همین موضوع ناوگان جنگی ساسانیان را مورد تحقیق قرار داد و کوشید افسانه یا واقعیت بودن آن را به بوته نقد بگذارد. نتیجه پژوهش او اینک اثری است ۱۰۰ صفحه‌ای که با ترجمه محسن شجاعی به فارسی بازگردانده شده است. در این متن نویسنده به دو موضوع می‌پردازد؛ یکی ناوگان ساسانی در جنگ که شرحی است دقیق و مبتنی بر اسناد و منابع تاریخی از جنگ‌هایی که در آنها ساسانیان از نیروی دریایی خود استفاده کرده‌اند. دومی اما نوع کشتی‌های جنگی ساسانیان را مورد بررسی قرار می‌دهد و به ما می‌گوید، ساسانیان بنا به جغرافیایی که در آن می‌جنگیده‌اند، از کشتی‌های متفاوتی استفاده می‌کردند.

تبدیل‌شدن خلیج‌فارس به دریای داخلی ساسانیان

درباره سوابق جنگ‌های ساسانی با استفاده از نیروی دریایی، دیمیتری‌یف ۹ جنگ را روایت می‌کند. نخستین آنها مربوط می‌شود به جنگ اردشیر بابکان بنیانگذار سلسله ساسانی با هفتاد که او را می‌توان یکی از شاهک‌های جنوب ایران در کرانه شمالی خلیج‌فارس قلمداد کرد. با غلبه اردشیر بر هفتاد و قتل او، همه کرانه‌های جنوب ایران از خوزستان تا سند تحت سیطره اردشیر قرار گرفت. در عین حال این جنگ نشان می‌دهد که حفظ امنیت بخش‌های جنوبی ایران نیازمند جلوگیری از حملات از خاک شبه‌جزیره عربستان بوده است. یکی از مهمترین پاسخ‌هایی که ساسانیان می‌توانستند به این مسئله بدهند، تبدیل کردن خلیج‌فارس به «دریای داخلی» حکومت ساسانی با دو هدف عمده بوده است. هدف اول، برقرار نظارت بر بازرگانی دریایی میان خاور نزدیک (از جمله بخش رومی آن) از یک‌سو و کشورهای حوزه اقیانوس هند (بیش از همه خود هند) از سوی دیگر. هدف دوم نیز گسترش نفوذ خود در عربستان.

بعد از اردشیر بابکان اما باز در دوره شاپور دوم معروف به شاپور ذوالاکتاف (۳۷۹-۳۰۹ میلادی)، پادشاه ایران مجبور می‌شود برای عقب‌راندن تازیان که در زمانه خردسالی این پادشاه به تعبیر طبری چندان گستاخ شده بودند که دیگر «پارس را چراگاه خود می‌شمردند» از خلیج‌فارس بگذرد و به عربستان حمله کند. او شدت‌عملی بی‌سابقه نیز در برخورد با اعراب به خرج داد و درنهایت امر ضمن تداوم موقعیت برتر ایران در ارتباطات دریایی این منطقه که منطقه‌ای با رفت‌وآمدهای تجاری گسترده بود، دستور به ساخت شهر سیراف داد که نه‌فقط شهری بندری بلکه پایگاهی نظامی نیز به‌شمار می‌رفت. بدین‌ترتیب پهنه اصلی فعالیت ناوگان نظامی ساسانیان خلیج‌فارس، دریاهای سرخ و عرب می‌شود. کمااینکه در دوره انوشیروان که قدرتمندترین حکومت را در ایران دوره ساسانی رهبری می‌کند و ازقضا «پرتکاپوترین و نتیجه‌بخش‌ترین مرحله فعالیت ناوگان ساسانی» هم در این دوره هست، لشکرکشی به یمن اتفاق می‌افتد که این‌بار برای براندازی حکومتی است که یکسوم‌های حبشی و مسیحی با حمایت امپراتوری روم در آنجا برقرار کرده‌اند. اما این تمام ماجرا نیست.

