سه برداشت از نسبت ادبیات ما و «نقال فیلم»

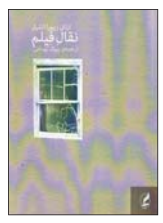
شورش مداوم علیه واقعیت

شیما بهره‌مند

برداشت اول: نقالی فیلم

اقتباس‌ها تاکنون با سینما معنا می‌شدند و مسیری از سینما به ادبیات داشتند. اما رمان کوتاه «نقال فیلم» این مسیر را معکوس کرده است. این‌بار به‌جای آن‌که متن‌ها به تصویر درآیند، ادبیات سینما را به‌کار می‌گیرد. از این‌رو «نقال فیلم» اقتباسی ادبی است که نه‌تنها فیلم‌ها، که مفهومِ سینما را دست‌مایه روایت خود کرده است. داستان با سینما برخوردی تِماتیک دارد: راوی جمله معروفِ شکسپیر «ما از جنس رؤیاها هستیم» را با تغییری ناچیز به «ما از جنس فیلم‌ها هستیم» بدل کرده و این‌گونه «رویا» و «سینما» را هم‌ارز می‌کند. ماریا مارگاریتا، راوی، دخترک ده‌ساله‌ای است از خانواده‌ای فقیر با چهار پسر و یک دختر و پدری علیل و ازکارافتاده که پیش‌تر در معدن کار می‌کرد تا اینکه هنگام کار دچار سانحه شد، و مادری که بعد از سانحه پدر، خانواده را ترک کرد و برای همین در خانه کسی حق نداشت نام او را بر زبان بیاورد، پدر خطونشان کشیده بود. چندرغاز مستمری فلاکت‌بارِ پدر هم فقط کفاف سیرکردن شکم اهالی خانه را می‌داد. تا اینجای کار اوضاع چَندان غریب و تحمل‌ناپذیر نیست، آن‌هم در خانه‌های سازمانی معادن نیترات در صحرایی پرت‌افتاده. اما پای جادوی سینما که به میان می‌آید، مصائب اهالی صحرا نیز معلوم می‌شود. سینما، رؤیا و شاید تنها رؤیای ساکنان صحرا است اما با درآمدهای ناچیز رفتن به تنها سینمای موجود در منطقه ناممکن است. با این‌همه شورِ سینما چنان خانوادهٔ راوی و ساکنان را تسخیر می‌کند که دست به خلقِ شخصیت تازه‌ای با عنوان «نقال فیلم» می‌زنند. «در خانه ما پول سواره بود و ما پیاده، برای همین هروقت توی شهرک فیلمی روی پرده سینما می‌آمد که به‌نظر پدرم جالب بود پول‌خردها را روی هم می‌گذاشتیم تا فقط پول یک بلیت جور بشود و آن‌وقت آنها مرا به تماشای فیلم می‌فرستادند.» دخترکِ راوی که از سینما به خانه برمی‌گردد تمام اعضای خانه در اتاق مبله جمع شده‌اند تا او فیلم را روایت کند. «از سینما که برمی‌گشتم، فضای خانه واقعا قشنگ بود؛ پدر و برادرهایم بی‌تاب و مشتاق در انتظار من می‌نشستند، درست مثل سینما در یک ردیف، با موهای شانه‌کرده و لباس‌های مرتب... و نمایش شروع می‌شد. جلوِ دیوار آهک‌اندود که چون پرده سینما سفید سفید بود می‌ایستادم و فیلم را موبه‌مو، همان‌طور که پدرم دوست داشت از اول تا آخر تعریف می‌کردم و سعی می‌کردم هیچ‌کدام از اجزای فیلم را ناگفته نگذارم.» در سرتاسر شهرک کسی در نقالی به پای ماریا نمی‌رسید و همین امر سرنوشت و آینده او را رقم زد. بزرگ‌شدن در خانه‌ای با چهار برادر تخس، از ماریا پسری تمام‌عیار ساخته بود. او هرگز عروسک‌بازی نکرده بود، در تیله‌بازی کسی حریفش نبود، در شکار مارمولک در معدن نیترات هم کسی فرزتر از او سراغ نداشت. «ادای برادرهایم را در می‌آوردم... در مسابقه مسافت با اختلاف یک‌وجب آن‌ها را از رو می‌بردم. همیشه هم مخالف جهت باد». ماریا تا آخر هم مخالف جهت باد حرکت می‌کند. رفته‌رفته دنیای اسرارآمیز و نامکشوفِ سینما تمام زندگی ماریا را فرا می‌گیرد. بعد از برپایی مسابقه نقالی، که پدر میان او و برادرهایش ترتیب داد و او قاطعانه همه را کنار زد، دیگر تنها اعضای خانواده، تماشاگران