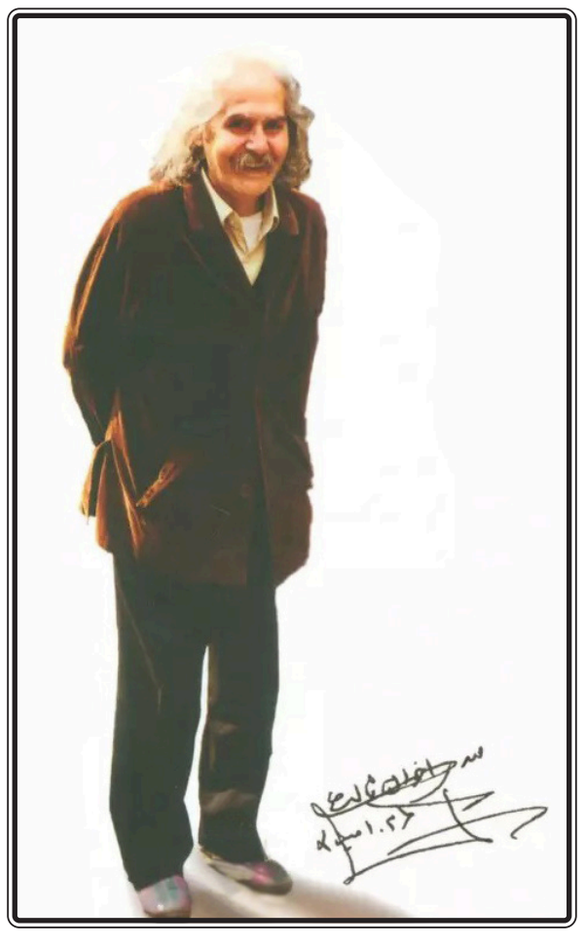
بازخوانی محمد آزرم بر «قصه شهر سنگستان» در سالمرگ اخوان ثالث

از بشارت تا پژواک

آرمان ملی: مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۶-۱۳۶۹) متخلص به م. امید، اصلی‌ترین پیرو نیمایوشیج و از بزرگترین شاعران معاصر ایران است. در آثار او، اشعاری وجود دارد که می‌توان آنها را به‌مثابه نقاط عطف در کارنامه شاعری‌اش برشمرد؛ آثاری چون: «خان هشتم»، «زمستان»، «آخر شاهنامه»، «کتیبه»، «باغ بی‌برگی» و البته «قصه شهر سنگستان» که از بلندترین و مهم‌ترین شعرهای روایی اوست؛ آمیزه‌ای از اسطوره، تاریخ، حماسه و وضعیت معاصر ایران. این شعر اولین بار در سال ۱۳۳۸ و در مجموعه‌ی «از آخر شاهنامه» به انتشار رسید و بلافاصله مورد توجه خاص و عام قرار گرفت. محمد آزرم، شاعر، منتقد و نظریه‌پرداز مقاله‌ای را در خصوص این شعر به رشته تحریر در آورده که در سالمرگ تولد اخوان، به انتشار می‌رسد.



«قصه شهر سنگستان» را می‌توان فراتر از تقابل‌های آشنای امید و نومیدی، گذشته و اکنون، یا اسطوره و تاریخ خواند. ساختار شعر بر شبکه‌ای از خطاب‌ها، پاسخ‌ها، روایت‌ها و سکوت‌ها استوار است و در جریان آن، امکان ارتباط میان سوژه و جهان به‌تدریج دگرگون می‌شود. شعر با دو کبوتر آغاز می‌شود؛ دو موجود «همزبان» که میانشان خطاب، پاسخ و تسلی متقابل برقرار است. از خلال گفت‌وگوی آنان، مرد ناشناس زیر سدر به شهزاده شهر سنگستان بدل می‌شود و روایت شخصی او به روایتی تاریخی. اسطوره‌ای گسترش می‌یابد. اسطوره در این مرحله فقط حافظ گذشته نیست، بلکه زبان ساختن آینده است و «بشارت» صورت زبانی همین آینده موعود را شکل می‌دهد، اما آیین نجات و رستگاری، که قرار است فاصله میان امکان و تحقق را از میان بردارد، شکست می‌خورد: چشمه نمی‌جوشد و به جای آب، دود از چاه برمی‌خیزد. پس از آن، بحران از سطح نجات به سطح خطاب منتقل می‌شود. شهری که مردمش سنگ شده‌اند، نخستین صورت جهان بی‌پاسخ است؛ شهزاده سپس مخاطبان اسطوره‌ای و آیینی خود را نیز از دست می‌دهد و سرانجام «غم دل» را با غار در میان می‌گذارد. پاسخ پایانی غار - «...آری نیست؟» - تمایز میان پاسخ و پژواک را معلق می‌کند. در این نوشتار، «پژواک» نه فقدان مطلق پاسخ، بلکه تعلیق امکان تشخیص پاسخ از بازگشت صداست. از این منظر، حرکت بنیادی شعر از رابطه‌ی متقابل به اختلال رابطه، از بشارت به شکست تحقق و از خطاب به پژواک است.

