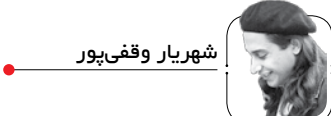


ماشین‌های نوشتن

پیرمرد قوزی و ماشین سخن گو



■ هر گونه کوشش برای پیوند زدن نقاط عطف ادبیات مدرن (چه ایران و چه جهان) با نقد تاریخ اسطوره‌ای زبان خویش محکوم به شکست است، چراکه تنها با امر مدرن است که تاریخ آغاز می‌شود؛ بنابراین بوف کور هدایت برخاسته از هیچ‌گونه حرکت درونی تاریخ ادبیات ایران یا هر گونه تاریخی از این دست نیست، لیکن به مانند هر امر فرهنگی، کوششی برای نمادینه کردن ترومای بنیادی است این تلاش برای نمادینه کردن تروما در بوف کور از تاقی رسانه‌های هنری مختلف کمک می‌گیرد. در نقاشی ایرانی، ما با «بیرون ناب» روبه‌رویم، حتی در نقاشی فضاهای درونی نه‌انقاشی که با تصویر یک نمایش روبه‌رویم؛ زیرا به علت فقدان پرسپکتیو کلیت تصویر خود را برای خودش بازنمایی می‌کند، زیرا وجود پرسپکتیو بازنمایی کلیت را به بازنمایی کلیت از نظر گاهی جزئی بدل می‌کند. از طرف دیگر، نقاشی ایرانی متممی برای کلام یا شعر بوده است، از همین‌رو توان خویش را از قوه ناطقه (فارابی) می‌گیرد که قادر به انعکاس صفات مطلق است، به عبارتی نقاشی یا نگارگری ایرانی «نقش‌اسم»ی است که «صفت مطلق» را بازنمایی می‌کند. شرط لازم این بازنمایی تنها حافظه، قوه خیال و قوه تلق شخص حاکم است، چراکه او با پیشاپیش در فردی که قلم به دست می‌گیرد یا رنگ می‌زند، حضور دارد؛ به معنای دقیق‌تر، هر نقاشی یا نگارهای بازنمایی حاکم برای حاکم است؛ لیکن حاکم نه یک شخص که اسمی کلی است. از این منظر، هنر بصری‌ای که هدایت با آن روبه‌رو است، هنر ماقبل هیوط است، از همین رو، آنچه راوی بوف کور از پنجره افکش می‌بیند، منظره بهیشت است که یکی از تجلیات آن می‌تواند روضه چهارباغ حافظ باشد؛ پرمردن‌نسته‌زیر درخت، همان پیر معان و زن اثیری گل در دست، همان مادر است، یا در تجلی‌اش در بهشت، آدم و حوا هستند. راوی این نقاشی با منظره را تنها می‌تواند از بیرون ببیند، به عبارتی او بهیشت را به‌مثابه نوعی «صحنه اولیه»ی فردی می‌بیند، آن هم با دو روایت: در روایت اول، پدر با معرفت و لوگوس یا قانون یکی است و مادر یا زن متعلق به پدر، به دلیل پیوندش با عالم طبیعی زنی اثیری است و پسر در کشمکش ادیبی‌اش به قانون تن می‌دهد و از پدر تقلید می‌کند. در روایت دوم، مادر جایگاه «معشوق» جفاپیشه» را می‌گیرد چون با تن دادن به خواست پدر به راوی بی‌وفایی می‌کند. در اینجا، سوزه مادر ماجرا سوزه شکنجه مضاعف است و در نهایت، با الگو گرفتن از اولیس دیالکتیک روشنگری آودرون و هور کاهمر، با تقلید از پدر موفق می‌شود. طبیعت درونی‌اش را اسر کوب کند و به سوزه تبدیل شود و زن یا مادر را تصاحب کند. در اینجا راوی از همان کلیت‌فهرمان هیولانش پیروی می‌کند، اما هیولایی که راوی می‌کشد استحال‌جافته خودش است. اما پدر کنشی ناگزیر چگونه رخ می‌دهد؟ راوی به روانکوی متوسل می‌شود،به همان عملی که به قول باربارا جالنس، «هه تفسیر یک تکرار، که تکرار یک تفسیر» است. او داستان واحدی را تکرار می‌کند که هر کدام کلیتی را بازنمایی می‌کنند اما در مجاورت با یکدیگر، شگافی بیرون می‌زند که نمادینه‌نشدن است. راوی از آن‌رو به نوشتن دست می‌زند که «هیولا» شده است و صدایش را از دست داده است، اما این صدای غریب و بی‌خانمان دقیقا از درون بدن خود راوی بیرون می‌آید، به عبارتی، این هیولا نوعی «ماشین سخنگو» است یا به عبارت دیگر، بدن نقابی برای صدایی بی‌مکان یا به قول لاکان، صدایی اپرکتیکال است، صدایی که عبارتی دستوری را در خطاب دادن راوی به کار می‌گیرد که او را به سوزه بدل می‌کند. این خطاب در همان نگاه خیره جسد زن اثیری نیز راوی را به دال اعظم جدیدی وصل می‌کند که سبب می‌شود نقاشی کلیت‌گرای معمولش را به‌یغ نقاشی جزیت‌گرا یا انتزاعی چشم‌های زن مادر رها کند. اتاق راوی «اتاق تاریک» است و نوشتار راوی در واقع بازنمایی عمل عکاسی است، اگرچه دقیق‌تر آن است که چیزی را بازنی‌نمایی که نقاشی کمال و کلیت‌گرای ماقبل او تاوان از بازنمایی‌اش است: بازنمایی بازنمایی راوی عضو حاشیای کلیت جامعه‌است، یا همان استثنایی که کل را برمی‌سازد. او عضوی بازنمایی‌ناپذیر است، از همین‌رو «بدیه» نمی‌شود چرا که بنا به‌متافیزیک معرفتی ایرانی او قابل شناخت، همان امر مریی است، به قول طریق فعال، دیدنی که بالقوه است، فعال می‌شود. به همین شیوه، عقل فعال چیزی را به آسان هبه می‌کند که در قوه ناطقه او نقش بسته بوده است.» راوی «شبین» و «شب‌گرد» است، پس از قوه تلق نیز بی‌نیص است. و از همین رو، از مجموعه «بشر» مستثنی می‌شود. راوی شهروند نیست، اما سوزه است؛ لیکن فرایند سوزه شدن، او مانند فرایند روانکوی در اتاقی واحد به فرجام می‌رسد، به عبارتی او سرچشمه چهره «فقس‌بیمار» یا «سوزه روزن‌زند» در ادبیات فارسی است. شگافی که در رمان ایجاد شده است، صفحه هویت خود راوی را هم باره می‌کشد. صدای چندشناسی که از درویش می‌آید، از آن کس دیگری است. صحنه مشاهده کرم‌ها در جسد قطعهقطعه زن اثیری و گردش شبانه برای تدفین قربانی یادآور جسد‌زنی‌های دکتر فرانکشتاین است، پیکر قوزی و مغزی که از آن «پیر معان» و «انا به ره رازی» است، عناصر تشکیل‌دهنده راوی دوم کتاب است و می‌توان او را «هیولا» (راوی اول داستان، از این لحاظ، نقش «فترجه» را دارد، «خودزندگی‌نامه‌نگار» که در بوف‌کور پررنگ‌تر می‌شود و از رهگذر همین رمان، در تاریخ ادبیات ایران، سنت تامل در نفس با روایت اول شخص و خودزندگی‌نامه‌نگاری، بیماری و خارج شدن وسواسی از اتاق شکل می‌یابد.

