تصادفا طبق برنامه

در هشتمین نشست نقد آموت:

در ایران کسی منتقد نیست

■ شرق: دو مجموعه داستان «کلاژ» و «واهمه‌های سرخابی» نوشته «احسان عباسلو» به تازگی از سوی نشر آموت منتشر شده است. این کتاب‌ها در هشتمین نشست از سری نشست‌های نقد آموت، نقد و بررسی شده است.

نشست با توصیفات و نقدهای منتقدان حاضر شروع شد. این جلسه «نقد» با حکم نویسنده کتاب‌ها، اینکه منتقد ایرانی نداریم به پایان رسید.

بخشی از نشست و حرف‌های نویسنده و ناشر را به نقل از سایت نشر آموت می‌خوانید:

«در مجموعه کلاژ، نام کتاب خیلی جالب بود. این معنا را تداعی می‌کند که نویسنده خواسته باشد تکه‌هایی از جاهای مختلف را بیاورد و در این کتاب کنار هم بگذارد. گسست‌های روایتی که اینجا ایجاد می‌شود، می‌تواند جذاب باشد. اما در کتاب در واقع میکس خوبی وجود ندارد و ضعف روایت اجازه نداده که این روایت‌ها داستان شود. آنقدر هم اطلاعات به من می‌دهد که با خودم می‌گویم من با این همه اطلاعات چه کنم.» بهاءالدین مرشدی با این توصیف، نقد کتاب را آغاز کرد. محسن فرجی نیز گفت: علاوه بر وفور اطلاعات می‌خواهم به وفور اسامی کتاب اشاره کنم چون ایراد بزرگی است. چیزی به اسم بینامتنیت وجود دارد که نویسندگان از اطلاعات یکدیگر استفاده می‌کنند. ولی استفاده در کتاب حاضر به هیچ وجه بینامتنی صرف نیست و تبدیل به انبوهی از داده‌های مختلف و متنوع شده است. این شاید به نوعی اظهار فضل نویسنده باشد.

او به مهم‌ترین ضعف بیشتر داستان‌های امروز اشاره کرد و گفت: نویسنده موضع‌گیری و دغدغه خاصی ندارد. ما نمی‌توانیم جهان بینی او را از این داستان‌ها دریابیم. یکی از دلایل این موضوع شاید این باشد که داستان‌ها به شدت سوژه محور است. یعنی یک سوژه به ذهن نویسنده رسیده است و او تصمیم گرفته درباره آن بنویسد. داستان‌های تجربی اما با تجربه‌های ناموفق.

مرشدی هم به نوعی به این مساله اشاره کرد و گفت: تفاوت برخی نویسندگان ما با نویسندگان خارجی در همین است که نمی‌دانند چه می‌خواهند، بگویند. یعنی برنامه‌ای برای داستان‌گویی ندارند و داستان برای آنها این گونه است که یک سوژه را پیدا می‌کنند و فکر می‌کنند باید درباره آن بنویسند ولی نویسنده‌های موفق حتی اگر می‌خواهند شعار بدهند این کار را آگاهانه و با برنامه انجام می‌دهند.

محسن فرجی، ایراد دیگر داستان‌ها را تضاد شخصیت‌ها با دیالوگ‌هایشان دانست و گفت: شخصیت‌های این دو کتاب مدام دارند از فیلم و کتاب حرف می‌زنند ولی نوعی لمپنیسم در لایه‌های زیرین کلام‌شان پیداست. این نشان می‌دهد که اطلاعات

نویسنده به شخصیت‌ها الصاق شده است. مرشدی کاراکترهای داستانی را تیپ دانست و گفت: علاوه بر اینکه ما تنها با تیپ‌هایی مواجه هستیم که تبدیل به شخصیت‌های ماندگار نشده‌اند، می‌بینیم که نویسنده به تنهایی این افراد را نمایندگی می‌کند. شخصیت‌های این داستان نمود بیرونی ندارند اطلاعات او بسیار است ولی زیاد به کار نمی‌آید. در بعضی جاها ایده‌های بسیار خوبی برای طراحی شخصیت وجود دارد ولی متاسفانه این ایده‌ها در حد تیپ باقی مانده و عینی نشده‌اند. سطحی و بی‌توجه گذشتن از موضوع و اطلاعات زیاد دادن به مخاطب لطمه بزرگی به این ایده درخشان وارد کرده است. یوسف علیخانی، ناشر کتاب هم درباره کتاب‌ها گفت: حضور پررنگ نویسنده، شیوه داستان نویسی احسان عباسلو است. در ضمن او در نخستین داستان با بازی‌های کلامی و فونتی که می‌کند، فریاد می‌زند که من یک نویسنده درونی نیستم. بنابراین نپرداختن او به درونیات شخصیت‌ها را نباید عیب او پنداشت. داستان چیزی بیشتر از روایت نیست. احسان عباسلو، نویسنده هم با جملاتی متناقض حرف‌های خود را آغاز کرد و خود را منتقد خواند اما بلافاصله گفت: ما در ایران منتقد نداریم: «من همیشه در جایگاه منتقد بوده‌ام و برایم سخت بود که در جلسه نقد کتاب خودم شرکت کنم. اما باید بگویم هر نوع نقدی را نمی‌پذیرم. چون نقد اصول و تعریف خاص خود را دارد. در ایران کسی به معنای واقعی و علمی منتقد نیست چون نقد نیاز به رویکرد و دانش خاصی دارد.