عنوان «قصه شهر سنگستان» یکی از پایه‌های خوانش این شعر است. اخوان اثر را «قصه» می‌نامد؛ نه مرثیه‌ای برای شهری ویران، نه گزارشی تاریخی و نه حماسه‌ای به معنای متعارف. «قصه» در این شعر فقط نامی برای ساختار روایی اثر نیست؛ یکی از سازوکارهای شکل‌گیری جهان شعر است. شخصیت‌ها از طریق روایت شناخته می‌شوند، گذشته از طریق روایت احضار می‌شود و آینده از راه روایت اسطوره‌ای امکان حضور پیدا می‌کند. نخستین تصویر شعر نیز بر همین اساس ساخته شده است: «دو تا کفتر نشسته‌اند روی شاخه سدر کهنسالی...» و بلافاصله «دو» با رابطه پیوند می‌خورد: «دو دلجو مهربان با هم/ دو غمگین قصه‌گوی غصه‌های هر دوان با هم» این «دو» فقط شمار شخصیت‌ها را تعیین نمی‌کند. شعر با رابطه‌ای آغاز می‌شود که در آن دیگری وجود دارد و همین دیگری امکان سخن‌گفتن را فراهم می‌کند. کبوترها همزبان‌اند؛ یکدیگر را خطاب می‌کنند، پاسخ می‌دهند و به یکدیگر تسلی می‌دهند: «خطاب ار هست: خواهر جان/ جوابش: جان خواهر جان» بنابراین شعر، پیش از آغاز داستان شهزاده، شرایط امکان روایت را در قالب یک مسیر ارتباطی نشان می‌دهد. در این مرحله، خطاب و پاسخ هنوز از یکدیگر جدا نشده‌اند. پرسش بنیادین شعر را می‌توان چنین صورت‌بندی کرد: چه بر سر رابطه‌ای می‌آید که در آن خطاب امکان پاسخ دارد؟

■ روایت همچون امکان تسلی

ترکیب «قصه‌گوی غصه» در سطرهای آغازین از اهمیت ساختاری برخوردار است: «دو غمگین قصه‌گوی غصه‌های هر دوان با هم». «قصه» و «غصه» از نظر آوایی و معنایی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. غصه با قصه به روایت درمی‌آید و روایت، در رابطه با دیگری، امکان تسلی پیدا می‌کند: «نوازش‌های این آن را تسلی بخش/ تسلی‌های آن این را نوازشگر» پس قصه در آغاز کارکردی ارتباطی دارد: رنج را از تجربه‌ای فردی بیرون می‌آورد و آن را در رابطه‌ای میان گوینده و شنونده قابل انتقال می‌کند. قصه فقط چیزی را روایت نمی‌کند؛ رابطه‌ای می‌سازد که در آن رنج امکان شنیده‌شدن پیدا می‌کند. این نکته در پایان شعر اهمیتی دوچندان می‌یابد. شهزاده نیز می‌گوید: «غم دل با تو گویم، غار!» اما میان این «گفتن» و گفت‌وگوی دو کبوتر فاصله‌ای اساسی پدید آمده است. در آغاز، غصه با دیگری‌ای در میان گذاشته می‌شود که «همزبان» است و می‌تواند تسلی دهد؛ در پایان، غم با غاری در میان گذاشته می‌شود که پاسخ آن نه به روشنی تسلی‌بخش است و نه از جنس گفت‌وگویی انسانی. بنابراین شعر از قصه‌ای که در رابطه‌ای انسانی امکان تسلی می‌یابد، به قصه‌ای می‌رسد که مخاطب آن در مرز میان موجود و مکان، پاسخ و پژواک قرار گرفته است.