رقابت دریایی با روم

آنگونه که دیمیتری‌یف نشان می‌دهد، بعدها انوشیروان و خسرو پرویز هر دو به تلاش‌هایی ولو ناکام برای ایجاد ناوگان در دریای سیاه و مدیترانه نیز دست می‌زنند. چنین کوشش‌هایی را البته، هم باید از دریچه رقابت دو امپراتوری در مرزهای خود دانست، هم آن را آنگونه که نویسنده کتاب نیز می‌گوید «تصادفی» دانست؛ زیرا درواقع امر ساسانیان با وجود قدرتی چون روم نمی‌توانستند هیچ‌گاه به تداوم حضور در سواحل دریای مدیترانه دل ببندند و در عمل تا میانه قرن هفتم، یعنی پیش از آمدن اعراب به این منطقه، دریای مدیترانه به‌صورت «دریای داخلی» بیزانس درآمده بود. در این میان البته نباید از یاد برد که بعدتر وقتی کشتی‌های ایرانی به خدمت خلفای عرب درآمدند، در نبرد با امپراتوری بیزانس و موفقیت اعراب نقشی مهم داشتند.

ناوگان جنگی ساسانیان افسانه نیست

مخلص کلام آنکه از نظر نویسنده اثر، اگرچه ما حتی یک تصویر دست اول از شکل کشتی‌های جنگی ساسانیان نداریم، اما براساس منابع موجود می‌توان گفت ایرانیان از مهارت ساخت کشتی‌های بزرگی برخوردار بوده‌اند که در دریانوردی مسافت‌های بلند به‌کار می‌رفته‌اند، آن‌هم نه‌فقط در دریاهای داخلی (مانند دریای سرخ و خلیج‌فارس) بلکه در دریاهای حاشیه بخش شمالی اقیانوس هند و بخش غربی اقیانوس آرام. در عین حال این کشتی‌های نظامی را بیشتر (و نه کاملاً) باید کشتی‌هایی ترابری برای پیاده‌سازی نیروها و جابه‌جایی سپاهیان و سازوبرگ جنگی به محل انجام نبرد در خشکی تصور کرد تا کشتی‌هایی جنگی. این البته با این دیدگاه رایج که می‌گوید اشکانیان و ساسانیان فقط دارای سپاهیان خشکی‌رو بوده‌اند، تفاوت دارد، اما این ایده را می‌پروراند که در عین حال که در طول تاریخ دودمان ساسانی همواره ناوگان دریایی وجود داشته است، اما ساسانیان چندان روی ناوگان جنگی خود سرمایه‌گذاری مستقلی نمی‌کردند و بیشتر آن را نیرویی مکمل نیروهای زمینی خود با هدف ترابری نظامی قلمداد می‌کردند که در صورت نیاز می‌توان به‌طور مقطعی از آن استفاده‌هایی گاه مهم کرد.