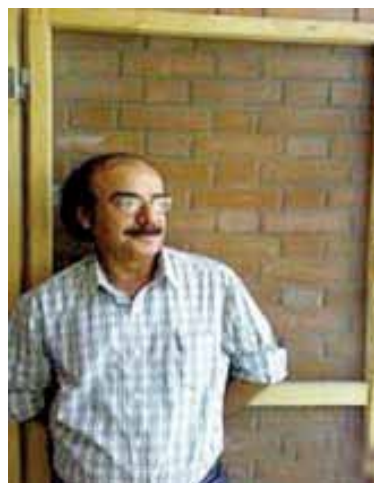
من معتقدم که ما دو نوع داستان و به تبع آن دو نوع خواننده داریم. خواننده حرفه‌ای و خواننده عام. خواننده عادی به دنبال پر کردن وقت خود است ولی مخاطب خاص در داستان به دنبال معناست. من به ادبیات معناگرا اعتقاد شگرفی دارم. احساس می‌کنم دوستان منتقد اصلا معناهایی که در داستان‌ها بوده است را نگرفته‌اند. این مساله هم نیست که من نتوانسته باشم آن را منتقل کنم، زیرا خیلی‌ها هم این معناها را از داستانم گرفته‌اند. منتقدان این جلسه گفتند که به خاطر ندانستن انگلیسی از برخی صفحه‌ها گذشته‌اند. فکر می‌کنم منتقد باید به دنبال این باشد که معنای همه داستان را جست‌وجو کند و بفهمد. این وظیفه منتقد است و من بارها این کار را انجام داده‌ام. اگر کسی آنقدر ادعا دارد که بخواهد اطلاعات خود را به رخ بکشد، هیچ چیز را بی‌خود در داستانش نمی‌گذارد.

وی ادامه داد: اگر یک نویسنده بتواند در همه ژانرها بنویسد، آنجاست که هنر خود را نشان داده است. این چیزی است که می‌خواستم با نوشتن این کتاب بگویم.

یادداشتی بر مجموعه آثار احمد آرام به بهانه چاپ مجموعه داستان «همین حالا داشتم چیزی می‌گفتم»

آقای نویسنده در هزار توی خود*

سیدحسن فرامرزی



ظاهرا ادبیات مکتب جنوب، نفس‌های آخرش را می‌کشد. مکتب جنوبی که توانست با نویسندگانی بزرگ مثل غلامحسین ساعدی و احمد محمود، ادبیاتی شگرف را با آدم‌ها، فضاها و مکان‌های بکر و منحصر به فرد خود تولید کند، کم کم دارد تبدیل می‌شود به یک نوستالژی.

