عمر دوباره

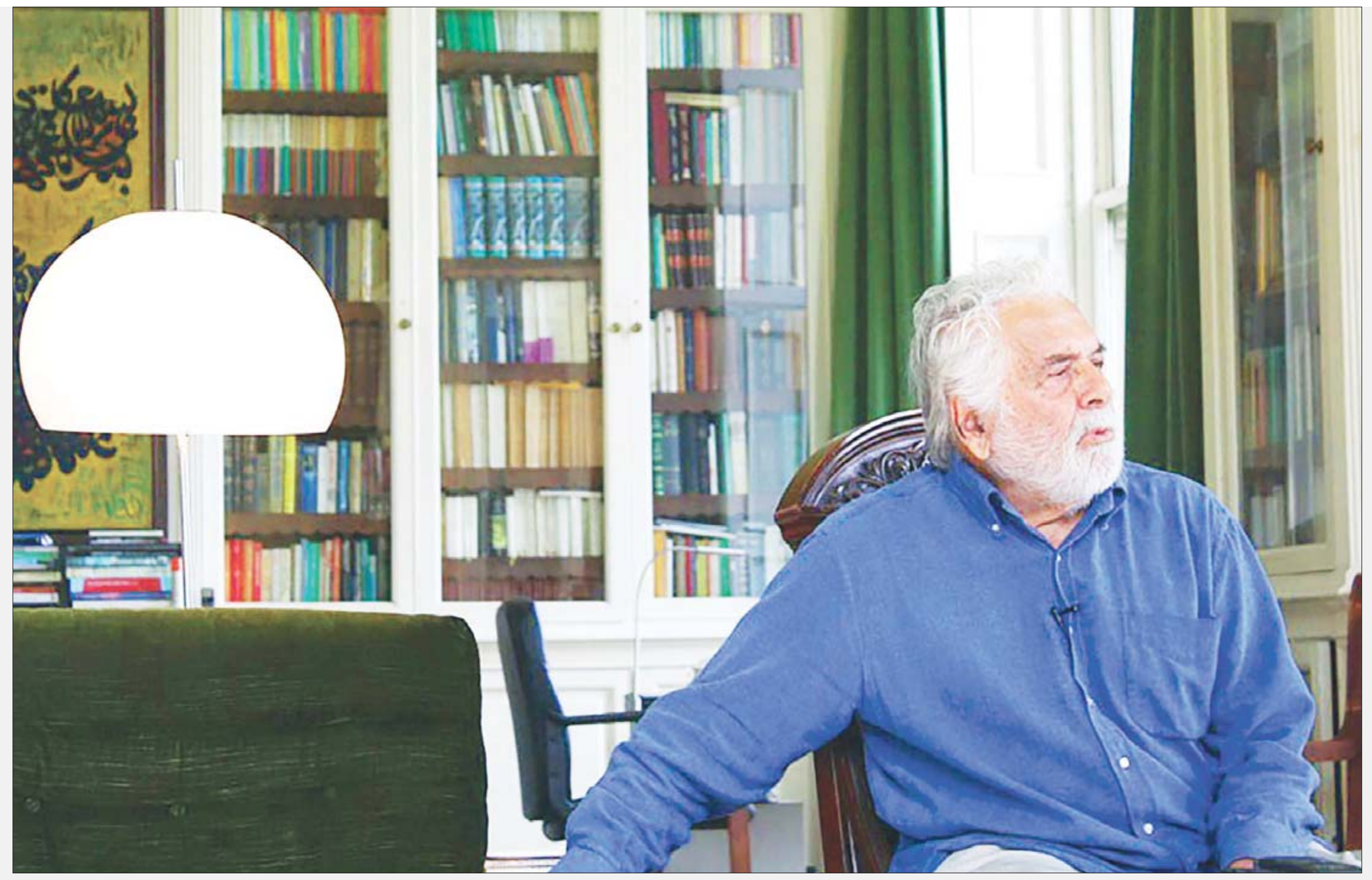
شرق: «در ماه ژوئن ۱۹۴۵ اجساد شصت‌وهشت تن را که در زندان فوسولی تیرباران شده بودند از محلی که به‌صورت گروهی دفن شده بودند درآوردند، تابوت‌ها را به میلان منتقل کردند و پس از مراسمی رسمی به ریاست کاردینال شوستر و با حضور مردم در صومعه دوئوموی میلان به خاک سپردند. تنها بر یکی از تابوت‌ها بود که نه خویشاوندی قطره اشکی ریخت و نه دوستی جلو رفت تا دسته‌گلی بر آن بگذارد. این تابوت، اندکی دورتر از سایر تابوت‌ها قرار داده شده بود. فکر می‌کنم من تنها کسی بودم که لحظه‌ای در برابر آن مکث کردم و تعدادی گل داوودی را که از دم صومعه خریده بودم بر آن نهادم». این آغاز رمانی است با عنوان «ژنرال دلا روره» از ایندرو مونتانللی که با ترجمه وازریک درساهاکیان در نشر نو منتشر شده است. نویسنده کتاب، روزنامه‌نگار، داستان‌نویس و تاریخ‌نویس ایتالیایی و از مشهورترین روزنامه‌نگاران ایتالیا در قرن بیستم محسوب می‌شود. مونتانللی در اوایل دهه ۱۹۳۰ تحصیلاتش را در رشته حقوق در دانشگاه فلورانس به پایان برد. پایان‌نامه او درباره اصلاحات انتخاباتی بود که حزب فاشیست موسولینی به‌راه انداخته بود. پایه و اساس تز او در این پایان‌نامه این بود که فاشیست‌ها به‌جای هرگونه اصلاحات، کل فرایند انتخابات را از میان برداشته‌اند. اما مونتانللی طی اقامتی کوتاه در شهر گرونوبل (فرانسه) و تحت تاثیر فضای فرهنگی آنجا، به این نتیجه رسید که به‌جای حقوق، باید به کار روزنامه‌نگاری بپردازد. پس از سال ۱۹۳۵، وقتی موسولینی دستور توقیف «اونیورساله» و سایر مجله‌ها و روزنامه‌های افشاگر را صادر کرد، مونتانللی از فاشیسم رویگردان شد. با شروع جنگ جهانی دوم از جبهه‌های گوناگون با چند روزنامه به همکاری پرداخت. چندی بعد عازم بالکان و یونان شد و از مشارکت نیروهای ایتالیایی در آن جبهه‌ها گزارش‌هایی فرستاد. اینجا بود که تصمیم گرفت به پارتیزان‌ها بپیوندد و علیه فاشیست‌ها سلاح برگیرد. مونتانللی در آخرین سال حاکمیت موسولینی در میلان به زندان فاشیست‌ها افتاده بود که با شخصیت اصلی این داستان آشنا شد. او آدمی کلاهبردار و قمارباز است که نازی‌ها می‌کوشند با استفاده از او در صفوف مبارزان

ژنرال دلا روره
ایندرو مونتانللی
ترجمه وازریک درساهاکیان
نشر نو

آزادیخواه نفوذ کنند اما همه‌چیز آن‌طورکه می‌خواهند پیش نمی‌رود و نتیجه دیگری حاصل می‌شود. کلاهبردار نقش قهرمان نهضت آزادی را چنان خوب بازی می‌کند که ناگهان تصمیم می‌گیرد کار را قهرمانانه به پایان برساند مبادا که مفهوم «قهرمان» در میان دیگرانی که قرار است در کنارش اعدام شود خدشه‌دار شود. مثالی از انسان‌های عادی عصر ظلمت که در لحظه‌ای از زندگی تحولی ژرف را تجربه می‌کنند و از زندگی خود طرحی غیرمنتظره و غیرعادی می‌آفرینند. روبرتو روسلینی فیلمی را به همین نام بر اساس این رمان ساخت که برنده شیر طلایی فستیوال فیلم ونیز شد. در بخشی دیگر از این رمان می‌خوانیم: «دلا روره تمام خصایل یک افسر سواره‌نظام را داشت، شامل یک قیافه اشرافی، پاهای خمیده، چهار ستون نه‌چندان سنگین، سینه ستبر، دندان مصنوعی، و عینک یک‌چشمی. صورتش خوب اصلاح شده بود، شلوارش اتو داشت، و ناخن‌هایش کاملا تمیز بودند. در این هلفدونی مشمئزکننده، که چرک و کثافت از در و دیوارش می‌بارید و ما همه بدون رعایت سلسله‌مراتب نظامی با هم حرف می‌زدیم، او تنها کسی بود که پس از مدت‌ها با لحنی رسمی حرف می‌زد. گفت: شما باید سروان مونتانللی باشید، نیست؟ اما دستش را پیش نیاورد با من دست بدهد، چون داشت عینک یک‌چشمش را تمیز می‌کرد. ادامه داد: پیش از پیاده‌شدن از کشتی، خبر داشتم که شما اینجا هستید. بادولیو خودش این را در برینديزی به اطلاع من رساند. دولت اعلیحضرت وضع شما را از نزدیک و با علاقه وافر دنبال می‌کند. گرچه امید زیادی به نجات شما ندارند».