او نبودند. پدر و برادرها در نشستی به این نتیجه می‌رسند که از راهِ بلیت‌فروشی و سفارش نقالی، هم می‌توانند پولی به جیب بزنند و هم بلیت‌های بیشتری برای نقال فیلم بخرند. برای ماریا سینما اوج جادو بود. «وقتی چراغ‌ها خاموش، درها بسته و موسیقی قطع می‌شد، آن‌وقت پرده پُر می‌شد از زندگی و شور و حال». زندگی واقعی لحظاتی بود که بر پرده سینما تصویر می‌شد. سینما، زندگیِ ماریا و مادرش را یکسر تغییر داده بود. مادرش -که مانند هنرپیشه‌های سینما راه می‌رفت- در رؤیای ستاره‌شدن همراه یک گروه نمایشی که از شهرک می‌گذشت، فرار کرده بود. ماریا هم زندگی‌اش را با سینما پیوند زده بود. هر روز عصر به سینما می‌رفت، بعد از آن به نقالی فیلم می‌گذشت و اگر وقتی می‌ماند، به خواندنِ مجله «اکران». تازگی‌ها سفارش نقالی هم می‌پذیرفت. به خانه اهالی شهرک می‌رفت و فیلم درخواستی آنها را نقالی می‌کرد. ماریا بعدها که از کودکی فاصله گرفت، دریافت که پدر، برادرهایش و حتا ساکنان صحرا از سینما فقط خوش‌شان می‌آمد، اما سینما برای او و مادرش فرق داشت: «سینما هوش از سرمان می‌ربود.» مادر زندگی و گذشته‌اش را به سودای سینما رها کرد و او تمام زندگی‌اش را با رؤیاساختن در نقش‌های فیلم‌ها سر کرد. «یک‌بار جایی جمله‌ای خواندم (حتما از یک نویسنده معروف) که معنای آن تقریبا این بود که جنس زندگی از جنس رؤیاهاست. و من می‌گویم که زندگی دقیقا می‌تواند از جنس فیلم‌ها باشد. با روایت یک فیلم، انگار که آدم یک رؤیا را روایت می‌کند. با روایت یک زندگی، انگار که آدم یک رؤیا و یا یک فیلم را روایت می‌کند». تا مدت‌ها زمان به‌کندی می‌گذشت، با همان کندی که در تمام صحراهای جهان می‌گذرد. طرفداران نقالی هم روزبه‌روز بیشتر می‌شدند. فیلم-روایت‌های راوی دست‌کم لحظاتی مردم را از خلوت ملال‌آور صحرا به دنیای رؤیاها و ماجراها می‌برد و هرکس در روایت‌ها جهانِ خود را می‌ساخت. چندماه بعد اما زندگی روی دیگر خود را نشان داد. پدر شبی مانند دیگر شب‌های صحرا حینِ تماشای نقالی یک فیلم مکزیکی روی مبل چرخ‌دار مرد. درست در لحظه‌ای که راوی زیباترین قطعه خوسه آلفردو خیمنس را می‌خواند، قطعه‌ای که خاطره بی‌وفایی مادر را در خیال او آورد. باآنکه خانه بعد از پدر به برادر بزرگ سپرده شد اما پای دیگران هم به میان آمد: گرینگوی پیر یا آقامدیر و رباخوار و دیگران. همین‌طور که سینما در شهرک حضور بیشتری پیدا می‌کرد، رؤیاها و خیالات بیشتری به ساکنان هجوم می‌آوردند. نوبتِ ساختن جهان رؤیاها فرارسیده بود. یکی از برادرها با بیوه‌ای به شهری در جَنوب کشور رفت و هرگز خبری از او نیامد. برادر دیگر که رؤیایش فوتبال بود، با تیمی که در شهرک تور داشت رفت تا در یکی از باشگاه‌های پایتخت بازی کند اما هیچ‌گاه نامِ او در فهرست تیم معتبری نیامد و سرآخر هم در محله بدنامی دیده شد. برادر بزرگ هم به جرم کشتن گرینگوی پیر به زندان افتاد. اما آخرین مصیبت که همه‌چیز را ناپدید کرد، ظُهورِ دستگاه تلویزیون بود. دوران سینما به‌سر رسیده بود. کم‌کم تلویزیون در بیشتر خانَه‌های شهرک جا خوش کرد. «اگر تلویزیون جا بیفتد، نتیجه آن، حتما پایان سینما خواهد بود... تلویزیون آمده بود تا بماند». آمده بود تا جهان رؤیاها را دگرگون کند. دیگر از جمع نشسته در ردیف‌های سینما خبری نبود. از تماشای جمعی فیلم یا نقالی هم خَبری نبود.