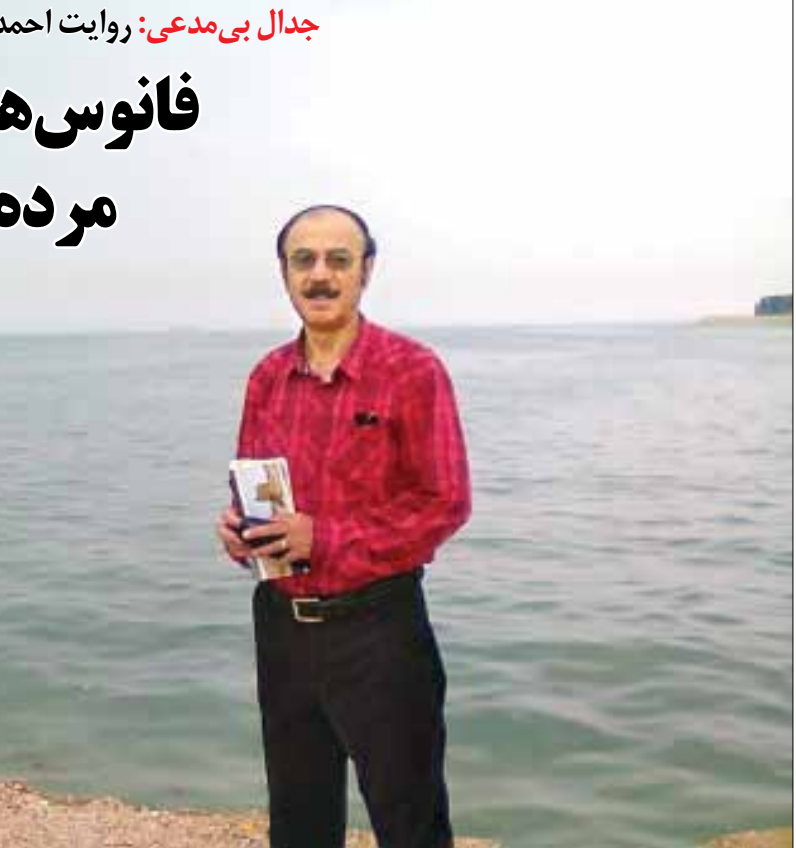
با احمد آرام، آرام آرام آشنا و دوست شدم. سال ۱۳۸۰ روزی محمد ولی‌زاده، نویسنده و روزنامه‌نگار که آن‌وقت مدیر نشر نینگاه در شیراز بود، کتاب «غریبه در بخار نمک» را داد تا بخوانم. کتاب را خواندم آنقدر مجذوب فقایش شدم که قوری نقد کوتاهی درباره آن نوشته و چاپ کردم. آن روزها دیوانه فضای جنوب بودم. فضای دریا، شرعی و موسیقی بوشهر و آدم‌هایش. داستان «بشری که لوطی‌اش مرد» صادق چوبک و «ترس و لرز» ساعدی را که فضای مالمیخولیایی جنوب را داشتند ستایش می‌کردم. کتاب «کنیزو» منیرو روانی‌پور تیر خلاص را به من زده بود و عزمم را جزم کردم بروم بوشهر. می‌دلم در این احساس تنها نیستم، خیلی‌ها مثل من شیفته جنوب هستند. وقتی این نوشته‌ها را می‌نویسم دلم نمی‌آید، اعتراض نکنم که دلم برای منیرو روانی‌پور و داستان‌هایش تنگ شده و دلم نمی‌آید یاد آن ششی را نکنم که از سر لطف داستان‌های رشک‌برانگیز جنگش را برابم تلفنی خواند. بگذریم سن جز خاطره چیزی به‌ادم اضافه نمی‌کند. «غریبه در بخار نمک» را زمانی خواندم که به بوشهر رفته و بر گشته بودم. وقتی داستان «آرزوهای قلب‌الاسد» را می‌خواندم یاد خودم افتادم تو کوجهای بوشهر: «کوجهای‌پوی را می‌دادند. هر چه که دیوار بود، خیلی رطوبت تویش دویده بود و هر جا که رطوبت دیده می‌شد بوی گرد ماب زیر دماغ می‌زد.» تا اینجا نوشته احمد آرام بود و حالا من ادامه‌اش می‌دهم. در میان گل‌ولای، مجله «کیهان بجه‌ها» افتاده بود. آن‌وقت‌ها من آنجا کار می‌کردم. مجله باز بود و دقیقا یکی از مصاحبه‌های من دیده می‌شد. با خوشحالی مجله را برداشتم. روی اسمم گل مالیده شده بود و روی عکسم پاشنه گل آلود کفشی نقش بسته بود.