ناگهان هوس
لائورا اسکیول
ترجمه آذر عالی‌پور
نشر نو

«تضاد بین امیال و واژه‌ها در افراد و ملت‌هایی که حرف و عملشان یکی نیست، مشکلات ارتباطی و معیارهایی دوگانه به وجود می‌آورد. مردم عادی که از طریق واژه‌ها با هم در ارتباط هستند، با مشاهده این تضاد سردرگم می‌شوند و قدرت تصمیم‌گیری را از دست می‌دهند. اما عجیب است که همین مردم اغواشدن را با احساس فریب‌خوردگی ترجیح می‌دهند. حاضرند یک دروغ آشکار را بپذیرند اما به حرف‌های کسی مثل خوبیلو در مورد تمایلات قلبی انسان‌ها توجه نکنند. بنابراین، طبیعی بود که وقتی خوبیلو حقیقت را می‌گفت تصور می‌کردند او دروغ می‌گوید». این بخشی از رمانی است با عنوان «ناگهان هوس» از لائورا اسکیول که به تازگی با ترجمه آذر عالی‌پور در نشر نو منتشر شده است. لائورا اسکیول از نویسندگان معاصر مکزیکی است که در سال ۱۹۵۰ به دنیا آمده است. از او پیش از این آثار دیگری هم به فارسی ترجمه شده بود و کم‌وبیش در ایران شناخته می‌شد. «ناگهان هوس» با ماجرای به‌دنیاآمدن ناگهانی و زودهنگام قهرمان داستان، خوبیلو، آغاز می‌شود. خوبیلوی تلگرافچی می‌تواند احساسات حقیقی و پنهانی آدم‌ها را بشنود و این ویژگی زندگی او را تا پایان عمرش دستخوش دگرگونی می‌کند. او به دختر خانواده‌ای ثروتمند دل می‌بندد اما اختلاف سطح مالی آنها فاحش است و این مانعی برای ازدواج آنها است اما درنهایت آنها تشکیل زندگی می‌دهند و اتفاق زندگی خوشایندی هم دارند. اما ماجرایی تلخ این دو را از هم جدا می‌کند. سال‌ها از این ماجرا می‌گذرد و خوبیلو در آستانه مرگ است و حالا دختران راز جدایی خوبیلو و همسرش را بازمی‌گوید. در بخشی از این رمان می‌خوانیم: «خوبیلو از اینکه لوچا و بقیه همکارانش بی‌عدالتی‌ها را می‌بینند اما به خاطر مصلحت شغلی چیزی نمی‌گویند، غصه‌اش می‌گرفت. آیا تامین معاش به ازدست‌دادن شرافت انسانی می‌ارزید؟ یعنی آنها متوجه نمی‌شدند اگر پول و مقام دون پدرو را از او بگیرند، کسی برایش تره هم خرد نمی‌کند. مگر او نبود که با خفت و خواری از روی پله‌ها قل خورد و افتاد پایین، پس چرا آنها باید این همه ذلت را تحمل کنند؟ چرا باید از آدم فاسد و منفوری مثل دون پدرو حساب ببرند و از ترس، جلویش دولا راست شوند. کافی بود مادربزرگش زنده بود، او علاوه بر اینکه مسائل را خیلی خوب و دقیق تجزیه‌وتحلیل می‌کرد، هیچ‌وقت از مبارزه در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی خسته نمی‌شد. اگر زنده بود، حتما همه کارکنان تلگرافخانه را علیه دون پدرو بسیج می‌کرد و درسی به او می‌داد که هرگز از یادش نمی‌رفت».



تقطیرِ تاریخ

خوانش داستانیِ یک ناداستان

محسن حاجی‌پور

مارکس در «فقر فلسفه» (۱۸۴۷) از ما دعوت می‌کند: «بیایید با پرودون هم‌صدا شویم در این‌که تاریخ واقعی، تاریخ به مثابه نظم زمانی، همان توالیِ تاریخی است که در این توالی، عقاید، مقوله‌ها و اصول، خود را می‌نمایانند. هر اصلی، قرن خودش را دارد که در آن خود را آشکار می‌کند: فی‌المثل اصل اقتدار متعلق به قرن یازدهم بود و اصل فردگرایی به قرن هجدهم تعلق داشت. پس این قرن بود که به اصل [قانون] تعلق داشت نه اصل به قرن. به عبارتی این اصل بود که تاریخ را می‌ساخت نه تاریخ، اصل را. به علاوه برای آن‌که اصول را همچون تاریخ ثبت کنیم و نجات دهیم، از خود می‌پرسیم که چرا یک اصل خاص در قرن یازدهم یا هجدهم به وجود آمد به جای آن‌که در قرنی دیگر نمود یابد، در این‌صورت درمی‌یابیم که باید مردمان قرن یازدهم و هجدهم را مورد مداقه قرار دهیم و نیازهای مربوطه، نیروهای مولد، شیوه تولید، مواد خام تولیدشان و نهایتاً مناسبات انسان با انسان را بررسی کنیم که منتج از کل شرایط زندگی است. با مطالعه دقیق این مسائل آیا درنمی‌یابیم که داریم تاریخ واقعی و دنیوی مردمان هر قرن را بیان می‌کنیم و نشان می‌دهیم که مردمان هر عصر، نویسندگان و بازیگران نمایش‌نامه خودشان هستند؟ لیکن از همان دم که مردم را به عنوان نویسنده و بازیگر تاریخ خود نشان می‌دهیم، از مسیری انحرافی وارد نقطه عزیمت واقعی می‌شویم، چرا که اکنون اصول جاودانه را کنار گذاشته‌ایم؛ اصولی که ابتدا از آنها آغازیدیم».

روایت «برخوردها در زمانه برخورد» با همه خویشوندی‌اش با داستان هم‌چنان به اعتبار و ادعای نویسنده‌اش در اشاره به واقعیتِ تاریخی و بیان تجربه‌ای فردی که تجلی زندگی اوست با تکیه بر «تولید خودِ زندگی مادی» -در قالب دو گزارش مدعی و مبتنی بر حقیقت و واقعیت- یک «ناداستان» است. با این‌حال در این جستار به واسطه گرایش گلستان در «واسازی» -که بوطیقای فرهنگی یا نقد فرهنگی نیز نامیده شده- فرض بر این بنا نهاده‌ایم که این‌جا (و همواره) تاریخ، داستانی است بازسازی‌شده، و نه «جمعی از واقعیت‌های قابل اثبات»: تا شخصیت گلستانِ نویسنده و گلستانِ بازیگر دوتا باشند - هرچند با روحی واحد- یکی نگارنده در «بیرون» قضیه و دیگری چون شخصیتی داستانی در «درون» قصه زندگی کنند. تعریفی هم‌پای تعبیر گلستان در ساختنِ «گذشته‌ای که دیگر نیست و با نبودنش می‌شود با خیال، در خیال، آن را به میل خود دوباره بسازی».

در واقع گلستانِ نویسنده در یک موقعیت مکانی-زمانی معین، واقعیتی را تجربه می‌کند و آن را به واسطه دامنه وسیع دید خود و امکانی که آن حقیقت، در دسترس‌اش نهاده به شخصیت خودساخته‌ای (به نام ابراهیم گلستان) در داستان تعمیم می‌دهد، و این معنی در عمل داستانی بازگوکننده بینش دیگرانِ هم‌داستان و هم‌دستان وی نیز خواهد بود؛ تا ما شاهد دیدگاهی «ارتجاعی» در یک سو باشیم و بینشی «مترقی» - و البته ایدئولوژیک- در سویی که گلستان به تنهایی در آن‌جا ایستاده. نظرگاهی ریشه‌دوانده در «نکته‌سنجیِ» شکسپیری، که: «هیچ باشم اگر نکته‌سنج نباشم!»

دغدغه این روایت تنها طرح یادها و یادواره‌ها و ایده‌ها نیست، بلکه پدیدآمدن شکلی از ادبیات است: مواجهه «ادبیات به مثابه فرم ایدئولوژیک» با «تاریخ». گلستانِ نویسنده همواره در کار تقطیر معناست، حتی در باب «تاریخ»؛ و بررسی عناصر داستانی این روایت به اعتبار رابطه‌اش با تاریخ شکل می‌گیرد. برای نویسنده تاریخ نه نکته‌ای در نقطه‌ای ثابت برای ثبت برخوردها و محدود در حد یک زمان تقویمی - نه تیک‌تاک ساعت- که آیند و روند هزاره‌ای در لحظه‌ای و امتداد زمانه‌ای چون ریسمانی ازلی-ابدی است، روندی که وقایع‌نگاری صرف نیست، خوانشی دقیق در تفسیر متن تاریخ است.

