مرور

بازرس ژاور در بوئنوس آیرس

● «حلبی‌آباد» رمانی است از سزار آیرا، نویسنده آرژانتینی معاصر، که با ترجمه ونداد جلیلی در نشر چشمه منتشر شده است. از سزار آیرا به‌عنوان یکی از مطرح‌ترین نویسندگان امروز آرژانتین نام می‌برند. نویسنده‌ای که در وصفِ او شاید بد نباشد قولی را از روبرتو بولانیو بیاوریم که در آن در موجزترین عبارت تصویری دقیق از آیرا و سبک او ارائه شده است. بولانیو درباره آیرا گفته است که «اگر یک نویسنده معاصر باشد که نتوان او را در دسته‌ای مشخص جا داد، سزار آیرا است.» این گفته بولانیو که در مقدمه ترجمه فارسی رمان «کنگره‌ی ادبیات»، رمان دیگری از آیرا که آن هم پیش از این با ترجمه ونداد جلیلی در نشر چشمه منتشر شده بود، آمده به خوبی و در نهایت ایجاز سبک آیرا را مشخص می‌کند. آیرا به‌راستی همان‌طور که بولانیو گفته است در دسته‌ای مشخص جا نمی‌گیرد چراکه آثارش مجموعه‌ای است از انواع ژانرها و شیوه‌ها. این شاید به آن ویژگی آیرا بازمی‌گردد که در یادداشت آغاز ترجمه فارسی رمان «حلبی‌آباد» به آن اشاره شده است. در این یادداشت در معرفی آیرا می‌خوانیم: «در وصف سزار آیرا گفته‌اند که کمتر نویسنده‌ای به اندازه‌ی او کتاب خوانده است، مطالعاتش در زمینه‌ی ادبیات بسیار گسترده است و دوره‌های گوناگون آن را استادانه می‌شناسد. سال‌ها ادبیات ترجمه کرده است و چند زبان می‌داند. آگاهی‌های نویسندگی، سواد خوانندگی، پشت‌کار بی‌مانند و تجربه‌ی سالیانش را به کار برده، سبکی (سبک‌هایی) غیر از سبک دیگر نویسندگان مهم معاصر در پیش گرفته و انبوهی رمان نوشته است. شاید همین چندوجهی‌بودن سبک و همچنین تک‌تک رمان‌هایش در کنار پرداختن موضوعات مهم زمانه، دوری‌جستن از شتاب‌زدگی و شیوه‌ی سنجیده‌ی کارش سبب شده باشد که آثارش در سال‌های گذشته میان منتقدان و مخاطبان ادبیات گل بکند و جمعیت خوانندگان کتاب‌هایش در سراسر جهان به‌سرعت بیفزاید.» در این یادداشت همچنین از رمان «حلبی‌آباد» به‌عنوان یکی از رمان‌های «مهم، تفکربرانگیز، قصه‌دار و خواندنی» آیرا نام برده شده که «از جمله خصوصیاتش کاملا معاصر بودن و در ضمن بهره‌بردن از ویژگی‌های رمان متأخر و کلاسیک است.»ترجمه فارسی «حلبی‌آباد» علاوه بر یادداشت کوتاهی که به آن اشاره شد، موخره‌ای هم به قلم مترجم دارد که در آن به ویژگی‌های سبکی این رمان پرداخته شده است. از جمله ویژگی‌های تکنیکی این رمان چنانکه در همین موخره به آن اشاره شده «برداشتن مرز میان راوی سوم‌شخص دانای کل و راوی اول‌شخصی که از منظر خودش قصه می‌گوید، نفوذ روایت در منظرهای فرعی مانند تلویزیون و گاه مخیله‌ی یکی از کاراکترهای رمان، نقل‌قول غیرمستقیم آزاد، جریان سیال ذهن یا گفتار درونی غیرمستقیم» است. در بخشی دیگر از این موخره درباره مضمون و طرح داستانی «حلبی‌آباد» چنین می‌خوانیم: «طرح داستانی رمان که ژانرگریز است، گاه به تأمل‌های فلسفی در زندگی شهرنشینی، گاه به رمان اجتماعی و گاه به ژانر نوآر می‌گراید و لحظه‌هایی با ادبیات کارآگاهی پهلو می‌زند، حلبی‌آباد و ساکنان کم‌وبیش نامرئی‌اش را در همسایگی شهر بوئنوس‌آیرس وصف می‌کند و ماجرای مردی را (مأمور پلیسی که گویی همجنس وارونه‌ی بازرس ژاور ویکتور هوگو است) می‌گوید که می‌خواهد حقیقت این دنیای ناپیدا را به چشم خویش ببیند.» آن‌چه در ادامه می‌خوانید سطرهایی است از این رمان: «خیابان بونورینو، که از ریواداویا منشعب می‌شد، در تابلوها نام بولوار استبان بونورینو گرفته بود و هیچ‌کس نمی‌دانست چرا، زیرا خیابان باریکی مثل همه‌ی خیابان‌های دیگر بود. همه می‌پنداشتند که این هم یکی از خطاهای مکرر دستگاه اداری باشد و کارمندان غفلت‌زده به اشتباه دستور داده باشند چنان چیزی بر تابلوها بنویسند بی‌آن‌که حتا یک‌بار پا در محله گذاشته باشند. راستش این نام درست بود، هرچند علت درستی‌اش به اندازه‌ای پنهان بود که هیچ‌کس پی به آن نمی‌برد. خیابان بونورینو هجده کوچه آن‌سوتر، جایی که لجبازترین کسانی هم که پیاده‌روی می‌کردند به آن نمی‌رسیدند، از چند ساختمان بلند و انبار و گاراژ و چند قواره زمین می‌گذشت و سپس جایی که به نظر می‌رسید خیابان به پایان رسیده باشد، پهن می‌شد و بولواری می‌گشت که نامش را از همان آغاز بر تابلوها نوشته بودند. اما آن‌جا آغاز بولوار نبود، تهش بود، طول ادامه‌اش به صد متر هم نمی‌رسید و به جاده‌ی آسفالتی طولانی می‌انجامید که حلبی‌آباد در یکی از پهلوهایش گسترده بود. ماکسی هرگز تا آن‌جا نرفته بود، اما آن‌قدر نزدیک شده بود که حلبی‌آباد را ببیند که برخلاف راه تاریکی که از آن می‌گذشتند به جلوه‌ای عجیب چراغانی بود چنان‌که سخت می‌درخشید و هاله‌ای نورانی بر فرازش همچون تاجی میان مه پدیدار بود. از دور کم‌وبیش مثل آن بود که توهم باشد و این نمود خیالی پلک‌هایش را بیشتر می‌بست و خوابناکی‌اش را می‌افزود. در آن ساعت و از آن فاصله جایی جادویی را می‌مانست، اما ماکسی آن‌قدر از واقعیت دور نشده بود که نداند سرنوشت کسانی که آن‌جا زندگی می‌کنند سراسر فلاکت و درماندگی است...».

