احمد شاملو و روایت‌های داستانی

حسن میرعابدینی

تاریخ ادبیّات معاصر تصویر احمد شاملو (آذر ۱۳۰۴ـ مرداد ۱۳۷۹) را در قالب شخصیّت شاعرانهٔ او شکل داده است. «شعر او برقی بود که در عرصهٔ ادبیّات ایران درخشید و فکر و زبان خوانندگان بسیاری را شعله‌ور کرد» (قائد، ص ۲۸۲). شاملو به زبان شعریِ خاصّ خود ــ زبانی برآمده از متون کلاسیک ادبیّات فارسی، شیوهٔ محاورهٔ مردم کوچه و بازار، و زبان سادهٔ روزانه ــ رسیده است. توجّه دیرین شاعر به فرهنگ مردم، راهِ زبان محاوره را به شعر و نثرش گشوده و دست او را برای کاربرد اوزان شعر عامیانه در اشعاری چون **پریا** و **دخترای ننه‌دریا** بازگذاشته است. تبحّر در کاربردِ زبان ساده نیز حاصل فعّالیّت دیرپای او در روزنامه‌نگاری است. شاعر، با شعر خود و با انتشار مجلاّتی چون کتاب هفته و خوشه، بر ذهنیّت روشنفکران زمانه اثر نهاد و، به قول سپانلو، در فضای مختنق و یأس‌آلودِ سال‌های پس از کودتا، کوشید، با الهام از پل اِلوآر، از طریق ستایش عشقِ شخصی به عشقی اومانیستی برسد. (سپانلو، به نقل از اُدیسهٔ بامداد، ص ۳۲۹–۳۴۸)

هویّت شاملو در شاعریِ اوست که بزرگ‌ترین دستاوردش به‌شمار می‌آید. با این همه، علایق ادبی وی در حیطهٔ شعر محدود نمی‌ماند، پرِ پرواز می‌گشاید و گسترهٔ فراخی را فرامی‌گیرد: او، به اعتبار کتابِ کوچه، پژوهشگر پرکارِ فرهنگ عامّه هم هست؛ در روزنامه‌نگاریِ ادبی دستاورد قابل توجّهی دارد؛ در زمینهٔ تألیف و ترجمهٔ داستان نیز

طبع آزموده است. منتقدان، دربارهٔ شعر او، شعری که زندگی است، کتاب‌ها و مقالات متعدّد نوشته‌اند امّا از مشغلهٔ قصّه‌نویسی‌اش به اشاراتی اکتفا کرده‌اند، شاید به این دلیل که دستاورد هنری شاملو در این نوعِ ادبی به‌گَردِ شعرش هم نمی‌رسد.

آنچه شاعران نوپرداز معاصر ــ نیما و شاملو و اخوان و فروغ ــ به عنوان داستان منثور نوشته‌اند در سایهٔ شعر آنها قرار گرفته و کمتر به دید آمده است. این چهار شاعر برجسته گرایش به آن داشتند که داستان هم بنویسند. داستان‌نویسی به‌ویژه برای نیما و شاملو مشغله‌ای جدّی و تمام عمری محسوب می‌شد. فروغ، قبل از رسیدن به تولّدی دیگر، از نوشتن داستان دست کشید و اخوان ثالث آن را در شعرِ وصفی ـ روائیِ خود ادامه داد. مطالعهٔ داستان‌های این چهار شاعر طراز اوّل نمودار آن است که هیچ‌یک از آنان داستان‌نویس بزرگی نیست. شاید آنان داستان‌نویسی را فعّالیّت ادبیِ سهل و آسانی می‌پنداشتند و به اصطلاح آن را دستِ‌کم می‌گرفتند به‌ویژه آنکه، تا پیش از دههٔ ۱۳۴۰ و در زمانی که آنها داستان می‌نوشتند، سطح داستان‌نویسی ایران، گذشته از چند استثنای معدود، چندان ابتدایی بود که آنان را در نوشتن داستان‌هاشان دچار تردید نمی‌کرد.

از سوی دیگر، شاید بتوان قوّهٔ محرّکهٔ این اثرآفرینانِ جدّی را شور و شوقی دانست که درکار ادبی داشتند ــ شور و شوق و باوری که امروزه در میان اهل قلم کمتر به چشم می‌خورد. آنان نوشتن را سرنوشت خود برگزیده بودند و چنان باوری به نقشِ ادبیّات در تأثیر بر مخاطب داشتند که مجلّهٔ ادبی درمی‌آوردند، شعر می‌سرودند، داستان می‌نوشتند، ترجمه می‌کردند، خلاصه از همهٔ انواع ادبی و رسانه‌ها برای شناساندن جلوه‌های افکار مدرن بهره می‌جستند. آنان کارِ نوشتن را باور داشتند و، جز آن، کار دیگری بلد نبودند. ناصر پاکدامن بر آن است که سه دهه حضور فعّالِ شاملو در عرصهٔ مطبوعات ادبی (۱۳۲۷ـ۱۳۵۹)، «ازعوامل مؤثّر و پراهمّیّتِ روندِ نوسازی و تجدّدطلبی درفرهنگ ایرانِ نیمهٔ دوم قرن بیستم به شمار می‌رود و نقش فعّالیّت‌های اغلب نه‌چندان دیرپای مطبوعاتیِ او را نمی‌توان، درحیات هنری و ادبی و درپیکار با کهنه‌اندیشی و ترویجِ نوخواهی و آزاداندیشی، نادیده گرفت». (ادیسهٔ بامداد، ص ۱۶۲)

شاملو پنجره‌ای رو به جهان داستان گشوده بود و، تا پایان عمر، از این پنجره نیز به زندگی و آدم‌ها می‌نگریست. داستان‌های منثور، حتّیٰ اگر جنبهٔ ضعیف‌ترِ کار ادبیِ او و

دیگر شاعران را تشکیل دهد، به‌عنوان بخشی از میراث آنان مهمّ است؛ زیرا، به قول نیما، نشان می‌دهد که «در این پهنه‌ورِ آب، به چه رَه رفتم و از بهرِ چه‌ام بود عذاب».