اساس کار گلستان در این نوشتار واسازی یک متن است؛ یک «متن» فرهنگی که از باورها، فرضیات، تضادها و ایده‌هایش موضوع گرفته است. این «فرهنگ» با نظامی از نشانه‌ها و رمزگان، توجه کلیفورد گیرتز را معطوف داشت به «پارول‌های مجزای درون هر نظام دلالتی فرهنگی. این پارول‌ها می‌توانند هر رخداد کوچک یا بزرگی را دربر گیرند و انتقال‌دهنده نوعی معنای فرهنگی» باشند. تفسیری با تصویر جزئیات ممکن عملِ تحلیل‌شده یک شخصیت یا تصور فضای حاکم که لایه‌ای معنایی برای کشف باقی می‌گذارد به عهده خواننده.

به همین خاطر است که می‌توان (و باید) شک کرد در این متن، اگر باور نداشته باشیم که تاریخ «آن چیزی است که اتفاق افتاده» بلکه مسئله این است که: فرد چه باوری دارد و چگونه درون یک زمینه فرهنگی عمل می‌کند تا از جهان و رخدادهایش معنا بسازد.

«ساختنِ معنا» شیوه روایت است و تحلیل این برخوردها -که در واقع شکل‌هایی از مقابله‌اند- ساختاری برای اندیشیدن و نحوه‌ای از بیان نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها و بی‌فکری‌هاست، که در عین تقابل نوعی از روابط اجتماعی هم هست. از همین رو متن ما را به روخوانی تاریخ نمی‌برد، که در این خوانش به بازخوانی بحثی استدلالی فراخوانده می‌شویم. مسئله «معنا» و مسئله «امر واقع» در این بافتارِ بازتاب‌شده درهم تنیده‌اند، تا همان‌قدر که بازخوانی یک تجربه واقع‌شده نمود کند، جنبه تفسیری و معناشناسانه آن تجربه و معناهای اساسیِ دیگر نیز به حساب آید. یک وضع عینی با جوهری ذهنی؛ البته بازتاب‌شده در شبکه‌ای از واژه و جمله که هم‌کناری‌شان نشانه‌ای از نگاهی فوق‌العاده انتقادی دارد که می‌تواند حاصل دیدگاه تاریخی-ماتریالیستی مارکسیسم به جهان باشد: تا به جای آن‌که متن را بازتاب یک غائله به حساب آورد، مقوله ماتریالیستی بازتاب را مورد کنکاش قرار دهد.

برخوردها در زمانه برخورد
ابراهیم گلستان
نشر بازتاب نگار

ما در این رویکرد تحلیلی، بازتاب واقعیت عینی در اثر گلستان را به عنوان یک واقعیت تاریخی بازتاب‌شده نپذیرفته‌ایم تا جای این پرسش باقی باشد که: «اگر اندیشه واقعیتی موجود را بازتاب می‌دهد، بازتاب [این واقعیت موجود] چقدر دقیق است؟» و صدق اگر عبارت است از «مطابقت واقعیت و اندیشه، پس فقط منحصرا می‌توانیم صدق یک جمله را از راه مقایسه گفتمان و جهان به اثبات برسانیم، که در این حالت وجود نقطه‌ای ارشمیدوسی بیرون از گفتمان فرض گرفته می‌شود که همین که مفهوم شناخت بی‌واسطه را رد کردیم، محال می‌شود».

وقتی زبان فرمی داستانی به خود بگیرد دیگر بحثی از صدق و کذب محتوا هم نیست، تا روایت گلستان همواره هم‌چون آینه‌ای «امر واقع تازه‌ای را پیش‌بینی» و بازنمود کند. زبانی که «همچون یک ساختار عمل کند» و واژه‌ها و نشانه‌ها بار معنی بکشند و بیاموزانند چگونه اندیشیدن را در بازساختن یا ویران‌کردن آن شکل‌های ازپیش‌ساخته فکر نزد ما. چنان چون در زمانه‌ای که شرایط در کار ساختن انسان است، گلستانِ نویسنده مقاوم و مبارز جلوه می‌کند تا ساخته آن شرایط نباشد -هرچند زورش نرسد- هدف‌اش ساختن شرایط است؛ و گلستانِ داستان در هیئت یک شخصیت پرداخت‌شده همواره بدبین و مهاجم است و در معرض برخورد و در مظان اتهام؛ که اگر بنای این رفتار را فراورده‌ای اجتماعی فرض کنیم؛ هجوم و برخورد و تهمت و بدبینی، تصویر رایج جامعه اوست، شرایط سازنده انسان در مکان-زمان بازتاب‌شده در یک اثر ادبی.

صورت این اثر چنین است: در شکلی از مبارزات سیاسیِ واقع در جامعه‌ای طبقاتی، گروه فاتح از پیکار آمده‌اند به برقراری تشکیلاتی حقوقی -این‌جا هیئت خلع ید- که بازتاب ذهنیت‌ها و گفتار و کردارشان در بیان نظرهای سیاسی، فلسفی و حقوقی از منولوگ و دیالوگ شخصیت‌های داستان شنیده، و از چشم‌انداز توصیفی صحنه‌ها دیده می‌شود. نمایش گفتار و رفتار منبعث از برخوردها در زمانه برخورد.

روایتی که به پشتوانه «راوی، زاویه دید، جایگاه مؤلف، تأثیرها، انگیزه‌ها و صناعت‌های بلاغی به‌کاررفته و مخاطب ضمنی‌ای که نوشتار برای متقاعدکردن او نوشته شده» شرح می‌دهد: این ابزار یا نیرو که در توان هیئت خلع ید نشانه گرفته، عقیم است، هم در برخورداری از فکر و هم در نحوه عمل یا بهره‌برداری از «ابزار تولید»؛ شرحی‌ست نشان‌دهنده شیوه‌ای از ریشه خراب، در عمل آنان که به دنبال «تصویر برای تاریخ» هستند با عملکردی افسانه‌ای. خطاب گلستان به مخاطب‌اش -چه آن جوانک یا اینک ما- چنین است:

«... به تاریخ آشنا هستی؟ تاریخ سال‌های هجری و میلادی و تنگوزئیلی نه، تاریخ. از آن چه می‌دانی چه می‌خواهی، چه‌جور می‌بینش؟ از گذشته چه می‌گیری؟ آینده را چه‌جور می‌خواهی؟ تمام این‌ها برای تو در ابهام، در اضغاث و در احلام، در مسموعات و پیش‌داوری‌ها هست، دور از فکر، دور از سنجش، در بی‌ربطی به آن‌چه نفس امروز است. در ترس از فهمی، در ناتوانی از فهمی، در تنبلی برای فهمیدن. رم می‌کنی از فهم. از فهم می‌ترسی پناه می‌بری به افسانه چون افسانه ساده است و آماده است...».

ظرافت این بازتاب در ظرفیت‌های توصیفی-استعاری روایت چنان نمایان است که در صحنه دیدار گلستانِ داستان با بازرگانِ داستان چنین نمود می‌کند: «نگاهم به آئینه‌ای که روی میز به دیوار تکیه داده بود افتاد. تصویری در آن نمانده بود به جز عکس سقف. مرد جنبیده بود و عکسش از آئینه رفته بود. تنها خودش مانده بود با خودش، تنها. هم‌چنان نشسته مانده بود. بی حاجت به دیدن عکسش در آئینه می‌شد خودش را دید، تمام خودش را دید که در دید، دست‌کم در دید، ناتمام می‌نمود».

گلستان هم‌پیمان اینان و آنان نیست، پیمانه‌اش در سنجش فکر و عمل با آن‌چه نزد گروه مقابل اوست تفاوت دارد، فهم و تعریف‌اش از آزادی، خدمت، تاریخ، میهن، پیشرفت، مردم، ایران و دیگر معانی، با دید و دیدگاه آنان مغایر است، تا مدام در معرض چنین اتهام‌ها قرار بگیرد:

«از دَم خراب‌کارید شما، از دَم».

«این‌ها تمام حرف‌های توده‌ئی‌تان بود. حرف‌های جهان‌شهری...»

«پرگوئی‌های توده‌ئی. این‌ها تمام شعارهای توده‌ئی‌ها بود. تو از خدا و مذهب و میهن نگو، که مارکسیستی تو».

«تو هم بدبینی هم بددهن هستی».

«درواقع استنباط شخصی یا فرضاً تمایلات سیاسی عقیده‌یی‌تان را زمینه عکس‌العمل برابر اقدام او کردید».

«شما تند می‌روید. شما اصلا مخالفت دارید. مخالفت برایتان ته‌مانده زمان توده‌ئی‌تان است. یا شاید هم چون ذات مخالف دارید رفتید و توده‌ئی شدید...».

البته این زخم زبان‌ها تأثیر متقابل زبان گلستان است و همان‌قدر که روایت‌اش برای پیشبرد «گفتن» و «کردن» هدف‌اش بسته به سبک نگارش اوست، به چشم‌انداز ایدئولوژیک‌اش نیز بستگی دارد؛ چنان‌چه در گفت‌وگوها و تک‌گویی‌هایش نمود می‌کند.