■ هویت‌سازی قصه

مردی که زیر سدر خفته است، در آغاز نام و هویت مشخصی ندارد. کبوترها از روی نشانه‌ها درباره‌ی او حدس می‌زنند: «پریشانی غریب و خسته، ره گم‌کرده را ماند/ شبانی گله‌اش را گرگ‌ها خورده/ وگرنه تاجری کالاش را دریا فرو برده/ و شاید عاشقی سرگشته‌ی کوه و بیابان‌ها.» هویت او در این مرحله قطعی نیست؛ در شبکه‌ای از احتمال‌ها قرار دارد. روایت با حرکت از یک امکان به امکان دیگر، مرد ناشناس را به‌تدریج قابل شناسایی می‌کند. سپس یکی از کبوترها می‌گوید: «نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را ماند/ همان بهرامِ ورجاوند...» اما بازشناسی بهرام پایان کار نیست. روایت گسترش می‌یابد تا مرد ناشناس به «شهریار شهر سنگستان» بدل شود. در این فرایند، قصه فقط گذشته‌ی شخصیت را گزارش نمی‌کند؛ هویت او را می‌سازد. مردی بی‌نام، از خلال روایت، به حامل تاریخ یک شهر و سپس به حامل معنای یک ویرانی بدل می‌شود. از این منظر، میان آغاز و پایان شعر تقابلی مهم شکل می‌گیرد. در آغاز، کبوترها از بیرون درباره‌ی مرد سخن می‌گویند؛ در پایان، شهزاده خود راوی زندگی خویش می‌شود: «غم دل با تو گویم، غار!» او که ابتدا موضوع قصه است، در پایان راوی قصه خود می‌شود؛ اما درست در همین لحظه، مخاطب انسانی روایت را از دست داده است.

■ کبوترها و مسأله آشیان

دو کبوتر صرفاً راویان فرعی داستان نیستند. آنها در آغاز نماینده رابطه‌ای هستند که شهزاده در سراسر زندگی خود از آن محروم شده است: همزبانی و آشیان. آنها با یکدیگر سخن می‌گویند، یکدیگر را تسلی می‌دهند و در پایان نگران بازگشت به آشیان‌اند: «هنوز از آشیان دوریم و شب نزدیک.» در مقابل، شهزاده کسی است که آشیان خود را از دست داده است. شهرش ویران شده، مردمش سنگ شده‌اند، خودش سال‌ها دریا و کوه و دشت را پیموده و سرانجام به سایه‌ی یک سدر و سپس به غاری پناه آورده است. در نتیجه، تقابل آشیان / بی‌آشیانی صرفاً مکانی نیست. آشیان برای کبوترها امکان بازگشت به رابطه است؛ بی‌آشیانی شهزاده نشانه گسست از همان شبکه ارتباطی است. کبوترها می‌توانند قصه را بشنوند و به آشیان بازگردند. شهزاده اما از جهانی آمده است که در آن مخاطبانش یکی پس از دیگری از دست رفته‌اند. از این منظر، شعر از همان آغاز یک امکان ارتباطی را در کنار فقدان آن قرار می‌دهد: کبوترها آشیان دارند؛ شهزاده ندارد.

■ از گذشته اسطوره‌ای تا آینده موعود

پس از شناسایی شهزاده، روایت از گذشته شخصی به گذشته اسطوره‌ای و سپس به آینده منتقل می‌شود. بهرام ورجاوند، گیو، توس، گرشاسپ و درفش کاویان در متن حاضر می‌شوند؛ اما کارکرد آنها صرفاً یادآوری گذشته نیست. بهرام، «پیش از روز رستاخیز خواهد خاست» و پس از او: «گیو بن گودرز/ و با وی توس بن نوذر/ و گرشاسپ دلیر...» اسطوره در اینجا به زبان آینده تبدیل می‌شود. گذشته از آن رو احضار می‌شود که می‌تواند آینده‌ای متفاوت را وعده دهد. اسطوره هنوز در جهان تحقق نیافته، اما زبان با آوردن فعل آینده امکان حضور آن را در زمان حال ایجاد می‌کند. از این منظر، «بشارت» را نباید صرفاً امید یا دلگرمی دانست. بشارت، صورت روایی آینده‌ای است که هنوز تحقق نیافته، اما در زبان پیشاپیش اعلام شده است. به همین دلیل، شکست بشارت در ادامه، فقط شکست یک امید فردی نیست؛ شکست رابطه‌ای است که میان روایت و تحقق برقرار شده است.

