی آینه ببینی می‌فهمی که آن پرتقال‌فروش مادرمرده کسی نیست جز خود تو... پس بنشین حساب‌وکتاب کن که این‌همه برووبیا آخرش چی شد واقعاً؟ یعنی واقعاً ماها آمده بودیم اینجا که همدیگر را پیدا کنیم؟ یا این‌ها ما را پیدا کنند؟ خیلی کمدی است واقعاً: مدت‌ها دنبال چیزی که نمی‌دانستیم چی هست و وجود هم نداشته می‌گشتیم. و دست‌آخر فهمیدیم باید دنبال چیزی که وجود ندارد و نمی‌دانیم چی هست حالا بگردیم.» (ص ۲۹۶) یعنی درنهایت سفر می‌فهمیم هرچند که رفتن شاید با اشتیاق به اصل و نقطه‌ای خاص صورت می‌گیرد اما نقطه بازگشت فاجعه‌بار است. چون هیچ اصلی و نسخه اولی وجود ندارد... وقتی جنازه چشم‌آبی از سردخانه (جهان) به نور آورده می‌شود می‌فهمیم که جنازه‌ای عادی است و چیز عجیب‌وغریبی در آن نیست و شاید این نور یا پوشش هنری بوده که آن را شگفت‌انگیز گردانده است. درحقیقت با پایان رمان هم ما به نهایتی یا نتیجه قطعی نمی‌رسیم. هرچند از معرفت شکل‌های تازه و پرسش‌ها لذتی برده‌ایم. ولی جمله پایانی داستان با آغاز تفاوتی ندارد، و می‌توانیم آن را آغازی دیگر بدانیم... «این آخرین سفر ما بود دیگر، تمام شد» جمله پایانی که تکرار همان شروع روایت هم هست. و درحقیقت در آخر سفر است که بدخش می‌فهمد چیزی را که دنبالش بود چیزی جز خویشتن یا ذات خودش نبوده است. و آن خنده و آه چشم‌آبی جز خنده و آه خودش نبوده است. {یا کسی را که دنبالش بوده همین راوی بغل‌دستش بوده است.}تا ما را بازگرداند به همان سفر عارفانه که «عارف کسی است که همواره سفر می‌کند بااینکه یقین دارد چیزی را که دنبالش می‌گردد شیء‌ای معین یا مکان مشخصی نیست.»[6] او عزم کرده است که در جایی سکونت نکند چه در «این» و «آن» و چه در «اینجا» و «آنجا» و این قصه عارفانه و این هجرت به‌سوی مجهول چیزی نیست جز پاسخی به ندای درون که در ما می‌خروشد. ندایی و آهی منفعلانه که سقوط می‌کند و به جایی نمی‌رسد. ندایی که سیطره‌ای بر آن نداریم. و این تنها چیز و ایمایی است که در بعد اخلاقی ما را ملزم به ادامه زندگی می‌کند. همین است که درنهایت به‌جای «شیء» یا «لاشیء» یا «لاشه» روبه‌رو می‌شویم. یا با «زخم» و «حفره» و «هیچ». و این همان هیچ و نهایتی است که در رمان «رام‌کننده» کاتب هم با آن سروکار داشتیم. «تازه می‌فهمیدم چرخنده‌ها دنبال چه می‌گشتند توی آن چرخ‌ها... آن‌ها هم دنبال آن هیچ یا بگو چیز بودند»[7] و در حقیقت در پایان است که ما هم می‌فهمیم بخشی از این سفر بودیم. ما هم دنبال هیچ بودیم، ما هم «جل‌خور» دیگری بودیم، گم‌گشته. جل‌خوری که مدام جل (گلیم) زیر پای خود را می‌خورد، تا در آستانه‌های سقوط زندگی کند. با رعشه و آهی که سقوطی از آسمان به زمینی بدون تکیه‌گاه است، نوعی تطهیر برای بازگشت به حالت طبیعی از سوژه‌ای که سیطره بر خود را از دست داده است، این تطهیر همان خلاصی از کثافت‌هاست، درعین‌حال، آبریزگاهی است که راوی آن را «عاشقانه» نام نهاده است. و روایت از همین مکان آغاز می‌شود و در آن هم پایان می‌یابد: «بی‌آنکه میان سیاهی چیزی ببینم، برای مدتی طولانی همین‌طور زل زده بودم به ریل‌های قطار که ته چاه مستراح و زیر قطار می‌رفتند... ریل‌ها مثل یک آدم زنده بودند که دائم پیچ‌وتاب می‌خوردند. و جمله‌ای را میان تلق‌وتلوق‌شان هی برایت تکرار می‌کردند. سروصداهای قطار خوبی‌های زیادی داشتند و یکی‌اش این بود که حتماً هر کاری می‌کردند نمی‌توانستند حوصله‌ات را سر ببرند چون هربار فقط با همان یک جمله قصه‌ای تازه برایت می‌گفتند» (ص ۹). این قصه و این نگاه به تاریکی و این گوش‌سپاری عاشقانه، شاید همان کوری و بصیرت و همان محافظت از سکوتی است، که کاتب را هر صبحگاه وامی‌دارد، دست به قلم ببرد و صفحات زندگی خود را با احضار اشباح و مردگان و کابوس‌ها شام کند.