گفت «شب حرف می‌زنید».

گفتم «توی تاریکی».

گفت «حالا هم بفرمایید. فرض کنیم تاریک است».

گفتم «تاریکی فرضی نیست. وقتی که هست باید دید».

گفت «توی تاریکی؟»

گفتم «توی تاریکی. هم از توی تاریکی. هم از وجود تاریکی».

گفت «حالا که نیست».

گفتم «که حتماً هست. باید دید».

باختین هم مانند آلتوسر بر این باور است که «خودِ زبان، هم به لحاظ ساختاری و هم از نظر محتوا، همیشه ماهیت ایدئولوژیک دارد.» و همانا علت این برخوردها -که ریشه روایی آن در فرم تاریخی‌اش نمایشی از مبارزه است- اگر آن برخورد نخست‌اش با دیلن توماس را درآمدی به ایدئولوژی گلستان تعبیر کنیم، چنین می‌نماید: «تضاد ایدئولوژیک و اختلاف‌های زبانی».

ایدئولوژی گلستان، فرهنگ اوست؛ طرز اندیشیدن‌اش درباره خود و جهان، و مبنای عمل‌اش از فهم این فرهنگ و اندیشه. با این تعریف: ایدئولوژی اعتبار «ادبیاتِ» گلستان است.

نسبت این ادبیات با تاریخ «مشابه رابطه یا همخوانی دو شاخه جدا از [یکدیگر] نیست، بلکه مربوط به شکل‌های رو به توسعه تضادهای درونی است». در این مواجهه -ادبیات و تاریخ- صورت بیرونی ندارند، بل بافته‌ای جدانشدنی از یکدیگرند: «به مفهوم شرایط تاریخی و موجودیت چیزی به نام ادبیات». نسبت و رابطه‌ای درونی که چنین تعریف می‌شود: ادبیات به مثابه فرم ایدئولوژیک.

دیگر بازتاب عینیت تاریخ در ادبیات مسئله این «متن» نباید باشد، بلکه تبدیل ادبیات به واقعیت عینی هنر این اثر (یا اثر این هنر) است. چنان‌که اگر در هر زمان و مکان با مهندس بازرگان، مهندس بیات، دکتر علی‌آبادی، امیر ابراهیمی و چو آنان برخورد کردیم، مقابل‌شان باشیم نه در مجاورشان!

این جایگزینی‌ها و جابه‌جایی‌ها حالا دیگر نه بازنمایی در معنی «نمایان‌شدن» که تولید و فراهم‌آمدن ابزاری‌ست برای حل شرایط تضادهای حل‌ناشدنی. «به بیان شفاف‌تر، ادبیات سرانجام به علت تأثیر یک یا چند تضاد ایدئولوژیک که در چارچوب خود ایدئولوژی ممکن نیست فیصله یابند، تولید می‌شود» یعنی ماهیت موضع ایدئولوژیک گلستان این‌جا در «مادیت متن ادبی» شکل می‌گیرد نه در گفتمانی بی‌پرده و همواره بیهوده. گرچه برخلاف رویه تولید زبانی در ادبیات که سرانجام بایستی به مصالحه و سازگاری تن دهد، هجمه و برخورد، صورتِ زبانی این روایت است -که شاید خود شکلی از سازگاری بنماید!

در زمینه تعیین هویت و شناسایی تأثیر ادبیات، برشت نخستین نظریه‌پرداز مارکسیست بود که «نشان داد چگونه تأثیرات ایدئولوژیک ادبیات (و تئاتر با تغییر شکل‌های خاصی که متضمن آن است) از راه فرایند شناسایی میان خواننده یا تماشاگر [تئاتر] و قهرمان یا ضدقهرمان و ساخت متقابل هم‌زمان آگاهی شخصیت [داستان] به همراه آگاهی ایدئولوژیک خواننده، شکل مادی به خود گرفته، تحقق می‌یابد». در این عملکرد زبانی زمینه اجتماعی شخصیت‌ها از راه دنیای غیرواقعی نمایش داده می‌شوند؛ اما به راستی: چه چیزی در ادبیات غیرواقعی است؟

در اثر گلستان به واسطه هندسه‌ای از واژه‌ها و آرایش جمله‌ها و به اعتبار وصف و شرح آن‌چه به چشم آمده و آن‌چه در فهم گنجیده، داستانی روایت می‌شود: «خواه درباره خودِ روایتگر یا درباره دیگر شخصیت‌ها، و یا درباره یک فرد یا یک مفهوم». به هرحال هر متن، چه واقعی یا تخیلی متضمن یک طرح داستانی است: به نظم درآمده در «زمان» چه واقعی چه غیرواقعی، و یک رشته رویدادهایی که زمانی یا شبه‌زمانی پی‌درپی اتفاق می‌افتد که ممکن است با معنی یا بی معنی باشند. و در حقیقت هر شرح و وصفِ شنیدنی و دیدنیِ این روایت بسته به یک عنصر اولیه هست: «وابستگی به داستانی که شبیه و همانند زندگی است».

الگوی این روایت -که اشاره توأمان به واقعیت و حقیقت است- نه تنها محصولی از پندار و تخیل یا جلوه‌ای از امر واقع، که به‌واقع «تولید واقعیت مشخصی است»، گرچه نه مستقل که «ناشی از تأثیر مشخص اجتماعی». به تعریفی تولید پندار و تخیل است. یعنی دوگانه واقعیت و تخیل در این متن نه برای تولید ادبیات پرداخت شده‌اند بلکه به عکس، مفاهیمی تولیدشده توسط ادبیات هستند. گفتمانی میان واقع‌گرایی و تخیل که «حضور [امر] واقعی را به طریقی توهم‌زا برقرار ساخته و بازتاب می‌دهد».

این تولید، تعیین و شناسایی هویت یک سوژه در متون ادبی همواره به اتکاء سوژه‌ای دیگر شکل می‌گیرد؛ یعنی «بالقوه با خودش» مثل حضور شخصیت «ابراهیم گلستان» در نوشته‌ای از ابراهیم گلستان. و به قول آلتوسر «همیشه این سوژه‌ها هستند که مورد خطاب و پرس‌وجوی سوژه اصلی که از آنها نام می‌برد، قرار می‌گیرند: «که ساخت‌وپاخت‌هاتان شد برای من وظیفه ملی؟ که خندیدن به رفتار خنده‌آورتان خیانت است به میهن؟ که خلع ید به اعلامیه است؟ کار خلع ید چنان زار است که کوچک شده به حد این‌که فقط امشب است فقط؟ فقط یک اعلان؟ که عاملش هم فقط تویی، فقط، همین؟»

تولید این سوژه (فردیت شبه‌واقعی و توهم‌زای گلستانِ بازیگر) در برابر اوبژه (یعنی چیزها) و قرار آنها «در یا مقابل دنیای واقعی» روی داده در حالی که از آن بیرون هستند. و تأثیر رئالیستی همین تضاد و برخوردهاست سبب زنده‌بودن شخصیت و گفتمان ابراهیم گلستان.

تأثیر ادبی-ایدئولوژیک این نمایشِ تحلیلی با بازی ابراهیم گلستان در باور پیر ماشری «به صورت اجتماعی و در فرایند مادی معینی تولید می‌شود. و این فرایندِ ترکیب و ساخت است، یعنی ترکیب و ساخت متن، به [مفهوم] اثر ادبی». چنان‌که در این فرایند، گلستانِ نویسنده واسطه‌ای مادی است در میانه برخوردهایی که خود به وجودشان نمی‌آورد و کنترلی بر آن تضادها ندارد. تضادهایی حاصل یک تقسیم کار اجتماعی خاص و مربوط به طبقه‌ای از جامعه که تحمیل‌شونده و منفردکننده‌اند؛ و راز گیرایی، اهمیت و صداقت این نوشتار، چراکه متنِ آن «هم پیامد و هم محصول مادی و هم تأثیر ایدئولوژیک خاصی است».

مادهٔ خام این «برخوردها در زمانه برخورد» تضادهای ایدئولوژیکی‌اند که در شکل خاص خود -سیاسی، مذهبی، فلسفی ووو- به صورت ادبی محقق نمی‌شده‌اند؛ و تأثیر ادبی چنین گفتمان‌های ایدئولوژیک همواره در کار برانگیختن است و انگیختن: نو به نو، از آنِ آن و این، در آن زمان و این زمان.

از این‌رو گفت و شنید گلستان با بازرگان و برخورد او با کسان داستان همواره رسانای یک گفت‌وگوی ایدئولوژیک است با هم‌آنان در امروز -هم‌آنان که واقعیت عینی می‌گوید نیستند اما واقعیت ادبیات ما را مقابل‌شان قرار می‌دهد. پس آن زمانه و این گفت و واگفت مدام و مداوم است: گفت‌وگو با آنانی که «نمی‌دانند چگونه عمل کنند».