■ «تواند بود» و «باید بود»

نحو امکان در بخش مربوط به آیین نجات و رستگاری به اوج می‌رسد. کبوتر راه رهایی را توضیح می‌دهد: چشمه، شست‌وشوی تن، هفت ریگ، آتش، امشاسپندان و چاه. در این روایت، تحقق نجات به مجموعه‌ای از کنش‌ها وابسته است. اگر آیین انجام شود، آب خواهد جوشید و اگر چشمه بجوشد، نشانه‌ی بازگشت بخت خواهد بود: «نشانِ آنکه دیگر خاستش بختِ جوان از خواب.» زبان در اینجا امکان آینده را سازمان می‌دهد: «تواند باز بیند روزگار وصل/ تواند بود و باید بود/ از اسب افتاده او، نز اصل.» «تواند» امکان را بیان می‌کند و «باید» آن را به ضرورت نزدیک می‌کند. آینده ابتدا ممکن است و سپس باید تحقق یابد. اما این نحو امید در برابر تجربه‌ی شهزاده قرار می‌گیرد: «اسب من مرده ست و اصلم پیر و پژمرده ست» در یک سو زبان آینده ایستاده است؛ در سوی دیگر بدنی که فرسودگی گذشته را حمل می‌کند. تعارض شعر در این مرحله فقط میان امید و یأس نیست؛ میان زبان امکان و مقاومت تجربه است: آیا زبان می‌تواند آینده‌ای را که وعده می‌دهد از سطح روایت به سطح جهان منتقل کند؟

■ آزمون بشارت

بشارت تا پیش از اجرای آیین همچنان می‌تواند به‌عنوان امکان باقی بماند. شعر برای آزمودن آن، آیین را اجرا می‌کند. شهزاده به چشمه می‌رسد، تن می‌شوید، آتش می‌افروزد، هفت ریگ برمی‌دارد، امشاسپندان را به نام می‌خواند و ریگ‌ها را در چاه می‌اندازد. اکنون وعده باید تحقق یابد. اما: «به جای آب دود از چاه سر بر کرد، گفتی دیو می‌گفت: آه» این لحظه نقطه‌ی چرخش شعر است. چشمه قرار بود نشانه بازگشت حیات باشد؛ چاه باید امکان تحقق بشارت را به واقعیت تبدیل کند، اما آب نمی‌جوشد و دود ظاهر می‌شود. نشانه حیات جای خود را به نشانه سوختن می‌دهد. شهزاده سپس می‌گوید: «اشارت‌ها درست و راست بود اما بشارت‌ها» این «اما» شکاف اصلی شعر را آشکار می‌کند: نشانه می‌تواند درست باشد، بی‌آنکه آینده‌ای که به آن نسبت داده شده تحقق یابد. بنابراین شکست در اینجا فقط شکست یک آیین نیست؛ رابطه‌ی میان نشانه، معنا و تحقق دچار گسست می‌شود. آنچه باید از سطح نشانه به جهان منتقل شود، در سطح نشانه متوقف می‌ماند.

■ سنگستان یا شکست خطاب

شهزاده پیش از این نیز تجربه‌ی بی‌پاسخی را پشت سر گذاشته است؛ زمانی که شهرش مورد هجوم قرار می‌گیرد. او مردم را خطاب می‌کند: «دلیران من! ای شیران! زنان! مردان! جوانان! کودکان! پیران!» این خطاب، گسترده‌ترین خطاب اجتماعی شعر است. «من» شهزاده هنوز می‌تواند «ما»یی جمعی را مفروض بگیرد و دیگران را به کنش فراخواند. اما: «و بسیاری دلیرانه سخن‌ها گفت اما پاسخی نشنفت.» و: «صدایی بر نیامد از سری، زیرا همه ناگاه سنگ و سرد گردیدند». سنگ‌شدن مردم را می‌توان در سطح ارتباطی نیز خواند: مخاطب انسانی از میان رفته است. بنابراین سنگستان فقط شهری ویران نیست؛ جهانی است که در آن خطاب دیگر به کنش جمعی منجر نمی‌شود. شهزاده می‌گوید «دلیران من»، اما هیچ «دلیران»‌ی باقی نمانده که پاسخ دهد. در اینجا دو ساختار شعر به یکدیگر نزدیک می‌شوند: «خطاب ← پاسخ ← کنش» و «بشارت ← آیین ← تحقق» در هر دو، حلقه نهایی از کار می‌افتد.