از این رو، در این نوشته، مروری داریم به رویکردهای شاملو به جهان داستان از خلال نوشته‌های منثور او در قالب داستان و سفرنامه و خاطرهٔ داستانی: ***زن پشت درِ مفرغی*** (۱۳۲۹)؛ ***زیر خیمهٔ گُرگرفتهٔ شب*** (۱۳۳۴)؛ مجموعهٔ ***درها و دیوار بزرگ چین*** (۱۳۵۲)؛ ***قصّه‌های کتاب‌کوچه*** (۱۳۷۹)؛ ***روزنامهٔ سفرِ میمنت‌اثرِ ایالات متفّرقهٔ امریغ*** (۱۳۸۴ـ انتشار ۱۳۹۳)؛ فیلمنامهٔ حسب احوالیِ ***میراث*** (چاپ نشده)؛ و چند داستان کوتاهِ پراکنده در مطبوعات.

۱. داستان‌های اوّلیّه

بسیار جوان بود که اوّلین کتابش، ***آهنگ‌های فراموش‌شده*** (۱۳۲۶)، را منتشر کرد. این کتاب مجموعه‌ای است از نظم و نثر و، بر این هر دو، تأثیر رمانتیسیسمِ سیاه و حرمان‌زدهٔ شعرهای ترجمه‌شده از بودلِر و رَمْبو محسوس است. (سپانلو، همان، ص ۳۳۴)

شاملو، در این حال و هوا، چند داستان نیز برای چاپ در نخستین تجربهٔ ژورنالیستیِ خود (مجلهٔ سخن نو، پنج شماره دردی و بهمن ۱۳۲۷) نوشت. او این داستان‌ها را با نام مستعار «شلیم» چاپ می‌کرد و قرار بود آنها را در کتابی با نام «نقطه‌های سپیدی بر صفحهٔ سیاه شب» گرد آورَد. **عنکبوت**، **لعنت‌زده**، **مردی که چرخ چاپ را می‌گرداند**، **آهنگی در سکوت**، و **گمشدهٔ قرون** عناوین این داستان‌ها هستند. توصیف‌های ناتورالیستی از مکان‌های در حال فروپاشی و آدم‌های لعنت‌زدهٔ واخورده نشان از اثرپذیریِ ناشیانهٔ نویسندهٔ تازه‌کار از نوشته‌های صادق چوبک دارد. آدم‌ها، با از دست دادن آخرین دلخوشیِ خود، تاب و توان از دست می‌دهند: عنکبوتی که مرد زندانی برایش مگس شکار می‌کند گم می‌شود؛ رؤیایی که گرسنهٔ لعنت‌زده‌ای حول زنی روسبی ساخته کابوس او می‌شود؛ از دیدِ کارگری با وظیفهٔ شاقِّ گرداندنِ چرخِ دستگاه چاپ، فضای تیره و تارِ چاپخانه و کارگرانِ نکبت‌زدهٔ آن به چشم می‌خورد.

شاعر، به شایستگی، این نوشته‌های اوّلیّه را به مجموعهٔ درها و دیوار بزرگ چین راه نداد و بهتر شمرد سیاه‌مشق‌های منثورِ بیست و دو سالگی‌اش در لابه‌لای صفحات نشریّه به فراموشی سپرده شوند، درست مانند قطعه‌های منثور و منظومِ آهنگ‌های فراموش‌شده ــ

مجموعه‌ای که شاعر خواهانِ فراموشیِ آن بود. شاملو نمونهٔ بهتر و لطیف‌ترِ این‌گونه مویه‌های عاشقانه- رمانتیک، **رکسانا** (۱۳۲۹)، را در مجموعهٔ شعر ***هوای تازه*** و دورهٔ جدید آفرینش ادبیِ خود گنجاند و آن شعری است دارای طرح داستانی که با دیالوگِ راوی و معشوقه پیش می‌رود.

داستان‌واره‌های اوّلیّه‌ای که در دههٔ ۱۳۲۰ نوشته شده‌اند ــ برخی از آنها در دههٔ ۱۳۵۰ به مجموعهٔ درها و دیوار بزرگ چین راه یافته‌اند ــ حال و هوایی احساساتی دارند و پُرَند از مرگ‌طلبی و شکوَه از پوچی دنیا و بی‌وفائی معشوقه. در آنها، برای وهمناک کردن فضا، ماجراها در تاریکی و سرمای شب اتّفاق می‌افتد. از آن جمله‌اند داستان‌های **بازگشته** (۱۳۲۷) و **گمشدهٔ قرون** (۱۳۲۹) که در زمرهٔ قصّه‌های ارواح و افسانه‌های راز و خیال از نوعِ آثار اِدگار آلَن‌پو و صادق هدایت قرار می‌گیرند بی‌آنکه نویسنده توانسته باشد به اندوه و نیهیلیسمِ رمانتیک خود صبغهٔ هنری ببخشد. راویِ این داستان‌ها روح سرگردانی است که، در دخمه‌های زندگی، پیِ خوشبختی می‌گردد. نویسنده در **مردها و بوریا** (۱۳۲۸)، با جان‌بخشی به عناصر طبیعی، می‌کوشد آنها را برای مقصودی تمثیلی به‌کارگیرد.