حلبی‌آباد
سزار آیرا
ترجمه ونداد جلیلی
نشر چشمه

در دفاع از نقد ژورنالیستی با نگاهی به کتاب «سینه‌فیلیا و تاریخ»

جنونِ نقد

علی شروقی

کریستیَن کیثلی در کتاب «سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها» که ترجمه فارسی‌اش به تازگی منتشر شده است، از ضرورت احیاء شیوه‌ای از ادراک و نقد فیلم سخن گفته که از مکاشفه، هیجان، لذت و حسانیت نیرو می‌گیرد، یعنی از همه آن چیزهایی که جزو خطوط قرمز نقد آکادمیک به حساب می‌آیند. کیثلی این نوع از نقد فیلم را برآمده از روحیه‌ای می‌داند که در کتاب او تحت عنوان «روحیه سینه‌فیلیایی» از آن سخن گفته شده. سینه‌فیلیا همان‌طور که کیثلی اشاره می‌کند اصطلاحی است که «دلالت بر نوعی آشوب و بی‌نظمی می‌کند»[1] و این همان چیزی است که نقد آکادمیک که همواره نماینده نظم و گفتمان‌های تثبیت‌شده و جاافتاده است به‌شدت از آن هراس دارد. به‌طورکلی نقد آمیخته به هیجان و حس و مکاشفه در لحظه، نقدی که مبتنی‌بر اشتیاقی جنون‌آمیز به متن و حاصل تماس شورانگیز و بی‌واسطه منتقد با متن باشد، با روحیه نقد دانشگاهی که همواره عقلانیتی سرد و فرهیخته را در گفتمان اقتدارگرایانه خود پیش‌فرض می‌گیرد، سازگاری ندارد و هیچ جای تعجب نیست اگر یکی از خاستگاه‌های اصلی سینه‌فیلیا که مبتنی‌بر حس و شهود و مکاشفه و هیجان و نوعی عشق و شیفتگی جنون‌آمیز و فتیشیستی به سینماست، نشریات بوده باشند نه کرسی‌های دانشگاه‌ها و اگرچه به گفته کیثلی همین سینه‌فیلیا بود که بستر ایجاد کرسی‌های دانشگاهی را برای مطالعات سینمایی فراهم کرد، چنانکه او اشاره می‌کند در زمانی که آتش سینه‌فیلیا به سردی گرایید، آکادمیسین‌ها این اتفاق را به سکوت برگزار کردند و این مطبوعات بودند که با تأسف از افول سینه‌فیلیا سخن گفتند. سینه‌فیلیا البته نقد فیلم بر اساس هیجان و اشتیاق صرف نیست بلکه همان‌طور که در کتاب از دومینیک پاینی، یکی از مدیران سینماتکِ فرانسه، نقل شده نقدی است حاصل «درآمیختگی ذهنی و تخصص عینی»[2]، نقدی که در آن منتقد در نسبت با اثر در حالتی میان «واله و شیدابودن و سرد و دوربودن» قرار می‌گیرد، در حالتی بین «رخوت و هشیاری»[3]، یا به بیان کریستین - مارک بوسنو، «در نوسان بین غرقگی و دوری‌گزینی»[4]. نقدی ماحصل پرسه‌زدنِ هشیارانه و درعین‌حال مبتنی‌بر اشتیاق که در مواجهه با متنی خلاقه، متنِ تازه‌ای خلق می‌کرد و بی‌دلیل نیست که جمعی از نمایندگان راستینِ این نوع نقد در دوره طلایی آن منتقدانِ «عشقِ‌سینما»یی بودند که در مجله کایه‌دو سینما می‌نوشتند و خود به کارگردانانی مطرح در عالم سینما بدل شدند: «به گفته دوباک و فرمو، در طول دوره عالی سینه‌فیلیا، نوشتاری که از نشریاتی مانند کایه سر برآورد صرفا تاریخ یا نقد نبود، بلکه نوعی جایگزین‌سازی خلاق بود که هیچ از خود فیلم‌ها کم‌اهمیت‌تر نبود.»[5]