گذار از سینما به تلویزیون، اینجا، در این داستان استعاره‌ای است از گذار انسان معاصر از آینده به اکنون. اگر سینما رؤیای آینده‌ای دیگر، متفاوت از اکنون ما می‌داد، وعده تلویزیون حال پایدار است. اکنونِ کشداری که هرگونه چشم‌اندازی برای تغییر را مسدود و ناممکن جلوه می‌دهد. در غیاب سینما، در غیاب رؤیاها، موجودات تازه‌ای پیدا شدند: «ناپدیدشدگان». این‌همه اما حاصل تغییرات پرشتاب وضعیت سیاسی در کشورهای آمریکای‌لاتین است. رویدادهایی سرنوشت‌ساز که نویسنده «نقال فیلم» در یک صفحه با ریتمی تند بازگو می‌کند. اتفاقاتی که نه‌تنها منطقه، که جهان را دگرگون کرد: هیپی‌ها ظهور کردند، انسان پا به کره ماه گذاشت، سالوادور آلنده به قدرت رسید، فیدل کاسترو انقلاب کرد و در همین گیرودار ژنرال پینوشه کودتا کرد. مادر راوی نیز در یکی از همین روزهای کودتازده در جنوب خود را از درخت انجیر آویزان می‌کند. با این کودتا همه‌چیز تغییر کرد. «خیلی چیزها ناپدید شد. آدم‌ها ناپدید شدند، راه‌آهن ناپدید شد. اعتماد ناپدید شد.» حتی مدیر یا همان گرینگوی پیر هم ناپدید شد و جایش را یک نظامی گرفت. خودِ «نقال فیلم» هم جور دیگری ناپدید می‌شود. سالیان بعد زنی تک‌وتنها در یک روستای شبح‌زده روزگار سپری می‌کند. «اینجا من مردم را همین اطراف می‌گردانم و دیدنی‌ها را نشان‌شان می‌دهم». نقال فیلم اینک خودْ بیشتر به برنامه تلویزیونی مستندگونه شباهت می‌برد. به توریست‌ها بروشورهای تاریخ معدن یا عکس‌های قدیمی می‌فروشد یا شماره‌های قدیمی مجله «اکران» و عروسک‌های پارچه‌ای و خرده‌ریزهای دیگر که از خانه‌های متروک شهرک پیدا کرده بود. توریست‌هایی که آمده‌اند تا بقایای شهرکِ نیترات را ببینند، مات‌ومبهوت‌اند که چطور آدم‌هایی در این صحرای خشک و لم‌یزرع زندگی می‌کردند. رمان با تصاویری از ناپدیدشدگان تمام می‌شود: هر غروب برای راوی تصویر پانوراما در پایان یک فیلم را تداعی می‌کند، یک فیلم رنگی و سینماسکوپ. فیلمی که هر روز مکرر می‌شود. گاهی غم‌انگیز و گاهی اندکی غم‌انگیز. «اما پایان فیلم همیشه یکسان است: آن پشت، در دوردست‌ها، در زمینه‌ای که مدام تاریک‌تر می‌شود، پدرم را می‌بینم که در مبل چرخ‌دار خود کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شود، برادرهایم را می‌بینم که یکی بعد از دیگری ناپدید می‌شوند و مادرم را که با شال‌های ابریشم‌اش در باد تکان می‌خورد. و می‌بینم که آنها به دوردورها