شاملو روالِ روایتیِ جریان عمدهٔ داستان‌نویسیِ دههٔ بیست را دنبال نمی‌کند که تحت تأثیر آموزه‌های چپ، در بندِ مسائل اجتماعی بوده است. او، همانند سوررئالیست‌هایی که در همان سال‌ها مجلّه خروس جنگی (۱۳۲۹-۱۳۳۰) را درآوردند، تأمّل در یأس دوران نوجوانی را خوش‌تر می‌یابد و ذهن را آزاد می‌گذارد تا انواع تصویرهای شگفت‌آورش را جلوه‌گر سازد. هم از این روست که می‌کوشد انزوا و تنهائیِ چاره‌ناپذیر و بیهودگی آرزوهای انسان در مواجهه با مرگ را مصوّر سازد. از سوی گمشدگانِ راه زندگی در تاریکی سنگین، اعتراضی هم اگر هست، با حضور شیطان، رنگی فراطبیعی می‌گیرد.

راویِ **زن پشت درِ مفرغی** (۱۳۲۹)، در فضای خواب- بیدارِ شکّ و تردید، می‌نویسد تا به درکی از ماجرایی برسد که نمی‌داند از کسی شنیده یا برای خودش روی داده است. باوری فولکلوریک اساس قصّه را می‌سازد: کسی که رو به قبله به دنیا آمده با زن مرده‌ای ازدواج می‌کند. سرنوشت او، که به دخمه‌ای در جنگل پناه برده، نیز آن است که یک عمر با مرگ زندگی کند و، چون از سوی شیطان ــ چون و چراکنندهٔ نخستین ــ برگزیده

می‌شود تا دری گریزگاه را باز کند، هر نیمه‌شب، در فضایی سرد از وحشتی فراطبیعی، با او ملاقات می‌کند. او، تبری بوف‌کوری ــ عامل اجرای حکمِ تقدیر ــ به دست دارد که لکّهٔ خونِ روی آن پاک نمی‌شود. عاقبت، بی‌توجّه به پند شیطان، با تبر، درِ مفرغیِ انتهای دخمه را می‌گشاید و مجسّمهٔ زنی را که پشت آن است می‌شکند. امّا، ضمن اشاره‌ای به سرنوشت انسان در داستان آفرینش، درمی‌یابد که از تقدیر گریز نیست و، در واقع، دری به روی او گشوده نشده است. شاملو در **درها و دیوار بزرگ چین** (۱۳۳۶)، تمثیلی دربارهٔ بن‌بست و رهایی، درون‌مایهٔ نبودِ گریزگاه برای انسانِ گیرافتاده در میان دیوارهای گوناگون، را تکرار می‌کند: «هیچ‌چیز، به اندازهٔ یک در که بتوان از آن گریخت، دردی از ما دوا نمی‌کند».

او داستان **زن پشت درِ مفرغی** را چند بار چاپ کرد: به صورت کتابچه‌ای مستقل، در دفتر اوّل جُنگ هنر و ادب امروز؛ همراه داستانِ **زیر خیمهٔ گُرگرفتهٔ شب** در کتابچه‌ای به همین نام؛ و، سرانجام، در مجموعهٔ درها و دیوار بزرگ چین.

راویِ آشفته‌حالِ **زیر خیمهٔ گُرگرفتهٔ شب** (۱۳۲۸)، در کشمکشی درونی با خود، می‌کوشد، از زیر خیمهٔ گُرگرفتهٔ شبی، که دشمن بیداریِ شاعر است، راهی به بیرون و به سوی نور بجوید. شاعر، که معشوقه را در رقابت با پدر از دست داده، در پایان، قربانی مردمی می‌شود که حرف او را نمی‌فهمند. این دو داستان طرح و توطئهٔ مشخّصی ندارند. شاعری که در فضایی شب‌زده گرفتار اندوهی رمانتیک و سیاه است به یادها پناه می‌برد، اشعار فولکلوریک می‌خواند و، با سرگشتگی و حیرت، به حال و وضعی پوچ و بی‌مایه می‌افتد. شاملو این داستان و دو داستانی را که در نشریّهٔ بامشاد (۱۳۳۵) منتشر کرده بود در مجموعهٔ درها و دیوار بزرگ چین درج نکرد: **سایه‌ای درقعر شب**، مکالمه‌ای خسته‌کننده دربارهٔ پَستی‌هایی که عشق وانمود می‌شود؛ و **مست‌ها**، تصویری، به سیاق نوشته‌های اِرنست هِمینگْوِی، از وازده‌های کَلَک‌خوردهٔ گرد آمده در یک کافهٔ کثیف و ارزان.

ده سالی از انتشار اوّلین مجموعهٔ شعر شاعر می‌گذرد و، با انتشار **هوای تازه** (۱۳۳۶)، فصل تازه‌ای در زندگی او آغاز می‌شود. محمّد حقوقی دربارهٔ تأثیر این کتاب بر شعر ایران می‌گوید: «هیچ کتابی چون هوای تازهٔ شاملو به ما، در مورد شعر و زبان و فضای شعر، جسارت نبخشیده است». (حقوقی، به نقل از اُدیسهٔ بامداد، ص ۳۴۱-۳۴۲)

شاملو بهترین داستان کوتاه خود، **۳ ساعت ۲۲ دقیقه به صبح...**، را در ۱۳۳۶ نوشت.

داستانْ حال و هوایی کافکایی و فضایی تمثیلی دارد: «آنها» به صورتی ناگهانی در نیمهٔ شب در خانهٔ نویسنده ظاهر می‌شوند. راوی، در ذهن، دلایل ورود سرزدهٔ آن سه تن را جست‌وجو می‌کند امّا جز حیرت چیزی به او دست نمی‌دهد. عاقبت، همراه «آنها» که، با سکوت و سکونِ خود، او را مستأصل کرده‌اند، می‌رود. «آنها» کیستند؟ مأموران امنیّتیِ دورهٔ پس از کودتا که برای بازداشت نویسنده آمده‌اند یا مأموران سرنوشت که، از وقتی وارد می‌شوند، زمان متوقّف می‌گردد؟

۲. فیلمنامه‌نویسی

در دههٔ ۱۳۴۰، مشغلهٔ داستان‌نویسیِ شاملو عمدتاً به صورت فیلمنامه‌نویسی و ترجمهٔ داستان بروز می‌کند. در فیلمنامهٔ **حلوا برای زنده‌ها** (۱۳۴۵)، اقتباس از رُمان **پابرهنه‌ها** (ترجمهٔ شاملو)، رویکردِ بدبینانهٔ نویسنده آکنده از حالت عبوس و تُنُک‌مایهٔ ناتورالیستیِ ناشی از تقلیدِ واقعیّت است. شاملو مناسبات اجتماعی را در قالب بازی‌های کودکان مصوَّر می‌سازد تا نشان دهد چگونه گرسنگی همهٔ عواطف انسانی را از بین می‌برد و سبعیّتی باورنکردنی، حتّیٰ در کودکان، پدید می‌آورد.