و جل‌خورها همان شخصیت‌ها و راوی‌های رمان هم هستند. راوی‌هایی که نه خوب به‌خاطر می‌آورند و نه الگوی راوی‌های منطقی همه‌چیزدان را بازی می‌کنند. راوی‌هایی که روایت را پر از سوراخ کرده‌اند. و حتی این حکایت‌شان با آن یکی تناقض دارد. چون حافظه‌شان سوراخ است، یا بگوییم حافظه‌شان مه‌آلوده و آشوبناک است. «برای همین برای هر کسی یک قصه‌ای سرهم می‌کرد. برای یکی اسم جایی بود و برای یکی اسم شیء‌ای عجیب. هر چیزی می‌توانست جل‌خور باشد و هم نباشد.» (ص ۱۶۴)

ب. طرح و توطئه‌ای دیگر:

«متن ابزاری است که برای خلق خواننده الگوی خود پدید آمده است... جهان و دایره‌المعارف دانسته‌ها و متن و خواننده فقط به‌دلیل تعامل دشواری که به‌شکل رابطه‌ای درونی و دوجانبه که آن‌ها را در کنار یکدیگر نگه می‌دارد، تحقق وجودی می‌یابد» (درباره امبرتو اکو، ص ۴۸). نگاه مرزی باتای و نظرگاه دریدایی اختلاف در ذهن کاتب حضور دارند. و هرچند این به این معناست که نویسنده فلسفه‌ای برای خود دارد {که گاه مخاطب را به این فکر می‌اندازد که نویسنده می‌خواهد از تئوری داستان بسازد}. اما درواقع کاتب سعی می‌کند تا روایت خود را با اشیاء مرئی بسازد و در خیلی‌جاها این واقع‌گرایی را مقابل این تجریدهای عام قرار می‌دهد. همین است که برای ساختن هیچ از اشیاء درون‌تهی مانند «صبورک» و «کوزه» و «کاسه دنیا» و «کاسه‌توالت» و «کاسه‌ساز» و «یتیم‌چه» و اشیاء اینجایی استفاده می‌کند و سعی می‌کند از خلال تجسدشان در اکنون و اینجا و در ساختار محلی و بومی خود آنها را به معنای واقعه‌ای فرهنگی برجسته نماید. چون می‌داند که نمی‌توان متون را بدون فهم فرهنگی که در ضمن آن تولید شده‌اند فهم کرد. یعنی فهم مجموعه سنت‌های زیباشناسانه اخلاقی و تاریخی و اجتماعی که در آفرینش متن سهیم بوده‌اند. ازهمین‌روی کوچک‌ترین وقایع روزانه یا روایی نیازمندند خود را به این مخزون فرهنگی تسلیم نمایند. یعنی ذهن ما همان‌قدر از اشیایی که با آنها کار می‌کنیم و جزئیات حیات روزانه‌مان ساخته می‌شود که از اساطیر و حکایات و آیین و مناسک مذهبی. و همین‌ها باعث می‌شود کاتب به «عرفان» اینجایی رویکرد داشته باشد و آن را در مقابل و در توازی با تجربه باتای قرار می‌دهد.