نقال فیلم
ارنان ریورا لتلیئر
ترجمه بیوک بوداغی
نشر آگه

می‌روند، همان‌طور که اهالی شهرک رفتند، و می‌بینم که در افق محو می‌شوند، مثل تصاویر خیالی و آن‌گاه که موسیقی به‌تدریج آهسته‌تر و آهسته‌تر می‌شود، روی سایه‌های آنها کلمه قطعی و حتمی ظاهر می‌شود، کلمه‌ای که هیچ‌کس دوست ندارد آن را بخواند: پایان». اما ارنان ریورا لتلیئر، نویسنده «نقال فیلم» از پذیرفتن این پایان سر باز می‌زند، تا به‌جای بازنمایی رنج مردم شیلی به انحلالِ کلیشه رنج مستدام مردمان این قاره دست بزند.

برداشت دوم: فرمول تازه ادبیات آمریکای‌لاتین

تلفیق هنر و ادبیات، سنتِ غالب آثار ادبی آمریکای‌لاتین است. پیش از ریورا لتلیئر، نویسندگان دیگری از نسل «بوم» نیز هنرها را در آثارشان به‌عاریت گرفتند تا منطق درونی آن هنر را برای ساختِ مفاهیم مدنظرشان به‌کار گیرند. خوسه دونوسو در آثارش از هنرهای تجسمی فراوان بهره برد و در رمان «باغ همسایه»[1] اثری از گوستاو کلیمت، نقش بسزایی در خلقِ فضای داستان دارد. شخصیت نقاشِ رمان هم تضاد و دینامیسم خاصی به سیرِ روایت بخشیده است. دونوسو در نسبت تبعیدیان با هنر نقاشی تعریف تازه‌ای از مفهوم تبعید به‌دست می‌دهد. در رمان دیگرش «حکومت نظامی»[2] نیز موسیقی شومان و مرگ فاجعه‌آمیزش را به‌طرزی تمثیلی به‌کار می‌گیرد. یا فوئنتس که در «پوست‌انداختن» از موسیقی اروپا بسیار استفاده کرده است. در «نقال فیلم» هم نویسنده شیلیایی گذارِ دوران سینما به عصر تلویزیون را با «کودتا» پیوند می‌زند تا راویِ ناپدیدشدگان باشد. میشی استراوسفلد آن دوران را چنین توصیف می‌کند: «از دهه هفتاد به این‌سو، خشونت‌های سیاسی و اجتماعی آمریکای‌لاتین را دچار آشوب و آشفتگی کرده است. حکومت نظامی در شیلی و آرژانتین و اوروگوئه و متعاقب آن شکنجه و ناپدیدشدگان - مفهومی نوپدید برای انسان‌هایی که دیگر ردونشانی از آنها نبود و کسی هم جرأت نداشت تا از بودونبودشان بپرسد، انسان‌هایی که حتی اجسادشان ناپدید بود و بسیار چیزهای دیگر».[3] همزمان با ناپدیدشدن‌ها، ادبیاتِ پُرافتخار آمریکای‌لاتین نیز نابسنده جلوه کرد، زیرا از پسِ این دگرگونی‌ها نسلی آمده بود خواستارِ آزادی تام ادبیات. نسلی که تمام گونه‌های رئالیسم جادویی را کنار گذاشت و به وجه اگزوتیک این سبک -که چندی بود جهانی به آن خو کرده و منتظر تازه‌هایش بود- اعتنا نکرد. این نسل با جسارتی خلاقانه، رئالیسم جادویی را بِکنواخت و کهنه خواند و از فرمِ تازه‌ای در ادبیات سخن گفت که به گذشته تعلق نداشت و مسئله‌اش فراتر از هویت قاره بود. جهانی مستقل و رها از بومیت آمریکای‌لاتین، که با «پایتخت‌های ادبی جهان» اتصال داشت. نسلِ نوپدید با سینما بزرگ شده، با خشونت خو گرفته و با تبعیض هولناک مواجه شده بود. از این‌رو با مانیفست «آینده از آنِ ما نیست» به میدان آمد تا اعتراض خود را نسبت به حاشیه‌نشینی در جهان و ادبیاتِ حاشیه‌ای و بومی اعلام کند. آنها از بیانِ آزادانه سخن گفتند، بدون پذیرش هر سبک و قالب از پیش‌موجودی. و دست به کار شدند: ابتدا گزیده داستان‌هایی را منتشر کردند که جملگی عناوینِ مانیفستی و برنامه‌ای داشت و گوباترین آنها شاید این بود «واپسین نفرات پیشگامان خواهند بود». این‌گونه آنها از آینده‌ای گفتند که چندی بود در اکنونِ کشدار و ابدی استحاله یافته بود. این «نسل سرخورده» وارث تبعیض‌ها، سرخوردگی‌ها و مصائب پس از کودتا بود، پس ادبیات آنها نیز ناگزیر باید بازتاب واقعیت موجود بود. آن‌هم در آمریکای‌لاتین که از پیوند ادبیات با سیاست و اجتماع، گریزی نیست و «فعالیت سیاسی برای آن‌ها، نه یک امر لوکس و روشنفکرانه، بلکه مراقبت و دفاع‌مشروع از هستی خویشتن است و آزادی، نه پرسش از عقیده، بلکه پرسش از بقاست.» اما نویسندگان اخیر در مسیر خطرِ دینِ میراث اسلاف خود تا رسیدن به ایده‌ای رهایی‌بخش در ادبیات راه دشواری را پیمودند. آنها به بازنمایی واقعیت و نوشتن از رنج‌های مردم‌شان تن ندادند. اما واقعیت نیز دست از سر نویسندگان برنداشت. سرآخر این نسل به فرمول تازه‌ای رسید که توامان به سنت رئالیسم جادویی نَه، و به انحلالِ رنج آری می‌گفت و از این‌رو به «گفتار کنایت‌آمیز و رفتار ریش‌خندآمیز» متوسل شد تا بار دیگر فریب نخورد. نسلی که با وعده‌های دروغین بار آمده بود و هر بار سر خورده بود، در روایت فلاکت مردمانش راهی جز توصیف پیش گرفت. جز کنایه و نیشخند، ادبیات این نسل سویه دیگری نیز دارد: اعتراض. «و این همانا چیزی نیست جز شورش مداوم علیه واقعیت، تا با وجود تمام مصائب و علی‌رغم آن، جامعه‌ای عادلانه و در شأن انسان بسازند، و رویاها و امیدهاشان را زنده نگه دارند».[4]