در **تختِ ابونصر** (آیندگان ادبی، ۱۳۵۳)، برگرفته از داستان صادق هدایت، امیری قدرتمند، سراپا کین‌خواهی، ضعفِ عقیم بودن خود را با قتل پزشکی که جرئتِ افشای راز او را یافته چاره می‌کند ــ مضمونی اقتدارستیز، که در نمایشنامهٔ **آنتیگونه** (کتاب فصل، ۱۳۶۰) رنگی جنگ‌ستیزانه می‌گیرد و تراژدی باستانی بهانهٔ مطرح کردن حرف‌هایی دربارهٔ حال و هوای روز می‌شود.

در نمایشنامهٔ مدرنِ **قرمز و آبی** (۱۳۳۷)، رنگ‌ها برای نمایشِ حالت روحیِ آدم‌ها به‌کار رفته‌اند. تلاطمِ درونیِ زندگیِ به‌ظاهر آرامِ یک خانوادهٔ تحصیل‌کردهٔ شهری، از طریق تضادِ رنگ‌های آبی و قرمز و بازیِ نور، نشان داده می‌شود. مبل‌های قرمزرنگِ خانه روکشی از پارچهٔ آبی دارند و زن لباسی آبی‌رنگ پوشیده است که آستری قرمزرنگ دارد. فضای نمایش، بیانگرِ سردی و عدم صمیمیّتی است که خبر از ویرانی می‌دهد. شیوهٔ روائیِ مُستَتَرْ این نمایشنامه را اثری مدرن و هم خواندنی ساخته است.

شاملو، در سال‌های ۱۳۴۲–۱۳۴۵، برای چند «فیلم فارسی»، احتمالاً به دلیل نیاز مالی،

فیلمنامه نوشت هرچند این کار، با مطرح شدن تیپ‌های شخصیّتی و جلوه‌هایی از زندگی عامّه در آن، چه‌بسا برای خودِ او خالی از جاذبه نبوده باشد. کارگردان‌های این فیلم‌ها نیز، با توجّه به شناخت شاملو از «قشرهای فرودست و آداب و تکیه‌کلام‌های آنان»، به سراغ او می‌آمدند. (مجابی، ص ۳۵۳)

۳. ترجمهٔ رُمان و داستان کوتاه

شاملو، در ترجمهٔ رمان و داستان کوتاه، چندان مقیّد به زبان متن نبود بلکه شیوهٔ میرزاحبیب اصفهانی را می‌پسندید و به بازنویسی و اقتباس علاقه داشت. در ترجمهٔ داستان، همواره به استفاده از زبان عامّه گرایش داشت و دقّت و امانت را فدای روانیِ متن می‌کرد. گویی ترجمهٔ اغلب آثار کلنجاری بود تا توانایی خود درکاربُردِ زبان محاوره را بسنجد و ظرایف و ظرفیّت‌های زبان کوچه در قصّه‌گویی را به نمایش درآورد. احمد کریمی‌حکّاک، که در دههٔ ۱۳۶۰ همراه او مشغول ترجمهٔ خزان خودکامهٔ گابریل گارسیا مارکِز بود، می‌گوید: چون دیدم شاملو چندان به زبان کوچه و بازار متوسّل شده که داستان را از روال خارج کرده است، کار را ادامه ندادم (شاملوشناسی، ص ۹۵). شاملو، در مصاحبه با محمّد محمّدعلی می‌گوید: مترجم، ضمن وفاداری به روح اثر، باید آن را چنان خوب ترجمه کند که «انگار از اوّل به این زبان نوشته شده. اگر زبانِ ترجمه زبانی جانیفتاده باشد، محال است آن اثر در ذهن خواننده جا بیفتد». (مجابی، ص ۶۵۶)

خوانندهٔ پابرهنه‌ها و دُنِ آرامِ شاملو این آثار را به هوای لذّت بردن از ذوق و زبان‌ورزیِ مترجمی می‌خواند که، ضمن حفظ خطّ کلیِ روایت، درواقع دارد نوشتهٔ خودش را ارائه می‌دهد. شاملو «آن بخش از ظرایف بیانِ نوآئین را که از مطالعهٔ رمان‌ها و آثار منثور خارجی آموخته در بازنویسیِ رمان‌ها به کار می‌بندد. مثل عیسا دیگر، یهودا دیگر، که دیگر ترجمهٔ رمانِ قدرت و افتخارِ گراهام گرین نیست؛ مضمون رمان او دستمایهٔ نوشتن رُمانی دیگر شده است با هدف‌های دیگر و بیانی دیگر» (همان، ص ۳۳۹). شاید بتوان گفت شاملو، با ترجمه‌های آزاد، ضمن جست‌وجو برای کشف ظرفیّت‌های زبان فارسی، به ذوق‌ورزی در زمینهٔ قصّه‌نویسی ادامه می‌داد؛ به عبارتی، از ترجمه مَحمِلی می‌ساخت برای تداوم علاقهٔ خود به داستان‌نویسی.