ادامه در صفحه ۱۲

عطف کتاب

گردانده‌هایی از بیژن الهی

«دره‌ی علف هزار رنگ» مجموعه‌ای است از ترجمه‌های بیژن الهی که از طرف نشر بیدگل منتشر شده است. این کتاب شامل ترجمه‌هایی است از ویلیام شکسپیر، ادگار الن‌پو، آنتونیو ماچادو، ایپه‌کی‌رو، فرناندو په‌سوآ، آسیپ ماندلشتام، پل الوار، برتولد برشت، خورخه لوییس بُرخس، ژرژ سه‌فریس، سالواتوره کازیمودو، رفائل آلبرتی، گونر اکلوف، چزاره پاوه‌زه، یانیس ریتسوس، کارل کرولو، یوهانس بوبروسکی، واسکو پوپا، آلن رُب-گری‌یه، زبیگنیو هربرت، سیلویا پلات، کریستف مه کل و پتر هانتکه. نکته جالب در این کتاب انتخاب‌های بیژن الهی است. انتخاب‌هایی که نشان از تنوع نگاه مترجم و گستره وسیع و متنوع مطالعات ادبی او دارد. بسیاری از این ترجمه‌ها، چنانکه در بخش پایانی کتاب با عنوان اشاره و به قلم داریوش کیارس توضیح داده شده، نخستین‌بار در دهه ۵۰ در نشریاتی چون «تماشا» و «اندیشه و هنر» و... چاپ شده‌اند. بعضی با نام مستعار، بعضی با امضا و بعضی هم بدون امضا. عنوان کتاب نیز انتخاب خود بیژن الهی بوده و برگرفته از یکی از قصه‌های ادگار الن‌پو. در همین بخش از قول الهی درباره این مجموعه می‌خوانیم: «[این دفتر] پاره‌یی از گردانده‌های کنارین مرا در بر می‌گیرد که هیچ‌یک، به حجم، کتاب کاملی نمی‌شدند... گردانده‌هایی که، با این حال، هیچ‌یک از سر تفنن نبوده‌اند...».

دَره‌ی عَلَف هزار رَنگ

جُنگی از گردانده‌های بیژن الهی
نشر بیدگل

«دره‌ی علف هزار رنگ» با ترجمه بخشی از نمایشنامه «مکبث» شکسپیر آغاز می‌شود. در پایان کتاب به نقل از بیژن الهی آمده است که این ترجمه را به سفارش آربی اُوانسیان انجام داده است. «مقامات‌الطیور»، «دو سلطان و دو هزارتو» و چند نوشته دیگر از بُرخس، «صورتک شریر»، «نوشته با گچ بر دیوار» و چند شعر دیگر از برتولد برشت، «نظم و بی‌نظمی‌ی عشق» و شعرهایی دیگر از پُل الوار، «صدف» و چند شعر دیگر از آسیپ ماندلشتام از جمله قطعاتی است که در این مجموعه می‌خوانید. آن‌چه در ادامه می‌آید شعری است از این مجموعه با عنوان «گزارش» از فرناندو په‌سوآ: «درب و داغان شده جانم همچو کوزه‌یی خالی./ افتاده ازان پله‌های بیخودی دور و دراز./ افتاده هم از دستهای ول‌انگار خادمه./ افتاده، ریز ریز، - گِل بود - خاک شد./ مهمل؟ محال؟ من مگر کی‌ام؟/ شورهایی دارم بیشتر از پیشتر که حس می‌کردم/ [من همین منم./ توده‌یی از ذراتم/ روی یک پادری که بایست تکاند./ در سقوط صدای کوزه‌یی داشتم که خُرد می‌شود./ خدایان هرچندتا که هستند بر نرده خمیده‌اند/ و فرو می‌نگرند به ذراتی/ که خادمه‌شان از من ساخته./ او را به باد سرزنش نمی‌گیرند./ ازو گذشت می‌کنند./ مگر چه بودم جز/ کوزه‌یی خالی؟ چشم میاندازند و لبخند می‌زنند./ لبخندی با گذشت به خادمه‌ی چلمن./ گسترده روی پلکان دور و دراز/ فرشی از ستارگان./ یک ذره برق برق میزند،/ صیقلی، شسته رفته، بین آن آتشها./ اثرم؟ اصل جانم؟ زندگیم؟/ یک ذره./ وخدایان بخصوص آن را می‌نگرند،/ نادان که چرا گیر کرده آن‌جا مانده.»

