روزنامه شرق

ادبیات

یک فیلم مؤلفان بسیاری دارد — صفحه ۱۰

گفت‌وگو با فریدون آو، به مناسبت نمایشگاه «مکالمه بصری» — صفحه ۱۱

یادداشتی از ثریا قزل‌ایاغ درباره کتاب «آرش کماندار» — صفحه ۱۲

اثری از موزه معصومیت در استانبول

یادداشتی درباره «موزه معصومیت» اورهان پاموک

واحدی برای سنجش حسرت

امیر جلالی

«مـوزه معصومیت» یا «موزه بی‌گناهی»،که با تأخیری چند سـاله و با چند ترجمه هم‌زمان به فارسـی درآمده اسـت، از این منظر درخور تأمل اسـت که اورهان پاموک، نویسـنده ترک‌زبانِ برندهٔ نوبل، در این رمان موفق شده است تا توأمان دو نوع از ادبیات و دو شـکَل از تجربه جهان را به قالب روایت درآورد. علاوه بر این، «موزه معصومیت» گواهی اسـت بر آن‌که ادبیات -و به‌خصوص رمـان- را نمی‌توان با تبلیغات و پشـتوانه‌های مالی و معنـوی، جهانی کرد. صریح‌تر آن‌که، ادبیات جهانی نمی‌شود، مگر آن‌که جهانی باشد. پاموک در این رمان، شیوه سـهل و ممتنعی را پیش گرفته است. بهترین راه برای درک سبک او، تأمل در موتیف‌ها یا عناصر مکرری است که در این رمان به‌کار برده است.

چندان که از عنوان رمان پاموک پیدا است، با دو مضمون بحث‌برانگیز مدرن به سراغ روایت تحولات استانبول ظرف نیم قرن اخیر رفته است. این درست که بخش عمده‌ای از رویدادهای «موزه معصومیت» از دهه هفتاد میلادی به بعد را شامل می‌شود، اما مقایسه‌ها، تطبیق‌ها، نقل خاطره‌ها و حتی پاره‌روایت‌های رمان حاکی از آن اسـت که پاموک مشـخصاً تجربه جمهوری ترکیه را مد نظر داشته است. دو مضمون «معصومیت» و «موزه» از مفصل‌های مهمی هستند کـه دامنه مخاطب احتمالی پاموک را توسـعه می‌دهنـد. در عین حال هر دو مضمون، از تسلط نویسنده به مقولات و مسائل اخیر علوم انسانی خبر می‌دهد. چه اتفاقی می‌افتد که با سقوط امپراطوری عثمانی، دولت-ملت تازه‌ای شکل می‌گیرد و بر اسـاس آن هویت تازه‌ای برای «ترک» تعریف می‌شود. پاموک این تغییر و تحول را بدیهی یا حاضر-آماده نمی‌پذیرد، بلکه به چشـم فرایندی آن را می‌بینـد که در دو محور گذار از «معصومیت» و تأسـیس «موزه» معنا پیدا می‌کند. جالب اینجا اسـت که برخلاف بسیاری از کشورهای تازه استقلال‌یافته جهان سومی، او زبان را مؤلفه‌ای هویت‌آفرین نمی‌بیند. در حین خواندن رمان به‌روشنی می‌بینیم که چطور پاره‌ای از صفات و روحیات انسانی با قبول هویت تازه به خصیصه‌های شیءگونه‌ای مبدل می‌شوند.

«موزه معصومیت» سـاختار سـاده‌ای دارد. حوادث آن از بهار ۱۹۷۵ آغاز می‌شـود. کمال و سیبل، نمایندگان نخستین نسـل از ترک‌هایی که از بدو تولد نه در امپراطوری عثمانی که در جمهوری ترکیه زیسـته‌اند، در آسـتانه ازدواج با یکدیگر قرار دارند. در آخریـن روزهای دوران نامزدی این دو، پای زن دیگری به اسـم «فسون» به زندگی کمال باز می‌شـود. فسون و سیبل در تاروپود رمان پاموک، گذشـته از آن که دو قطب از جهنم ذهنی کمال را تشکیل می‌دهند، دو جلوه از اسـتانبول نیمه‌آسـیایی نیمه‌اروپایی نیز هستند. جدال کمال با زندگی خصوصی و عواطفِ نه دیگر و نه هنوز غربی‌اش، هشـت سال طول می‌کشد. کمال تدریجاً به این نتیجه می‌رسـد که سـیر این ماجرای پرطول‌وتفصیل را از طریق اشیای بی‌اهمیت پیرامونش به شکل موزه‌ای درآورد و از این طریق تاریخ مختصر برای خود فراهم آورد. محصول کار که در آغاز فقط اغراض شـخصی کمال را دربر می‌گیرد، بیشتر به نقشه‌ای شبیه است که جامعه و تاریخی خاص را آشکار می‌کند.