اول ناراحت شدم ولی بعد خندیدم. هرچه بود بالاخره نوشته‌ام به بوشهر رسیده بود. حالا احمد آرام از کودکی‌اش می‌گوید: «سایه‌روشن‌هایی از کودکی در داستان‌آرزوهای قلب‌الاسد، از مجموعه داستان «غریبه در یخار نمک» خودش را نشان داده که البته نیمه‌ای از آن روزگار است. زندگی سختی نداشت‌به دلیل اینکه خانواده‌اش متحول بود، پدربزرگ – که او را اندیده‌بودم- تاجری بود که بین کراچی، بمبئی و بوشهر در رفت‌وآمد بود و خاطرات سفرهایش را از آن چیزهایی که دیده بود، برای پسرانش تعریف می‌کرد. او آدم جلیبی بود و از طرفی مشاور کنسول آلمان در بوشهر هم بود و از دوستان بسیار نزدیک و صمیمی «واسموس» آلمانی. تا قبل از انقلاب تفنگ واسموس، که هدیه او به پدربزرگم بود، نزد یکی از عموها نگهداری می‌شد. بعدها ناپدید شد. او شب‌های جمعه جلسات شاهنامه‌خوانی داشت که اغلب افراد سرشناس شهر در خانه ویلایی‌اش دور هم جمع می‌شدند و به داستان‌های شاهنامه گوش می‌دادند. پدرم از این طریق عاشق شاهنامه شد و به سبب سز در شاهنامه توجه بیشتری داشت: سیلوش، کیخسرو و رخش سرستم. سیلوش را به‌خاطر پاک‌ی و بزرگی‌اش، کیخسرو به‌دلیل رفتن به‌آسمان و رخش، که اسب دلخواهش بود. داستان‌ها را به من که کودکی بودم کتبخوار، منتقل می‌کرد و من فردای آن روز داستان‌هایی شبیه چیزهایی که شنیده بودم می‌نوشتم. او به و پهلاسب خیلی علاقه‌مند بود داستان‌های من بر از اسب بود. او نخستین کسی بود که از داستان‌هایم حمایت می‌کرد و هم هر روز از این رقم نقاشی‌های کیلویی را می‌نوشتم و او در عوض به من جازه می‌داد. جایزه‌اش یادداشت کوچکی بود به‌صاحب سینمای محله‌ام تا من بتوانم فیلم‌ها را مجانی ببینم. سینما را آن دوران باعث شد تا من مجذوب تصویر شوم. چون خدای در کنار دریا داشتمیم و شبانه‌روز صدایش توی خانمان می‌پیچید، تدریجا در جای اسب را گرفت. تمام دوران نوجوانی و جوانی‌ام کنار همین دریای ترساک گذشت؛ دریایی که مانند برقی‌اش در روشن شدن داستان‌ها، موسیقی‌ها و بلورهای مردمی به‌بیرون پرتاب می‌شد.