■ کوچک‌شدن جهان مخاطب

حرکت مکانی شهزاده با کاهش تدریجی مخاطبان او هم‌زمان است. شهر، جهان جمعی اوست؛ سپس دریا، کوه و دشت عرصه‌ی سرگردانی او می‌شوند و سرانجام به سدر و غار می‌رسد. این حرکت را می‌توان چنین خواند: «شهر ← جهان ← سدر ← غار» هم‌زمان، مخاطبان نیز محدود می‌شوند: «مردم ← قهرمانان اسطوره‌ای ← ایزدان ← چشمه و چاه ← غار» در آغاز، شهزاده با جامعه سخن می‌گوید. سپس امید خود را به بازگشت نیروهای اسطوره‌ای و حمایت ایزدان پیوند می‌دهد. وقتی آیین شکست می‌خورد، دیگر نه جامعه‌ای برای خطاب باقی مانده و نه نظام اسطوره‌ای که تحقق را تضمین کند. آخرین مخاطب مکانی است: «غم دل با تو گویم، غار!» این تغییر تعیین‌کننده است. اکنون مسأله فقط این نیست که چه کسی شهزاده را نجات خواهد داد؛ مسئله این است که چه کسی هنوز می‌تواند سخن او را بشنود. غار آخرین امکان خطاب است.

■ تاریخ در برابر بشارت

اسطوره در شعر آینده‌ای را وعده می‌دهد، اما تاریخ چیزی جز انباشت ویرانی به شهزاده عرضه نکرده است. از حمله‌ی دزدان دریایی و قوم جادوان تا تصویر پایانی شهر، تاریخ به صورت تداوم غارت، خشونت و زوال وارد شعر می‌شود: «و بردنها و بردنها و بردنها/ و کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها/ و گزمه‌ها و گشتی‌ها...» تکرار این کلمات، استمرار خشونت را در زبان شعر بازتاب می‌دهد. در پایان این موقعیت نیز شهزاده، در وضعیتی منفعل نشان داده می‌شود: «سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان/ سخن می گفت با تاریکی خلوت/ تو پنداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش/ ز بیدادِ انیران شِکوه‌ها می‌کرد/ ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را/ شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد/ غمانِ قرن‌ها را زار می‌نالید/ حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا/ می‌کرد» در نتیجه، تاریخ در «قصه شهر سنگستان» پس‌زمینه‌ای بیرونی برای اسطوره نیست؛ شرط تاریخی آزموده‌شدنِ وعده اسطوره‌ای است. اسطوره می‌گوید «خواهد خاست»؛ تاریخ نشان می‌دهد شهر ویران شده است. اسطوره وعده‌ی بازسازی می‌دهد؛ تجربه شهزاده از «بردن‌ها» و «سوختن‌ها» سخن می‌گوید. شهزاده میان دو زمان گرفتار است: گذشته‌ای که هنوز تمام نشده و آینده‌ای که هنوز آغاز نشده است.

■ حماسه پس از امکان حماسه

زبان شعر همچنان زبانی حماسی است: نام‌های اسطوره‌ای، ترکیبات کهن، لحن روایی، فراخواندن پهلوانان و تصور بازسازی شهر. اما جهان شعر دیگر شرایط تحقق کنش حماسی را ندارد. قهرمان وجود دارد، اما پیروزی ندارد. شهر وجود دارد، اما مردمش سنگ شده‌اند. اسطوره‌ها در زبان حاضرند، اما در جهان تحقق نمی‌یابند. آیین اجرا می‌شود، اما آب به جای جوشیدن، دود می‌شود. خطاب ادامه دارد، اما پاسخ انسانی از میان رفته است. از این منظر می‌توان شعر را حماسه پس از امکان حماسه دانست؛ نه به این معنا که زبان حماسی مرده است، بلکه به این معنا که زبان حماسی همچنان باقی مانده، در حالی که جهان دیگر شرایط تاریخی تحقق وعده‌ی حماسی را فراهم نمی‌کند. این شکاف میان استمرار زبان و زوال جهان حماسی، یکی از سرچشمه‌های نیروی تراژیک شعر است.