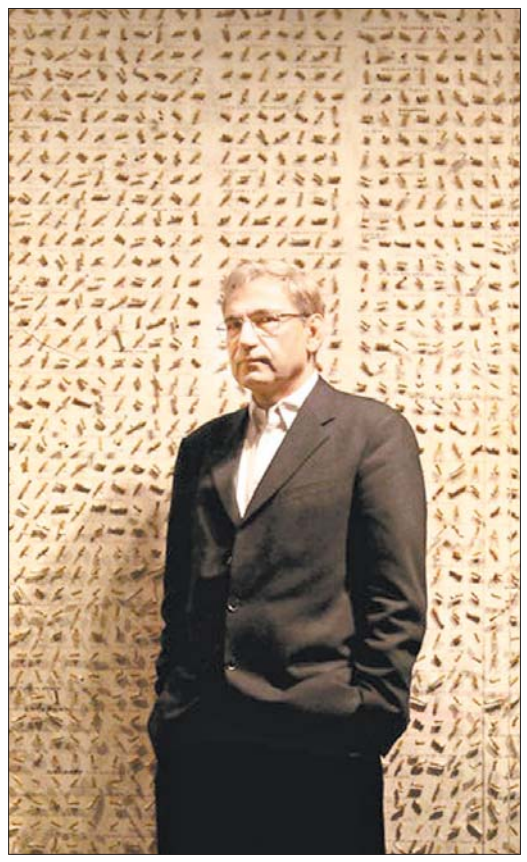
کمال داسـتان خود را با وقفه‌ای طولانی بـرای مخاطب فرضی‌اش بازگو می‌کنـد. به عبارتـی، او بیش از آن‌که حدیـث نفس خود را بازگوید، اشـیای موزه‌اش را معرفی می‌کنـد. پاموک به‌جای آن‌که «منِ» راوی را بدیهی در نظر بگیرد و سـیر وقایع زندگی‌اش را به شـیوه‌ای خطی و سرراست ارائه کند، راه سـخت‌تری را برگزیده اسـت. او بر آن است تا با اشـیا، با یک مشت خرده‌ریز بی‌اهمیت، یا بهتر است بگوییم تلی از زباله، سیر «من» شدن خود را شرح دهد. بنابراین، اسـتعاره تازه‌ای برای راوی جهان سومی خلق می‌کند. کمال بیش از آن‌که قدرت تکلم داشـته باشد و بتواند قصه تعریف کند، راهنمای موزه است. از بدو کتاب، به بهانه معرفی اشـیای موزه است که با شرح وقایع زندگی کمال روبه‌رو می‌شویم. پاموک در نوشتن این رمان از موزه باگاتی والسسکی در میلان بسـیار الهام گرفته است. موزه والسسکی، در ظاهر خانه‌ای ساده و عادی است که تحول زندگی خانواده‌ای متعلق به طبقه متوسـط را در بسـتر زمان نشان می‌دهد. نوشـتن «مـوزه معصومیت» برای پاموک با دشـواری‌ها و معضلات خاصی همراه بوده است.

این رمان اولین کتابی اسـت که پاموک پس از دریافت جایزه نوبل نوشـته اسـت. با خوانـدن دقیق‌تر رمـان درمی‌یابیم که نویسـنده به زبـان بی‌زبانی می‌خواهد مرثیه‌ای در مرگ استانبول بسـراید. استانبولِ کمال مرده است و او با یـادآوری خاطره‌هایی پراکنده و جمع‌کردن خرده‌ریزهای آن سـعی می‌کند مرگ کند و آرام استانبول را به اطلاع مخاطبش برساند. شورلت آمریکایی مدل ۱۹۶۵، ماشین کمال بامساچی، مظهر ترکیه‌ای است که قرار بوده تا مدرن باشد، اما بخت با او یار نبوده و چیز دیگری از آب درآمده اسـت. اسـتانبول، نه دیگر شهر شـرقی دوران عثمانی است و نه پایتخت مدرنی است که زمانی آتاتورک وعده‌اش را داده بود.