چرا؟

احمد آرام قصه نویسی خود را با مجموعه داستان غریبه در بخار نمک شروع کرد. آرام در این مجموعه بدون تردید یک نویسنده اهل جنوب است با دغدغه‌های بومی. آرزوهای قلب الاسد آمیزه خیالی کودکانه با واقعیت است و عسل دختر مختار موقعیتی دلنشین دارد. موقعیتی آمیخته با عقاید و باورهای مردمان آن سامان. همانگونه که داشتم می‌مردم ظاهرا تلاش نویسنده است برای یک زوال نویسی. تجربه‌ای که خوب از آب در نیامده و شکست خورده است. نویسنده در این داستان نه تنها از فضاهای بومی دلنشین و پرمایه جنوب فاصله گرفته که اصلا حال و هوای داستان را تبدیل کرده به حال و هوای داستان‌های غربی چیزی شبیه اشرافیت شکست خورده داستان‌های آمریکای لاتین یا اضمحلال‌های فاکنری مثل آبشالوم آبشالوم. این اولین قصه از احمد آرام است که تمایلات نویسنده را به گریز از مکتب جنوب نشان می‌دهد. غریبه در بخار نمک هر چند اسم جذابی دارد و در حال و هوایی بومی می‌گذرد اما نوع نگاه نویسنده و روایت او و به خصوص تلاش او در اغراق‌آمیز کردن فضا داستان را تلف کرده است. تمایلات اغراق‌آمیز نویسنده به دخالت‌های نامناسب در فرم داستان منجر به شکست قصه شده است. تنها نفع نویسنده از نگارش این داستان خلق شخصیت وکیل حسن است که باعث شده نویسنده آن را در آثار دیگرش نیز وارد کند. داستان غریبه، هرچند کوتاه، سرراست و حتی کودکانه است اما یکی از موفق‌ترین داستان‌های این مجموعه است. تخیل کودکانه حال و هوای جنوب روایتی خطی و خلوت و فضاسازی و مکان مناسب موفقیت داستان را تضمین کرده است. یک نفر از ما مرده است نیز مثل داستان غریبه، ساختاری شسته رفته دارد، تنها با این تفاوت که داستان برای آدم‌بزرگ‌ها اتفاق می‌افتد. داستان آخر یعنی جسدهای غوطه‌ور بلندترین داستان این مجموعه است با فضایی کاملا خیالی و گاه وهمی. داستان در بستر جنوب اتفاق می‌افتد و نویسنده برای اولین بار سعی کرده تا از پتانسیل‌های اقلیم جنوب برای ساختن فضایی غیررئال استفاده کند. این تجربه یکی از هوس‌های کشنده نویسندگان مکتب جنوب است. اغلب نویسندگان جنوب ابتدا تک و توک داستانی در فضاهای صاف و ساده و بی غل و غش اقلیم جنوب می‌نویسند و بعد یکهو از این رو به آن رو می‌شوند و شروع می‌کنند به تولید وهم و خیال و جادو. این مساله یکی از آسیب‌های جدی ادبیات جنوب است که البته عادت کرده‌ایم گناه‌اش را بیندازیم گردن مارکز. داستان جسدهای غوطه‌ور با همه ریزه‌کاری‌ها و روایت بلندش نه تنها جالب نیست که به نظر آغاز سقوط نویسنده در همان هوس خطرناک است. در واقع احمد آرام با نوشتن این داستان جام شوکران‌اش را خیلی زود سرکشید و باز تنها نفعی که این داستان برای نویسنده داشت، الهام نویسنده بود از همین داستان برای نوشتن داستان بعدی‌اش یعنی رمان مرده‌ای که حال‌اش خوب است.

این رمان در واقع گسترده شده ساختار فضاها، وهم‌ها جادوها، شیوه روایی و نوع نگاه نویسنده است، در همان داستان کوتاه جسدهای غوطه‌ور. رمان داستان مردی است که سه بار می‌میرد و در واقع سه بار نمی‌میرد چرا که در نهایت در کالبد پسرش دوباره احیا می‌شود. ابتدا مرگ اول روایت می‌شود، بعد مرگ سوم و بعد مرگ دوم و در نهایت احیای پدر در کالبد پسر. احمد آرام در نوشتن این رمان نامتعادل و بی انسجام عمل کرده است. در واقع نویسنده در روایت مرگ اول و سوم عجول، پراکنده‌گو و آماتور است. چرا که روایت اثر تازه از شروع روایت مرگ دوم انسجام خودش را به دست می‌آورد و خواننده تازه از داستان مرگ دوم است که روایت وهمی و جادویی نویسنده را به صورت عینی درک می‌کند و ظاهرا نویسنده نیز تازه در روایت مرگ دوم، خودش را پیدا می‌کند چرا که این انسجام تا انتهای اثر باقی می‌ماند و دیگر از آن پراکنده گویی‌های ابتدای اثر خبری نیست.