■ بدن شهزاده در برابر زبان آینده

در برابر زبان اسطوره که آینده را وعده می‌دهد، بدن شهزاده گذشته را ثبت کرده است: «به رخسارش عرق هر قطره‌ای از مرده دریایی/... نه خال است و نگار آنها که بینی،/ هر یکی داغی ست که گوید داستان از سوختن‌هایی.» بدن او بایگانی تجربه است. زخم‌ها، فرسودگی و خستگی او چیزی را ثبت می‌کنند که زبان بشارت نمی‌تواند حذف کند. از همین رو سطر: «اسب من مرده ست و اصلم پیر و پژمرده ست» فقط بیان خستگی نیست؛ مقاومت بدن در برابر منطق آینده‌ساز اسطوره است. اسطوره می‌تواند از «بخت جوان» سخن بگوید؛ اما بدن شهزاده فرسودگی را ثبت کرده است. اسطوره می‌تواند بازگشت را وعده دهد؛ اما بدن او فقدان را حمل می‌کند. بنابراین شکست بشارت در سطح برخورد زبان با ماده تجربه رخ می‌دهد.

■ از قصه‌گویی به خودروایت‌گری

با توجه به ساختار آغاز و پایان شعر، تغییر جایگاه راوی نیز اهمیت دارد. در ابتدا، کبوترها درباره‌ی مرد ناشناس سخن می‌گویند. آنها نشانه‌ها را می‌بینند، تفسیر می‌کنند و هویت او را از خلال قصه بازسازی می‌کنند. در پایان، شهزاده خود روایت زندگی خویش را بر عهده می‌گیرد: «غریبم، قصه‌ام چون غصه‌ام بسیار/ سخن پوشیده بشنو...» این تغییر، نوعی انتقال اختیار روایت است: موضوع قصه به راوی قصه تبدیل می‌شود، اما این خودروایت‌گری هم‌زمان با از دست رفتن مخاطب انسانی رخ می‌دهد. بنابراین هرچه شهزاده بیشتر مالک روایت خویش می‌شود، از مخاطبی که بتواند روایت را در یک رابطه‌ی متقابل دریافت کند دورتر می‌شود. در نتیجه، بحران شعر بحران «گفتن» نیست؛ بحران گفتن برای دیگری است.

■ «آری نیست؟»: پاسخ، پرسش یا پژواک؟

پایان شعر تمام این روند را در یک عبارت فشرده می‌کند: «بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟» و: «صدا نالنده پاسخ داد: «...آری نیست؟» اگر پاسخ صرفاً «آری» یا «نه» بود، می‌توانستیم معنای آن را تثبیت کنیم. اما ساختار عبارت پایانی چنین امکانی نمی‌دهد. «آری» به «نیست» متصل شده و با علامت پرسش پایان می‌یابد. از این رو صدای غار هم‌زمان سه کیفیت دارد: پاسخ بودن، تکرار کردن و پرسیدن. در این نوشتار، پژواک به معنای صدایی نیست که صرفاً پس از صدای اصلی شنیده شود؛ پژواک وضعیتی است که در آن صدای بازگشته چنان به صدای نخست وابسته است که استقلال آن همچون پاسخ قابل احراز نیست. بنابراین مسأله در پایان شعر فقدان مطلق پاسخ نیست، بلکه تعلیق امکان تشخیص پاسخ از بازگشت صدا است. این تمایز اهمیت دارد. اگر غار را صرفاً نماد سکوت بدانیم، پیچیدگی نحوی پایان از دست می‌رود. غار پاسخ می‌دهد، اما ساختار پاسخ امکان تثبیت آن را همچون گفتار مستقل به تعویق می‌اندازد. بنابراین، پایان شعر در مرزی قرار می‌گیرد که در آن خطاب هنوز به صدا درمی‌آید، اما پاسخ دیگر از پژواک قابل تفکیک نیست.

■ از خطاب به پژواک

اگر حرکت کلی شعر را دنبال کنیم، دگرگونی آن را می‌توان چنین صورت‌بندی کرد: در آغاز: «من ← تو» چراکه در گفت‌وگوی دو کبوتر، خطاب متقابل است و پاسخ از دیگری می‌آید. در مرحله‌ی اجتماعی: «من ← ما» زیرا شهزاده مردم شهر را خطاب می‌کند، اما «ما» از میان رفته است. در مرحله‌ی اسطوره‌ای: «من ← گذشته/ آینده» از آن جاکه شهزاده به نیروهایی امید می‌بندد که باید از گذشته بازگردند تا آینده را بسازند. در مرحله آیینی: «من ← امر قدسی» زیرا آیین اجرا می‌شود، اما تحقق وعده رخ نمی‌دهد.