کمال و رفقایش متعلق به طبقه متوسـط نوپایی هسـتند که با تحصیلات مدرن از مشـاغل پردرآمدی برخوردارند. در «موزه معصومیت» ترک‌های آغاز دهه هفتاد به دو دسـته تقسیم شده‌اند. به زعم راوی، عده‌ای از مردم بیش از حد به هویت ترک‌بودن خود چسـبیده‌اند. علاوه بر این، در صحنه‌های متفاوتی از رمان- به‌خصوص در مراسـم نامزدی کمال و سیبل- راوی به ما خاطرنشان می‌کند که طبقه متوسـط ترکیه، اقلیتی از مردم را تشکیل می‌دهند. این یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های ترکیه با غرب است. طبقه متوسطی‌بودن در جهان سوم، امکانی نیسـت که به‌راحتـی در اختیار همگان قرار بگیـرد. خاطره عید قربان کمال، به‌خوبی فضایی را به ما نشـان می‌دهد که در آن اکثریتی فقیر در انتظار بخشـش‌ها و هدایایی از جانب طبقه نوپاست. سه‌چرخه کهنه کمال را هم در اختیار فسون خردسال قرار داده‌اند تا او با شیء به‌جامانده از بچگی یکی دیگر، بچگـی کند. از طرف دیگر، احوال زنان اسـتانبول نیز با دقـت زیادی در رمان وصف شده است. کمال وقتی درصدد برمی‌آید تا سیبل را به ما بشناساند، او را زن مدرنی می‌خواند که مدرن‌شدن را تنها با تضمین برخورداری از موهبت‌های زندگی پیشامدرن می‌پذیرد. از این منظر، سیبل درست نقطه مقابل فسون است که استانبول نیمه‌مدرن ریاکار، ویرانش می‌کند.

کمال، که سال‌هاسـت -از دوران کودکی به بعد- فسون را ندیده است، به قصد خرید کیفی برای سیبل به مغازه‌ای در شهر مراجعه می‌کند. به نظر کمال، کیف بسـیار زیباست، اما سـیبل به‌راحتی با دیدن هدیه‌اش درمی‌یابد که کیف هدیه، قلابی است. ضمن خرید و استرداد کیف قلابی است که با فسون دوباره روبه‌رو می‌شود. فسون که پاموک در انتخاب اسم او عمد داشته است، متعلق به خانواده‌ای اسـت فقیر. تازه به هجده سالگی رسـیده است و امیدوار است که بتواند به دانشـگاه راه یابد. حضور فسـون در زندگی کمال موقتی اسـت و دیری نمی‌گذرد که ناپدید می‌شـود. نکته جالب توجه این اسـت که پدر کمال نیز ماجرایی شـبیه به او را از سـر گذرانده اسـت. اما کمال بعد از یک سـال، دوباره فسـون را پیدا می‌کند. در این مدت به‌شـدت از سـیبل دور شده است. چیزی نمی‌گذرد که سـیبل به راز کمال پی می‌برد. نامزدی‌اش را به هم می‌زند و این سـرآغاز دورافتادن کمال از کل زندگی اسـت. کمال می‌کوشد تا خود را به خانواده فسـون نزدیک کند. از خانواده مرفه خود فاصله می‌گیرد و به قول خودش ۱۵۹۳ بار بی‌دعوت شـام را در منزل والدین فسون صرف می‌کند. حالا دیگر فسـون از او فاصله گرفته است و چیزی به جز استانبول این دو را در کنار هم قرار نمی‌دهـد. حدوداً نیمی از رمان تجربه متفاوت کمال از اسـتانبول را دربر می‌گیرد. دوری از فسـون، کمال را به آشـغال جمع‌کنی درجه‌یک تبدیل می‌کند. هرچیزی که نشان و اثری از فسون را حفظ کرده باشد، برای او ارزشمند اسـت و بعدها یکی از اشیای موزه می‌شـود. در این اثنا، راوی تغییرات زندگی روزمره ترک‌ها را نیز با دقت تشـریح می‌کند. یکی از نمونه‌های فوق‌العاده آن، ورود تلویزیون و نحوه برخورد آدم‌ها با این شیء تازه‌وارد به خانه‌هایشان است.