منابع:

- «برخوردها در زمانه برخورد»، ابراهیم گلستان، نشر بازتاب نگار، تهران، ۱۴۰۰.
- «هستی و آگاهی و چند نوشته دیگر»، کارل مارکس، گزینش و ترجمه امیرهوشنگ افتخاری‌راد و محمد قائدی، نشر ناهید، تهران، ۱۳۹۴.
- «فلسفه هنر از دیدگاه مارکس»، میخائیل لیفشیتز، ترجمه مجید مددی، نشر بان، تهران، ۱۳۹۶.
- «مارکسیسم و فلسفه»، الکس کالینیکوس، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، نشر دیگر، تهران، ۱۳۸۴.
- «درسنامه نظریه ادبی»، مری کلیگز، ترجمه جلال سخنور و الاهه دهنوی و سعید سبزیان، نشر اختران، تهران، ۱۳۹۹.

خوانشی دولت‌شهری از تراژدی و کمدی یونانی

تراژدی و صدای دولت‌شهر

شرق: محمد رضایی‌راد، نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان و پژوهشگری که تاکنون آثار متعددی از او منتشر شده، دست به پژوهشی درباره تراژدی و کمدی یونان زده که به تازگی دو عنوان از این مجموعه در نشر فنجان منتشر شده است. «انتقام دیونوسوس» با عنوان فرعی «خوانشی دولت‌شهری از تراژدی و کمدی یونانی» نام این مجموعه است که در شش دفتر در نشر فنجان چاپ خواهد شد.

دفتر یکم و دوم این مجموعه که اخیرا منتشر شده‌اند، «یک مقدمه انتقادی» و «آیسخولوس مبلغ» نام دارند. دفتر اول پیشگفتاری مفصل دارد که رضایی‌راد در آن طرح کلی پژوهشش را ترسیم کرده و نقاط عطف موضوع مورد بررسی‌اش را برجسته کرده است. او در پژوهشش تراژدی را در زمینه تاریخی‌اش نشانده و می‌گوید که تراژدی پدیداری آتنی است و به عبارتی وقتی از تراژدی یونان سخن می‌گوییم درواقع داریم از تاریخ تراژدی در دولت‌شهر آتن سخن می‌گوییم. نکته دیگر اینکه منظور از تراژدی منحصرا تراژدی‌های قرن پنجم پیش از میلاد است. رضایی‌راد نشان داده که چقدر میان تراژدی و دموکراسی قرن پنجم پیش از میلاد ارتباط و پیوند وجود داشته است. بنابراین در این کتاب منظور از تراژدی، تراژدی آتنی قرن پنجم پیش از میلاد است و درواقع تراژدی در مقام تراژدی تنها همین پدیدار تاریخی است و از این‌رو «تراژدی رومی، الیزابتی و فرانسوی یا تراژدی مدرن تنها یک اغتشاش اصطلاح‌شناختی است و آنها را باید درام تراژیک دانست، نه تراژدی». او تراژدی را «بیانیه‌ای در باب دموکراسی» قرن پنجم پیش از میلاد نامیده است.

رضایی‌راد در پیشگفتار کتاب درباره ارتباط تراژدی و دولت‌شهر هم نوشته: «تراژدی هرچند پدیداری آتنی بود، اما در کلیت خود گفتاری درباره کلیت دولت‌شهر بود و نه فقط دولت‌شهر آتن، زیرا با آنکه تراژدی حاصل خلاقیت آتنیان بود، اما می‌کوشید تحلیلی جامع از دولت‌شهر و سیاست دولت‌شهری در مفهوم عام خود به دست دهد. به همین دلیل آمفی‌تئاتر، که نخستین نمونه‌اش در آتن برپا شده بود، به سرعت در تمام سرزمین‌های هلنی رشد کرد، به گونه‌ای که حتا شواهدی از آن و اجرای تراژدی در کلنی‌های یونانیان سلوکی در آسیای مرکزی و سرزمین سند، و پس از آن در دوره رومیان در بیزانس و ارمنستان نیز برجا مانده است».

اما اگر تراژدی به دولت‌شهر آتن و قرن پنجم پیش از میلاد مربوط بوده، چرا در طول زمان نه فقط حفظ شده بلکه در دوران معاصر موضوع انواع و اقسام تفسیرها و بازخوانی‌ها قرار گرفته است و به عبارتی چرا هنوز حایز اهمیت است؟ آن‌طور که رضایی‌راد توضیح می‌دهد، تداوم تراژدی یکی به این دلیل است که برای یونانیان، دولت‌شهر نه فقط به سرزمین‌های یونانی بلکه می‌تواند به هرگونه اجتماع انسانی اطلاق شود. رضایی‌راد می‌گوید «تراژدی هرچند پدیداری تاریخی بود، اما می‌توانست از حیث درون‌مایه تراژیک خود، که تصویری از وضعیت عام و دردناک بشری ارائه می‌کرد، و همچنین از حیث مسائل بشری همچون عدالت، فضیلت و قانون از چارچوب تنگ زمانی خود فراتر برود. تراژدی در پایان قرن پنجم پم به پایان رسید، اما این پایان، خود آغازی بود برای ترسیم درام آینده».

رضایی‌راد نوشته که در آن دوران آتنی‌ها آگاهانه نقطه‌ای پررنگ در تاریخ اندیشه بشری گذاشتند و تاریخ را به پیش و پس از خود بدل کردند. او برای آنکه درکی روشن‌تر از آتن در آن زمان به دست دهد، تصویری از آن و مناسبات اجتماعی و سیاسی‌اش و نیز چهره‌های دوران‌ساز آن به دست داده است و درباره اهمیت این دولت‌شهر یونانی نوشته: «آتن قرن پنجم پم به واقع یک المپ زمینی بود که در آن ایزدانی انسانی کنار هم نشسته بودند و داشتند طرح تمام تاریخ آینده را می‌ریختند. آنان با خودآگاهی کم‌نظیری می‌دانستند که دارند از گذشته می‌گسلند و آینده را رقم می‌زنند. آتن را باید نخستین پایتخت فرهنگی جهان به شمار آوریم. تاریخ یونان، چه بخواهیم چه نخواهیم، با تمام فراز و فرودش و با تمام فضایل و رذایلش، به گونه‌ای یکه و یگانه تاریخ همه بشر است».

در کتاب رضایی‌راد، تراژدی و دولت‌شهر دو واژه‌ای بسیار پرتکرارند و این از آن رو است که این دو مفهوم «سرشتی هم‌بسته» دارند. کتاب، تراژدی را صدای دولت‌شهر می‌داند و می‌گوید دولت‌شهر آتن در قرن پنجم پیش از میلاد مدلی از سیاست را تأسیس کرد که دموکراسی نامیده می‌شود. از این‌روست که کوشش کتاب برای تحلیل تراژدی درواقع آشکارکردن شکلی از گفتار سیاسی و صدایی دولت‌شهری است: «از حیث منظر دولت‌شهری همه تراژدی‌ها درباره سیاست بودند و بنابراین کل تراژدی را به عنوان نخستین نمونه‌های درام و نیز نخستین نمونه‌های درام سیاسی باید دانست. یک ارزیابی سریع به فراشد تاریخ سیاسی و فرهنگی یونان در خلال قرن‌های هشتم تا پنجم پم می‌تواند به درک روشن‌تر این نکته کمک کند».

تراژدی در این کتاب به عنوان بخشی از سیاست فرهنگی مورد بررسی قرار گرفته و بر این نکته تأکید شده که تراژدی از همان آغاز به گونه‌اش چالشی به دنیا آمد و از همان ابتدا سویه‌ای سیاسی داشت. انتخاب عنوان «انتقام دیونوسوس» برای کتاب هم اشاره‌ای به همین موضوع است و از این‌روست که تأکید اصلی کتاب بر این موضوع است که «تراژدی به مثابه آخرین دست‌آورد فرهنگ هلنی، بیانیه دولت‌شهر دموکراتیک در آتن قرن پنجم پم است». دفتر نخست مجموعه، به عنوان مقدمه‌ای انتقادی بر فهم همین رویکرد از تراژدی نوشته شده است. آن‌طور که در پیشگفتار هم تأکید شده، این مقدمه انتقادی می‌کوشد در ابتدا گزارشی از بدفهمی‌های موجود در خوانش تراژدی، که سابقه آن تا بوطیقای ارسطو می‌رسد، به دست بدهد و سپس شیوه‌ای برای خوانش تراژدی پیشنهاد دهد که همگن و در تمامیت خود سازگار است. این خوانش همگن، به مدعای این رساله، درواقع چیزی نیست جز خوانش سیاسی تراژدی و یا قرائت تراژدی به مثابه شکلی متقدم از رساله‌های سیاست. در ابتدای دفتر اول کتاب می‌خوانیم: «پژوهشگران عموما بر این عقیده‌اند که تراژدی از دل آیین‌های دیونوسوسی درآمده است. اما پی‌جویی مراسم دیونوسوس در شکل اصیل و ناب خود، یعنی آن آموزه سری و اسرارآمیز و افسارگسیخته، هرگز ما را به تراژدی نمی‌رساند؛ به عکس ما را با این پرسش مواجه می‌کند که شکلی چنان شورمند و رها، و محتوایی چنان سودایی و سرمستانه اصلا چگونه می‌توانست به تراژدی بینجامد که اساسا محتوایی خردورزانه و شکلی ساختارمند داشت و می‌کوشید اسطوره‌ها را به گونه‌ای عقلانی تبیین کند؟ از سوی دیگر مفسران تراژدی معمولا محتوای آن را به مسئله تقدیر و نگاه تقدیری تراژدی‌نویسان به انسان و جهان ربط داده‌اند. مطالعه دقیق تراژدی‌ها به ما نشان می‌دهد نگاه تقدیری، که مشخصه جهان‌بینی اندیشه هلنی است، البته کم‌وبیش در تراژدی‌ها قابل جست‌وجوست، اما محتوای اصلی و اساسی آن را -محتوایی که مختص تراژدی باشد- تشکیل نمی‌داد و از این گذشته هرچه تراژدی به پایان دوران دموکراسی نزدیک شد از صلبیت تقدیر کاست و بر اهمیت خصلت و فردیت در قهرمان تراژیک افزود».