قدرت که اعتقاداتش هم فدای استعمار شده. «کتاب شاهزاده خانم» بیشتر از هر چیز، راوی روندی است که چطور مردم هند پس از سال‌ها تصمیم گرفتند از زیر فشار استعمار انگلیس بیرون بیایند و این ماجرا حتی تا ماجرای جدایی پاکستان و هندوستان هم پیش رفت و در سال ۱۳۴۷ به استقلال هند انجامید. مهتا در جایی که داستان به پایان جنگ جهانی اول می‌رسد، درباره شرایط سیاسی هندوستان نوشته: «انبار باروت هند تنها نیاز به یک جرقه داشت که آن هم با تصویب یک قانون سررسید. درست زمانی که بسیاری از هندی‌ها بعد از فداکاری‌هایی که در جنگ انجام داده بودند، امید به اصلاحاتی داشتند، دولت بریتانیا دست به عملیاتی زد که «رولت» نامیده می‌شد. برمبنای آن، هرکسی که مظنون به مخالفت با قوانین جاری بود، به اتهام ضدامنیتی به زندان‌های بلندمدت ۱۰ سال و ۱۵ سال و حصر در جزایر دورافتاده محکوم شد». نویسنده در کنار پرداختن مستقیم به تاریخ به این شکل، داستان شاهزاده جایا و خانواده‌اش را هم با این تاریخ منطبق کرده و خواننده در خلال داستان علاوه بر کسب اطلاعات تاریخی، منتظر مشخص‌شدن سرنوشت شخصیت‌هاست. نویسنده در فصل آخر کتاب با نام «شاه‌بانو»، از تکنیک جالبی استفاده کرده. او در شروع هر بخش، شعار، تیتر یا نطقی از آدم‌های مشهور هند را از همان روزهایی که قصه در آن می‌گذرد، آورده و بخش در جهت همان جمله پیش می‌رود. مثلاً در جایی شعار مشهوری که در کنگره هندوستان در سال ۱۹۳۰ بیان شده را آورده: «ما خواستار آزادی هستیم؛ یک آزادی بی‌قیدوشرط. هندوستان دیگر پیش هیچ بیگانه‌ای سر فرود نمی‌آورد» یا در بخشی جمله‌ای از مهاتما گاندی را آورده: «زانو زدم و پاره نانی طلب کردم، پاره سنگی نثارم شد» به تاریخ مارس ۱۹۳۰. این جملات به سبک تاریخ‌نگاری کتاب کمک بیشتری کرده و خواننده کتاب را بیشتر با شرایط و اعتراضات آن روزها آشنا می‌کند. در کنار مسئله استقلال هندوستان، ماجرای برچیده‌شدن سیستم ملوک‌الطوایفی که منجر به ظلم مضاعف می‌شد هم از بحث‌های تاریخی کتاب است که نویسنده آن را هم در خلال قصه بیان می‌کند. در پایان، نویسنده مانند یک فیلم سینمایی که تیتراژ آن بالا می‌آید، قصه‌ای از تولد جایا شروع شده را با بالا رفتن جایا از پله‌های کنگره برای ثبت‌نام به اتمام می‌رساند و بعد از آن، اتفاقات تاریخی‌ای که در سال‌های بعد بر هندوستان می‌گذرد را به‌صورت فهرست بیان کرده است.

یک روز شکارچی و روز دیگر طعمه

رمان «آخرین شب دیکتاتور» زندگی معمر قذافی را از زاویه دیدی متفاوت روایت می‌کند

معرفی کتاب

آخرین شب دیکتاتور
نویسنده: یاسمینه خضراء
مترجم: زینب کاظم‌خواه
انتشارات: وزن دنیا
قیمت: ۲۴۰ هزار تومان

نرگس کیانی
خبرنگار گروه فرهنگ

آیا این درست است که همه دیکتاتورها، خودشیفته‌ها و روان‌پریش‌هایی هستند که نمی‌توانند ببینند چه زمانی پا را از گلیم‌شان درازتر کرده‌اند؟ دیکتاتورها وقتی زمان سقوط‌شان می‌رسد، دست به هر کاری می‌زنند تا بتوانند فقط بقا یابند، اما هم حکومت‌شان فرو می‌پاشد و هم خود با مرگی تراژیک از میان می‌روند. شاهد این مدعا صحنه‌های پایانی زندگی صدام حسین یا معمر قذافی یا رهبرانی است که در جریان بهار عربی سرنگون شدند. پایان معمر قذافی، دیکتاتور خونخوار لیبی یکی از پایان‌های تراژیکی بود که خیلی‌ها هنوز لحظه‌لحظه‌اش را به یاد دارند. وقتی از لوله فاضلابی بیرون کشیده شد و آن‌قدر از شورشیان کتک خورد تا مرد. آن ببر رام‌نشدنی که برای مشخص کردن قلمرو خود روی کنوانسیون‌های بین‌المللی ادرار می‌کرد، در آخرین شب خود در یک مدرسه متروکه در سرت محبوس شده بود. زیر آسمانی که با بمب‌های ناتو و گلوله‌های شورشیان شعله‌ور بود و ژنرال‌هایی که یا در حال فرار بودند یا از خستگی دچار فروپاشی روانی شده بودند. قذافی در ساعات پایانی عمرش مثل هیتلر در پناهگاه، از خیانت مردم‌اش انتقاد می‌کند و می‌گوید: «لیبی همه‌چیز را به من مدیون است!» او همچنین از غرب که اخیراً گرامی‌اش داشته بود و از خودکامگان عرب دیگر، با نام آن «پرخوران لذت‌جو» انتقاد می‌کند. قذافی، قُلدر، دمدمی‌مزاج و خودبزرگ‌بین، تناقضات یک خودپرست را در خود دارد؛ خودشیفته اما تشنه تایید، بی‌رحم اما بیش از حد حساس.