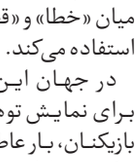
و در پایان: «من ← ؟» چراکه غار آخرین مخاطب است، اما پاسخ آن چنان با صدای پرسش درهم می‌آمیزد که دیگر نمی‌توان به‌آسانی مرز میان «من» و «دیگری» را حفظ کرد. این همان نقطه‌ای است که خطاب به پژواک نزدیک می‌شود. همین پاسخ مبهم، امکان یک نتیجه‌گیری ساده را از میان می‌برد. مسئله فقدان مطلق صدا نیست؛ تعلیق امکان تشخیص پاسخ از بازگشت صداست. آنچه بازمی‌گردد، نه به‌روشنی پاسخ مستقلی است و نه صرفاً تکرار مکانیکی صدای شهزاده. از این منظر، حرکت بنیادی شعر را می‌توان چنین صورت‌بندی کرد: «همزبانی ← خطاب ← بشارت ← آزمون تحقق ← شکست خطاب ← پژواک» بنابراین تراژدی شهزاده، صرفاً از دست‌دادن شهر یا شکست رستگاری نیست. او تا پایان می‌تواند سخن بگوید؛ آنچه از دست رفته، امکان اطمینان از وجود مخاطبی است که پاسخ او را بتوان از بازگشت صدای خویش تشخیص داد.

«قصه شهر سنگستان» در نهایت جهانی را نشان می‌دهد که در آن زبان هنوز زنده است، اما ضمانت پاسخ از میان رفته است. به همین دلیل شعر نه به سکوت مطلق، بلکه به پژواک ختم می‌شود: صدایی که نشان می‌دهد خطاب هنوز به جهان برخورد می‌کند، اما جهان دیگر به‌سادگی نمی‌گوید چه کسی پاسخ داده است. در این فاصله، «قصه» همچنان ادامه دارد؛ اما «غصه» دیگر به تسلی دیگری تبدیل نمی‌شود. آنچه باقی می‌ماند، صدایی است معلق میان خطاب و پاسخ، میان دیگری و خود، میان بشارت و شکست: «...آری نیست؟» و شعر در همین تعلیق به پایان می‌رسد.

یادداشت

پنالتی‌ای که زندگی نگرفت

نگاهی به رمان کوتاه «پنالتی نبود» نوشته خوان بیورو



لیلا عبداللهی
روزنامه‌نگار

در دنیایی که سکوهای استادیوم به معبد امیدهای دست‌نیافتنی بدل می‌شوند و یک ضربه ناگهانی می‌تواند مرز میان حماسه و تراژدی را جابه‌جا کند، ادبیات و فوتبال همواره در یک تقاطع پنهان زیسته‌اند. فوتبال فقط مجموعه‌ای از پاس‌ها، گل‌ها و سوت‌های داور نیست؛ جهانی است که در آن تصمیمی چندثانیه‌ای می‌تواند سرنوشت سال‌های آینده را تغییر دهد. خوان بیورو نویسنده برجسته مکزیکی و یکی از شناخته‌شده‌ترین نویسندگان ادبیات فوتبال، در رمان کوتاه و فشرده «پنالتی نبود» - که نخستین بار در سال ۲۰۲۳ منتشر شد و با ترجمه فریدالدین سلیمانی و رضا احسانگر به فارسی منتشر شده - از فوتبال به‌عنوان آزمایشگاهی برای شناخت انسان استفاده می‌کند؛ جایی که رفاقت، رقابت، شکست، غرور و حسرت در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند.

داستان حول دو دوست قدیمی و فوتبالیست حرفه‌ای می‌چرخد که زندگی‌شان در کسری از ثانیه تغییر می‌کند. بالریانو فوئنتس، مهاجمی ستاره که برخلاف تصور دیگران چندان دل‌بسته خود فوتبال نیست، در جریان تمرین با دوست صمیمی‌اش، معروف به «تانک»، برخوردی سنگین دارد. مصدومیت حاصل از این برخورد مسیر حرفه‌ای هر دو را تغییر می‌دهد و دوستی‌ای که زمانی بر پایه اعتماد و رفاقت بنا شده بود، به رقابتی خاموش، زخمی و حل‌نشده تبدیل می‌شود. مسئله فقط این نیست که چه کسی مقصر بوده؛ مسئله این است که آیا می‌توان از حادثه‌ای که ظاهراً در چند ثانیه رخ داده، سال‌ها بعد عبور کرد؟

بیورو همین پرسش را به قلب رمان می‌آورد. سال‌ها بعد، سرنوشت این دو مرد را بار دیگر مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. تانک اکنون مربی تیمی است که برای بقا می‌جنگد و فشار سقوط به دسته پایین‌تر، هر تصمیم او را به مسئله‌ای حیاتی تبدیل کرده است. در سوی دیگر، بالریانو که حالا داور است و از طریق اتاق فرمان وی. ای. آر به یکی از قدرتمندترین مراجع تصمیم‌گیری در مسابقه تبدیل شده، باید درباره یک خطای مشکوک تصمیم بگیرد. این بار او فقط درباره یک صحنه فوتبالی قضاوت نمی‌کند؛ گذشته نیز همراه همان تصویر روی صفحه وی. ای. آر بازمی‌گردد.