استانبولِ «موزه معصومیت» حامل صفت منحصربه‌فردی است که پاموک برای توصیفِ آن از کلمه «حزن» استفاده کرده است. در این شهر زیبایی و اندوه به هم گره خورده‌اند. مترجم انگلیسی «موزه معصومیت» -موربن فریلی- بین کلمه «حزن» و مالیخولیا تمایزی معنایی قائل شـده است. مایکل گورا، منتقد ادبی هم در «گاردین» به تفصیل شـرح داده است که «حزن» استانبول از یک طـرف با زیبایی برآمده از دل ویرانه‌های امپراطوری عثمانی مرتبط اسـت و از سـوی دیگر وجهی از شهری اسلامی را برجسـته می‌کند که تجسمی است از گذرابـودن زندگی و فناپذیری آدمی. کمال، بـا کمک «موزه معصومیت» از راز حزن‌آلودگی اسـتانبول پرده برمی‌دارد. استانبول او جایی است که مدرن‌شدن یا نشـدن، تغییری در تجربه شکسـت ایجاد نمی‌کند. پاموک در انتخاب کلمه «معصومیـت» دلالت‌هـای متفاوتـی را مد نظر داشـته اسـت. معصومیت صرفاً نقطه مقابل بی‌گناهی نیسـت. در فرهنگ غـرب، معصومیت با مفهوم «تجربه» در تقابل است. ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک انگلیسی، در برابر «مزامیر معصومیت»، دفاتر شـعر دیگری سروده اسـت با عنوان «مزامیر تجربه». اگر در «معصومیـت»، آدمی با نماد بره سـروکار دارد، در «تجربه» به دیدار ببری نائل می‌آید که روشنایی پرتلألویی دارد و در جنگل‌های شب می‌درخشد. تعبیر «بی‌گناهی» برای القای مفهوم پاموک چندان وافی به مقصود نیسـت. کمال و فسون -و در زمینه‌ای وسـیع‌تر تمام استانبول- بی‌گناه یا معصوم نیستند. آنها



بهای مدرن‌شدن را با حزن و ناتوانی می‌پردازند و دقیقا به همین دلیل، چاره‌ای جز تأسیس موزه معصومیت باقی نمی‌ماند.

برخلاف تصور عموم، ملت و ملیت دو مفهوم هم‌بسته نیستند. تعلق‌داشتن به ملتی معادل با ملیت‌داشتن نیست. ملیت، با مدرنیته رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. ملت‌ها گاه با مدرن‌شـدن به ملیت می‌رسـند و گاه از طریق ملیت، مدرن‌شدن را تجربه می‌کنند. موزه، یکی از نهادهای مدرن تأثیرگذار در تجربه ملیت‌شـدن اسـت. در موزه، جمعی از آدم‌ها با تماشـای اشـیائی بی‌ربـط در کنار هم، به گذشته مشـترک و فرهنگ یکدست خود پی می‌برند. به بازماندگان امپراطوری عثمانی نمی‌توان ترک‌شـدن را القا کرد، مگر آن‌کـه آدم‌ها را ذیل هویتی ثابت و تازه کنار هم گرد آورد. در ترکیه، موزه مکانی اسـت که بیش از آن‌که هویت ترکیـه‌ای را به بیننده القا کند، زوال و انحطـاط امپراطوری عثمانی را یادآوری می‌کند. ولی کمالِ رمان پاموک، تن به این ناتمامی نمی‌دهد و خود دست به کار تأسـیس موزه‌ای برای ناکامی‌ها و ناتمامی‌های شخصی‌اش می‌شود. درواقع، «معصومیت» بدیلی اسـت بـرای ملیت. هنر یا ملیـت صاحب هیچ موزه‌ای نمی‌شـوند، آنچه میراث حقیقی گذشته است «حزنی» است که با مالیخولیای اروپایی تمایز چشمگیری دارد.