برداشت سوم: پایان همیشه یکسان ادبیات ما

وضعیت ادبیات ما به وضعیت ادبیات آمریکای‌لاتین بی‌شباهت نیست. ادبیات رئالیستی ما که در دوران سیاست‌زدگی وجه غالب ادبی را به سیطره خود درآورده بود، بیشتر در کارِ بازنمایی یا بازتولید رنج بود. سالیان بعد که مفهومِ «فرهنگ» زیرپوستی از درونِ فضای بازتر سیاسی برخاست، بسیاری آرمان‌خواهیِ و سیاست‌محوری ادبیات را به باد انتقاد گرفتند و آن را رئالیسم سوسیالیستی یا ادبیاتِ متن‌محور دانستند. ادبیاتی که برمبنای مانیفست‌های سیاسی روزگارش نوشته می‌شد و از زیبایی‌شناسی چندان بویی نبرده بود. اهالی فرهنگ با تأکیدگذاشتن روی همین مفهوم فرهنگ، از بیانِ آزادانه گفتند. ما نیز همچون آمریکای‌لاتینی‌ها در گذر ایام و تغییرات سیاسی و اجتماعی ساز دگرگونی هنر کوک کردیم: «بیان آزادانه» دور از هرگونه قالب کلیشه‌ای و دیکته‌شده‌ای، اما به راه دیگر رفتیم.

دونوسو در مصاحبه‌ای از تلقی اخیر نویسندگان از تاریخ می‌گوید: «هرچه از قطعیت تاریخ کاسته شده به نسبیت آن افزوده شده.» او پرده از واقعیتی برمی‌دارد که برای تمام نویسندگان امروز جهان ملموس و عینی است: «امروز رمان‌نویس‌ها از زندگی‌های فردی می‌نویسند که ممکن است کم‌وبیش نماینده جمع باشد».[5] دونوسو معتقد است «امروز مثل سابق ایدئولوژی سقفی بالای سرمان نگذاشته است.» نویسندگان جهان در جهانی بدون سقف می‌نویسند، آزادانه در فرم‌های گوناگون، اما این آزادی در فرم لزوما به «خلق ادبی» نمی‌انجامد. در آمریکای‌لاتین فرایند دشواری طی شد تا زیبایی‌شناسی جای ایدئولوژی نشست. اما اینجا به‌رغم پس‌زدنِ رویکردهای ایدئولوژیک و سیاسی به ادبیات، هنوز ایده رهایی‌بخشی به‌دست نیامده است. ادبیات اخیر ما رئالیسم موجود و جاافتاده زمانه‌اش را خط زد و دست‌کم در سه‌دهه اخیر تلاش کرد تا مابازایی برای آن پیشنهاد کند. اما اگر به انبوه آثار داستانی دو سه دهه اخیر رجوع کنیم، در هر دوره با موج یا مُدی مواجه می‌شویم که بیش از هر چیز بر محتوای آثار تمرکز دارد: ادبیات زنانه، ادبیات شهری، ادبیات حاشیه‌نشین‌ها و اخیرا هم ادبیات تاریخی و اجتماعی. «بازنمایی» هر لحظه بیشتر و بیشتر فضای ادبیات ما را به سیطره خود درمی‌آورد. جای شگفتی نیست که ادبیات اجتماعی یا همان بیانِ رنج، درونمایه غالب رمان‌های اخیر نیز شده است. خبری از سبک یا فرمِ بیانی تازه نیست. آرمان‌خواهی ادبی منسوخ اعلام شده، و ادبیات رئالیستیِ سیاسی متروک مانده اما جای آن را چیزی جز پوچ‌گرایی پر نکرده است. شاید درست‌ترین تحلیل را عبدالله کوثری، مترجم مولف ادبیات آمریکای‌لاتین، درباره این وضعیت ارائه داده باشد: «نسل جوان ما رَهایی از ایدئولوژی را با نداشتن رؤیا به‌خطا گرفته. انسان بی‌رؤیا هم نمی‌تواند چیز بزرگی خلق کند».[6]

رمان «نقال فیلم» به‌نوعی دو پایان دارد. یکی تصویری که مانند تیتراژ فیلم‌ها هر غروب در خیال راوی نقش می‌بندد «با پایان همیشه یکسان». و دیگری فصل جامانده‌ای که راوی در آن خاطره‌ای ناگفته از مادرش را بازگو می‌کند. مادر که با رؤیای ستاره‌شدن شهرک را ترک کرده بود، آخرهای داستان به شهرک بازمی‌گردد. در یک روز زمستانی سیرکی فکسنی با چادری پر از وصله‌پینه به شهرک می‌آیند. مادرش را در میان دلقک‌های سیرک دیده بودند. راوی که رؤیاهای هر دوشان را برباد‌رفته می‌بیند، به دیدار مادر نمی‌رود. تاب دیدن ویرانی رؤیاها را ندارد. لحظه مهم رمان، زمانی است که راوی صدای پای مادر را می‌شنود که به در خانه نزدیک می‌شود «ما دو کشتی شکسته بودیم که محکم به یک تخته‌پاره چسبیده بودیم. خانه، خیابان و شهرک به هستی خود پایان می‌داد. آن‌جا فقط من بودم و او، در دو سوی یک در. فقط او و من در دو سوی یک جهان». راوی از دیدار مادر، از ترحم به خوارشدگی، از تن‌دادن به پایان، از تمام‌شدن رؤیاها می‌گریزد. و این‌گونه نویسندهٔ شیلیایی به جهانِ بدون رؤیا، به پایان کشدارِ رنج تن نمی‌دهد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. «باغ همسایه» اثر خوسه دونوسو، ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر آگاه

۲. «حکومت نظامی» اثر خوسه دونوسو که با ترجمهٔ عبدالله کوثری در نشر نی در دست چاپ است.