رضایی‌راد نوشته است که نوشتن این رساله چیزی حدود ده سال زمان برده و کار بر روی آن نه به عنوان پژوهشی آکادمیک درباره موضوعی کهن و مربوط به ۲۵۰۰ سال پیش بلکه همچون امری معاصر و در حکم کشف نوعی خویشاوندی با آن بوده است. رضایی‌راد ساختار پژوهش گسترده‌اش را به شکلی کلاسیک سازمان داده به این ترتیب که نخست مقدمه‌ای انتقادی درباره موضوع نوشته و سپس مجلدات بعدی کتاب را به هریک از سه تراژدی‌نویس برجسته یونان، یعنی آیسخولوس و سوفوکل و اورپید، اختصاص داده و بخش‌های درونی هر مجلد را نیز بر اساس کرونولوژی تاریخی تراژدی‌های هریک از این سه قرار داده است. به عبارتی، هریک از دفترهای دوم تا پنجم به یکی از درام‌نویسان اختصاص دارد و هر درام نیز فصل جداگانه‌ای را به خود اختصاص داده است. نکته قابل ذکر دیگر اینکه به اعتقاد نویسنده، تراژدی آتنی را از حیث مطالعه تاریخی و سیاسی نمی‌توان از کمدی جدا کرد. این دو یکدیگر را تکمیل می‌کنند و در کنار هم گفتاری دولت‌شهری‌اند و از این‌رو توصیف تراژدی به مثابه بیانیه دولت‌شهر به طور کامل برای کمدی آتنی نیز صادق است. کمدی آریستوفانی پیوندی ناگسستنی با گفتار سیاسی دولت‌شهر دارد و نویسنده معتقد است که کمدی و تراژدی بیانیه‌های همگن از سوی دولت‌شهرند. از این‌رو جلد پنجم این مجموعه به شرح و بسط کمدی آتنی و تفسیر کمدی‌های آریستوفان اختصاص دارد. این مجموعه دفتر ششمی هم دارد که به پیوست‌ها و مقالاتی اختصاص دارد که «ضمن ربط با حیطه تراژدی در چارچوب ساختمان رساله نمی‌گنجیدند، اما برای درک آن می‌توانند سودمند باشند».

دفتر دوم مجموعه، همان‌طور که اشاره شد، به آیسخولوس اختصاص دارد و عنوانش «آیسخولوس مبلغ» است. تراژدی‌نویسی را که به خاطر تقدمش بر دیگران پدر تراژدی می‌نامند اما آن‌طور که در کتاب اشاره شده، مسلم این است که تراژدی پیش از آیسخولوس شکل گرفته بوده است. آیسخولوس در میانه قرن‌های ششم و پنجم پیش از میلاد و در دوران طلایی تمدن آتن زندگی می‌کرد. «مهم‌ترین کار تکنیکی او افزودن بازیگر نقش دوم و افزایش نقش دیالوگ است».

اینکه چرا رضایی‌راد عنوان دفتر دوم را «آیسخولوس مبلغ» انتخاب کرده، به خود آثاری برمی‌گردد که او نوشته است. در مقدمه دفتر دوم درباره این موضوع آمده: «آیسخولوس نویسنده‌ای مبلغ بود و مهم‌ترین تراژدی تبلیغی، یعنی تریلوژی اورستیا، را در تبلیغ دولت‌شهر نوشت که به ویژه سومین بخش آن، الاهگان انتقام، نمونه کاملی از یک تئاتر ایده‌محور بود. این تراژدی از لحاظ طرح داستانی بسیار فقیر، اما از حیث ایده دولت‌شهری به شدت فربه بود. جز این نیز همه نمایش‌های دیگر او نمایش‌هایی به شدت تبلیغی و کاملا در خدمت اهداف و ایدئولوژی دولت‌شهر بودند. در دوران او دموکراسی طلایی‌ترین دوران خود را سپری می‌کرد و البته مقدر بود که این دوران طلایی ظرف دو-سه دهه شکوفایی خود را از دست بدهد و در پایان جنگ‌های پلوپونزی به کلی سپری شود. اما آیسخولوس فقط شاهد دوران شکوفایی و بالندگی دموکراسی بود و دموس یونانی تصویر واضحی از خود را در تراژدی‌های او، به ویژه در پارسیان، الاهگان انتقام، پرومته در زنجیر و پناه‌جویان می‌دید، و همین بود که آیسخولوس را برای آنان به جایگاه یک شاعر ملی و برترین تراژدی‌نویس می‌رساند». اما نکته حایز اهمیت درباره آیسخولوس اینکه او بیش از آنکه به دموکراسی تعهد و تعلق داشته باشد به خود دولت‌شهر تعهد داشت و درواقع دولت‌شهر قهرمان اصلی آثارش است. «آیسخولوس مبلغ» به جز مقدمه‌ای که در آن به اهمیت و جایگاه آیسخولوس پرداخته شده، شامل پنج بخش کلی است: «پارسیان: یک تعزیه دیونوسوسی»، «هفت دشمن تبس: بازگشت تبعیدی»، «پناه‌جویان: حکمت دست‌ها»، «پرومته در زنجیر: انسان هوموپرومتئوسی» و «اورستیا: تراژدیِ تراژدی». در قسمتی از بخش اول کتاب می‌خوانیم: «پژوهشگران تاریخ تئاتر پارسیان را قدیمی‌ترین نمایش‌نامه‌ای می‌دانند که از آیسخولوس به دست ما رسیده و در عین‌حال بر این نظرند که این تراژدی دومین نمایش‌نامه او بوده و احیانا بخشی از یک مجموعه چهارتایی (تترالوژی) را تشکیل می‌داده که مجموعا به نبردهای یونانیان با بربرها و خطراتی که یونان را تهدید می‌کرده می‌پرداخت. پارسیان در عین‌حال که اولین تراژدی‌ای است که به دست ما رسیده، اولین نمایش‌نامه‌ای است که به یک واقعه معاصر می‌پردازد. در پارسیان تاریخ جایگزین اسطوره شده است. منبع اسطوره برای تراژدی‌نویسان روایات هومری بود، اما در این روایت تاریخی هیچ منبعی جز خود آیسخولوس وجود نداشت». عناوین دیگر دفترهای این مجموعه که در آینده منتشر می‌شوند عبارتند از: «دفتر سوم: سوفوکل پیامبر»، «دفتر چهارم: اورپید شکاک»، «دفتر پنجم: آریستوفان محافظه‌کار» و «دفتر ششم: پیوست‌ها».

انتقام دیونوسوس

دفتر یکم: یک مقدمه انتقادی
محمد رضایی‌راد
نشر فنجان

دفتر دوم: آیسخولوس مبلغ
محمد رضایی‌راد
نشر فنجان

ستایش ادبیات

تحلیلی بر داستان‌های «مثنوی»

شرق: از ویژگی‌های آثار کلاسیک یکی هم این است که گذشت زمان کهنه‌شان نمی‌کند و همیشه زنده‌اند و همواره می‌توان از زوایای مختلف به سراغشان رفت و چیزی دیگر در آنها یافت. آثار کلاسیک و سنت ادبی به تحلیل‌ها و تفسیرهای مختلف و گاه حتی متضاد تن می‌دهند و از این‌روست که همواره مورد توجه‌اند. از سوی دیگر، فاصله‌ای که با آثار کلاسیک وجود دارد خواندن آنها را برای خوانندگان امروزی می‌تواند با دشواری‌هایی همراه کند و برای همین بسیاری از آثار کلاسیک مورد بازنویسی قرار می‌گیرند تا خواندنشان برای بخشی از خوانندگان امروزی که شناخت زیادی از آثار کلاسیک ندارند ساده‌تر باشد.