نگاه

نگارش تاریخ پیش از وقوع

بابک ذاکری

بزرگ علوی نویسنده‌ای است با جایگاهی مشخص در تاریخ نویسندگی و داستان کوتاه. داستان زندگی‌اش و فراز و فرودش را از عضویت در گروه پنجاه‌وسه نفر گرفته تا زندگی و درگذشتش در آلمان بارها نوشته‌اند. کتاب‌هایش بارها منتشر شده و بارها و بارها از چاپشان جلوگیری شده است. بزرگ علوی هم به سبب اینکه زود در نویسندگی جاافتاد و هم به خاطر اینکه عمری طولانی داشت، در همان زنده‌بودنش بخشی از تاریخ ادبیات شده بود. اما همه اینها به کنار، داستان‌های بزرگ علوی به شکل اعجاب‌آوری درباره مسائلی هستند و در آن‌ها شخصیت‌هایی بازسازی شده‌اند که انگار آن داستان‌ها نه در سال‌هایی دور، در دهه بیست، که گویی در سال‌هایی که ما در آن زیسته‌ایم و تنفس کرده‌ایم نوشته شده‌اند. اگر نثر بزرگ علوی را که رنگ‌وبویی کمی قدیمی دارد و مربوط است به سال‌هایی که تازه داستان‌نویسی در ایران پا گرفته بود، در نظر نیاوریم، اگر نام خیابان‌ها یا حتی برخی از جزئیات داستان‌ها که نشان می‌دهد داستان‌ها در ایران گذشته، در تهران لاله‌زار در کمیته‌های کارگری حزب توده نوشته شده‌اند را کمی، با آگاهی، در پرانتز بگذاریم، با نویسنده‌ای روبرو خواهیم بود که گویی زندگی را نوشته است که در دهه‌های هفتاد، هشتاد و حتی نود نوشته شده است.

آقای شیک‌پوش و اسپانسر

«شیک‌پوش» داستانی است از مجموعه داستانی که بارها به نام «چمدان» با هفت داستان منتشر شده است. خود داستان چمدان در این مجموعه داستانی است که به کهن الگویی فرویدی اشاره دارد. داستان جوانی عاشق‌پیشه که به‌ناگهان و از سراتفاق متوجه می‌شود پدرش نیز، نادانسته، خواستگار دختری است که او در خواب و خیال می‌دیده و اکنون او را در بیداری یافته. برخی داستان‌های دیگر این مجموعه نیز اشاره‌هایی چنین به عشق و ازدواج و روابط خانوادگی دارد، و از سویی دیگر، آنچه علوی روایت کرده و امروزه، هر روز، شاهدش هستیم را نشان داده است. اما «شیک‌پوش» داستانی است شاید کمتر جدی گرفته‌شده، و درواقع از هرنظر کمتر از داستان‌های دیگر گیرا. اما اگر بخواهیم قصه «اسپانسر» و سرمایه‌گذار و شارلاتانی‌های تبلیغات‌چی‌ها را در تحقیقی بکاویم بی‌شک بی‌نیاز از این داستان نخواهیم بود. اینکه چگونه تبلیغات یک «کودن» و یک‌دست «مزخرفات» را به افکار ناب مورد قبول و مورد نیاز تبدیل می‌کند. قصه ساده است. جوانی کم‌سواد و کافه‌نشین، چه‌بسا باید گفت شباهت این فرد که در سال ۱۳۱۳ تصویر شده با شخصیت‌های امروزی تصادفی است، چرندیاتی درباره لباس و اهمیت آن سرهم می‌کند. رندی در کافه، پس از شنیدن این ترهات او را به مسخره ترغیب می‌کند که چرندیاتش را بنویسد و مردم را از ایده‌ها و دانسته‌هایش محروم نکند. چرندیات چیست؟ اینکه ایرانی آریایی فلان و بهمان، اینکه سعدی چنین و چنان، اینکه لباس به دلایلی بهمان و بیسار، اما نتیجه خنده‌دارتر از این حرف‌هاست، و چون سال‌هاست، اکنون هشتاد سال است که هر نسلی پس از نسل دیگر شاهد آقایان شیک‌پوش بوده‌ایم و هستیم، می‌توان گفت گریه‌دارتر از اینهاست. مقاله «به زیور طبع آراسته می‌شود» اما چنان از آن استقبال می‌شود که جناب آقای شیک‌پوش یک‌شبه می‌شود نظریه‌پرداز تمدنی و راوی در انتهای داستان کشف می‌کند که کل داستان مقاله و نظریه‌پردازی جناب شیک‌پوش و سروصدایی که راه انداخته است، ترفندی بوده برای فروش پارچه‌های یک واردکننده پارچه پالتویی. اسپانسر جناب شیک‌پوش، یک تاجر پارچه بوده است و کل آن فضا، برساخته فکر تبلیغاتی او. شیوه‌ای که در زمان بزرگ علوی کمتر رایج بود و امروز شیوه کار تمام کمپانی‌ها. کسی را می‌یابند که چیزی یا استعدادی دارد، او را به کار می‌گیرند و بادش می‌کنند و از قبلش پول درمی‌آورند. زنده‌بودن فضای این داستان و نگاه تیزبین «آقابزرگ» شاید رازی است که «چمدان» هنوز بازچاپ می‌شود.