نمی‌دانم چطور شد که راه افتادیم رفتم بوشهر. با یکی از بچه‌ها به‌نام مجید، سر خیابان ایستاده بودیم و کپ می‌زدیم درباره چوبک و فضای داستان‌های جنوب. یکدفعه من گفتم: «برویم بوشهر؟» او دلمیابی پایش بود گفت: «آییا؟» گفتم: «اره مگه چه اشکالی داره» خندید و گفت: «باشه بریم» را افتادیم، وقتی دید جدی می‌گویم، گفتم: «پس الانصب صبر کن برم اینکه چه از آدم‌های عاای و عجیب و غریب بود. همان آدم‌هایی که کنار ساحل دریا ما هم فراوان دیده می‌شدن. اصلا با آن آدم‌ها همدأت‌پنداری می‌کردم. چون خانه ما مقابل کنسولگری سابق انگلیس بود و در آنجا یک کلیسای کوچک و بسیار زیبا وجود داشت، من شیفته صدای ناقوس شدم. روزهای یکشنبه این ناقوس برای ارمانه بوشهر به‌صدا درمی‌آمد. همین صدا، نخستین موضوع داستانی را به من منتقل کرد؛ داستان به‌نام «آن روز شوم» که در مجله فردوسی چاپ شد. آن موقع ۱۸ سالم بود. وقتی که ساموئل بکت، همینگوی و ویلیام فاکنر از طریق ترجمه‌ها پیدایشان شد، دنیای ذهنی من کاملا تغییر کرد.»

وقتی از بوشهر برگشتم داستانی از جنوب نوشتم. بوشهر جنوبی‌نویسم. احمد آرام می‌گوید: «وقتی با به‌دیرستان گذاشتم به‌دنیای بازتری رسیدم؛ دنیایی که برای نخستین‌بار مرا با نام چوبک و هدایت آشنا کرد. با راهنمایی دبیرانی که داشتم، این داستان‌ها باورپذیر می‌شد و لذت‌بخش. بعد کتاب‌هایی به دست‌مان می‌رسید از «جان اشتاین‌بک» و «رסקین کالدول» هنوز که هنوز «خوشه‌های خشم» اشتاین‌بک را دوست دارم؛ برای اینکه چه از آدم‌های عاای و عجیب و غریب بود. همان آدم‌هایی که کنار ساحل دریا ما هم فراوان دیده می‌شدن. اصلا با آن آدم‌ها همدأت‌پنداری می‌کردم. چون خانه ما مقابل کنسولگری سابق انگلیس بود و در آنجا یک کلیسای کوچک و بسیار زیبا وجود داشت، من شیفته صدای ناقوس شدم. روزهای یکشنبه این ناقوس برای ارمانه بوشهر به‌صدا درمی‌آمد. همین صدا، نخستین موضوع داستانی را به من منتقل کرد؛ داستان به‌نام «آن روز شوم» که در مجله فردوسی چاپ شد. آن موقع ۱۸ سالم بود. وقتی که ساموئل بکت، همینگوی و ویلیام فاکنر از طریق ترجمه‌ها پیدایشان شد، دنیای ذهنی من کاملا تغییر کرد.»

وقتی از بوشهر برگشتم داستانی از جنوب نوشتم. بوشهر



دوران از دریا ترسیدم و همین ترس باعث شد که شنا یاد نگیرم. یک چیز دیگر هم به شما بگویم، اگر این دریا نبود من نویسنده نمی‌شدم و رمان «مردهای که حالش خوب است» نوشته نمی‌شد. در دوران کودکی دوستانی داشتم که اغلب آنها پدران‌شان را در دریا از دست داده بودند. وقتی که بهشان می‌گفتی آنها دیگر به‌خانه برنمی‌گرددن ناراحت می‌شدند. مادرها تا دوران ببری به‌انتظار بازگشت مردهانشان فانوس دم در حیاطشان را روشن نگه می‌داشتند.»