۳،۴. از پیشگفتار «قایق‌هایی از آتش»، ترجمه بیوک بوداغی

۵. مصاحبه با دونوسو، ترجمه عبدالله کوثری، جهان کتاب شماره ۳۱۷، مهر ۱۳۹۴

۶. گفت‌وگو با عبدالله کوثری، سال‌نامه روزنامه «شرق»، ۱۳۹۴

بدون عنوان

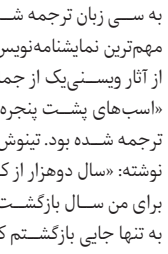
کارتوگرافی صحرا

پانیذ زرتابی: «صدای خروشان آمریکای‌لاتین می‌آید. صدای نویسندگانی که پس از دوران شکوفایی رمان آمریکای‌لاتین، بوم زاده شده‌اند... صدای نویسندگانی که هیچ شباهتی به نویسندگان کلاسیک ندارند. آن‌ها از سنخ دیگرند و زیبایی‌شناسی خاص خود را دارند.» نسل تازه نویسندگان آمریکای‌لاتین که توانستند خود را از زیر سایه سنگین پدرشان بیرون بکشند و سبکِ رئالیسم جادویی را کنار بگذارند، خود را ادامه کافکا، پروست و کنراد می‌دانند. جهان اندیشگی آنها «جهانی‌شده» است اما نه به‌مفهومِ کلیشه‌ای جهانی‌سازی. از این نویسندگان اخیرا در ایران نیز به همتِ بیوک بوداغی آثاری ترجمه شده است. «قایق‌هایی از آتش» گزیده‌داستان‌هایی از نویسندگان پساپست‌بوم، «خانه کاغذی» ماریا دومینگس، «کامچاتکا» فیگراس و اخیرا هم «نقال فیلم» ارنان ریورا لتلیئر برخی از این آثارند. در غالب داستان‌های این نویسندگان جدا از پیوند با مردم و اجتماع و سیاست، مسئله «ادبیات» مطرح است. آنها هیچ فرم پیش‌ساخته‌ای را نمی‌پذیرند. ادبیات در برخی از این داستان‌ها خود به‌عنوان شخصیتی درمی‌آید و هر داستان به‌نوعی تزهای جدید در باب رسالت ادبی است که تعریف تازه‌ای از ادبیات به‌دست می‌دهد. برای نمونه داستان «بدون عنوان» رودریگو فرسان از مجموعه «قایق‌هایی از آتش» روایت دو نویسنده است. یکی از این نویسندگان در طول داستان تلاش می‌کند داستانی بنویسد که با مرگِ «بنژامین فدروف» نویسنده مشهور و استاد او آغاز می‌شود: بنژامین فدروف مرده است. «باید این چنین شروع می‌شد، چون در هر حال می‌خواهم در این باب بنویسم. یک جمله کوتاه، یک واقعیت مسلم، یک مضمون، با سمت‌وسویی مطمئن: بنژامین فدروف مرده است. آیا شروعی بایسته‌تر از این می‌توان یافت؟» در نظر راوی داستان‌های فدروف، داستان‌های کوتاهی‌اند با جملات طویل، بی‌دروپیکر. گرچه منتقدان، داستان‌های فدروف را «داستان‌های مینیاتوری» می‌خوانند. فدروف نویسنده‌ای عادی نیست. فدروف هنگام نوشتن فریاد می‌زد، هرآن‌چه را بر میزتحریرش بود بر زمین می‌انداخت، به صندلی‌ها برمی‌خورد و سرانجام نقش بر زمین می‌شد، بعد هم‌چون یک قدیس پیش‌گو از زمین برمی‌خواست و پشت میز می‌نشست و کلماتی تمام‌عیار می‌نوشت. راوی از خلال نقد داستان‌های فدروف تلاش می‌کند به تز تازه‌ای درباره ادبیات برسد. در این حین از شیوه‌های خود در نوشتن داستان می‌گوید: «من باری دیگر از حقه فراداستانی استفاده می‌کنم، تا داستانی با عنوانِ بدون عنوان بنویسم.» «خانه کاغذی» دومینگس نیز ماجرای مواجهه نویسنده‌ای به‌نام براوئر با جریان ادبی حاکم است. زمانی که ستاره‌های کم‌سویی در آسمان ادبیات آرژانتین پدید آمدند که کتاب‌های کم‌مایه‌شان به‌کمک ناشرها، بازاریاب‌ها، جایزه‌های بی‌خود ادبی فروخته می‌شد و بعد همچون شهابی ناپدید می‌شد. براوئر، یک‌تنه در برابر این جریان ایستاد تا تن به بازار ادبیات ندهد. و بالاخره ارنان ریورا. او در سال ۱۹۵۰ در جنوب شیلی متولد شده. در صحرای آتاماکا زندگی کرده، نوجوانی را در تنها کتابخانه معدن سپری می‌کند. لتلیئر که اکنون از معروف‌ترین نویسندگانِ نسل تازه آمریکای‌لاتین است، در توصیف خود اشاره می‌کند که بیش از روشنفکرها به بکسورها شبیه است. چهره آفتاب‌سوخته و پرخط او، صحرا و سختیِ زندگی در صحرا را به‌یاد می‌آورد، از این‌رو داستان‌هایش در عین لحن پرشور و شادمانه، روایت سختی مردمان صحراست یا به‌قول خودش: «کارتوگرافی صحرا». در «نقال فیلم» نیز ادبیات مسئله محوری نویسنده است. او به‌میانجی هنر سینما از ادبیاتی دفاع می‌کند که امکان بقای وضعیت موجود را ملغی اعلام می‌کند. مخاطب فارسی‌زبان در همین چند کتاب با برترین‌های ادبیات «پساپست‌بوم» آمریکای‌لاتین آشنا می‌شود و این‌همه را مدیونِ انتخاب‌ها و ترجمه‌های بیوک بوداغی است.