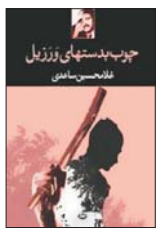
در آخرین صفحات رمان سـروکله شـخصی به اسـم اورهان پاموک پیدا می‌شود، پاموکِ رمان مردی است لاابالی و سرخوش که کمال در یک میهمانی با او آشـنا می‌شود. راوی از این طریق در سیر اتفاقات زندگی‌اش وقفه‌ای ایجاد می‌کند. پس از آشـنایی با پاموک اسـت که کمال به این نتیجه می‌رسـد تا با خرده‌ریزهای زندگی‌اش موزه‌ای راه بیندازد. هرچه باشد تنها این موزه می‌تواند نمادی از بهشتی باشد که این دو می‌توانسته‌اند در کنار هم ساکن آن باشند. در «مـوزه معصومیت» راوی از برقراری رابطه با آدم‌های زنده صرف نظر می‌کند. روال زندگی به نحوی است که خواسته‌ها را به محالاتی ناچیز تقلیل می‌دهد. در نتیجه رفتار با اشـیا جایگزین بدن‌ها می‌شـود. درهمین‌جا است که زباله و خرده‌ریز نقشی اساسی ایفا می‌کند. ظاهر امر آن است که آشغال و زباله، شیئی است که ما به دلیل بی‌مصرف‌بودن دورش می‌ریزیم. اما از چشم پاموک، زباله دقیقاً عبارت از آن چیزی اسـت که نمی‌گذارد رابطه ما با جهان در سطح نفع و اسـتفاده محدود شـود. زباله، شیئی اسـت که در برابر رابطه سودگرایانه ما مقاومت نشان می‌دهد. از این بابت، زباله‌ها شکلی از جهان‌اند که از ما فاصله می‌گیرنـد و ما را آزار می‌دهنـد. بنابراین، زباله‌ها تاریخی مغایر با سرگذشـت دلخواسـته‌های ما را تقریر می‌کنند. شـهر جهان سومی را نه با مرکزخریدها و میهمانی‌های شـبانه، نه با جلسات فرهنگی و خاطره‌های سپری‌شده، بلکه با دوریختنی‌هایـی می‌توان وصف کرد که در برابر هر کلان‌روایتِ توسـعه‌گرا و پیشـرفته‌نمایی مقاومت می‌کند. اسـتانبولِ کمال دوریختنی است و او چاره ندارد جز اینکه مثل هنرمند چیدمان معاصر،کورت شویترز ته‌سیگارها را جمع کند و با شـمارش آنها زمان ازدسـت‌رفته را رد بزند. از طنـز پاموک هم نباید غفلت کرد. او برای موزه‌اش، با کمی‌کردن اشیا و ارائه آمار و ارقام، واحدی برای سنجش حسرت و ناکامی وضع می‌کند.

تقدیـر آدم‌ها را پیـش از آن‌که رویدادهای زندگی مشـخص کند، اشـیا با صراحت و جسـارت فریاد می‌کنند. فسـون پس از آشنایی با کمال، یک لنگه از گوشـواره‌اش را گم می‌کند. این گوشـواره گم‌شده، مظهر ناممکنی جفت‌شدن ایـن دو اسـت. اما کمال با جایگزین یک جفت گوشـواره دیگر بر آن اسـت تا بـر ناتمامی غلبه کنـد. در رمان می‌خوانیم که او حریف این تقدیر نمی‌شـود. بلکـه تنها راهی کـه پیش پای خود می‌یابد این اسـت که ناکامـی را به هنر دگرگون سـازد. اینجاسـت که پاموک با انگاره هگلی «شیء هنری» به مقابله برمی‌خیزد. برخلاف آموزه هگلی که شـیء هنری عبارت از فتیشی است که در چارچوبی عقلانی محدود و محاط شـده است؛ کمال درست عکس این مسیر را طـی می‌کند و همان به اصطلاح «فتیش» را به موزه‌اش انتقال می‌دهد. در اسـتانبولِ پاموک هیچ عقلانیتی زورش به حزن جهان سـومی و خاورمیانه‌ای نمی‌رسد. از بخت بد، برای کمال و امثال کمال، آن عقلانیت مدرنی که قرار بود تاریخ را در هیأت دولت مدرن مجدداً تقویم کند، در تبانی با حسـرت به شـکل اشیایی دورریختنی و اتفاقاتی وقت‌گیر و زائد درآمده است. این است که هنر در استیلای عقل قرار نمی‌گیرد و مسیری عکس را می‌پیماید. حالا این هنر است که با تأسیس موزه‌ای به جای «ملیت» یا «هویت» گزارشی از ناتمامی را به «کمال» می‌رسـاند. «کمال» کامل نمی‌شـود مگر آن‌گاه که قبول می‌کند زندگی بدون «فسـون» و با «حزن» را می‌توان با زیبایی دیریاب یک مشت «خنزر پنزر» اندکی تحمل‌پذیر کرد. «کمال» در هشت سالی که با جنون عاشقانه خود دست‌وپنجه نرم می‌کند، دو کودتای نظامی و دو بار فروپاشـی زندگی آدم‌های پیرامون خود را به چشـم می‌بیند. اسـتانبول برای او در وجود دو زن تجسم پیدا کرده است: سیبل و فسون. سیبل به‌رغم مدرن‌بودن، ترک نیست و تنها در پی تثبیت زندگی خویش است. فسـون هم آن‌قدر گرفتار چارچوب‌های صلب زندگی مسلط در ترکیه اسـت که نمی‌تواند به هیچ آرزویی تحقق ببخشد. این است که برخلاف بروشورهای توریستی، اسـتانبول شهری می‌شود که زیبایی را با حزن معاوضه کرده است. در تجربه کمال و فسون، این شهر محل تلاقی شرق و غرب، یا آسیا و اروپا نیسـت. پاموک، کمال بدون فسون را مظهر شکلی از پیشرفت و توسعه معرفی می‌کند که جز حسـرت چیزی از آن به‌جا نمی‌ماند. علی‌القاعده، موزه باید جایی باشـد که در آن سنت و میراث ارزشمند پیشینیان نگهداری می‌شود، ولـی موزهٔ پاموک نه میراث سـنت را دربر دارد و نه گوهـر ملیت و نه هویت جمعی را. چیزی به‌جز حسـرت و خرده‌ریزهایی نیمه‌کاره و ناتمام باقی نمانده اسـت. اهمیت کار پاموک در این اسـت که موفق شـده به مخاطب غربی، آن ترکیه‌ای را نشان بدهد که او جز با «فسونِ» رمان، حاضر به دیدنش نیست.