از طرفی نقد سینه‌فیلیایی کشف لحظه‌ای در متن بود که برق‌آسا تمامی نیروی نهفته در متن را بر مخاطب آشکار می‌کرد. نوعی غور در جزئیات به‌قصد شکارِ جان و جوهر اثر. کیثلی در کتاب خود با روایتی خلاقانه از تاریخ سینه‌فیلیا و پایگاه‌ها و خاستگاه‌های نظری آن، مخاطب را با این جزئیات حاشیه‌ای اما مهم مواجه و درگیر می‌کند؛ جزئیاتی که بدون قصد قبلی در قاب تصویر پدید آمده‌اند بی‌آن‌که کارگردان آگاهانه و عامدانه قصد تأکیدگذاشتن بر آن‌ها را داشته بوده باشد. این جزئیات را فردِ سینه‌فیل شکار می‌کند و علیه گفتمان مسلط و برخاسته از نظم تثبیت‌شده‌ای که چه‌بسا فیلم خواسته باشد به خواننده القا کند به‌کارشان می‌اندازد. همین وجه خطرناک و آشوب‌آفرین نقد سینه‌فیلیایی است که باعث می‌شود آکادمی افول آن را در سکوت جشن بگیرد و از آن‌جا که ژورنالیسم زمین مستعدی برای رشد و بارورشدن این‌گونه نقد می‌تواند باشد، خصومت آکادمی با نقد ژورنالیستی نیز از همین‌جا آب می‌خورد، یعنی از آن ظرفیت هیجانی که در نقد ژورنالیستی هست و گفتمان آکادمیک همواره آن را به حساب ضعف و سطحی‌نگری تخفیف‌دهنده نیستند طرد کند و با گفتمانی دستِ دوستی دهد که اثر را در قالب‌هایی مطمئن و تثبیت‌شده دسته‌بندی کند و آن را صرفا بر اساس آن قالب‌ها توضیح دهد. این‌جاست که مازادِ غیرعقلانی و هیجانی نقد ژورنالیستی از قضا باید سازماندهی و احیا و بر ضرورت آن پافشاری شود. کیثلی از قول راجر کاردینال لحظه سینه‌فیلیایی را این‌گونه تعریف می‌کند: «لحظه سینه‌فیلیایی همچون نوعی اولویت‌بخشی و ارزش‌گذاری تماما نامعقول» و این لحظه را با آن‌چه بارت در مورد عکس «پونکتوم» می‌نامد شبیه می‌بیند: «پونکتوم جایی است که به زعم بارت، وحدت استودیوم را بر هم می‌زند یا از هم می‌پاشد - و استودیوم، بنا به تعریف بارت، معنای تعین‌یافته از جانب فرهنگ است که از طریق یک عکس انتقال می‌یابد (آمیزه‌ای از معانی ضمنی و صریح)، معنایی مشترک بین عکاس که تصویر را می‌گیرد و مخاطب عام که آن تصویر را دریافت می‌کند و بازمی‌شناسد. پونکتوم یک جزء است که عکاس را جذب می‌کند، جزئی که از استودیوم درمی‌گذرد و عکاس را تحریک و گرفتار می‌کند.»[6]