جفو، اولین داستان مجموعه «آنها چه کسانی بودند» روایتی از محیط و اتفاق‌های پیرامون است از نگاه شخصیتی نامتعادل شبیه بنجی خشم و هیاهو، البته نه به آن پیچیدگی. نویسنده در این داستان هنوز در قید مکتب جنوب است و هر چند با سوءاستفاده از عقل نداشته راوی و نوع فضا و روایت، پایان داستان را بیهوده می‌پیچاند اما در نهایت داستان قابل تحسینی است. داستان دوم مجموعه یعنی چاه نیز طبق سنت رئالیسم خاص جنوب نوشته شده و فارغ از توهم و خیال‌های بی‌مورد قصه‌اش را تعریف کرده. داستان همین طور است بدترین و ضعیف‌ترین داستان این مجموعه است که نه موضوع جذابی دارد نه روایت و نه تعلیقی. داستانی است بی‌سرو سامان که ذره‌ای چیزی در چنته‌اش ندارد. داستان «آنها چه کسانی بودند» هر چند فضایی کاملا متفاوت دارد و هرچند با تمام داستان‌های قبلی احمد آرام وجه اشتراکی ندارد اما نویسنده به خوبی توانسته با خلق یک موقعیت خیالی و گمراه کردن ذهن خواننده روح متلاشی شده یک زن را به تصویر بکشد. از ابتدا تا این داستان یعنی از آرزوهای قلب‌الاسد تا داستان آنها چه کسانی بودند احمد آرام نویسنده‌ای است اقلیمی که گاه دست به تجربه‌های خاصی می‌زند. تجربه‌هایی که به جز یکی دو مورد باقی شکست خورده‌اند. به نظر می‌رسد اگر آرام نویسندگی‌اش را در چارچوب همان مکتب جنوب ادامه می‌داد، حتی با وجود آن همه وهم و خیال‌های بی‌موردی که فقط موجب اصطکاک ذهن نویسنده با روایت می‌شود با این حال می‌توانست جایگاه مناسب چه بسا درخشانی در میان نویسندگان مکتب جنوب برای خودش دست و پا کند اما وقتی دو داستان انتهایی مجموعه داستان آنها چه کسانی بودند را می‌بینیم، متوجه می‌شویم که نویسنده چه چیزهایی را، چه داشته‌هایی را، فدای چه تجربه‌هایی کرده است. نگاه گاو سهل الوصول به مینوتورهای خاکستری اسم‌اش کافی است تا خواننده را ببرد به گذشته. به دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد که انبوه نویسندگان سردرگم ایرانی عمر نویسندگی شان را گذاشتند پای همین تجربه‌ها. تجربه‌هایی که آبشخور و خاستگاهشان هیچ چیزی نبود جز تئوری‌های وارداتی و کج فهمی‌ها و نوشتن بر اساس این تئوری‌های کج فهمیده شده. داستان نگاه گاو... کاملا تخیلی است و موضوع داستان آن قدر بی ربط و پوچ است که ذوق خواننده کور می‌شود. هرگونه صحبت در مورد برامس یا بروکنر اکیدا ممنوع آخرین داستان این مجموعه است که مثل داستان قبلی جزو تجربه‌های تخیلی و البته بی ربط نویسنده به حساب می‌آید. از شما چه پنهان احساس خوشی داشتم و چه قدر به هم شبیه بودیم (مجموعه داستان کسی ما را به شام دعوت نمی‌کند) دو تا از بهترین داستان‌های احمد آرام هستند که نشان از پختگی و متانت در روایت دارند. داستان کنتراست در ادامه همان تجربه‌های شکست خورده است. این بار بینامتنیت نیز به تجربه‌های آرام اضافه می‌شود. همان بینامتنیت ایرانیزه شده مخصوص دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد. کافه الکترا، کسی ما را به شام دعوت نمی‌کند و تعادل نیز هر چند ساختمان‌هایی شسته رفته دارند اما واقعیت این است که نویسنده نتوانسته حس و حال خاص یک داستان را در این داستان‌ها به وجود آورد. داستان‌ها از بس مصنوعی و پیچ و مهره‌ای هستند نه تنها احساسی را بر نمی‌انگیزند که اصلا خواننده را پس می‌زنند. داستان‌های آخرین مجموعه داستان احمد آرام یعنی همین حالا داشتم چیزی می‌گفتم دیگر نوشته نویسنده‌ای زاده بوشهر نیست، بلکه نوشته نویسنده‌ای است ساکن شهر شیراز و درگیر با تئوری‌های ادبی دغدغه‌های فرمی و انواع و اقسام تجربه‌های داستانی. ادبیات احمد آرام از آن حال و هوای اولیه تبدیل شده است به متن‌هایی مصنوعی بی روح فاقد موضوع‌ها و فرم‌های جذاب و در یک کلام فراموش شدنی. خودکشی نویسنده آنجاست که داشته‌هایش از فرهنگ غنی جنوب را به پای توهمات دهه هفتادی چون عدم قطعیت‌ها و بینامتنیت‌های ایرانیزه شده قربانی می‌کند. ظاهرا هر قدر از آن سال‌ها فاصله می‌گیریم، احمد آرام تعلق خاطر بیشتری به آن پیدا می‌کند. شاید تنها نکته جذاب این مجموعه داستان وقتی باشد که خواننده داستان ساحره و آریستوکرات را می‌خواند و بعد یکهو متوجه می‌شود این داستان با داستان نگاه خیره پرنده مفرغی ارتباط دارد. همین. این نهایت جذابیت یک مجموعه داستان بی روح ۱۵۰ صفحه‌ای است. نویسنده‌ای که ابتدا از جنوب می‌نوشت، حالا فضاهای داستان‌هایش شبیه فیلم‌های گانگستری آمریکا شده است. تجربه حق هر نویسنده‌ای است اما وقتی نویسنده‌ای و نویسندگانی داشته‌های‌شان را زمین می‌گذارند و به اسم تجربه با مدهای ادبی سرتاپا غلط درگیر می‌شوند، نتیجه‌اش می‌شود اضمحلال تدریجی مکتب ادبیات جنوب و در ازای آن تولید داستان‌هایی مثل نگاه گاو سهل الوصول به مینوتورهای خاکستری.