عطف کتاب

سکوی پرش ساعدی

پـس از سـال‌ها آثـار سـاعدی امکان بازنشـر پیـدا کرده‌انـد. اخیرا نیز «چوب‌بدسـتهای وَرَزیـل» و چند نمایشنامه دیگر از ساعدی بازنشر شده اسـت. «داسـتان از این قرار است که پای گراز به دهی به نام ورزیل باز شده، و ما هنگامی وارد قضایا می‌شویم که گـراز زمین یکی از روسـتاییان، محرم را شـخم زده و محصـولاش را از میان برده و محرم به همین سـبب از دیگـران جدا شـده و در خرابه‌ای به خاک سـیاه نشسته اسـت. دهاتی‌ها هرکدام یـک چوب به دسـت دارند. چوب سـلاح آنهاست، وسـیله دفاع آنهاست، نشانه دلبستگی آنهاست به زمین و زندگی. ولی محرم دیگر چوب به‌دسـت نـدارد، چون دیگـر چیزی نـدارد تا از آن دفـاع کند. در حقیقت محرم از صف چوب‌به‌دستهای ورزیل خارج شده است. روستاییانی که هنوز بلا بر سرشـان نازل نشـده جاهل‌اند. می‌گویند لابد محرم یـک کاری کرده اسـت که گراز به زمیـن‌اش زده. اما ضربه بلا محرم را بـه هوش آورده و با روشن‌بینی وحشـتناکی، که نتیجه بلازدگی اسـت، پیش‌بینی می‌کند که این شـتر در خانه همه‌شـان خواهد



چوب‌بدستهای ورزیل

غلامحسین ساعدی

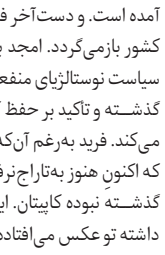
نشر نگاه

خوابیـد. محـرم چون آب از سـرش گذشته واقعیت فاجعه را تمامن درک می‌کنـد و می‌داند که گـراز با صدای دهل و این قبیـل حیله‌های عاجزانه میـدان را خالی نمی‌کنـد. محرم این را توی چشـم همه می‌گوید و نفرت همه را برمی‌انگیزد. چوب‌به‌دستهای ورزیـل یک طرف قـرار دارند و محرم بی‌چوب یک طـرف. یک طرف هیئت اجتماع اسـت و امید و دلبسـتگی به مـال و خودبینـی و چاره‌جویی؛ یک طـرف فرد اسـت و یـأس و آزادی از قید تعلق و روبه‌روشـدن با واقعیت زشـت». این روایت نجف دریابندری از نمایشنامه مطرح ساعدی است. در پرده اول این نمایشـنامه کشاکش این دو گروه به تصویر کشـیده می‌شود و در پرده دوم نمایشـنامه یکباره تغییر ماهیـت می‌دهـد و به شـکل نوعی کمـدی درمی‌آید و ماهیت کنایی پیدا می‌کند. «قضیه از این قرار اسـت که چوب‌به‌دسـتهای ورزیـل سـرانجام می‌رونـد دسـت‌به‌دامن یک مسـیو می‌شـوند و مسـیو دو شـکارچی به ورزیل می‌فرستد و شکارچی‌ها گرازها را می‌کشند و خودشان به‌جای گرازها شـروع می‌کنند به خـوردن دارونـدار مـردم ورزیـل. ورزیلی‌هـا می‌رونـد دو شـکارچی تازه می‌آورنـد تا ظلم شـکارچی‌های اول را دفع کنند...» و الخ. این نمایشـنامه در میان دیگر آثار نمایشی ساعدی اهمیتی بی‌چون‌وچرا دارد. چراکه ساعدی در این نمایشنامه طنز سـیاه و هراسناک خود را در بستر زندگی جاری به‌تمامی نشان می‌دهد. از این روسـت که جلال آل‌احمد پس از دیـدن نمایشِ «چوب‌بدسـت‌های ورزیـل» می‌نویسـد: «این‌جـا دیگـر ساعدی یک ایرانی برای دنیا حرف‌زده است. بر سـکوی پرش مسائل محلی به دنیا جستن، یعنی این».