«هیجانی»، «احساساتی»، «سخیف»، «سطحی»، «غیرعلمی»، «منفی‌باف» و «مخالف‌خوان»؛ این‌ها برخی صفاتی است که در این سال‌ها در فضای ادبیات ایران به نقد ژورنالیستی و منتقد/ ژورنالیست داده شده است و گاه حتی خود «ژورنالیستی» صفتی شده است معادل تمامی آن صفات پیش‌گفته. اگر از بین تمام این صفات نسبت‌داده‌شده به نقد ژورنالیستی بر دو صفتِ «هیجانی» و «احساساتی» درنگ کنیم و با احضار «لحظه سینه‌فیلیایی» مدنظر کیثلی به ساحت ادبیات، تاریخ نقد ادبی ایران را از این منظر بازخوانی کنیم درمی‌یابیم که نقد ادبی در ایران اغلب در آن لحظاتی به مواجهه خلاقانه با متن دست یافته و توانسته نیروهای رادیکال یک متن را آزاد و فقدان این نیروها را در متن دیگری افشا کند که آن هیجان و احساسات منتسب به نقد ژورنالیستی را به خود راه داده است و در مواجهه با اثر، به تعبیری که اکبر رادی در مورد براهنی به کار می‌برد، «عقلانیت و حسانیت» را به هم تنیده است.[7] شاید به سود نویسنده فاقد خلاقیت باشد که «حسانیت» در نقد را نفی کند تا دستش رو نشود اما کنارگذاشتن این حسانیت و میدان را یکسره به گفتمان آکادمیک واگذارکردن به سود ادبیات و نقد ادبی نیست. هیجان موجود در نقد ژورنالیستی همان مازادِ نامعقول و جنون‌آمیزِ ذخیره‌شده در نقد است که اگر درست به‌کار افتد و هرز نرود می‌تواند نیروهای خلاقه یک متن را آزاد کند و همچنین نشان دهد که کدام متن فاقد چنین نیرویی است. نقد ژورنالیستی نوعی پرسه ماجراجویانه در متن است که نه‌فقط با عقلانیت محض که با اشتیاق جنون‌آمیز، مکاشفه و حس سروکار دارد و در پی تماس جسمانی با متن و لمس آن است. سخیف و سطحی قلمدادکردن نقد ژورنالیستی به دلیل هیجانی و احساسی‌بودن آن نشانگر نوعی چرخش در تولید ادبیات نیز هست؛ چرخش از وجه رادیکال و مسئله‌ساز به سمت فضایی تخت و بدون مسئله، چرخش از مواجهه‌ای بر مبنای رد و انکار با موقعیت انسان در جهان به سوی مواجهه‌ای سراسر تأییدی، چرخش از خلق و کشف به سوی «بازنمایی» که کیثلی از قول بارت آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «بازنمایی این است: وقتی هیچ چیز ظاهر نمی‌شود و منکشف نمی‌گردد، وقتی هیچ‌چیز از قاب بیرون نمی‌زند: قاب تصویر، قاب کتاب، قاب پرده.»[8] این آیا وضعیت غالب ادبیات ما در این سال‌ها نیست و نفی «حسانیت»ی که ژورنالیسم ادبی عرصه‌ای مناسب برای فعلیت‌بخشیدن به آن می‌تواند باشد از همین‌جا نمی‌آید؟

سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها
کریستیَن کیثلی
ترجمه مهدی نصراله‌زاده
نشر بیدگل