«سماع جان» نوشته جلیل مسعودی‌فر یکی از کتاب‌های تازه نشر نگاه است که به تبیین و تحلیل داستان‌های «مثنوی» مولوی اختصاص دارد و درواقع «کتابی است برای خوانندگانی که علاقه‌مند به فرهنگ گران‌سنگ عرفان ایرانی‌اند اما چندان با دنیای شعر و شاعری آشنا نیستند و به ظرافت‌های آن آشنایی ندارند و مایل‌اند که گوهرهای سخن را روشن و بی‌ابهام و به نثر امروزی دریابند و از راز گوهرهای معرفتی و اخلاقی و معنوی آن بی‌پردهِ آرایه‌های ادبی بهره‌مند شوند». نویسنده کتاب در مقدمه‌اش شرحی مختصر درباره «مثنوی» نوشته و به این نکته اشاره کرده که این اثر کلاسیک همچنان امروزی است و موضوعاتی که در آن مطرح شده به‌ویژه در جهان امروز ضرورتی غیرقابل‌انکارند: «انسان امروز از طرفی گرفتار مادی‌گرایی و مصرف‌گرایی است و از طرفی اسیر تنهایی و بی‌کسی است؛ و داستان مثنوی برای انسان امروز راه‌حل‌های بی‌نظیری دارد: عشق به دیگری در همه داستان‌های مثنوی جاری است. داستان نوشدن و زایش دوباره در هر داستانی دیده می‌شود؛ داستان دوست‌داشتن و عشق‌ورزیدن؛ عشقی فراتر از جسم و لذت ناپایدار آن؛ عشق و محبتی عمیق و آرامشی پایدار. توجه به دیگری و خدمت به انسان‌های دیگر راه نجات انسان است؛ انسانی که در زنجیر جهل و حصار تعصب در حال له‌شدن و نابودی است در پرتو مثنوی نوری دیگر می‌یابد. آفتاب شمس امیدی دیگر می‌پراکند که انسان بمانیم و انسانی زندگی کنیم. در عصر بن‌بست‌های معرفتی و ناامیدی‌های اجتماعی از امید گفتن چه سخت است، اما چه دلربا و آرامش‌بخش».

نویسنده در مقدمه کتاب، شرحی مختصر درباره تحول فکری مولوی و ماجرای آشنایی‌اش با شمس هم آورده و در بخشی دیگر، به اهمیت قصه و داستان در «مثنوی» پرداخته است. مولوی خود می‌گوید قصه «پیمانه» است که باید در آن به دنبال معنایی بود که چون دانه در آن جای گرفته است اما با این‌حال مولوی قصه‌گویی چیره‌دست بوده و به ظاهر و ساختار قصه نیز توجه زیادی داشته است. او به کارکردهای مختلف قصه آگاه بوده و از آنها به خوبی در اثرش استفاده کرده است.

آثار متعددی درباره قصه و روایت در «مثنوی» مولوی منتشر شده که هریک از منظری به بررسی این موضوع پرداخته‌اند. در «سماع جان» نویسنده همه داستان‌های مثنوی را در قالب نثری روان درآورده است. او درباره اهمیت برگرداندن «مثنوی» به نثری امروزی و همه‌فهم نوشته: «با وجودی که در نیم قرن اخیر توجه به مسائل معنوی و عرفانی در سطح جهان گسترش یافته است و بالطبع مولانا و مثنوی او جایگاه ویژه‌ای به دست آورده‌اند اما مثنوی به دلیل حجم گسترده‌اش -حدود ۲۵۵۰۰ بیت- و زبان شعری قرن هفتم، گاهی برای خوانندگان نسل امروز ناآشنا جلوه می‌کند؛ همچنین پراکندگی داستان‌هایش و موضوعات متنوع عرفانی‌اش برای بعضی از علاقه‌مندان، دیریاب به نظر می‌رسد؛ پس برگردان مثنوی برای چنین علاقه‌مندانی یک ضرورت اجتناب‌ناپذیر است. گرچه زبان نثر همه ظرافت‌ها و هنرهای مثنوی را بازتاب نمی‌دهد اما می‌تواند عطش خوانندگان را برطرف سازد و به نیازهای روحی و معنوی آنان پاسخ دهد».

مولوی در «مثنوی» در میان حکایت و قصه‌ای، حکایت و قصه‌ای دیگر نقل می‌کند و دوباره به روایت اصلی برمی‌گردد و این کار به کرات اتفاق افتاده است. نویسنده در این کتاب کوشیده ساختار داستان‌های اصلی را به صورت منسجم و یکپارچه درآورد و تمثیل‌ها و حکایت‌های فرعی را در پایان داستان بیاورد تا روایتی منسجم‌تر به دست دهد. در بخشی از دفتر ششم کتاب، مفلس و یافتن گنج‌نامه، می‌خوانیم: «ور کنی خدمت، نخوانی یک کتاب/ علم‌های نادره یابی ز جیب. این حکایت از حکایات مهم مثنوی و حاوی نکات دقیق عرفانی و اخلاقی و اجتماعی است. پیام اصلی حکایت توجه به درون و اهمیت باطن و تاکید بر این است که گنج معرفت در درون انسان نهفته است و جست‌وجوی آن در پیرامون و بیرون وجود خود، کار عبثی است. تلاش و کوشش در این راه کارساز است اما کافی نیست. عنایت و لطف خداوند در دسترس همگی است و کسانی که با عقل دوراندیش خود به جست‌وجوی آن می‌پردازند از آن محروم می‌شوند. گنجینه احسان خداوند در درون انسان جای دارد. بیچاره‌ای مفلس که از درد بی‌چیزی، هزاران رنج کشیده بود، در حال نماز و نیایش به درگاه خداوند گفت: ای خداوند و ای نگهبان و حافظ مردم، حال که مرا بدون هیچ تلاشی آفریده‌ای، در این دنیا بدون تلاش و کوششِ من به من روزی بده. پنج حس ظاهری با ارزش به من دادی، پنج حس باطنی دیگر به من عطا کن. شکر عطاهای تو خارج از حد و حساب است و من از بیان آن عاجزم. حال که مرا خود آفریده‌ای، رزق مرا نیز خودت بده. این مفلس سال‌ها این‌گونه دعا می‌کرد تا سرانجام ناله و زاری او موثر افتاد...».

زندگینامه داستانی محمد غزالی

«بیچاره زن، باز پیدایش شد. شرط می‌بندم زیر لباسش یک کاسه شیر و دو قرص نان مخفی کرده است و آن را به بهانه آمدن به دکان پدرم می‌کند، آن‌قدر صبر می‌کند تا پدرم در مغازه باشد و به اینجا بیاید. من که می‌دانم او برای چه به این مغازه می‌آید! زن بیچاره خیلی سعی می‌کند آن را از ما پنهان کند. حتی به دروغ به من و برادرم احمد می‌گوید، کاسه شیر و قرص‌های نان را پدرتان فرستاده است تا ما با خیال راحت آنها را بخوریم. دیروز پدرم کاسه خالی شیر را در مغازه دید و از آن سؤال کرد. وقتی گفتم، شیر و نان را زنی از طرف شما آورده ساکت شد. از نگاهش فهمیدم روحش از این کار خبر نداشت». این آغاز کتابی است با عنوان «رویای یک صوفی» نوشته بهمن شکوهی که در نشر نگاه منتشر شده است.

«رویای یک صوفی» روایتی است از زندگی ابوحامد محمد غزالی، چهره‌ای که از منظرهای مختلف مورد انتقاد قرار گرفته و همین موضوع یکی از اهداف نویسنده برای پرداختن به زندگی‌اش بوده: «از دیندار متعصب تا روشنفکر مترقی به ابوحامد محمد غزالی حمله می‌کنند و بی‌آنکه منصفانه به او فرصتی برای دفاع از خود یا نظراتش بدهند، او را یک‌طرفه به محاکمه می‌کشند و اغلب محکوم می‌کنند. اگر زندگانی پرتلاطمش را بدانیم، به او فرصتی داده‌ایم تا شاید از خطاهایش دفاع کند و جفایی که بر او رفته کم شود».

«رویای یک صوفی» روایتی داستانی دارد و این شیوه روایت زندگی غزالی را خواندنی‌تر کرده است. نویسنده در کتاب کوشیده تا زندگی غزالی را در متن بستر تاریخی و اجتماعی اطرافش تصویر کند. درواقع در این کتاب به زمینه و زمانه غزالی هم پرداخته شده و تلاش شده نشان داده شود که او در چه پس‌زمینه‌ای رشد کرد: «غزالی در کتاب بازگشت از گمراهی خود صادقانه به بسیاری از خطاهایش اعتراف می‌کند. او در اوج کشورگشایی‌های جلال‌الدین ملکشاه، سیاست‌ورزی‌های مسموم خواجه‌نظام، هوس‌رانی‌های ترکان‌خاتون همسر پادشاه، مجادلات فکری معلمش عمر خیام، ترس و ارعاب حسن صباح و زندگی آرام و بی‌آلایش صوفیانه برادرش شیخ‌احمد در اوج اشتهار و اعتبار و اقتدار تصمیمی در زندگی می‌گیرد که دانستن آن نظر رایج ما را درباره غزالی عوض می‌کند».