در رمان «آخرین شب دیکتاتور» که کتابی در ژانر ادبیات دیکتاتوری است، راوی که خود قذافی است، ذهنیت متزلزل و بیمار دیکتاتوری را نمایان می‌کند که در حال سپری کردن شب‌های پایانی قبل از مرگ‌اش است. درواقع نویسنده از زاویه دید تازه‌ای به ماجرا نگاه کرده و به‌جای این‌که به‌رسم معهود روایتی تاریخی داشته باشد، ساعات پایانی زندگی دیکتاتور لیبی را از نگاه خودش نوشته و خواننده را به اعماق روان قذافی برده است؛ شخصیتی که میان توهم قدرت و وحشت از سرنگونی دست‌وپا می‌زند. قذافی در این لحظات دوران کودکی فقیرانه بادیه‌نشینی‌اش را به‌یاد می‌آورد؛ زمانی که بی‌سرپرست و آشفته بود و در فقر مطلق می‌زیست و ما دل‌مان برای آن کودک تنهای فقیر می‌سوزد یا وقتی در جوانی، برای خواستگاری پیش مردی از طبقات بالای اجتماع می‌رود اما دست رد به سینه‌اش می‌زنند و تحقیرش می‌کنند، این‌جا هم ما با او همدردی می‌کنیم. صدای قذافی اما در طول رمان به‌مرور از احساساتی بودن به وحشیگری تغییر می‌کند. قذافی در این رمان «یک روز شکارچی و روز دیگر طعمه» است، قتل‌عام‌ها و درام‌های انتقام‌جویانه کثیف او با رمانتیک‌بودن‌اش درهم آمیخته‌اند؛ اعتقاد او به خودش به‌عنوان «اسطوره» جای خود را به تقدیرگرایی می‌دهد که در آن، او صرفاً نقشی را بازی می‌کند که توسط خدایی فراموشکار نوشته شده است. قذافی پس از تزریق شبانه هروئین، «زنانی را که با آن‌ها بوده است» به یاد می‌آورد اما نویسنده با زیرکی تصمیم گرفته است که زیاد به این جنبه از شخصیت دیکتاتور نپردازد. این رمان هم خنده‌دار و هم ناراحت‌کننده است، زیرا تناقضات مسخره و سخنان اغراق‌آمیز دیکتاتور را به شیوه‌ای سبک و با اعتمادبه‌نفس برجسته می‌کند. رهبر خود را «راهنما» می‌نامد و زبان پرطمطراق و سخنان بیش از حد مغرورانه زیادی در آن وجود دارد. گاهی اوقات سخنان او تقریباً مانند متون مقدس به‌نظر می‌رسد، زیرا او معتقد است: «هرآنچه می‌گویم، حقیقت است و هرآنچه فکر می‌کنم، نشانه‌ای از چیزی مهم است.»

رمان خضراء تلاش می‌کند تا از طریق یاوه‌گویی‌های آشفته، خاطرات و توالی‌های رویا، با اندازه تخیل سوژه خود مطابقت داشته باشد. در یکی از رویاهای قذافی، صدام حسین مرده به سراغش می‌آید و ونسان ونگوگ که کابوسی تکرارشونده است. این نقاش مدام در برهه‌های مختلف زندگی قذافی سراغش می‌آید: «ون‌گوگ آن‌جا بود، در قابی طلاکاری شده و کاملاً مرا تحت‌نظر داشت. در تختم این‌پهلو و آن‌پهلو می‌شدم. بالشی روی سرم گذاشتم. بی‌فایده بود. روح دست از سرم برنمی‌داشت. وقتی تلفنِ روی میز کنارم زنگ خورد، نقاش از بوم‌اش بیرون پرید و خودش را رویم انداخت. اورکت سبزش پر از شب‌پره بود.» قذافی در یکی از «رویاپردازی‌هایش» با خود می‌گوید: «قدرت توهم‌زاست». در صفحه آخر، منطق صحیح پشت تعقیب رهبر توسط ون گوگ را می‌فهمیم.