پی‌نوشت‌ها:

۱. سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها، ص۱۷
۳و۲. همان، صص ۸۲ و ۳۲
۴.همان، ص۸۳
۵.همان،ص۱۷
۶.همان صص ۶۵ و ۶۴
۷.شناختنامه اکبر رادی/ به کوشش فرامرز طالبی، نشر قطره، ۱۳۸۲، صص ۲۵۳- ۲۵۲
۸.سینه‌فیلیا و تاریخ، ص۶۵

صدا، سکوت و کلمات

ادامه از صفحه۸

مگر نمی‌شود قصه پرندگان را یکبار سروته کنیم. در آغاز داستان، پرنده اساطیری بزرگ حاضر باشد و بعد این پرنده به سی پرنده کوچک پر سروصدا دگرگونی می‌یابد. پرنده‌هایی که قادر به تکلم هستند. سخن گفتن پرنده‌ها باعث آشوب و تشتت خواهد شد اما روشن است که دلیل اتحاد آنها دستیابی به کمال بوده است.» کلیدی‌ترین نکته رمان در همین «وارونگی» نهفته است. این‌که می‌گوید «در مورد قصه‌ها تا جزیی‌ترین سوراخ و سنبه را بازرسی کردن...»، یعنی نویسنده نقد را می‌پذیرد و می‌گوید پنبه کتابم را بزنید. نکته‌های مهم رمان در همین چند سطر جای گرفته است. نویسنده می‌گوید من همه‌چیز را می‌خواهم وارونه ببینم. این وارونگی موجب خلاقیت می‌شود و باعث می‌شود دنیا را یک‌جور دیگر ببینیم و از کلیشه‌ها فرار کنم. تمام تلاش این رمان این است که کلیشه‌هایی را بسازد و بعد این کلیشه‌ها را بشکند و بگوید که دوباره می‌توان جور دیگری نگاه کرد.

حالا برمی‌گردم به این‌که چرا در خواندن رمان پیش نرفتم. وقتی رمان در ابتدا داستان سیمرغ را تعریف می‌کند، گفتم این دیگر چیست! دست‌اندازهای اصلی در همین بخش و کلیشه‌های موجود در آن است که آدم را از خواندن بازمی‌دارد. اما بعد که جلوتر برویم می‌بینیم که همه این کلیشه‌ها برای این بوده تا شما را وارد یک فضای دیگری کند و وقتی می‌گوید شما می‌توانید این پرنده‌ها را وارونه ببینید تازه متوجه می‌شوید که چه اتفاق درخشانی در روایت رمان افتاده است. نکته مهم‌تر، صداها است. در همین تکه‌ای که خواندم رحمت می‌گوید اگر این پرنده‌ها به تکلم واداشته شوند دنیای پرآشوبی به‌وجود می‌آید. درست مثل همین رمان. «تهرانی‌ها» دنیای پرآشوبی از صدا، سکوت و کلمات است و نقطه‌قوت رمان هم به‌واسطه همین ویژگی‌ها است. شما لحظه‌هایی را در سکوت می‌بینید. حتی گاهی بر این سکوت، سکوت محض، تاکید می‌شود. جهانی که نویسنده در رمانش ساخته جهان شگفت‌انگیزی است و تمام کلیشه‌هایی که به‌خاطر آنها فکر می‌کردیم رمان آزارمان می‌دهد یکباره و با تغییر فضا ما را غافلگیر می‌کند. حس غافلگیری حس بسیار مهمی در رمان است و خورشیدفر موفق شده خواننده‌اش را غافلگیر کند. اما این غافلگیری‌ها از صفحه صد به بعد رمان اتفاق می‌افتد. انتقاد دیگری که به «تهرانی‌ها» دارم این است که روایتش یکدست پیش نمی‌رود و فرازوفرودهای زیادی دارد. جاهایی از رمان بی‌اغراق رشک‌برانگیز است و حتی می‌توانم بگویم در آثار مهم جهان می‌توانم چنین چیزی بخوانم. فصلی که به رابطه رحمت و کاترین مربوط است به گونه‌ای درخشان توصیف شده و به‌نظرم هم شخصیت «کاترین» به‌اصطلاح خوب درآمده و خلق شده است و هم شخصیت رحمت در آن بحران به‌خوبی توصیف شده و همچنین بحران خیلی خوب تصویر شده است. مهم‌تر از همه اینکه ماجرا در آلمان اتفاق می‌افتد اما شما ذره‌ای فکر نمی‌کنید که این را نویسنده‌ای ایرانی نوشته و انگار یک آلمانی این فضای سرد و آدم‌های یخ‌زده را تصویر کرده است. در کنار این‌ها، رابطه یخ‌زده‌ای را می‌بینیم همراه با استرس‌ها و اضطراب‌هایی که رحمت هنگام عاشق‌شدن حس‌شان می‌کند. به‌نظرم این بخش یکی از پراوج‌ترین قسمت‌های کتاب است که متاسفانه در فصل بعدش روایت دوباره فرازش را از دست می‌دهد. تناقض بین درجه‌یک‌بودن و معمولی‌بودن تنها نکته آزاردهنده این رمان است، با این‌حال این تناقض به‌قدری نیست که رمان را ضعیف کند. جمع‌بندی من این است که «تهرانی‌ها» رمان موفقی است و خورشیدفر تلاشش را کرده که اثری بزرگ‌تر و جلوتر از خودش خلق کند. جاهایی توانسته از خودش جلوتر باشد و جاهایی نتوانسته و تسلیم شده. نکته مهم دیگری که در «تهرانی‌ها» وجود دارد فضاهایی است که به موسیقی مربوط است و من شبیه‌اش را در آثار ایرانی ندیده‌ام. یعنی این‌گونه و در این حجم درباره موسیقی صحبت کردن نکته جالبی است و فکر می‌کنم از این نظر خورشیدفر خیلی تحت‌تاثیر پدرش بوده است. شاید اشتباه کنم اما به‌نظرم او در این بخش‌های رمان مدیون پدرش است و خاطراتی پشت این کار است که چیزی بیش‌تر از تحقیق و مطالعه است.