***عنوان یادداشت برگرفته از رمان ژنرال در هزار توی خود اثر گابریل گارسیا مارکز ترجمه هوشنگ اسدی.**

نگاهی به مجموعه داستان «ماهی در باد»* نوشته حسین آتش‌پرور

حضور و غیاب اندیشه

بهناز علی‌پور گسکری
نویسنده

غیاب اندیشه و فقر محتوا از جمله کاستی‌های بخشی از داستان‌های امروز ماست. طوری که استفاده از تجربه‌های محدود و تکرار کلیات فرسوده کلیشه وار، آنها را یک‌شکل و همانند کرده است. به این معنی که اندیشه به عنوان شاکله و روح داستان تحت شعاع توجه افراطی به عناصر ساختاری داستان مثل شخصیت‌پردازی شیوه‌های روایی، طرح و پیرنگ، زبان و فرم و تکنیک فراموش می‌شود. از این رو است که داستان در سطح حرکت می‌کند و در غیاب اندیشه جامد می‌نماید. در این حالت خواننده خلأ عنصری اساسی را حس می‌کند و در حالی که همه چیز به درستی در جای خود قرار داده شده، او با دست خالی از تجربه‌ای سترون با حس فریب‌خوردگی بیرون می‌رود. به اعتبار آثار برتر داخلی و خارجی آن دسته از آثار فرصت دیده شدن و ماندن پیدا می‌کنند که از آبشخور اندیشه‌های غنی فلسفی، تاریخی، کهن الگویی و اسطوره‌ای تغذیه شوند و عموما حرفی و هدفی پشت فرم داستانی خود حمل کنند. پیداست بهره‌گیری از این عوامل، تجربه‌های اصیل انسانی را کشف و به شکل بافته‌هایی مستحیل در داستان در اختیار خواننده می‌گذارد.

بررسی اجمالی داستان‌ها:

داستان‌های این مجموعه داستان‌هایی از جنسی دیگر و به دیگر معنی نامتعارف‌اند. داستان‌هایی برآمده از اعماق، کابوس وار یا داستان‌هایی به اصطلاح نوشتنی و خواننده‌محور. زاویه دید انتخابی اغلب داستان‌ها دانای کل است یا رویکرد دانای کلی دارد. اما دانای کلی که خیلی به ذهن شخصیت‌هاش سر نمی‌کشد اما قادر است اشیا و عناصر را بی‌واسطه به حرف وادارد. داستان‌ها دو دسته‌اند: دسته‌ای واقع‌گرا و گروهی غیرواقع‌گرا که جنس داستان‌ها در هر دو گونه با هم متفاوتند. داستان‌های واقع‌گرا از جنس داستان‌های واقع‌گرای رایج نیستند و در همه آنها عنصری نامتعارف حضور دارد. داستان‌های غیرواقع‌گرا هم با مایه‌هایی از کابوس، وهم، رمز و راز و جادو همراهند که در عموم متکی بر اسطوره‌ها، نمادها و استعاره‌ها هستند. زمان، عنصری بسیار مهم در داستان‌هاست. این عنصر در داستان اول مجموعه، مدال‌ها، گذشت تراژیک زمان را در زندگی یک زن-مادر نمایان می‌کند و عبور بی‌رحمانه آن را بر روح و جسم او نشان می‌دهد، سرانجام او را با انبوهی خاطره و حس شکست و حسرت بر جای می‌گذارد. مدال‌ها به عنوان نمونه یک داستان واقع‌گرا از زمان حال شخصیت اصلی داستان شروع می‌شود، سیال گونه به گذشته می‌رود و به حال برمی‌گردد و سرانجام در سطحی از زمان حال می‌ایستد که ناگهان تغییری در او رخ می‌دهد و بی‌صدا با ولوله درون به خانه برمی‌گردد. داستان «چشم زنگاری» یک داستان کابوسی و فرا واقعی است که کارکرد دیگرگونه‌ای از زمان را نشان می‌دهد. زمان در این داستان به وسواس زمانی تقلیل یافته است. راوی داستان در کابوس دیده‌های خودش سرگردان است و تصویرهای برگرفته از دنیای بیرون به کابوس خواب و بیداری او تبدیل شده‌اند. قاضی مشاهده‌گر، چشم‌های راوی است که او را به خاطر مشاهداتش به محاکمه می‌کشد. در وجهی دیگر از داستان، گستره‌ای از وقایع اجتماعی از هم دریده مثل صف آدم‌های تراخمی، جذامی و اسهالی، نمادی از آدم‌های گرفتار و مبتلا که در سوختن و ساختن هستند به نمایش گذاشته می‌شود و جز دیدن کاری از دست راوی برنمی‌آید. سرانجام او بی‌تاب از مشاهده آشفتگی‌ها و درهم ریختگی‌های پیرامون خود ابزار مشاهده، قاضی مشاهده‌گر، در واقع چشمان گناه‌آلودش را در عملی نمادین از چشم‌خانه بیرون می‌آورد و به میخش می‌کشد. داستان «ماهی در باد» یک داستان اسطوره‌ای بومی، برگرفته از فرهنگ باستانی ایرانی و آمیخته به اسطوره‌های بومی و مذهبی است. نویسنده در این داستان به تسخیر یک اندیشه اسطوره‌ای درآمده و برای اثبات اندیشه ناظر خود آن را در قالب اعمال شخصیتی امروزی به رهن می‌گذارد و سپس با درهم تنیدن اندیشه و ساختار بنایی تازه می‌آفریند. داستان با توصیفی شاعرانه در خدمت حال و هوا و فضای داستان شروع می‌شود. سپس به سفر ادیسه وار شخصیت اصلی داستان، حسینا، در شوره‌زاری آخرالزمانی نقب می‌زند. حسینا تنها بازمانده خشکسالی شورآب است. در این سفر او تلاش می‌کند الهه آب، ناهید، را بر سر مهر آورد؛ نهال پسته تقدمیش می‌کند، باری از شکر برایش می‌برد، برایش ساز می‌زند و سرانجام لوک، سوگلی شترهایش، را فدیه می‌کند تا ناهید، معشوقه اسطوره‌ای‌اش الهه باران، را به سر مهر آورد. اما ناهید امتناع می‌کند. او از ناسپاسان گذشته در خشم است و نمی‌بارد. چون در اساس خاک شوره‌زار مرده و نیازمند دمیدن روحی دیگر است. باید همه چیز بمیرد و ویران شود تا زندگی تازه‌ای از سر گرفته شود. حسینا خودش را قربانی می‌کند و در شن زار مدفون می‌شود. در حقیقت کهن الگوی قربانی در حسینا تجسد می‌یابد و او بز طلیقه‌ای می‌شود تا حیات تازه‌ای به شوره‌زار بدمد و زندگی دیگری از سر گرفته شود. استفاده از چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش و درآمیزی آنها به منظور نشان دادن ضرورت حیاتی دیگر، هنرمندانه به کار گرفته شده است. فضاسازی‌های داستان، اشاره‌های فرهنگی و بومی و مذهبی همه، در خدمت بیان محتوای نهفته در داستان است که مبین ضرورت حیاتی دیگر و سر زدن زندگی از میان مرگ است. بن‌مایه مهم دیگری که در داستان به چشم می‌خورد «مکافات گناه» است. با توجه به اشاره‌ای به قوم سدوم در تفسیر سورآبادی بر پیشانی متن داستان، حسینا یک تنه مکافات گناه یک قوم را پس می‌دهد. قومی که قربانی جهل و تمرد خود شدند و از سوی دیگر در روایات اسطوره‌ای ایرانی ناهید به چهار میخ کشیده می‌شود و زندانی می‌شود و پس از آن بر قوم ناسپاس نمی‌بارد. و «حسینا» در هر دو وجه مکافات قومش را پس می‌دهد. داستان‌های کهن الگویی در صدد کشف تجربه‌های وسیع انسانی‌اند از این رو است که در همه زمان‌ها قابل تاویلند. اما نکته مهم