ضرورتِ کارِ ژورنالیسم ادبی و تهیّهٔ مطلب برای پر کردن صفحات نشریّه ایجاب

می‌کرد که شاملو در پی کشف و شناساندن چهره‌های تازه‌ای از ادبیّات جهان باشد. بدین‌سان، او آثار نویسندگان بسیاری را، برای چاپ در نشریّاتی که سردبیر آنها بود، به زبان فارسی درآورد ــ آثاری که تنوّع آنها لازمهٔ کار مطبوعاتی است و هم خبر از گسترهٔ کنجکاویِ مترجمِ آنها می‌دهد. هدف عمدهٔ او از کار ژورنالیستی ایجاد پایگاهی بود برای نشر ادبیّات مدرنِ ایران و جهان. او، در این راه، کنجکاوانه به جست‌وجوی آن بود که، در جهان ادبیّات، صداهای تازه کشف کند و جسورانه در راه‌های ناشناخته گام نهد.

ترجمه‌های شاملو از ادبیّات داستانی در نشریّات ادواری متعدّد چاپ و منتشر شده است از جمله در

مجلّهٔ *آشنا* (۱۳۳۷ـ۱۳۳۸): پابرهنه‌ها، اثر زاهاریا استانکو، همراه عطا بقایی، انتشار ترجمهٔ کامل به قلم شاملو در ۱۳۵۰؛ داستان‌های کوتاهِ اِرْسکین کالْدْوِل، تجدید چاپ به صورت مجموعهٔ قصّه‌های بابام (۱۳۴۶). شاملو هر دو اثر را به زبان محاوره‌ایِ کوچه و بازار ترجمه کرد.

کتاب هفته (۱۳۴۰ـ۱۳۴۱): بیشترِ صفحات آن به چاپ داستان کوتاه و نمایشنامه اختصاص می‌یافت مانند قصّه‌های ریونوسوکه آکوتاگاوا، تجدید چاپ به صورت مجموعهٔ دماغ (۱۳۵۱)؛ داستان‌های عزیز نسین همراه ثمین باغچه‌بان، تجدید چاپ در قالب چند کتاب؛ نمایشنامهٔ درختِ سیزدهم، اثر آندره ژید؛ نمایشنامهٔ سیزیف و مرگ نوشتهٔ رُبِر مِرْل، همراه فریدون ایل‌بیگی؛ گیل گَمِش، کهن‌ترین حماسهٔ بشری بر اساس ترجمهٔ داود منشی‌زاده؛ داستانی از رودیارد کیپْلینگ همراه شاپور زندنیا.

مجلّه خوشه (۱۳۴۶ـ۱۳۴۷): رمان‌های دست به دست از ویکتور آلبا، و این همه بود، اثر یوری پیلار (روایت یک زندانی از کشتارگاه‌های آلمان نازی)؛ افسانه‌های راز و خیالِ اِدگار آلَن‌پو؛ افسانه‌های کوچک چینی (۱۳۵۱)؛ افسانه‌های افریقائیِ بلِز ساندرار؛ نوشته‌های طنزآمیزِ نویسندگان روس، مانند آنتون چخوف، در مجموعهٔ زهرخند (۱۳۵۱)؛ و داستان‌های فرانتْز کافکا و چند نویسندهٔ دیگر.

کتاب جمعه (۱۳۵۸ـ۱۳۵۹): شاهزاده کوچولو از آنتوان دو سنْت‌اِگزوپِری.

و آثار مستقلّی چون مردی که قلبش از سنگ بود (۱۳۳۰) نوشتهٔ موریو کایی؛ نایبِ اوّل (۱۳۳۰) اثر بار ژاوِل فرانسوی، ترجمهٔ مجدّد با عنوان سربازی از یک دوران سپری‌شده (۱۳۵۳)؛

نمایشنامهٔ مفتخورها (۱۳۳۳)، نوشتهٔ چی کی گئورگه‌ئی، به همراه فرشته؛ لئون مورنِ کشیش (۱۳۳۴)، از بئاتریس بک؛ برزخ (۱۳۳۴)، نوشتهٔ ژان رووِرزی (برداشت‌های پزشکی فرانسوی از زندگی مردم جزایر پُلینزی)؛ خزه (۱۳۳۴)، اثر هِربِر لوپوریه، ترجمهٔ مجدّد با عنوان زنگار (۱۳۵۶)؛ ۸۱۴۹۰ (۱۳۴۴)، اثر آلبِر شَمبون؛ مرگ کسب و کار من است (۱۳۵۲)، نوشتهٔ رُبِر مِرْل؛ بگذار سخن بگویم، شهادتی ازمعادن بولیوی (۱۳۵۹)، از دومیتیلا باریوس دوچونگارا، همراه ع. پاشایی؛ نمایشنامهٔ نصف شب است دیگر دکتر شوایتْزِر (۱۳۶۱)، اثر ژیلبِر سسبرون؛ افسانه‌های هفتاد و دو ملّت (۱۳۷۷)، در دو جلد؛ نمایشنامهٔ عروسیِ خون، که مترجم چند بار آن را بازنویسی و چاپ کرد تا به زبانی مطلوب برسد؛ خانهٔ برنارد آلبا و یرما (سه نمایشنامه ازلورکا، ۱۳۸۰)؛ دُنِ آرام (۱۳۸۲)، اثر میخائیل شولوخوف نویسندهٔ مشهور شوروی که پیش از آن به قلم م.ا. به‌آذین ترجمه شده بود.