نگاه

مروری بر مجموعه «عکس‌های دسته‌جمعی» حمید امجد

قصه یعنی بنکل دروغ



تا همین چندسال پیش، ادبیات داستانی ایران بیشتر در قالب داسـتان کوتاه جلوه می‌کرد. در اواخر دهه هفتاد بحث بر سـر این بود که چرا ادبیات ایران در داسـتان کوتاه، به‌مراتب بیشـتر و بهتر از رمان نمود پیدا می‌کند. بعد، بـا آغاز دهه هشـتاد رمان بر داسـتان کوتاه غلبه کرد. حالا اغلب آثار داستانی را رمان‌ها تشـکیل می‌دهند. بخش غالب این رمان‌ها هم فاقـد دقت‌نظر و نوآوری‌اند و حتی با اقبال بازار هم روبرو نیسـتند. این اسـت که به‌نـدرت با مجموعه‌داسـتان کوتاه چشـمگیری مواجه می‌شویم. تأکید بر این تغییر از این‌رو درخور تأمل است که وجه نابهنگام «عکس‌های دسته‌جمعی» را تا حدی برجسته می‌کند. شش داستان اینَ مجموعه، یادآور شـکلی از سنت داستان‌نویسـی است که با وسواس و پشـتکار، برآن بود تا یا به ادبیات چیز تـازه‌ای را اضافه کند، یا زوائدی را از آن بزداید. به همین دلیل این داسـتان‌ها شـاید در خوانش اول شبیه به بنایی هسـتند که انگار پس از وقوع زلزله‌ای ویرانگر صحیح و سـالم به‌جـا مانده‌اند. آن‌طور که از تاریخ‌های آخر هر داسـتان برمی‌آید، امجد این داسـتان‌ها را در مدتی بیش از پانزده‌سال نوشـته و بازنویسی کرده اسـت. ترتیب داستان‌ها از سنجیدگی خاصی برخوردار است. در داستان اول؛ «عکس‌های دسـته‌جمعی»، با دیدار دو دوست قدیمی مواجهیم که شبی را در کنار هم می‌گذرانند و ضمن ورق‌زدن عکس‌های قدیم، به مرور خاطرات گذشته می‌پردازند. میزبان، سینا چندان تمایلی به یادآوری خاطرات ندارد، اما میهمان، فرید مدام به گذشـته ارجاع می‌دهد. سـینا گرفتار روزمرگی است و در عکس‌های قدیمی، جز ویرانی، مرگ و انهدام زندگی‌های پیشـین نمی‌بیند، حال آن‌که فرید با دیدن عکس‌ها به شـور آمده است. و دست‌آخر فرید، زندگی سینا را متلاشی می‌کند و به خارج از کشور بازمی‌گردد. امجد بدون توسل به لفاظی یا ساده‌نویسی کلیشه‌وار، سیاست نوستالژیای منفعت‌طلبی را افشا می‌کند که در عین ارج‌نهادن به گذشـته و تأکید بر حفظ آثار آن، با فرصت‌طلبی ویرانهٔ گذشته را ویرانه‌تر می‌کند. فرید به‌رغم آن‌که شیفته آلبوم عکس‌های سینا است، نه گذشته که اکنون هنوز به‌تاراج‌نرفته سینا را وارسی می‌کند: «گذشته‌م که همیشه گذشـته نبوده کاپیتان. این عکس مال گذشته‌س، ولی اون لحظه‌ای که داشته تو عکس می‌افتاده واسه خودش یه همین الانی بوده...» (ص۲۳) پس از این داسـتان، فضا آماده است تا با «اشـتباه»، «گره»، و «پارک» با شکل دیگری از گذشته ویران‌شده روبرو شویم. «اشتباه»، با ساختاری ساده و فضاسازی ماهرانه حال ارباب‌رجوعی را بازگو می‌کند که به‌سختی خود را به طبقه چندم اداره‌ای می‌رساند و بعد متوجه می‌شود که کل مسیر را اشـتباه آمده است. «گره»، مونولوگ کارمند دیگری است که گلویش ورم کرده و بی‌وقفه با دکتر حرف می‌زند و ضمن حرف‌زدن، مخاطب با علائم مرضی روبرو می‌شـود که چندان به طب و طبابـت ربط ندارد. «پارک»، روایت خاطره کودکی اسـت که در آخرین تابستان پیش از شروع مدرسه والدین‌اش به بهانه پارک او را فریب می‌دهند تا دندانش را بکشـند. این سـه داستان، در عین ساختاری سـاده، شکلی از گذشته را خلق می‌کنند که با گذشـتهٔ فرید در «عکس‌های دسته‌جمعی» اختلاف شدیدی دارد. امجد می‌کوشـد فرایند پیچیده‌ای را شـرح بدهد. اینکه چطور حافظان میراث گذشـته، خود به ویرانگران آن مبدل می‌شـوند. داستان «کوچ»، شرح احوال زنی است که شـب‌ها به وسوسه می‌افتد زندگی‌اش را رها کند و بـرود، اما روزها منطق زندگی‌اش تغییر می‌کنـد و او را به زندگی دلبسته و وابسـته می‌کند. امجد با این داسـتان، فضایی فراهم آورده تا پریسا و پریساهای داستانِ «عکس‌های دسته‌جمعی» فرصت سخن‌گفتن پیدا کنند. زن رمانی را تا نیمه خوانده است که در آن زنی دیگر می‌کوشد تا در پی یافتن همسرش مسیر دشواری را طی کند. در تمام داستان تلفن مدام زنگ می‌زند و در ملال زندگی روزمره فرزندش از کلاس زبان به خانه بازمی‌گردد و همسرش تلاش می‌کند تا بر اندوه او غلبه کند.