مرور

نجواها و سایه‌ها

مجموعه نمایشنامه‌های «دور تا دور دنیا»ی نشر نی از سال‌ها پیش در قطع کوچک چاپ می‌شد و چندی هم انتشار آنها به‌تعویق افتاد اما اینک دیگر در یک ردیف از کتابخانه نمایشنامه‌خوان‌ها جا گرفته است. این روزها عناوین جدیدی از این مجموعه منتشر شده‌اند که آثار مهمی از نمایشنامه‌نویسان معاصر جهان به شمار می‌روند. «پنجره زیرزمین» آنتونیو بوئرو بایخو، سی‌وسومین نمایشنامه این مجموعه است که به‌تازگی با ترجمه طلوع ریاضی منتشر شده است. آنتونیو بوئرو بایخو از نمایشنامه‌نویسان شناخته‌شده اسپانیایی است که در سال ۱۹۱۶ در گوآدالاخارای اسپانیا به دنیا آمد. بایخو زندگی عجیب و پرماجرایی داشته چنانچه در سال ۱۹۳۳ به خاطر تبانی در شورش محکوم به مرگ شد اما بعد با تخفیف مجازات روبرو شد و تا سال ۱۹۴۶ در زندان به‌سر برد. او در همین سال، نمایشنامه مشهور «داستان یک پلکان» را نوشت و توانست به واسطه این اثر برنده جایزه لوپه‌دوگا شود. «داستان یک پلکان» پیش‌تر در همین مجموعه «دور تا دور دنیا»ی نشر نی با ترجمه پژمان رضایی به چاپ رسیده بود. بایخو در سال ۲۰۰۰ به دلیل سکته مغزی در مادرید درگذشت. بایخو نمایشنامه‌نویسی با ویژگی‌هایی خاص خود است و در آثارش تصویری از زندگی در جهان امروز و مسائل و گرفتاری‌های آن را به تصویر می‌کشد. در بخشی از نمایشنامه «پنجره زیرزمین» می‌خوانیم: «- ماریو: توی این دوره و زمونه دیگه صداقت و درستی برای کسی اهمیت نداره. همه با فریب و تقلب و زدوبندهای کثیف زندگی می‌کنن...! مردم همدیگه رو زیر دست و پا له می‌کنن، از هم نردبون ترقی می‌سازن تا زندگی کنن. خب، چی کار باید کرد؟ یا باید قواعد این بازی کثیف رو قبول کنی... تا از این چاه بیای بیرون... یا این‌که توی چاه باقی بمونی. - ویسنته: (با لحنی سرد.) اون‌وقت برای چی نباید از این چاه خارج شد؟ - ماریو: دارم برات توضیح می‌دم... من از این دنیا حالم بهم می‌خوره. همه فکر می‌کنن که فقط دو جور می‌شه توی این دنیا دووم آورد: یا تو بقیه رو بخوری یا این‌که بقیه تو رو قورت بدن. همه می‌گن: یا می‌خوری، یا می‌خورنت! نظریات قشنگی هم واسه آرامش خاطر بهت می‌دن: زندگی مبارزه است... راه رسیدن به خیر از شر می‌گذرد... اول خویش، سپس درویش... اما من دارم سعی می‌کنم از کنج خودم تکون نخورم و ببینم آیا راهی برای نجات از بلعیده شدن هست... بدون این‌که مجبور باشم کسی رو ببلعم». مترجم این نمایشنامه، طلوع ریاضی، در حال حاضر مشغول به تحصیل در مقطع دکتری ادبیات اسپانیایی در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا است و پیش از این گزیده‌ای از شعر شاعران اسپانیایی با ترجمه او منتشر شده بود.