استحاله، قلب و جابه‌جایی اسطوره از گذشته تا به امروز بر حسب نیازهای انسانی است. داستان «ماهی در باد» با خلق تصاویری بدیع و جزو بینانه مثل جوانه‌زدن خاری در پوتین، اشاره‌های فرهنگی و سنتی مثل مراسم قربانی کردن لوک در کنار زبان شاعرانه در خدمت فضای اسطوره‌ای داستان، موفق می‌شود ارتباط اقناع‌کننده‌ای با زمان معاصر خود برقرار کند. «چشم‌ها تا به روی هم رفت، دید آمد.» جمله آغازین داستان «ساس» است که دنیای سراسر کابوس زیر پلک‌های راوی را به دید می‌آورد. در این داستان اشاره‌ها و ارجاعات بیرون متنی و گاه تجربه‌های شخصی، دریافت مفهوم متن را با تاخیر مواجه می‌کند اما آنچه مهم است سگ کش شدن زندگی‌هایی است که همچون قصه‌ای آشنا از لابه‌لای کابوس‌ها و خیالات راوی فریاد می‌شود. «شبح وقتی قرار است خیس باشد» داستان جوانی است که دست‌هایش را در یک انفجار از دست داده. اشاره‌های مکانی به مزارشریف، اردوگاه پیشاور، بصره، استانبول و اسکندریه کافی است تا فجایع کشتار فله‌ای آدم‌ها، بمب‌گذاری، عملیات انتحاری و فاجعه همه‌گیر جنگ را در دنیای امروز به یادمان بیاورد. این داستان مانیفست هجویه جنگ است. دو عامل را می‌توان موجب توفیق این داستان دانست؛ نخست آنکه نویسنده به شیوه‌ای بدیع با ممزوج کردن خواب و بیداری در فضایی کابوسی خشونت جنگ را به استهزا می‌گیرد و دوم، اینکه بدون پرداختن به جزییات آشنای جنگ تنها با اشاره‌هایی کوتاه و تک‌واژه‌ها و تصویرهایی جرقه وار، ژرفای سیاهی جنگ را فارغ از نگاه منطقه‌ای بلکه در ابعاد انسانی-جهانی نشان می‌دهد. «یک روز بهاری» داستانی است آکنده از طنز اجتماعی، با بیان طنزهای معنایی و زبانی. داستان به ماجرای فرار گاوی زخمی از کشتارگاه می‌پردازد. طنز داستان از سطر نخست با تصویری از یک روز آفتابی بهاری بعد از باران و دیدن هیبت یک گاو زخمی فراری و هجومش به خانه زنی در حال رخت شستن، آغاز می‌شود. سلاخ دنبال گاو به خانه زن می‌رسد. گاو وحشت‌زده راه فراری جست‌وجو می‌کند و خودش را به در و دیوار می‌زند. از آتش نشان کمک خواسته می‌شود اما او از آمبولانس پیاده می‌شود و با شلنگ آب وارد کار می‌شود، او چیزی جز وظایف تعریف شده نمی‌شناسد. پس سلب مسوولیت می‌کند و از پاسبان کمک می‌طلبد. کار در محدوده وظایف او هم نیست اما دست آخر هفت تیرش را بیرون می‌کشد و گاو را می‌کشد. پاسبان موضوع را با حذف آن فیصله می‌دهد. این داستان اشاره‌های عمیقی به درهم ریختگی‌های اجتماعی دارد؛ به خشونت، رفع مسوولیت و عدم تعهد. و اما در اجرای داستان برای نشان دادن این به هم ریختگی‌ها از زبان کمک گرفته شده، به این معنی که دال و مدلول‌ها به هم می‌ریزد و کلمات در معنای مالوف خود به کار نمی‌روند. آتش‌نشان از آمبولانس پیاده می‌شود که خود نوعی آشنازدایی از زبان در خدمت محتوای داستان است. در مجموعه داستان «ماهی در باد» از حسین آتش‌پرور می‌توان ادعا کرد که نویسنده کوله‌باری از تجربه‌های عینی و ذهنی خود را به داستان‌هایش منتقل کرده است. اندیشه عنصر محوری داستان‌هاست. اغلب داستان‌ها شگفت و تامل برانگیزند که جز با شرکت جست‌وجوگرانه خواننده در متن رمزگشایی نمی‌شوند. نویسنده در این راستا از ساز و کارهای کهن الگویی، نمادها، استعاره‌ها، کدها و رمزهایی ویژه استفاده کرده است. گفتنی است ارجاع متن در پاره‌ای موارد به ویژه در مفاهیم فرامتنی بومی، به دلیل بسیار اختصاصی شدن این گزینه‌ها، خوانش و درک اثر را برای خواننده آسان گیر غیرممکن می‌سازد، البته گاهی برای خواننده حرفه‌ای نیز دریافت معنی اتفاق نمی‌افتد. عنصر زمان از عناصر بسیار مهم داستان‌هاست و گذشت تراژیک زمان بر شخصیت‌هایی که هیچ خط روشنی در زندگی شان دیده نمی‌شود یا در زمان متوقف شده‌اند یا به وسواس زمان گرفتارند به یک موتیف تبدیل شده است. نکته مهم در شیوه روایت داستان‌ها، رگه‌های پست مدرن بومی است. نویسنده کابوس واری زندگی، از هم گسیختگی روابط اجتماعی و ماهیت زندگی و وجود را با درآمیختگی‌های روایی و زبانی به هم پیوند می‌زند. به این منظور از طنز و هجوهای اجتماعی گرفته تا به سخره گرفتن روابط و دال و مدلول‌های پذیرفته شده، عدم یقین، تناقض‌های اجتماعی و رفتاری، هجو جامعه و تاریخ و به پرسش کشیدن ارزش‌های گذشته را به کار می‌گیرد. شک و تردید در همه چیز راه می‌یابد، در روابط اجتماعی در تاریخ، ادبیات و روابط... حتی در هستی و در بود و نبود. شخصیت‌ها، شکست خورده‌اند یا در دنیایی شکست خورده سرگردانند. کلام آخر، نویسنده موفق می‌شود اندیشه را به کنش داستانی تبدیل کند و با ابزار داستان به بیان و سپس اثبات اندیشه خود نایل شود.