در داستان‌های احمد آرام زنده‌ها فانوس‌ها را روشن نگه می‌داشتند تا مرده‌هایشان بازگردند. مردای گاه می‌آید مثل داستان «مردهای ماه زده» اما باز می‌میرد. مردم زنده بودندش را باور نمی‌کنند. چون یاد و خاطراش مرده است، اما در داستان «فانوس» مردای بازمی‌گردد. اما زنده است چون سال‌ها زش به‌انتظار او در خانه‌ای که لحظه‌به‌لحظه دریا آن را می‌بلعد به‌انتظارش فانوس به‌دست‌نسته است. او می‌آید و زن را با

خود به‌دريا می‌برد. در داستان‌های آرام، مرزی بین واقعیت و توهم و خیال وجود ندارد. این مرزها به‌شکل هنرمندانه‌ای درهم می‌آمیزد. آرام می‌گوید: «این درآمیختگی را دوست دارم، البته اگر حس کنم موضوع از این جنس است. گاهی شکل داستان این تکنیک را می‌طلبد. من می‌گذارم همه‌چیز به‌طور طبیعی اتفاق بیفتد. داستان فانوس از بی یک کیلوس شروع شد و خیلی سوررئال بود. وقتی که در زمان کوتاهی آن را نوشتم به‌همان شکل رهایش کردم تا با همان موادخام زندگی کند. حتی وقتی برمی‌گشتم و به‌ضای وهم‌اش توجه می‌کردم، می‌دیدم که آن موادخام جایگاه خودشان را تثبیت کرده بودند، من برای رچنین به‌ضای وهمی آن هیچ تلاش مضاعفی انجام نادم، تولد این داستان بدون سزاین انجام‌شد. پس می‌بینید که همه‌چیز به‌طور طبیعی سر جای خودش قرار دارد. داستان «دره‌های آسمان» هم به‌همین شکل اتفاق افتاد. در واقع وقتی به موضوع بومی به‌سراغم می‌آید کوشش می‌کنم چیزی خلق شود که تا حالا دیده نشده باشد، یا حتی نوشته نشده باشد؛ زائری که فقط متعلق به‌خودم باشد.» فرم در داستان‌های آرام اهمیت زیادی دارد. او در به‌کارگیری فرم در داستان‌هایش که موفق و گاه ناموفق است، نمونه ناموفق آن داستان «خرده‌روایت‌های منطقه‌البروج» و موفق آن «آگا» است. اما معنای عشق در داستان‌های آرام، کنشی پویا نیست. عشق همواره منجر به‌فاجعه می‌شود و در عادی‌ترین شکلش محکوم به‌شکست است. او می‌گوید: «من معتقدم اگر فرم به‌خوبی به‌کار گرفته شود داستان را زنده نگه می‌دارد؛ آن هم داستان‌هایی که موضوعی خاص دارند. در داستان «خرده‌روایت‌های…» ما وارد نقب‌هایی می‌شویم که از درون پیچیده می‌شود؛ یک آدم شیمیایی که محصول دوران جنگ است می‌خواهد سال‌های زندگی‌اش را به‌یاد آورد، این آدم شیمیایی است و اگر بخواهد به‌روایها یا کلبوس‌های عذاب‌دهنده‌اش فکر کند، ناگهمنگویی‌های رفتاری‌اش وارد روایتش می‌شود، ممکن است فرم دستخوش همان ناگهمنگویی قرار بگیرد و یک حس بازل‌وار کل داستان شلنگ‌تخته می‌اندازد که می‌ترسم با سر زمین بخورد. من از جایم تکان نمی‌خورم، می‌ترسم این آب دریا ی دیر باشد که خشکی را می‌بلعد و جلو می‌آید.

کتاب پیاوهر، فشارم آنقدر پایین بود که

تا صبح وقتی با صدای دریا بیدار شدم کلبوس می‌دیدم. روز بعش می‌خواستیم برویم بندر دیر. اگر روزی از اهالی بندر دیر از شما دعوت کرد که به آنجا بروید و گفت آدرسش سراسرات است تو که‌همشان به‌دريا می‌خورد، نروید، چون سر کارتان گذاشته است. چون همه کوجهای بندر دیر به‌دريا می‌خورد و آب‌ی است. خیلی از مردها که صبح از خانه بیرون می‌زنند و به تو کوجه می‌روند تا به‌دريا برزند هرگز بر نمی‌گردند.