یاسمینه خضراء نام مستعار محمد مولسهول، نویسنده این کتاب است که سال‌هاست در فرانسه زندگی می‌کند. او یکی از نویسندگان شناخته‌شده الجزایری و از چهره‌های برجسته ادبیات معاصر جهان عرب است. او در سال ۱۹۵۵ در شهر کنادسه، واقع در جنوب الجزایر به دنیا آمد. پس از تحصیل در مدارس نظامی، سال‌ها در ارتش الجزایر به‌عنوان افسر خدمت کرد و هم‌زمان به فعالیت ادبی روی آورد. به‌منظور گریز از سانسور نظامی، آثار خود را با نام همسرش «یاسمینه خضراء»، منتشر کرد؛ نامی که امروزه در عرصه ادبیات بین‌المللی شناخته شده است. او در طول دوران نویسندگی، موفق به دریافت جوایز متعدد ادبی از جمله مدال فرهنگستان فرانسه، جایزه کتابفروشان فرانسه و جوایز ادبی پپه کاروالو و کاسا مدیترانه شده است. «آخرین شب دیکتاتور»، نوشته یاسمینه خضراء با ترجمه زینب کاظم‌خواه، در ۱۶۰ صفحه توسط انتشارات وزن دنیا منتشر شده است.

سینمای ایران

سایه‌دارِ میان مقاومت و انفعال

محسن سلیمانی‌فاخر
منتقد سینما

فیلم «آشیل» نخستین اثر بلند فرهاد دل‌آرام، داستان فرید، فیلمساز جوانی است که از جهان پیرامونش بریده، از جامعه خسته و از رؤیاهایش تهی شده است. او حالا شب‌ها در بیمارستانی بی‌روح در بخش ارتوپدی کار می‌کند. در یکی از شیفت‌های شب، با هدیه آشنا می‌شود؛ زنی زندانی سیاسی که به شکلی ساختگی در بخش اعصاب و روان بستری شده. او از فرید کمک می‌خواهد تا از بیمارستان فرار کند و این آغاز سفری است به اعماق تردید، ترس و مسئولیت‌های فراموش‌شده. فیلم درواقع حدیث نفسی است از خود فیلمساز؛ بازتاب درونی فردی که در کشاکش تصمیم‌های سخت، خود، رفتن را به ماندن ترجیح داده است. روایتی است از جوانی، سرگشتگی و هویت گمشده در بستری اجتماعی که خود نیز دچار بحران معنا و تعلقند. فیلم نه‌تنها در لایه‌های بیرونیِ روایت و شخصیت‌پردازی، بلکه در عمق نشانه‌ها و استعاره‌های تصویری‌اش، به کندوکاو مسائل ریشه‌ای انسان معاصر ایرانی می‌پردازد. به محاق رفتن آرزوها، تلخی اضمحلال امید و سکوتِ پرشکوه کسانی که دیگر فریاد نمی‌زنند، جوهره‌ی اصلی این فیلم است. از منظر جامعه‌شناسی، «آشیل» شمایی از نسلی بی‌قرار و بی‌پناه است؛ نسلی که در فضای سایه‌دارِ میان مقاومت و انفعال، گرفتار شده است. «فرید» نماینده جوانانی است که نمی‌دانند چه می‌خواهند و کجای این جهان ایستاده‌اند؛ جوان‌هایی که در بزرخند، آدم‌هایی که سر جای خودشان نیستند. از نتیجه کار می‌ترسند و گاهی دوست دارند خود را قربانی نشان دهند. گاه زخم بر دیگری می‌زنند و گاه زخم از تنی می‌زدایند، اما تن به انجام هر کاری نمی‌دهند. او میان نخواستن و نتوانستن، میان اخلاق و بقا، سرگردان است. «هدیه» در عین حال که قربانی است، نماد ایستادگی هم هست. یک تنِ تنها در برابر سیستمی که با دقت و بی‌رحمی، شخصیت‌ها را از درون تهی