پنجره زیرزمین
آنتونیو بوئرو بایخو
ترجمه طلوع ریاضی
نشر نی

صبح‌ها و شب‌ها

این روزها نمایشنامه دیگری هم از مجموعه «دور تا دور دنیا» در نشر نی منتشر شده که عنوان سی‌وپنجم این مجموعه است. «داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوستی در فرانکفورت دارد» به همراه نمایشنامه «سه شب با مادوکس»، دو نمایشنامه‌اند از ماتئی ویسنی‌یک که به‌تازگی با ترجمه تینوش نظم‌جو در قالب یک کتاب به چاپ رسیده است. ماتئی ویسنی‌یک نمایش‌نامه‌نویس، نویسنده و شاعری است که در سال ۱۹۵۶ در رومانی به دنیا آمد. او در سن ۳۱ سالگی از کشورش که تحت حاکمیت رژیمی کمونیستی بود گریخت و به کشور فرانسه پناهنده شد. او تاکنون، بیش از چهل نمایشنامه، دو رمان و سه مجموعه شعر به زبان رومانیایی و همچنین بیست نمایشنامه به زبان فرانسوی نوشته است. آثار ویسنی‌یک تا امروز به سی زبان ترجمه شده‌اند و او به اعتبار نمایشنامه‌های مختلفش مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس رومانی به‌شمار می‌رود. پیش از این برخی از آثار ویسنی‌یک از جمله «پیکر زن چون میدان جنگ در بوسنی»، «اسب‌های پشت پنجره» و «تماشاچی محکوم به اعدام» به فارسی ترجمه شده بود. تینوش نظم‌جو در بخشی از پیشگفتار ابتدایی کتاب نوشته: «سال دوهزار از کودکی می‌شنیدیم که سال سقوط و فرار است، برای من سال بازگشت بود. با چمدانی پر از رویا و تخیل و نمایشنامه به تنها جایی بازگشتم که تئاتر برایم تمام معنای خود را هنوز نگه داشته بود و هنوز هم نگه داشته. تئاتر ایران، دور از صحنه‌های نمایشی قراردادی و منجمد فرانسه، برای من افق تازه‌ای را می‌گشود. کلام تئاتری، فضای زنده، روباروبی با تماشاگر تشنه و گرسنه آنچه صحنه می‌تواند برایش به ارمغان بیاورد، همه این‌ها معنای راستین خود را در همان اجراها و تمرین‌های اولی که در تئاترشهر دیدم پیدا می‌کرد. چند ماهی از رسیدنم گذشته بود و من هم گرسنه و تشنه مشارکت در این فضای مسرت‌بخش و مهیج بودم، اما نمی‌دانستم از کجا باید آغاز کرد. یک‌به‌یک نمایشنامه‌هایی را که با خود آورده بودم مرور می‌کردم و یک‌به‌یک هرکدام را کنار می‌گذاشتم... تا این‌که به یاد روزهای آخری که با ماتئی ویسنی‌یک در پاریس گذرانده بودم افتادم و نمایشنامه‌هایی که بهم داده بخوانم. آن زمان ماتئی ویسنی‌یک هنوز آن نمایشنامه‌نویسی نبود که تعداد اجراهایش هر سال در جشنواره آوینیون به تعداد اجراهای نمایش‌های شکسپیر و مولیر برسد. آن زمان تازه یکی از مهم‌ترین سالن‌های دولتی پاریس نمایش‌نامه «پیکر زن همچون میدان نبرد در جنگ بوسنی» را روی صحنه برده بود. وقتی «داستان خرس‌های پاندا...» را همین‌طوری، سرپا، برای مهشاد مخبری خواندم، در حالی‌که چشم‌هایم فرانسوی می‌خواند و لب‌هایم فارسی می‌گفتند، به پایان نمایشنامه که رسیدیم برایش جای شک نبود، باید با همین نمایش‌نامه کارمان را آغاز می‌کردیم. به چشم‌های گردشده نخستین مخاطب فارسی‌زبان ماتئی ایمان آوردم و این دو نمایشنامه تقریبا هم‌زمان در عرض چند شب ترجمه و ویرایش شد». «داستان خرس‌های پاندا...»، دو شخصیت با نام‌های زن و مرد دارد و «سه شب با مادوکس» نمایشنامه‌ای با ۵ شخصیت است. تینوش نظم‌جو، تاکنون آثاری از هارولد پینتر، آنتوان چخوف، یونسکو، محسن یلفانی و... را به زبان فرانسوی به روی صحنه برده و همچنین نمایشنامه‌های مختلفی هم تاکنون توسط او به فارسی ترجمه شده‌اند.

**دا