آرام می‌گوید: «عرب‌های آن‌طرف آب ضرب‌المثلی دارند که می‌گویند: دریا هر چه به تو می‌دهد، ۱۰ برابرش ازت می‌گیرد. جاشوهای بوشهری هم معتقدند که پولی که از دریا به‌دست می‌آید حلال‌ترین پول‌هاست، چرا که باید از میان خطرهای مختلف گذشت تا به نان رسید. می‌بینی برداشت‌های مختلف وجود دارد. پشت این دریای زیبا، یک دریای بی‌رحم است. به‌سختی می‌توان شناختنش. آن روزها خانه ما نزدیک تنها بیمارستانی بود که هروقت کسی توی دریا غرق می‌شد، مخصوصا جاشوها و دریانورد‌ها، جسد‌ها را می‌آوردند و جلو بیمارستان ردیف می‌کردند تا صاحبان‌شان پیدا شود. از همان

احمد آرام، راوی کلبوس‌های سرزمین جنوب

چه بهای سنگینی را باید برای متفاوت بودن پرداخت. آرام خودش می‌گوید، «مردهای که حالش خوب است»، روایت کلبوس‌ها و روایهایی است که سال‌ها با او بوده است. رمان آغازی واقع‌گرایانه دارد اما به‌تدریج با کلبوس‌های سرزمین جنوب درهم می‌آمیزد و حال‌وهوایی وهم‌آلود و جادویی پیدا می‌کند. مجموعه داستان «آنها چه کسانی بودند» کتاب دیگر آرام است. احمد آرام در این کتاب نیز تجربه نوشتن از جنوب و وهم‌انگیزی‌اش را با روایتی کولاژگونه ادامه می‌دهد. داستان نخست این مجموعه «جغو» نام دارد. جغو، جوانی است که عقب‌مانده ذهنی است. او در شهر ساحلی در حاشیه خلیج فارس زندگی می‌کند. مردم این منطقه باور دارند که هرازگاهی چیزی داخل دریا می‌افتد. جغو هم اصرار دارد که صدای وحشتناکی را شنیده است. «کسی ما را به شام دعوت نمی‌کند» سومین مجموعه داستان احمد آرام، شامل شش داستان کوتاه است. «از شما چه پنهان احساس خوشی ندارم»، «چقدر به هم شبیه بودیم»، «کنترل‌است»، «کافه الکترا»، «کسی ما را به شام دعوت نمی‌کند» و «تعادل» عنوان داستان‌های این مجموعه هستند. داستان‌های

منتقد، می‌گوید فرم موفق نبوده خودش جای بحث دارد. در داستان «آگا» چند روایت وجود دارد، که روایت اصلی از جانب اشیا و نشانه‌هاست. نشانه‌ها، از درون، روایت‌ها را مونتاژ می‌کند. ما بعدا دریا بایم که با قطعات متله‌شده آدم‌های روبه‌رو هستیم که از دل اشیا بیرون زده‌اند و در جاهایی همدیگر را پیدا کرده‌اند. برای نوشتن این داستان خیلی تکلارکردم، خوشحالم که می‌شوم داستان از نظر فرم موفق بوده است. اما دربار عشق باید بگویم: باور کنید آدم بی‌رحمی نیستم، هر آدمی هر روز نوعی تراژدی را از سر می‌گذراند. خیلی دلم می‌خواهد عشق کنشی پویا باشد، اما دور و بر من جامعه پیچیده‌ای است که نمی‌گذارد این اتفاق بیفتد. استثنایهایی وجود دارد که بی‌آزار و خیلی بی‌رمق و رمانتیک است، که به‌درد کار من نمی‌خورد. وقتی فاجعه نه‌ایدنه شده باشد، یک چیزهایی دیده می‌شود که آسان را عاصی می‌کند، چه بهتر که نویسنده علت کند دروغ نگوید.»

آرام هروقت از فضای بومی خود فاصله می‌گیرد مثل داستان شب به‌یادماندنی، فضاسازی و حس آمیزی کارهایش از دست می‌رود، اما در داستان «دره‌های ماه‌زده» که فضایی بومی دارد چنان پرقدرت می‌نویسد که محال است این داستان از یادتان برود. داستان‌های بومی آرام، در جغرافیای خود محدود نمی‌شوند و معنای گسترده‌تری از زندگی آدم را ترسیم می‌کنند، او می‌گوید:

«باور کنید این‌طور نیست، من در هیچ‌کدام از داستان‌هایم از فضاهای اصیل و بومی دور نشدم، حتی اگر داستان «شهری» بنویسم جوهره بومی گرای، آن پشت و پسله‌ها، قایم شده و دیگر اینکه قرار نیست یک نویسنده در یک ژانر خاص بماند و دست‌سپو یا بزند از اینها گذشته دغدغه من همیشه این بوده که به «داستان‌های جنوبی» شکل و شمایل بهتری بدهم، چیزی را خلق کنم که تا حالا نوشته نشده باشد، به‌همین منظور با احتیاط به‌عناصر داستان‌های جنوبی نزدیک می‌شوم. اگر دست از پا خطا کنید ناگهان منوجه می‌شوید که خودتان را تکرار کرده‌اید. من می‌خواهم داستان‌های بومی فراتر از این‌ها برود و اگر به‌زبان دیگری ترجمه شود «وجود» خودش را حفظ کرده باشد. دغدغه فاصله من، اسنکار فضای جنوب یا بومی نیست، همان‌طور که پیشتر گفتم، دغدغه من تکرار است، من از تکرار خودم بدم می‌آید. برای گزینش هر موضوع که برآمده از فرهنگ جنوب است، باید تامل کرد. اگر ساعدی یک‌بار دیگر برمی‌گشت و پس از «ترس‌ولرز» داستان‌های جنوبی را ارائه می‌داد، باور کنید به‌درخانی «ترس‌ولرز» نمی‌شدند. از اینها گذشته من دو رمان دارم که کلاما‌فضای بومی دارد: «بیوه ماهی» و «بداهه‌گویی حارون‌های پسر». خب، اینها نشان‌می‌دهد که فاصله نگرفت‌ام و هیچ دغدغه‌ای در این زمینه ندارم، مطمئن باشید.»

از بندر دیر زده‌ایم بیرون. به‌ایمد اینکه ماشینی بیاید و ما

را سوار کند. در ظل گرما در تابستان دروغ از یک موتور. کافه

و گرم‌زده به مدرسه‌های خرابه پناه می‌بریم. تشنه و گرسنه‌ایم،

برنده بر نمی‌زنند. ناچار از جاده بیرون می‌زنیم. به‌مجد می‌گویم:

«آه که دلمیابی اومده بودی این‌طور نمی‌شد!»

حوصله خندیدن ندارد. روی زمین می‌نشیند. می‌دانم تنها آرزویش این است که ماشینی بیاید تا به‌تیران برگردد. رمان آرویش این است که ماشینی بیاید تا به‌تیران برگردد. از پشت سراب چیزی پیدا و ناپیدا می‌شود. به آبی می‌زند. مجید با می‌شود و فریاد می‌زند. «ماشین‌های» و به‌لطف آسفالت می‌دود و دوباره فریاد می‌زند: «آیا یالا بنویس». چنان شلنگ‌تخته می‌اندازد که می‌ترسم با سر زمین بخورد. من از جایم تکان نمی‌خورم، می‌ترسم این آب دریا ی دیر باشد که خشکی را می‌بلعد و جلو می‌آید.

دخترهای آبادی صاحب شوهر می‌شن؛ باید رفت.» «شده بودیم» مجموعه داستان اخیر آرام است که به تازگی در نشر کتابسرای تندیس منتشر شده. داستان‌های این مجموعه تجربه‌ای تازه در تکنیک و استفاده از شیوه رئالیسم جادویی در فضاهای شهری است و راوی داستان‌های آن زنان و مردان مختلف و از اقصا ر گوناگون جامعه هستند. احمد آرام از پایان رمان تازه‌اش، «بداهه‌گویی حارون‌های پسر» نیز خبر می‌دهد که قرار است توسط نشر آفق منتشر شود.

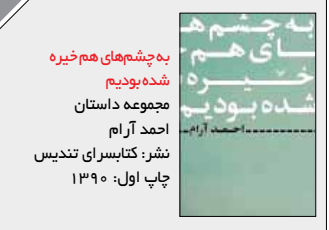
شرم نوشتن

درباره «به چشم‌های هم خیره شده بودیم» نوشته احمد آرام

روایت در چنگ تقدیر



■ قصه‌های احمد آرام را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد: یکی قصه‌هایی با فضاهای جنوبی و بومی و مولفه‌های امروزه آشنای رئالیسم جادویی که اگر بخواهیم در تاریخ ادبیات داستانی خودمان پیشینه‌ای برایشان جست‌وجو کنیم به کتاب «ترس و لرز» غلامحسین ساعدی می‌رسیم. نوع دوم اما قصه‌هایی است عمدتا بی‌زمان و مکان و با فضاها و عناصر مدرن شهری. مجموعه داستان «به چشم‌های هم خیره شده بودیم» مجموعه‌ای است که در آن می‌توان نمونه‌هایی از هر دو نوع را خواند. هم قصه‌هایی با مولفه‌های بومی و وهم‌انگیز و هم قصه‌هایی با فضاهای مدرن شهری. اما آنچه در نوشته‌های آرام این دو نوع شاید در نگاه اول متفاوت و بی‌ارتباط به یکدیگر را به هم متصل و آنها را به مجموعه‌ای واحد بدل می‌کند، بیش از هر چیز، گرفتار بودن آدم‌های این قصه‌ها در چنگ نیروهای طبیعی یا مصنوعی و ماشینی ناشناخته‌ای است که زندگی آدم‌ها را به یک چرخه ابدی تباهی دچار کرده‌اند. این نیروها یا مثل قصه‌های «فانوس» و «دره‌های ماه زده» برآمده از دل طبیعت‌اند یا مثل قصه‌های «خرده روایت‌های منطقه البروج» و «آگا» عناصری مصنوع و مدرن و گاهی هم مثل «شب به یادماندنی» تلفیقی از این هر دو، چنانکه در این قصه روایت به عنوان عنصری ساخته و پرداخته تنها راوی با طبیعت عداوت به دست هم می‌دهد تا آدم‌های قصه را به تباهی بکشاند و نکته این است که اگر در بسیاری از قصه‌های شکل گرفته حول محور چرخ‌های تباه کشنده، خود روایت و قصه‌گویی به عنصری مقاوم در مقابل این چرخه بدل می‌شود، در قصه‌های این مجموعه، گویا روایت، خود پیشاپیش تباهی و استیلا‌ی قدرت‌ت‌های رموز طبیعی و مصنوعی را به عنوان تقدیری