کرده است. آشیل، تصویری آینه‌وار از جوانانی ارائه می‌دهد که در فضای بینابینی سنت و مدرنیته، گرفتار نوعی بی‌هویتی هستند. آدم‌هایی که نه جایگاه خود را می‌شناسند و نه نسبت‌شان با جهان را؛ شخصیت‌هایی که در حالتی تعلیقی از زیستن به سر می‌برند. از منظر نشانه‌شناسی، فیلم با نورپردازی‌های سرد، سایه‌دار و فضاهای بسته، حس خفقان و بی‌هویتی را به تصویر می‌کشد. طراحی صحنه بیمارستان با حداقل جزئیات، نماد سادگی اجباری و بی‌روحی زندگی است. نورهای سفیدِ بیمارستانی، چهره‌ها را رنگ‌پریده و بی‌جان نشان می‌دهند. دوربین، تماشاگر نیست؛ بلکه خودش سرگردان است، پرسه‌زن در لابه‌لای تردیدها و سکوت‌ها. فیلم، این وضعیت روانی و اجتماعی را در بستر نشانه‌ها بسط می‌دهد: محیط‌های شهریِ سرد و بی‌روح، نورپردازی‌های کم‌جان، سکوت‌هایی که بارِ معنا را بر دوش می‌کشند، و شخصیت‌هایی که با نگاه‌های خیره به ناکجای دوردست، به دنبال چیزی هستند که نمی‌دانند چیست. این همه، نه‌تنها یک بیان هنری، بلکه تلاشی برای بازنمایی یک زیست اجتماعی است که در آن آرمان‌ها رنگ باخته‌اند و جای خود را به سرگشتگی داده‌اند. دل‌آرام با دقت در فرم و قاب‌بندی، از بدن، نگاه، صدا و فضا به‌عنوان ابزارهایی برای روایت فقدان استفاده می‌کند. آشیل، نامی است اسطوره‌ای، اما در اینجا تبدیل به نماد جوانی شده که پاشنه آشیلش نه غرور که بلاتکلیفی است. تقابل میان قدرت و آسیب‌پذیری، حضور و غیبت، خواستن و نخواستن، در سرتاسر فیلم جریان دارد. اما با تمام این ظرافت‌ها، نمی‌توان از برخی ضعف‌ها چشم‌پوشید. حادثه‌ی محرک فیلم - درخواست هدیه برای فرار - از منظر واقع‌گرایانه، کمی شتاب‌زده و غیرقابل‌باور است. مخاطب، پیوند احساسی لازم میان فرید و هدیه را به‌طور کامل درک نمی‌کند و این ضعف در پرداخت دراماتیک، مانع از هم‌ذات‌پنداری عمیق می‌شود. از سوی دیگر، برخی نمادها بیش از اندازه صریح و گل‌درشت‌اند. مثلاً استفاده از نمای آب چکیدن از توالت طبقات بالایی بیمارستان، یا نام «آشیل» به‌عنوان ارجاعی مستقیم، گاهی بدون ظرافت روایی اجرا شده و حس تحمیل معنا را به تماشاگر القا می‌کند. در حالی که قدرت نشانه‌شناسی در ایهام و چندلایگی است، برخی عناصر فیلم بیش از حد آشکار و ساده‌سازی شده‌اند. اما، آشیل فیلمی است تأمل‌برانگیز، با فرم تصویری قوی و لحن وجودی. روایتی از درون یک جامعه خسته، یک نسل بلاتکلیف، و یک انسان سرگشته. فیلمی که بیش از آن که بخواهد پاسخ دهد، دعوت به پرسش می‌کند، پرسشی که شاید خود فیلمساز نیز در دلش، بی‌پاسخ مانده باشد. آشیل یک اثر صرفاً داستان‌گو نیست، بلکه آئینه‌ای است در برابر جامعه‌ای که فرزندانش را به ناچار در دوگانه‌ی خواستن و ناتوانی رها کرده است. فیلم دعوتی است به تأمل؛ در خویشتن، در اجتماع، و در راهی که شاید هنوز شکل نگرفته است.