ساختار رمان، همچون یک مسابقه فوتبال، در دو نیمه شکل گرفته و روایت میان دو شخصیت اصلی در رفت‌وآمد است. این انتخاب فرمی به بیورو اجازه می‌دهد یک واقعه را از دو زاویه متفاوت روایت کند و نشان دهد حقیقت تا چه اندازه وابسته به جایگاه و حافظه آدم‌هاست. آنچه برای یک نفر یک برخورد ناخواسته است، برای دیگری می‌تواند آغاز یک فاجعه باشد. همین ابهام، یکی از جذاب‌ترین جنبه‌های رمان است: آیا واقعاً می‌توان یک خطا را به‌طور قطعی به یک نفر نسبت داد؟

عنوان «پنالتی نبود» نیز در همین نقطه معنایی فراتر از فوتبال پیدا می‌کند. پنالتی، در فوتبال، لحظه‌ای است که داوری یک خطا را به مجازاتی مشخص تبدیل می‌کند؛ اما زندگی چنین سازوکار روشنی ندارد. بسیاری از خطاهای ما هرگز سوت زده نمی‌شوند، بسیاری از مجازات‌ها هرگز اعلام نمی‌شوند و بسیاری از آدم‌ها سال‌ها با عواقب تصمیمی زندگی می‌کنند که حتی معلوم نیست واقعاً تصمیمی خودشان بوده است. بیورو از همین فاصله میان «خطا» و «قضاوت» برای ساختن یک درام انسانی استفاده می‌کند.

در جهان این رمان، فوتبال همچنین عرصه‌ای برای نمایش توهم جمعی است. هواداران، بیش از بازیکنان، بار عاطفی مسابقه را بر دوش می‌کشند. آنها شکست‌ها را شخصی می‌کنند، پیروزی‌های احتمالی را پیشاپیش جشن می‌گیرند و بارها به خود می‌گویند «این بار فرق می‌کند». طنز بیورو در همین تضاد شکل می‌گیرد: انسان‌ها می‌دانند که فوتبال بازی است، اما هم‌زمان حاضرند برای نتیجه آن خشمگین شوند، گریه کنند، دوست پیدا کنند، دشمن بسازند و حتی سال‌ها درباره یک صحنه بحث کنند.

از این منظر، «پنالتی نبود» فقط رمانی برای علاقه‌مندان فوتبال نیست. فوتبال در اینجا زبان مشترکی است برای صحبت‌کردن درباره چیزهایی بسیار بزرگ‌تر: درباره حافظه، مسئولیت، بخشش و ناتوانی انسان در رهاکردن گذشته. بیورو نشان می‌دهد که گاهی یک اتفاق کوچک، در حافظه ما به حادثه‌ای بزرگ تبدیل می‌شود؛ نه به این دلیل که خود واقعه چنین اهمیتی داشته، بلکه چون ما هر بار که آن را به یاد می‌آوریم، دوباره به آن معنا می‌دهیم. «پنالتی نبود» درباره یک پنالتی یا حتی یک مسابقه فوتبال نیست؛ درباره انسان‌هایی است که نمی‌توانند از یک «اگر» خلاص شوند: اگر آن برخورد اتفاق نمی‌افتاد، اگر آن سوت زده می‌شد، اگر داور تصمیم دیگری می‌گرفت، اگر می‌شد گذشته را از نو بازی کرد. بیورو به ما یادآوری می‌کند که زندگی برخلاف فوتبال وی. ای. آر ندارد؛ هیچ اتاق فرمانی نیست که بتواند صحنه را بارها عقب ببرد و حقیقت را از زاویه‌ای تازه بررسی کند. بعضی خطاها هرگز سوت نمی‌خورند، بعضی پنالتی‌ها هرگز اعلام نمی‌شوند و بعضی مسابقه‌ها، حتی وقتی تمام شده‌اند، سال‌ها در ذهن ما ادامه پیدا می‌کنند.