اوباما و «تهرانی‌ها»

امیرحسین خورشیدفر نیز، درباره تاثیرپذیری از پدرش در نوشتن این رمان گفت که «فکر می‌کنم همین‌طور است و بدون‌شک تصویر این فضاها ناشی از حضور پدرم و حواشی‌ای است که از این طرف و آن‌طرف ساخته شده است. از این نظر بخش‌هایی از رمان که به موسیقی مربوط است چیزی است که در آن محیط ساخته شده است.» او همچنین درباره عنوان رمانش و اینکه این عنوان چندان ربطی به تهران ندارد هم گفت:

بعد از انتشار «تهرانی‌ها» برخی از من پرسیدند که چطور رمانی که لزوما درباره تهران نیست چنین عنوانی دارد. پاسخ من این بود که مگر قانونی وجود دارد که من حتما باید به بازنمایی طبقه متوسط بپردازم تا به‌عنوان «تهرانی‌ها» مربوط باشد. حرکت اصلی رمان از جایی شروع شد که من جمله‌ای از اوباما شنیدم. بعد از انتخابات دور دوم اوباما، او درباره سیاست خارجی‌اش گفت که ما در مقابل ایران تمام کشورهایی که مواضع مختلف داشتند را تبدیل به تنی واحد علیه ایران کردیم. در اینجا بود که من به ماجرای وحدت و یکی‌شدن فکر کردم و اصلا عنوان «تهرانی‌ها» به این موضوع برمی‌گردد. یعنی نوع راوی جمع که در صرف فعل جمع خلاصه نمی‌شود بلکه سعی می‌کند این‌ها را به سوژه‌ای آشنا برگرداند. در عنوان «تهرانی‌ها» چیزی طعن‌آمیز وجود دارد که تهرانی نیست اما می‌خواهد باشد اما همه‌چیز از دستش در می‌رود.

خورشیدفر همچنین درباره این نظر که رمان در ابتدا به سختی خوانده می‌شود گفت که «زیبایی‌شناسی نویسنده با قسمت‌هایی از گروه‌های مخاطبین نزدیکی دارد و با گروه‌های دیگری نه. او با اشاره به‌نظر احمد غلامی درباره این موضوع، از او پرسید که آیا صحبت او مبنی بر سخت خوانده شدن قسمت‌های ابتدایی رمان نظر خود اوست یا این حرف به‌منزله نمایندگی از بخشی از خوانندگان رمان مطرح می‌شود.»