غیرقابل ابطال پذیرفته است. همچون همان قصه «شب به یادماندنی» که در آن راوی به کمک شخصیت‌هایی که دورش حلقه زده‌اند، دزدان را می‌سازد و شخصیت‌فصا‌ش را با همدستی طبیعت نابود می‌کند یا قصه «آگا» که در آن سلطه روایت معروف و قدیمی ادیب، تقدیرش را به شخصیت‌های قصه تحمیل می‌کند و ابهام و عدم قطعیت نیز در نهایت نمی‌تواند آن تقدیر نهایی را شکست دهد. به سادگی در قصه‌های برای گریز از و بازگشت مدام مرگ و تباهی و ناتوانی آدم‌ها از بیرون آمدن از چرخه تقدیر و مقاومت در برابر آن است. بنابراین می‌توان گفت که آدم‌های این قصه‌ها با شکلی مطلق و یکپارچه از تقدیر مواجه‌اند که گویا شکست‌شان در مقابل آن حتمی و از پیش مشخص است و بهبوده نیست که مادر در قصه «فانوس» بی‌اعتنا به تقلای بچه‌ها برای گریز از پیشروی دریا، بازگشت مرده‌اش را انتظار می‌کشد تا هرچه زودتر همراه او تسلیم تقدیر خود شود. مقاومت بی‌معناست و به همین دلیل آنجا هم که مثل قصه «خرده روایت‌های منطقه البروج»، با روایتی پاره‌پاره و گسسته روبه‌رو می‌شویم گویا این گسستگی نه عنصری مقاومت‌کننده در برابر نیرویی واحد و منسجم و یکپارچه که خود سخت تحت سلطه آن وحدت و یکپارچگی است چنانکه در پس گسست و تکه‌تکه بودن این قصه تقدیر و سرگذشتی واحد قابل شناسایی است. تقدیری که به صورت یک مرکز ثقل در نهایت تمام عناصر گریزنده و دست به کار گسست و فرار از سرنوشت محمور را به خود می‌کشد و به سوی خود باز می‌گردد. مثل دره‌های ماه زده در قصه آخر کتاب به همین نام. در این قصه که یکی از بهترین قصه‌های مجموعه است، یحیی علی به راوی می‌گوید: «من باید برم عبدالرحیم. تا وقتی که دره‌های ماه زده لعنتی سایه می‌اندازه بالای سق‌آبادی، نه جوانا می‌تونن به جایی برسن نه دخترهای آبادی صاحب شوهر می‌شن؛ باید رفت.» اما یحیی علی، خود به رغم این عزم جزم برای گریز از دره‌ای ماه زده دست آخر در حوالی همین دره‌ها تیر می‌خورد و نعش‌اش سرازیر دره‌ای ماه زده می‌شود. دره‌هایی که نمونه نوعی نیروی ابدی هستند که آدم‌های قصه‌های آرام گویا برای دور مارشان گرفتار مانده‌اند چنانکه تمام راه‌های گریز از این نیروها در نهایت به بن‌بست ختم می‌شود و فراربان ادیب‌پوار از تقدیر گریخته در نهایت به دام می‌افتند و نابود می‌شوند. قصه‌های احمد آرام در مجموعه «به چشم‌های هم خیره شده بودیم» گویا حاوی سرنوشت محتمی است که پیشاپیش رقم خورده و بنابراین روایت نیز به خدمت آن آمده و به رغم تقلا برای گسست از این سرنوشت سرانجام مقابل آن سرخم می‌کند یا از همان آغاز با آن همدست می‌شود تا تباهی پیشاپیش معین شده را هرچه زودتر به سرانجام برساند.