بی‌تردید گل سرسبد این مجموعه، داستان «مردی که زنش را گم کرد» است. فضای داستان کم‌نظیر و ناآشنا است. ماجرا حول محور افسانه‌ای می‌گردد که راننده‌های گاراژ دهان‌به‌دهان به آن شکل داده‌اند. راوی که حالا پا به سن گذاشته، ماجرای گم‌شدن زنی را بازگو می‌کند که با کودک شیرخواره‌اش ناپدید شده است. داستان با تسلطی شگفت به زبان خاص راننده‌های بیابانی بازگو می‌شود. شخصیت‌پردازی راننده‌ها هم با مهارت هرچه‌تمام به سیر روایت پیوند خورده است. مهم‌تر آن‌که راوی ماجرایی را نقـل می‌کند که با هیچ زبان دیگری جز زبان قصه نمی‌توان آن را بیان کرد. «مردی که زنش را گم کرد»، در زمره بهترین داستان‌کوتاه‌هایی است که طی سـال‌های اخیر نوشته شده است. چند صفحه آغازین داستان، با نثـری پرطنین جهانی را تجربه می‌کنیم که کاملا برای ما بیگانه اسـت. راننده‌های بیابان‌نورد، به محض آن‌که دشـواری سـفر را بر خود هموار می‌کنند، هرکدام به داسـتانی پروبال می‌دهند و تدریجا از آن افسانه‌ای رازآلود می‌سازند که درنهایت به فاجعه‌ای آرام ختم می‌شود. امجد برای هر شـخصیت، زبانی منحصر در نظر گرفته و گذشـت زمان را به‌خوبی در داسـتان به مخاطب خود القا کرده است. علاوه‌براین روی مضمونی انگشت گذاشته که همچنان برای جامعه ایران در هاله‌ای از ابهام است. او موفق شده شیوه‌ای از زندگی را در معرض دید مخاطب قرار بدهد که چندان شـناختی از آن نداریم. داستان امجد، داستان آدم‌هایی است که ظاهرا هیچ داسـتانی ندارند یا دست‌کم به‌سادگی از عهده نقل حکایت خود برنمی‌آیند. بـه همین خاطر راوی در عین کم‌سـوادی و ناتوانی از گفتن، با سـماجت ماجرا را تا انتها بازگو می‌کند و هرازگاهی با تکیه‌کلام «قصه یعنی بنکل دروغ»، دوزخ آدم‌هایی را عیان می‌کند که نمی‌توانند، نمی‌خواهند، نمی‌گذارند و یا نیستند تا روایت کنند.

عکس‌های دسته‌جمعی، مجموعه‌داستان، حمید امجد، نشر نیلا