برخی از داستان‌ها به عنوان ایفای رسالت انقلابی برای آگاه کردن توده‌های زحمتکش از قدرت طبقاتی خود ترجمه شده‌اند مانند داستان ژرژ آمادو، نویسندهٔ برزیلی، در ماهنامهٔ شیوه (۱۳۳۲) و بگذار سخن بگویم اثر دوچونگارا. ترجمه‌های متعدّدی مانند آثار ژاوِل، آلبا، پیلار، شمبون، مِرل، و لوپوریه در زمرهٔ آثار ضدّ جنگ و نشان‌دهندهٔ اردوگاه‌های مرگ می‌گنجد. امّا شاملو، ضمن گرایش به ادبیّات ملتزم و جهان‌بینی اجتماعی، توجّه عمیقی به آثار طنزآمیز و مفرّح داشت. از جمله می‌توان به ترجمهٔ آثار نویسندگان برجسته‌ای چون چخوف، مارک تواین، جیووانی گوارْسکی، و نویسندگان عام‌پسندی همچون عزیز نسین و کالْدْوِل اشاره کرد. از دیگر علایق شاملوی داستان‌نویس و مترجم نکته‌هایی است که به استعاره در افسانه‌های ملل مکتوم است. استعاره‌ها در ماجرایی جالب توجّه تنیده می‌شوند و، در پایان، به صورت نتیجه‌ای روشن به مخاطب عرضه می‌گردند. به همین دلیل است که قصّه‌ها سینه به سینه نقل می‌شوند و سرزمین‌ها و زمان‌ها را پشت سر می‌گذارند و به امروزیان می‌رسند. درکنار افسانه‌های ملل، شاملو گرایشی هم به آثار استعاری- افسانه‌ای‌نویسانی چون اِدگار آلن‌پو و کافکا دارد. شاملو برخی از آثاری را که نخست به کمک دیگران به زبان فارسی برگردانده بعداً خود بازنویسی کرده است.

۴. حسب حال‌ها

بخشی از قصّه‌های شاملو، مانند شماری از اشعارش، خصلت حسب حالی دارد. در دههٔ ۱۳۵۰، سبک داستان‌نویسی او تغییر کرد و محدود به نگارش زندگینامهٔ رمان‌گونهٔ میراث شد. وی بخش‌هایی از آن را در صفحهٔ ادبیِ پنجشنبه شب‌های کیهان (شهریور ۱۳۵۲) به چاپ سپرد: **آن سال‌ها** و **نخستین تجربه‌های زیستن با مرگ** که، در مجموعهٔ درها و دیوار بزرگ چین، نقل شد و متن کامل‌تر آنها با عنوان **آنچه شاملو در روزنامهٔ کیهان نوشت** به چاپ تازه رسید (← اُدیسهٔ بامداد). او، در این اتوبیوگرافی که حال و هوای دوران کودکی‌اش را بازمی‌نماید، ضمن ساختن چند شخصیّت جالب توجّه و دریادماندنی، نشان می‌دهد که چگونه تجربه‌های تلخِ کودکی برخاسته از خانواده‌ای دچار فقر مادّی و فرهنگی، مضمون‌سازِ خیال‌ورزی دربارهٔ مفهوم زندگی و مرگ در آثار شاعری بزرگ می‌شود. خانواده، به ضرورتِ شغل پدر ــ نظامیِ سرکشی که از شهری پرت به نقطهٔ دورافتادهٔ دیگری تبعید می‌شد ــ زندگی کولی‌واری داشت و فرزند، که ایّام کودکی و نوجوانی‌اش را در شهرهای بین راه جا می‌گذاشت، نتوانست دورهٔ تحصیلیِ منظّمی داشته باشد. رنج و نداریِ دوران کودکی و مشاهدهٔ زندگی ساکنان محروم‌ترین مناطق کشور او را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌داد و مجذوبِ شناخت زندگی عامّه می‌ساخت. بعدها، این احساس همدردی در اومانیسم شکوهمند شعر شاملو جلوه‌گر شد و او را به این دریافت رساند که هنرِ بی‌توجّه به واقعیّت معنا ندارد همچنان‌که واقعیّتِ بدون هنر و زیبایی بی‌ارزش و بی‌معناست. مرگ‌اندیشیِ خام و احساساتیِ نخستین نوشته‌هایش به نوعی تلخکامیِ عصیان‌گرانه در برابر هر آنچه وهنی به انسان است اعتلا یافت و، در نهایت، با ستایش زندگی، به گردنکشی در مقابل مرگ تغییر شکل داد. شاعر، بر اثر ضربهٔ مرگ‌ها، به عصیان در قبال ابتذال و ستایش زیبائی زندگی دست یافت.

وی، در مصاحبه‌ای، می‌گوید: «شعر در من عقدهٔ فروخوردهٔ موسیقی است. من می‌بایست آهنگساز می‌شدم امّا فقر مادّی و فرهنگیِ خانواده به من چنین امکانی نداد» (مجابی، ص ۶۴۹). ترس و خشمی که در کودکی از مشاهدهٔ شلّاق خوردن سربازی در جانِ او نشست، با کتک خوردن و فلک شدن به دستور ناظمِ دبستان، سبب بیزاریِ او از زندگی ناگوار در محیطی سبع شد و، با تیرباران مرتضی کیوان، به اوج رسید. این تصاویر و نخستین برخوردهای

شاملو با مرگ آغازگاهِ حرکت فکریِ اثرآفرینی را ساختند که می‌گوید: «سراسر زندگی من درنگرانی و دلهره خلاصه می‌شود. مشاهدهٔ تنگدستی و بی‌عدالتی و بی‌فرهنگی درهمهٔ عمر بختک رؤیاهایی بوده است که دربیداری بر من گذشته». (همان، ص ۶۵۱)

امّا ***میراث*** ــ حسب حالی رُمان‌گونه که شاعر طرحش را ریخته بود و می‌خواست سرِ فرصت روی آن کار کند ــ سرنوشت ناگواری یافت. علیرضا میبدی، در سال ۱۳۵۶، آن را بُرد کپی بگیرد امّا بازپس نیاورد! شاید می‌خواست آن را خُرد خُرد در مجلّهٔ بنیاد [جنازهٔ **مقروض**، شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۵۶] چاپ کند که خورد به سال ۱۳۵۷ و مجلّه، که با سرمایهٔ اشرف پهلوی درمی‌آمد، تعطیل شد. شاملو، اندوهناک از این سرقت ادبی، می‌گوید: «میراث را داشتم برای خودم، برای دلم، برای ارضای روحم می‌نوشتم... تنها نوشته‌ای بود که راضیَم می‌کرد، تنها چیزی بود که می‌توانستم به‌اش ببالم و بگویم من آن را نوشته‌ام، کتابی که هنوز درنطفه بود. امّا بی‌گمان می‌بایست حیثیّت ادبیِ من باشد...» (همان، ص ۳۳۹). او بعدها این کتاب را به صورت فیلمنامهٔ **میراث** بازنویسی کرد که هنوز چاپ نشده است.