***ماهی در باد، حسین آتش‌پرور، نشر گل آذین، ۱۳۸۹**

تبصره ۲۲

چگونه ادبیات «کلیشه» می‌شود

پویا رفویی
منتقد و مترجم

■ چه وقت ادبیات یک دوره، یک جریان ادبی، محدوده معینی از مرزهای جغرافیایی یا حتی یک نویسنده کلیشه‌ای می‌شود؟ آیا اساسا کلیشه‌ای شدن ضعف اثر ادبی محسوب می‌شود؟ پرسش از نحوه کلیشه‌ای شدن هنر از آن دست پرسش‌های سهل و ممتنع است که به سادگی نمی‌توان پاسخ قاطع و قانع کننده‌ای برای آن یافت.

شایع‌ترین تحلیل برای کلیشه‌ای شدن، بازشناسی عنصر تکرار است. غالبا کلیشه‌ای بودن را با تکراری بودن هم ارز فرض می‌گیریم. حال آنکه این دو مقوله کم و بیش ربط زیادی با هم ندارند، عنصر تکرار در بخش عظیمی از آثار کلاسیک و خیلی بیشتر از آن در آثار مدرن قابل شناسایی است. تکرار و سماجت نویسنده بر فرم، مضمون و نحوه عرضه آثارش، مولد سبک است. به تعبیر زیمل، بدون تکرار هیچ سبکی به وجود نمی‌آید. از طرف دیگر آثار کلیشه‌ای - تا پیش از آنکه کلیشه‌ای اعلام شوند - به روال و قاعده‌ای معلوم و مشخص ادامه می‌یابند. ابداع و تلاش برای خلاقانه جلوه دادن آن، دمی متوقف نمی‌شود. کلیشه‌ها از انعطاف‌پذیری زیادی برای تنوع و تفاوت برخوردار هستند. از این بابت ادبیات کلیشه‌ای شبیه به لباس تازه پادشاه در داستان هانس کریستین اندرسن عمل می‌کند. تا کودکی نشسته روی شاخه درخت، عریانی و غیاب خصیصه اصلی لباس را گوشزد نکند، هیچ‌کس دمی از ستایش شگفتی‌های آن دست نمی‌کشد.

ژیل دلوز، کلیشه‌ای شدن را ناشی از پدیداری وضعیت‌هایی می‌داند که با کنش‌های مرسوم نمی‌توان بر آن فایق آمد. فرآیند کلیشه‌ای شدن، موذیانه خود را در پس توسعه و توالی آثار هنری مخفی می‌کند. نمونه بارز آن، ادبیات درخشان روسیه در قرن نوزدهم و کلیشه‌ای شدنش ظرف مدت سه دهه در آغاز قرن بیستم است. عملا شوروی ادبیاتش را از دست داد و در بدو امر، کسی متوجه‌اش نشد. نویسنده‌ها، همچنان می‌نوشتند و ناشران طبق قاعده، آثار آنها را منتشر می‌کردند. منتقدان، به نقد و تحلیل و تفسیر مشغول بودند و البته مخاطبان ادبیات هم سرجایشان بودند. با این حال، شور خلاقانه ادبیات به خواب رفته بود.

کلیشه‌ها محتاج کنش آفرینشگر و گستاخانه‌ای هستند تا از انجماد و به خواب رفتگی بیرون بیایند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نیما در سیر تحولات شعر فارسی، تاکید و پافشاری مجدانه او بر کلیشه‌ای شدن شعر معاصر با خودش بود. آن تعبیر «دیر رسیدید قطار رفت» را شاعری باید می‌گفت که جسورانه در منظومه افسانه‌اش، قلب شعر فارسی - یعنی حافظ را - به کید و فریب و دروغ متهم می‌کرد و جاودانگی‌اش را به سخره می‌گرفت. اینک صحنه آن گلاویزی‌ها از بین رفته و چیزی به جز گرد و غبار نبرد بر جا نمانده.

ژیل دلوز برای کلیشه‌ها سه مولفه جداگانه قایل است: ۱) بی‌کفایتی ذهنی ۲) بی‌عقلی سازماندهی شده و ۳) تمرکزگرایی.

منظور از بی‌کفایتی ذهنی، مواجهه با وضعیتی است که پذیرش آن تحمل‌ناپذیر است و اراده به تغییر آن ناممکن می‌نماید. مصداق بی‌کفایتی ذهنی، سرهم کردن بهانه‌هایی مثل سابقه کوتاه‌مدت سنت رمان‌نویسی در تقابل با موطن اصلی ژانری مثل رمان است یا این جمله سرراست که فعلا بضاعت ادبیات ما در همین حد است. بی‌عقلی سازماندهی شده را غالبا نهادها و بنگاه‌های فرهنگی عهده‌دار هستند. کلیشه‌ها را مدام و مستمر نام‌گذاری و طبقه‌بندی می‌کنند. یا اینکه به جای مداخله فعال، متغیرهای بیرونی را به فرآیند پیدایش اثر ادبی تحمیل می‌کنند. از بین متغیرهای نامحدودی که بی‌عقلی سازماندهی شده برمی‌گزیند می‌توان به جنسیت، سن، نژاد و زیست‌بوم نویسنده به جای اثر ادبی اشاره کرد. بی‌عقلی سازماندهی شده در عرصه ادبیات، بدون مبادرت به نوشتن، به کار سخت نوشتن، به دیگران توه