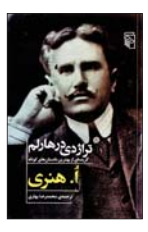
احمد غلامی در پاسخ به این پرسش گفت: «در مورد هر اثر هنری باید صادقانه برخورد کرد یا صادقانه باید به ملاقات یک کتاب رفت. صحبت من ناظر بر حذف بخش اول رمان نیست و اگر کسانی این نظر را دارند به اعتقاد من اشتباه می‌کنند چون این فصل نقطه‌اتکای رمان است. من به نویسندگان دیگر این توصیه را کردم که اگر شروع به خواندن این رمان کردید و این تصور برایتان پیش آمد که با همان کلیشه‌های همیشگی روبرو هستید، رمان را رها نکنید و خواندنش را ادامه دهید. واقعیت این است که یک نفر خودش را این‌طور جا می‌زند که من کلیشه‌نویسم اما در واقعیت اصلا کلیشه‌ای قرار نیست نوشته شود و حتی ضدکلیشه است. شاید من این صبر را داشته باشم که خواندن رمان را ادامه بدهم اما خواننده‌ای که به ادبیات این سال‌ها خو کرده احتمالا نمی‌تواند خواندن رمان را ادامه بدهد و با همان آغازش نظر منفی نسبت به آن پیدا می‌کند و متاسفانه هژمونی ادبی دستِ مخالفینِ این دست رمان‌ها است و سعی کردند تا حدی سلیقه اندک‌مخاطب این سال‌های اخیر را رقم بزنند. به هر تقدیر باور من این است که هرچه از زمان انتشار تهرانی‌ها بگذرد این رمان بیشتر دیده می‌شود و بیشتر جای خودش را پیدا می‌کند. تهرانی‌ها رمانی است که در ادبیات ما می‌ماند. با این تبصره که به‌نظر من خورشیدفر در روایت این اثر همواره نتوانسته در اوج بماند. شاید هژمونی‌ای که در مخالفت با تهرانی‌ها شکل گرفته بتواند اقبال به آن را به تاخیر بیندازد اما نمی‌تواند آن را حذف کند.»

نگاه

جهان‌وطن در کافه

● آن فیلم انیمیشن را که «آخرین برگ» نام داشت و در دهه ۶۰ از تلویزیون ایران زیاد پخش می‌شد احتمالا بسیاری از کسانی که کودکی‌شان در آن دهه گذشته است به یاد دارند. داستان بیماری بود که از پشت پنجره برگ‌های درختی را می‌شمرد و معتقد بود آخرین برگ درخت که بیفتد او هم رفتنی است و پیرمردی مهربان تا به او امید زندگی بدهد وقتی آخرین برگ هم افتاد، برگی را به جای آن نقاشی کرد که وقتی بیمار چشم باز کرد آن را ببیند و به زندگی امیدوار بماند. بیمار برگ نقاشی‌شده را دید و زنده ماند و پیرمرد که در سرما بیرون مانده بود که کار نقاشی برگ را به انجام برساند درگذشت. اما شاید همه آن‌هایی که در کودکی این انیمیشن را دیده‌اند و از آن خاطره دارند ندانند که این انیمیشن بر اساس داستانی کوتاه از نویسنده‌ای آمریکایی با نام مستعار اُ. هنری ساخته شده بود. نویسنده‌ای که نام واقعی‌اش ویلیام سیدنی پورتر بود و در اوایل قرن بیستم داستان‌های زیادی از او در نشریات آمریکایی منتشر شد. «تراژدی در هارلم» گزیده‌ای است از داستان‌های کوتاه این نویسنده مشهور آمریکایی. این مجموعه با ترجمه محمدرضا بهاری در نشر مرکز به چاپ رسیده است و طبق توضیح مترجم در پی‌نوشت مقدمه کتاب حاصل منتخبی است از مجموعه‌ای مفصل‌تر از بهترین داستان‌های اُ. هنری به‌اضافه داستانی از یک مجموعه دیگرِ او. مقدمه‌ای که در آغاز ترجمه فارسی کتاب آمده، مقدمه آن مجموعه اصلی است که بیشتر داستان‌های ترجمه فارسی از آن انتخاب شده‌اند. مقدمه‌ای به قلم بِنِت سِرف و وَن کارتمِل که در بخشی از آن درباره این مجموعه منتخب آمده است: «از صدها داستانی که از اُ. هنری به‌جا مانده، مکان وقوع بسیاری‌شان امریکای مرکزی، و نیواورلئان، و دشت‌های بی‌کرانِ تگزاس است. این مجلد، که با هدف ارائه بهترین نوشته‌های او فراهم آورده شده، نمونه‌های خوبی از همه آن‌ها به دست می‌دهد. اما مرکز بیشتر داستان‌هایی که در اینجا آمده نیویورک است. خودِ نویسنده هم اگر بود، همین را می‌خواست. دل او در گرو همان باریکه خشکیِ واقع بین دو رودِ ایست‌ریور و هادسن بود.» در این مقدمه همچنین مروری شده است بر زندگی و آثار اُ. هنری. «تراژدی در هارلم» شامل ۲۱ داستان است به نام‌های: هدیه مغان، جهان‌وطن در کافه، جناب خوشباش، پلیس و سرود کلیسا، یک قصه ناتمام، ماجرای عشق یک کارگزار پرمشغله، جاده‌های سرنوشت، نیمرخ سحرآمیز، راهِ راست، کفش‌ها، کشتی‌ها، اربابان هنر، دورویی هارکریوز، سَربَهای رئیس سرخپوست‌ها، رَصَد، آونگ، دو آقای محترم شکرگزار، تراژدی در هارلم، رویای شهسوار نیمه تابستان، آخرین برگ و کنت و مهمان عروسی. آن‌چه در ادامه می‌خوانید سطرهایی است از داستان «جهان‌وطن در کافه» از این مجموعه:

«... مطمئن بودم که سرانجام یک جهان‌وطن در کل تاریخ بشر پیدا کرده‌ام، و با ترس به حرف‌های جهان‌شمولش گوش می‌کردم که شاید در آنها لحن محلی یک جهانگرد خشک‌وخالی پیدا کنم. اما عقایدش هرگز متزلزل یا متغیر نشد؛ او نسبت به شهرها و کشورها و قاره‌ها همان‌قدر بی‌طرف بود که باد و نیروی جاذبه. و همچنان‌که الف. راشمور کاگلن داشت درباره این سیاره کوچک وراجی می‌کرد، من با شادمانیِ رذیلانه‌ای به یاد یک جهان‌وطنِ مثلا بزرگ افتادم که برای کل جهان می‌نوشت و خودش را وقف بمبئی کرده بود. ناچار شد در شعری بگوید که در میان شهرهای زمین مباهات و رقابت هست، و اینکه مردمانی که در آنها زاده می‌شوند بسیار می‌روند و می‌آیند، ولی مثل طفلی که به دامنِ مادر چنگ انداخته است به شهرهاشان می‌چسبند. و هنگامی که در خیابان‌های پرغوغای ناشناخته گام برمی‌دارند، شهر آباجدادی‌شان را - در کمال وفاداری، به شکلی ابلهانه، با ذوق‌زدگی به یاد می‌آورند؛ کاری می‌کنند که صرفا ادای نام آن پیوندشان را محکم‌تر کند. و شادمانی‌ام از آن بود که مچ آقای کیپلینگ را موقع گاف دادن گرفته بودم. اینجا آدمی یافته بودم که از خاک ساخته نشده بود؛ کسی که به محل تولد یا کشورش تنگ‌نظرانه تفاخر نمی‌کرد، کسی که - اگر هم اصلا لاف می‌زد - لافِ کره زمینش را در مقابل مریخی‌ها و ساکنان ماه می‌زد. الف. راشمور کاگلن از سومین کُنجِ میزمان عقایدش درباره این موضوعات را اظهار می‌کرد. موقعی که کاگلن داشت عوارض جغرافیایی زمین در طول راه‌آهن سیبری را برایم توصیف می‌کرد، ارکستر آهنگ را عوض کرد و شروع به نواختن مجموعه‌ای پی‌درپی از نواهای معروف کرد. آخرین ملودی دیکسی بود، که صدای نت‌های وجدآور آن به محض آنکه بلند شد در صدای کف‌زدن‌های شدید مردم، تقریبا از تمام میزها، غرق شد. به قدر یک پاراگراف می‌ارزد که بگوییم این صحنه چشمگیر را می‌شود هر شب در بسیاری کافه‌ها در شهر نیویورک مشاهده کرد. صدها تُن قهوه صرف نظریه‌هایی برای توضیح این امر شده است. بعضی‌ها عجولانه گمان برده‌اند که همه جنوبی‌های شهر شب‌ها خودشان را به کافه می‌رسانند...».



تراژدی در هارلم
اُ. هنری
ترجمه محمدرضا بهاری
نشر مرکز