جز این کتاب، برخی از دیگر قصّه‌های شاملو نیز از دست رفته است: دربحبوحهٔ کودتای ۲۸ مرداد، ترجمهٔ طلا درلجن اثر ژیگْموندْ موریتْس و رمانِ پسران مردی که قلبش ازسنگ بود اثر موریو کایی، و فیش‌های کتاب کوچه، دریورش مأموران فرمانداری نظامی به خانهٔ شاعر، ضبط و نابود می‌شود (اُدیسهٔ بامداد، ص ۱۶). با دستگیری مرتضی کیوان، نسخه‌های منحصربه‌فردِ داستان‌های **مرگ زنجره** و **سه مرد ازبندر بی‌آفتاب** هم که پیش او بود، ازبین می‌رود (شناخت‌نامهٔ شاملو، ص ۶۵۴). امّا شاملو، درمصاحبه‌ای دیگر، مطلب را به صورتی دیگر مطرح می‌کند و می‌گوید: در سال ۱۳۳۴ ناشری به‌نام نقی نقّاشیان چند دفتر شعر و نمایشنامهٔ **مردگان برای انتقام بازمی‌گردند** و داستان‌های کوتاهی چون **مرگ زنجره** و **سه مرد ازبندرِ بی‌آفتاب** را برای انتشار بُرد و دیگر خبری از آنها نشد و دردمندانه اضافه می‌کند: «بیش از اشعار گمشدهٔ خود، دریغِ آنها را می‌خورم» (اُدیسهٔ بامداد، ص ۳۱۹). همچنین می‌افزاید، در «سال ۳۳، هنگامی که مرا از زندان شهربانی به زندان قصر منتقل می‌کردند، قصّهٔ بلندی را که به سیاق امیرارسلان... نوشته بودم به دست هم‌زنجیر عزیزم آقای اخوان ثالث سپردم». او بعدها به من گفت آن را دور انداخته است. (مجابی، ص ۶۵۴ و ۶۵۵)

شاملو بخشی از روایت‌های حسب حالیِ خود را به صورت سفرنامه‌هایی چون

خاش، تابوتی در پایتخت عطش (جُنگ سحر، ۱۳۵۰)، و روزنامهٔ سفر میمنت اثر ایالات متفرقهٔ امریغ نوشت. منتقدی، از این اثر که در سفرِ امریکا (۱۳۶۸-۱۳۶۹) نوشته شده است، به عنوان «مطلبی خُنک به سیاق سفرنامه‌های ناصرالدّین شاه» یاد می‌کند و نوشتن آن را در شأن شاعر نمی‌داند: «دست انداختنِ متونی که یک قرن اسباب تفریح خلق بوده، به اصطلاح ادبا، حشوِ قبیح است» (قائد، ص ۳۱۳). شاملو، امّا، آن را پارُدیِ (parodie) طنزآمیزی بر سفاهتِ «خودکامگانِ حاکم بر ایران» خوانده تا به یاد آوریم: «تاریخِ ما بی‌قراری بود، نه باوری، نه وطنی». او، در آغاز، گزیده‌ای از مطالب روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسّلطنه را نقل می‌کند تا فضاحتِ دربار ناصرالدّین شاه را به نمایش بگذارد و متذکّر می‌شود که نمونهٔ تازه‌ترش را می‌توان در خاطرات امیر اسدالله عَلَم از دربار محمّدرضا شاه سراغ گرفت. سپس رمان‌واره‌ای می‌خوانیم در قالب سفرنامه که قهرمان و راویِ آن حاکمی است که با خِدَم و حَشَم به امریکا سفر می‌کند. بخشی از طنز اثر ناشی از تقابلِ نگاه عقب‌ماندهٔ سلطان است با جلوه‌های زندگی در غرب و دسته‌گل‌هایی که وی به آب می‌دهد. به قول شاملو، داستان «از زبان یک پادشاه فرضی احتمالاً از طایفهٔ منحوس قاجاریّه، روایت می‌شود تا برخورد دو جور تلقّی و دو گونه فرهنگ و برداشت اجتماعی برجسته‌تر جلوه کند». هنوز سلطان در سفر است که مردم برای آزادی برمی‌خیزند و او را از سلطنت خلع می‌کنند و او ناگزیر می‌شود با لباس همایونی دخل‌بگیرِ رستورانِ یکی از نوکرهای پیشین شود.

این نوشتهٔ انتقادی، که دچار پراکنده‌گوئیِ خسته‌کننده‌ای شده، به نویسنده فرصت می‌دهد تا هجو تندی از مهاجران ایرانی به امریکا ارائه دهد: «همین‌که باد از جانب دیگر وزید و مدّعی صلاحِ اُلسَّلطنتُ مِنّی، درافکند، احتیاط را، دست از دیار و یار کشیدند و، دُلاربه‌جیب و قالی‌به‌پشت و فوربه‌دست و افیون‌به‌مشت، بدین گوشهٔ عافیت دویدند به امید آنکه، چون مُلک به قرار بازآید، سردارِ فراری به دیار بازآید» (ص ۳۲). بازسازیِ نثر دورهٔ قاجار به شاملو امکان می‌دهد بسیاری از واژه‌های عامیانه و رسم‌ها و باورهای خرافیِ مردم کوچه وبازار را نقل کند و، در این راه، از طنز صادق هدایت و ذبیح بهروز الهام بگیرد.