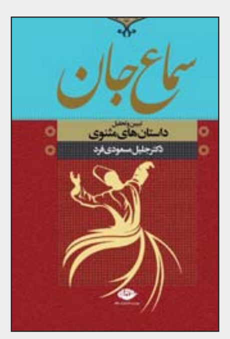
«رویای یک صوفی» روایتی داستانی از همین سیر تطور روحی و فکری غزالی در بستر بحران‌های فاجعه‌بار اطرافش است و ماجراها و فرازوفرودهای زندگی او را به تصویر کشیده است. کتاب با کودکی او آغاز می‌شود. همان‌طور که در سطور ابتدایی کتاب که پیش‌تر نقل شد مشاهده می‌شود، او ماجرای زنی را روایت می‌کند که هر روز به بهانه‌ای به سراغشان می‌آید. او عاشق پدر راوی شده که زنش را مدتی پیش از دست داده و مانده است با بچه‌هایش. غزالی که در اینجا کودک است، می‌گوید می‌تواند نیت زن را بفهمد که چرا هر روز به سراغشان می‌آید و برایشان شیر و نان می‌آورد. او توانایی خواندن ذهن اطرافیانش را دارد و زودتر از آنچه نیت آدم‌ها عملی شود متوجه خواسته‌هایشان می‌شود. روایت کتاب از کودکی غزالی آغاز می‌شود و پیش می‌آید و جریان‌ها و اتفاقات مختلف زندگی‌اش را مرور می‌کند.

«رویای یک صوفی»، آن‌طور که در خود کتاب اشاره شده، بر اساس منابع اهل سنت نوشته شده است. در بخشی دیگر از کتاب می‌خوانیم: «من از کودکی از وقتی که در جرجانیه با علی‌بیک درس خواندم با او دوست بودم. این علی‌بیک بود که من و برادرم احمد را به نیشابور و نظامیه برد و به پدرش ابوعلی معرفی کرد. اگر علی‌بیک نبود من به نیشابور و نظامیه نمی‌رفتم. فوقش عاقبت یه قاضی در خراسان می‌شدم و یا امام جماعت مسجدی در توس. اما آشنایی با علی‌بیک و پدرش ابوعلی مرا به امامت خراسان و حالا کرسی تدریس در بغداد و پیک‌پادشاه رساند. علی‌بیک هیچ‌وقت حسادت مرا برنمی‌انگیخت. او هم به من حسادت نمی‌کرد، به جز مواردی که جدل در مورد موضوعی را به من می‌باخت و صورتی افروخته و دلخور می‌گرفت. اما همیشه دوست من بود. هروقت به اصفهان می‌آمدم به خانه او وارد می‌شدم و در این‌باره تردیدی به خود راه نمی‌دادم. گویی به خانه برادرم احمد می‌روم بی‌تکلف و تعارف به خانه علی‌بیک وارد می‌شدم. اما علی‌بیک از وقتی که با ترکان خاتون نزدیک‌تر می‌شد از من و پدرش بیشتر فاصله می‌گرفت و این واضح بود که جانبداری علی‌بیک از ترکان‌خاتون چیزی بیشتر از گوش دادن یک سرکرده نظامی از زن امیر قشون است. من هم دیگر کاری با علی‌بیک نداشتم چون می‌دانستم علی‌بیک تصمیم خود را گرفته است و تصمیم از ریشه، یعنی کر شدن. کسی که تصمیم می‌گیرد، خود را برای شنیدن حرف‌ها و سؤالات دیگران کر می‌کند تا آنها را نشنود و کار خودش را می‌کند».

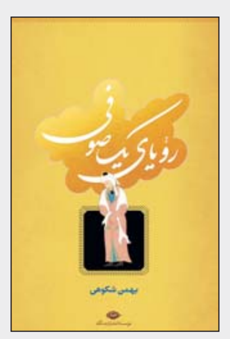
زندگینامه خودنوشت و تاریخ معاصر الجزایر

«پدرم همراه ما به مدرسه نظام مشوار نیامد. از نخستین کوچه‌های باریک تلمسان که گذشتیم، سرسختی‌اش رنگ باخت و رفتارش عصبی شد. به رهگذران پرخاش می‌کرد و از بغل ماشین‌ها میلی‌متری می‌گذشت. از خشم ناگهان بر لبانش کف سفید نشست. چیزی درون او فروریخته بود و در پشت ویرانه‌های آن سعی می‌کرد ترک‌هایش را مخفی کند. پدرم چون کودکی را در بدبختی و فقر سپری کرده بود، مراقب ظاهر خود بود و به آن اهمیت می‌داد؛ با این همه به من یاد داده بود شادی را با پول تاخت نزنم. قادر، پسرعموی کوچولویم، روی صندلی عقب چشم‌هایش را می‌مالید. پرسید کجاییم و زیرلب غرغر کرد. اتومبیل کوچه‌های شلوغ قدیمی را پشت سر گذاشت و سرانجام جلو عمارتی مستحکم، ولی کثیف ایستاد».

رمان «نویسنده» از یاسمینا خضراء با این سطور آغاز می‌شود؛ رمانی که با ترجمه مسعود سنجرانی در نشر نگاه منتشر شده است. آن‌طور که در همین آغاز رمان هم دیده می‌شود، ماجراهای این رمان با ورود یک نوجوان به مدرسه نظام مشوار در شهر وهران آغاز می‌شود. زمان داستان به سال ۱۹۶۴ برمی‌گردد. پدر راوی، خود افسر بوده است و برای پسرش آرزوها و رویاهایی بلندپروازانه در سر دارد. اما پسر نوجوان و درواقع عضو تازه‌وارد ارتش که قرار است سرباز نمونه آینده باشد، در حین خدمت پی به استعدادهای درونی‌اش می‌برد که می‌توانند سرنوشت او را دگرگون کنند. او درمی‌یابد که دلبسته تئاتر و ادبیات است ما این موضوعی نیست که در ارتش اهمیتی داشته باشد و حتی باعث ایجاد سوءظن نسبت به او می‌شود. رمان «نویسنده» درواقع زندگی‌نامه خودنوشت این سرنوشت شگفت‌انگیز و نیز یادمان دلخراش تاریخ معاصر الجزایر است: حکایت شگفت‌انگیزترین ماجراجویی‌های کودکی این سرباز وطن که خواب دیگران را آشفته و آنها را متهم می‌کند. «نویسنده» ماجرای تکوین نویسنده‌ای بزرگ و ستایش شکوهمند ادبیات است. در بخشی دیگر از رمان می‌خوانیم: «تسکین یافته بودم. آزاد از دیوارهای بلند و برج ساعت مشوار، به نظرم می‌رسید دوباره متولد شده‌ام. با این همه قطعیه فقط یک مدرسه شبانه‌روزی بود؛ محلی برای نگهداری بچه‌های بی‌ریشه‌ای که فقط می‌خواستند آزادی‌ها و بی‌قیدی‌های دوران نوجوانی‌شان را دوباره به دست آورند. در آن زمان من از هر دو این راه‌ها چشم‌پوشی کرده بودم. می‌دانستم که در مسیر زندگی راهم را اشتباه آغاز کرده‌ام، پس تصمیم گرفتم راهی را انتخاب کنم که چندان آسیب‌زننده نباشد. در هر صورت آدم بهانه‌جویی نبودم. حال که خانواده‌ام می‌توانستند کاملا از من بگذرند، من هم خودم را در حدی می‌دیدم که از برخی چیزها از جمله آزادی‌ام و بی‌قیدی‌هایم بگذرم. امتیازهایم بسیار بزرگ بودند؛ لذت‌های دیگری نداشتم که به داو بگذارم. بالاتر از همه، امکانات زیادی در اختیارم نبود. جسم و روحم خالی شده بود. سرنوشت هرچه به من داده بود، پس گرفته بود و مثل رباخواری که موعد دریافت طلبش رسیده است، با سوءاستفاده از وضعیت خرابم فشار می‌آورد. بی‌میلی نشان نمی‌دادم. همین بود؛ باید با آن کنار می‌آمدم. متقاعد شده بودم که بدتر را پشت سر گذاشته‌ام. چیزی بدتر از این وجود ندارد که نادیده‌ات بگیرند، پس از اینکه ناز و نوازشت کرده‌اند».



سماع جان
تبیین و تحلیل
داستان‌های مثنوی
جلیل مسعودی‌فر
نشر نگاه



رویای یک صوفی
بهمن شکوهی
نشر نگاه

نویسنده
یاسمینا خضراء
ترجمه مسعود سنجرانی
نشر نگاه