نامه‌ها و مافیا

«نامه‌ها» مجموعه داستان دیگری است از آقابزرگ که به نام یکی از معروف‌ترین داستان‌هایش «گیله‌مرد» بازچاپ شده است. نامه‌ها نیز فضایی زنده و امروزی دارد، البته با همان توضیحات، که لحن و تهران قدیم و بقیه چیزها را تا حدودی در پرانتز بگذاریم و روابط شخصیت‌ها را در امروز خودمان تصویر کنیم. داستان «خائن» یکی از تأثیرگذارترین داستان‌های این مجموعه است. این داستان البته داستانی سیاسی است. داستان پنج‌نفری که تصمیم گرفته‌اند کار سیاسی انجام دهند و از بین آن‌ها یک‌نفر خائن است. یکی از آن‌ها بیشتر از بقیه به خیانت محکوم است. او که خائن نیست، برای رفع اتهام از خودش، خود را می‌کشد و تصمیمش را با نامه‌ای به آن رفقا که یک نفر خائن در بین آن‌هاست اعلام می‌کند. کل داستان، که چندان هم بلند نیست، داستان همین خیانت‌کارنبودن اوست. هرچند فضای داستان بیش از هرچیز درباره دورانی است که هرگونه کار سیاسی، لاجرم، باید زیرزمینی باقی می‌ماند، حتی تلاش انتخاباتی و ازاین‌روی شاید چندان به امروز ما نیاید، اما فضای داستان به نحوی خاص یادآور بازی «مافیا» است. بازی مورد علاقه امروزی. مافیا بازی دسته جمعی است که در جمع‌های بسیاری به‌خصوص در جمع دانشجویان در خوابگاه‌ها یا سفرهای دسته‌جمعی بازی می‌شود. کسانی دور هم می‌نشینند و کسانی به قرعه شانس می‌شوند شهروند، عده‌ای پلیس و عده‌ای مافیا. بازی به دو بخش شب و روز تقسیم می‌شود. شب‌ها شهروندان چشمانشان بسته است و مافیا چشمانشان باز. روزها همه بیدارند. هرشب مافیا می‌تواند یک شهروند را بکشد و روزها شهروندان که نمی‌دانند چه کسانی مافیا هستند، به‌همراه مافیا، بحث می‌کنند و استدلال که چه کسی مافیاست. این بازی و محبوبیتش که شباهتی ویژه به داستان «خائن» دارد، شاید نشان از تلاش سال‌های سال ماست که دریابیم چه کسی به ما خیانت کرده است و چه‌کسی نه. راستش تاریخ معاصر را که دوره می‌کنم، گمان می‌کنم که علوی سال‌ها پیش، تاریخ را نوشته است، ما هرگز نخواهیم دانست چه کسی خائن است، مگر اینکه او به مرگی شریف درگذشته باشد، غیر از او حتی خود خائن‌ها هم در خائن‌بودن دیگران به یقین نخواهند رسید. خائن و تلاش برای یافتن او، تلاشی همیشگی است که بزرگ در داستانش آورده و حتی در بازی جوانان هم نقش پیدا کرده است و این‌گونه آقابزرگ در داستان‌هایش راوی سرخوردگی‌های همه ماست در بیش از هشتاد سالی که از نوشتن اولین داستان‌هایش می‌گذرد.