۵. قصّه‌های کتاب کوچه

شاملو ــ که، پس از انتشار هوای تازه (۱۳۳۶)، به عنوان شاعری طراز اوّل تثبیت شده بود ــ

عمدتاً به شعر پرداخت. امّا در دههٔ ۱۳۵۰، دغدغه‌اش برای روایتِ داستان در قالب حسب حال‌نویسی و ترجمه‌های آزاد جلوه‌گر شد. او، در چند دههٔ پایانیِ زندگی، ضمن پیشبردِ آن دو زمینه، «ذوق قصّه‌نویسی‌اش را، با رعایت فوت و فن روایتگریِ بومی، خرجِ بازنویسیِ قصّه‌های کتاب کوچه کرد» (مجابی، ص ۳۳۹). وی، با دوری جستن از شیوهٔ نویسندگانی که از ذوق و تخیّلِ مردمی دور شده‌اند، به افسانه روی آورد. نخستین مجموعهٔ قصّه‌های کتاب کوچه (۱۳۷۱) در سوئد انتشار یافت و چاپ کامل‌ترِ آن، شامل چهل و شش قصّه، به سال ۱۳۷۹ در تهران منتشر شد. به نظر می‌رسد که شاملو، عالم خیالیِ شگفتی را، که نخست در قصّه‌های راز و خیال جست‌وجو می‌کرد، در قصّه‌های شفاهیِ مردم یافته باشد ــ افسانه‌هایی که آمیزه‌ای از جهان‌های ممکن و ناممکن، از واقعیّت موجود و خواب‌ها و آرزوهای مردم‌اند. برخی از قصّه‌های پیشینِ نویسنده مایه‌ای فولکلوریک دارند. از جمله، داستانِ **ریشه‌های حقیقی درچند افسانه** (۱۳۳۴) جست‌وجویی است با نثری پخته در حکایت‌های اجنّه. چون استدلال نویسنده بر ساختِ داستانیِ منطقی و محتمل متّکی است، تمثیلِ باورپذیری از دلِ ماجرا بیرون می‌آید. رخدادها به‌تدریج رنگی از سیر تاریخ معاصر به خود می‌گیرند تا آنچه بر مردمِ جن‌زدهٔ زادگاه ما گذشته است در قالب افسانه بیان شود. نویسنده به آنجا می‌رسد که می‌گوید: «درخت‌ها همه خشکید و چشمه‌ها همه به لای و لجن درنشست. پاکی افسانه شد و افسانه‌ها همه درفراموشی رو نهان کرد. آدمی زباله‌ای بویناک شد و ولایت یکسر زباله‌دانی گندآلود گشت». (ص ۵۱)

شاملو، مانند صادق هدایت، به جدّ در راه گردآوری و تدوین باورها و قصّه‌های فولکلوریک کوشید. هدایت، از منظر تخیّلیِ داستان‌نویسی آشنا با روح و زبان مردم، ترانه‌ها و قصّه‌های آنان را «صدای درونیِ ملّت» می‌خوانْد. شاملو نیز بر آن است که حتّیٰ مباحث وَهْم‌آلودِ ادب عامّه، هرچند به شیوه‌ای خیالی بیان شده باشند، نمودار موقعیّت مردم در جامعه‌اند. او **کارِ اصلی** خود را **نوشتنِ فرهنگ کوچه** می‌شناساند و شیفتهٔ دنیای خیالیِ حکایت‌های شفاهی و تصویرهای رؤیاگونهٔ آنهاست. وی امکانات روایی و زبانیِ فرهنگ مردم را برای یافتن راهی تازه در شعر و داستان می‌کاود و، از نیروی افسانه، برای غنی ساختن صورت روائیِ قصّه‌های گردآمده در کتاب کوچه بهره می‌گیرد. در عین حال، تصویرهای خیالیِ افسانه‌ها برانگیزندهٔ نیروی خلّاقهٔ شاعر می‌شوند و برخی از شعرهای

زیبای روائیِ او را پدید می‌آورند. او، در آغاز یا پایان هریک از قصّه‌های کتاب کوچه، یادداشتی کوتاه دارد دربارهٔ منابع قصّه و روایت‌های متفاوت آن؛ زیرا قصّهٔ شفاهی این ویژگی را دارد که، هربار کسی آن را تعریف می‌کند، شاخ و برگ تازه‌ای به آن می‌دهد تا صورت تازه‌ای بیابد. شاملو نیز قصّه‌ها را «براساس چند متن، بازنویسی و بازپردازی» می‌کند. باری، پژوهش‌های فولکلوریک، او را، که عنایتی به مایه‌های سنّتی نداشت، با اعماق فرهنگ و سنّت ملّی آشنا می‌ساخت.

منابع

اُدیسهٔ بامداد، گردآوردهٔ پرهام شهرجردی، کاروان، تهران ۱۳۸۱.
شاملو، احمد، زن پشتِ درِ مفرغی، تهران ۱۳۲۹.
ـــــ، زیر خیمهٔ گرگرفتهٔ شب، جُنگ هنر و ادب امروز، تهران ۱۳۳۴.
ـــــ، درها ودیوار بزرگ چین، چاپ سوم، مروارید، تهران ۱۳۶۵.
ـــــ، قصّه‌های کتاب کوچه، چاپ دوم، مازیار، تهران ۱۳۸۱.
ـــــ، روزنامهٔ سفر میمنت اثرِ ایالات متفرّقهٔ امریغ، چاپ سوم، مازیار، تهران ۱۳۹۳.
شاملوشناسی، گردآوردهٔ محمّدعلی رونق، مازیار، تهران ۱۳۸۰.
قائد، محمّد، دفترچهٔ خاطرات و فراموشی، طرح نو، تهران ۱۳۸۰.
مجابی، جواد، شناخت‌نامهٔ شاملو، قطره، تهران ۱۳۷۸.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی