گفت‌وگو با بختیار علی درباره آثار و جهان داستانی‌اش

لحظه غریبگی

زردشت نورالدین
ترجمه آراکو محمودی

مصاحبه زردشت نورالدین با بختیار علی را می‌توان از جدی‌ترین و موفق‌ترین نمونه‌های گفت‌وگو با یک رمان‌نویس دانست. آنچه این مصاحبه را برجسته می‌کند، آمادگی و دانش مصاحبه‌گر است؛ به‌روشنی پیداست که او آثار نویسنده را با دقت خوانده و با سبک، مضامین و تا حدودی با جهان‌بینی او آشناست. همین آگاهی زمینه طرح پرسش‌هایی را فراهم کرده که نه بسته و سطحی، بلکه باز، اندیشه‌برانگیزند؛ پرسش‌هایی که نویسنده را وادار می‌کنند به‌جای پاسخ‌های کوتاه، به تامل بپردازد. چنین شیوه‌ای دو دستاورد اساسی دارد: نخست آنکه خواننده را به مطالعه آثار بختیار علی ترغیب می‌کند و دوم آنکه او را به اندیشیدن درباره پرسش‌های بنیادین ادبی و انسانی سوق می‌دهد. افزون بر این، مصاحبه به‌گونه‌ای موازی میان زندگی شخصی و تجربیات زیسته نویسنده از یک سو و فلسفه نوشتن و نگاه او به ادبیات از سوی دیگر در نوسان است؛ و همین امر به عمق گفت‌وگو می‌افزاید. در نهایت می‌توان گفت این مصاحبه یکی میان خواننده و جهان ادبی بختیار علی بنا می‌کند. خواننده از خلال آن نه‌تنها آسان‌تر با آثار نویسنده ارتباط برقرار می‌کند، بلکه به نکات و لایه‌هایی از اندیشه و تخیل او دست می‌یابد که در خوانش مستقیم آثار شاید کمتر آشکار باشند. از این منظر، گفت‌وگوی نورالدین با بختیار علی نمونه‌ای درخور توجه از مصاحبه ادبی است که می‌تواند الگویی الهام‌بخش برای علاقه‌مندان ادبیات معاصر باشد.

نویسنده‌ای چون فلوبر، تا حدودی در دوران نویسندگی‌اش تغییر آن‌چنان و قابل‌ذکری در سبک رمان‌نویسی‌اش نداشته است که شایسته اشاره باشد؛ با این حال، او همواره با وسواس و دقتی کم‌نظیر به نگارش پرداخته است. در مقابل، رمانویس مانند کوندرا پس از انتشار رمان «جاودانگی» دگرگونی‌هایی در سبک خود تجربه کرده و خودش نیز به این تغییر اذعان داشته است. دکر این دو نمونه صرفا برای تاکید بر این نکته است که «تغییر در سبک»، به خودی خود ارزش چندانی به آثار نویسنده نمی‌بخشد. مگر آنکه دریبون یا سایر جنبه‌های اثر فراگیرد. از این منظر، پرسشی که مایلم مطرح کنم آن است که آیا از زمان «بندر فیلی» به بعد، می‌توان تقریبا نشانه‌ای از تغییر در سبک رمان‌نویسی شما مشاهده کرد؟ مقصود این پرسش آن نیست که فرم رمان‌های پیشین شما یکسان بوده است؛ برعکس، هر یک از آنها واجد فرمی متفاوت از دیگری بوده‌اند. بحث اصلی بر سر تغییر در «سبک» است. به نظر شما این برداشت تا چه اندازه صحیح است؟

در واقع، در اغلب آثارم از زمانی به رمان دیگر تغییرات بسیاری در سبک داده‌ام. برای مثال، اگر «مرگ دُرداته دوم» را با «غروب پروانه»، یا «آخرین درخت انار دنیا» را با «تسخیر تاریکی»، یا «قصر پرندگان غمگین» را با «بندر فیلی»، و همچنین «جمشیدخان» را با «نفرین نوبهاران» مقایسه کنید، به‌روشنی می‌بینید که در حوزه‌هایی نظیر موضوع، ساختار روایت، فضای متن، موسیقی درونی، رویکرد زمان، شیوه تعامل خواننده‌ها، ماهیت روایی، تقسیم فضا میان شخصیت‌ها، جای یا مکان، کنسپت میان خیال و واقعیت، تغییرات بنیادینی پدید آمده است. با این حال، می‌توان گفت در پس آن «ابرهای دانیال»، ابعاد واقعی و تاریخی اندکی بیرنگ‌تر شده‌اند. «بندر فیلی» و «نفرین نوبهاران»، لحن واقع‌گرایانه به سمت فضای کلاسیک و برجسته‌تر آمده‌اند. در حالی که، در آثاری نظیر «شهر مسوسیقی‌دانهای سپید»، «فرلونیوس و باغ‌های خیال» و «کشتی فرشتگان»، جهانی موازی فانتزی شکل می‌گیرد. به‌گونه‌ای که دیدیات گری از دیرباز عرصه سایه‌ای کم‌رنگ نمود می‌یابد. در «بندر فیلی» و «نفرت نوبهاران»، این جهان موازی رنگ می‌بازد و جای خود را به واقعیتی می‌دهد و عریان می‌دهد. بخشی از این روند کاملا آگاهانه بوده است. پس از «دریانی و لانه»، «مسوسیقی‌دانهای بسته، هوشناک و بی‌افق» با زمانی که گمان می‌کنم به تدریج بکشم؛ واقعیتی که نیازمند فرمی نوین از روایت بود. از این منظر می‌توان گفت تغییر خاصی در روایت تغییر کرده است. به باور من، هر داستان مستقل، ساختاری متفاوت می‌طلبد و خاصیت متفاوت؛ سبک متمایز را اقتضا می‌کند. برای نمونه در «غروب پروانه»، زبان شاعرانه و تصویرپردازی‌های خیال‌انگیز منطقی و طبیعی جلوه می‌کند؛ اما در «بندر فیلی»، به‌کار بردن همان زبان و تصویرپردازی، نامناسب حتی مضحک به نظر می‌رسد. در چنین آثاری، زبان مسیری نو می‌باید و نوعی دیگر از شاعرانگی را می‌طلبد؛ شاعرانگی‌ای که با ماهیت «غروب پروانه» متفاوت است. از «دریانی» به بعد، همه فضاها نشان‌دادن و بازنمایی دیوارهایی بوده که همچون حصول هولناک انسان را در بر گرفته‌اند؛ انسانی محصور، در دام و محاصره‌شده، مانند محوری‌شدن گرد لیوان. قصد من نشان‌دادن این بوده که چنین انسانی چه باید بکند. چه استراتژی‌هایی در پیش گیرد و چه امکان‌هایی پیش‌روی او قرار دارد. من این‌گونه به مسائل نگاه می‌کنم. یک جای استگراسازی واقعیت، بهره‌گیری از عناصر اسطوره‌ای و فانتزی ضروری است، و گاه برای نشان‌دادن ناتوانی انسان در برابر خشونت موضوعه به کوهی از مردان تشنه خون زنان می‌افزاید، و گاه برای نشان‌دادن ناتوانی انسان در برابر خشونت موضوعه به کوهی از مردان تشنه خون زنان بدل می‌کند. پس من این بود که پس از پایان فئودالیسم و در مقابل تصنیف قدرت و فروکاست انسان‌ها و اخلاق ارباب‌مآبانه، جوامعی نظیر جامعه ما که از ساختار روستاهای کوچک و تجمع محدود به شهرهای بزرگ و تجمعات برجمعیت گذار کرده‌اند، چگونه و با چه نظام اخلاقی امکان زیست جمعی را می‌یابند؟ چه نیرویی افراد را وادار می‌کند به‌جای فرار سیاه‌پیر از شکست و زیرلگدکوبی زندگی کنند؟ محافظه‌کاری در چنین سیرتی عبارت است از ایجاد و بازتولید ترسی فراگیر که انسان‌ها را از تغییرات بنیادین بازمی‌دارد، و آنان را از شکستن هنجارها و اخلاق‌هایی که پیوند اجتماعی را تضمین می‌کند، مضطرب می‌کند. در این میان، مفهوم «شرف» در فرهنگ ما حضوری تکان‌دهنده و هراس‌آور دارد؛ حضوری که ارمغان و تهدید «حیثیتی»، «آبروریزی» و «بی‌آبرویی» بوده خورده است. این وضعیت به لحظه‌ای بنیادی بازمی‌گردد؛ لحظه‌ای که در آن امکان رهایی فرد از جامعه در افق‌ها پدیدار می‌شود. همان لحظه ظهور چهار جنبدی در خاورمیانه. جهانی با اشکال نوین در سطوح سیاسی، اقتصادی و اجتماعی.

در لحظه‌ای که منابع معرفت، شیوه‌های زیست و روش‌های حکمرانی دگرگون می‌شوند، نه‌تنها گرایش‌ها، سنت‌ها و اخلاق اجتماعی تغییر کرده باشد. بدین‌سان، شرایط مادی دگرگون می‌شود. در حالی که جامعه مارکسیست‌ها «روبنا»ی جامعه می‌نامند، همچنان ثابت می‌ماند. «ما» کسانی هستیم که در «فلسفه مادی» و «ثبات در «واقعیت فکری» موجب می‌شود جامعه حرکتی برمخاطبه به سوی آینده داشته باشد و در برابر واقعیتی سیاسی و اقتصادی کاملا نوین قرار گیرد. به این ترتیب جوامعی که در آن هم‌جوار نیازمند بازتعریف است. این حرکت تاریخی ترسی عظیم و اجتماعی را می‌آفریند: ترس از جایی فرار از قبیله و خانواده. مدرنیته با خود امکان آزادی فردی را به همراه می‌آورد. اما جامعه سنتی، فاقد ابزارهای معرفتی و منطقی برای دفاع از خود، ناگزیر به تاریک‌ترین و محافظه‌کارانه‌ترین عناصر خود متوسل می‌شود. این جامعه با تولید ترسی که کشنده، افراد را از هر تلاشی برای خروج جامعه یا محیط بازمی‌دارد. ترسی که زیر عناوینی همچون «خیانت»، «ازخودبیگانگی» و «آبروریزی» پنهان می‌شود. در نهایت، کارکرد این فرایند چیزی جز بستن قوه به ابزارهای کهنه و تغییرناپذیر یا زنجیری آهنین نیست. مفهومی مثل آبرو، آبروریزی و این شکل ترسناک کنونی‌اش در واقع بازتابی از هراس عمیق جامعه از فروپاشی است. این ترس که در قرن بیستم شیوع می‌یابد، نه با قدرت، نه با قساوت و خشونت، و نه با برداشت‌های قبیله‌ای قرون پیشین از قبیله، در مکان‌هایی دیگر، باهنگامی جایگزین بیابند. در عصر فئودالیسم، آن نهاد

شکل‌دادن به تفکری رمان‌گونه درباره شرف، صرفا رویدادهای تراژیک را بازنمایی می‌کنند و در نتیجه، مسئله شرف را در فرمی طبیعی و بازتولیدشده ارائه می‌دهند. بااین‌حال، در رمان «نفرت نوبهاران» مواجهه‌ای متفاوت رخ می‌دهد؛ جایی که مسئله شرف، همزمان از حیث فرم و محتوا، به‌صورت رمان‌گرایانه مورد تأمل قرار می‌گیرد. پرسش من این است که در پس این شیوه اندیشیدن، آیا ادبیات صرفا نقش‌آفرین است یا حوزه‌های معرفتی و فرهنگی دیگری نیز در این فرایند دخیل‌اند؟ اساسا این فرایند در تجربه شما چگونه تحقق می‌یابد؟

مفهوم «شرف» درحقیقت رمان و عنوانی تقلیل‌یافته برای مجموعه‌ای از مسائل بنیادین است که در هم تنیده‌اند؛ مسائلی همچون رابطه فرد و جامعه، تجدد، سیاست و تبعیض جنسیتی. به بیان دیگر، شرف، نقطه تلاقی ده‌ها مسئله ژرف و تاثیرگذار است. فرایند «خارج‌شدن شرف از دایره مسئله‌سازی» یا «دیمیتی‌سازی آن» ناشی از این واقعیت است که کلیت نظام فرهنگی، سیاسی و فکری جامعه به این مفهوم نیازمند است. بدین معنا که سنت یا عرف به‌تنهایی در تقویت این مفهوم دخیل نیستند، بلکه کل نظام سیاسی و اجتماعی بر آن اتکا دارد تا سایر گفتمان‌ها و سازوکارهای خود را بر این زیرساخت استوار سازد. شرف اصطلاحی بنیادین با ماهیتی تقابل‌گونه است که همچون حصری آهنین عمل می‌کند و مانع از آن می‌شود که کسی جرئت کند به لایه‌های پنهان‌تر و زیرین آن دست بساید. بسیاری از تابوهای سیاسی و فکری از شرف به‌مثابه نقاب استفاده می‌کنند تا امکان پرسشگری و از میان برداشته شود و کسی جرئت نکند به این مسئله نزدیک شود. به گمان من، در جهان معاصر ما هیچ پدیده زشت و هولناکی وجود ندارد که از نقاب شرف خارج باشد. شرف سخت‌ترین و محکم‌ترین زنجیری است که فرد را به توده پیوند می‌دهد و از این حیث ریشه‌های بنیادین در هر فرهنگ اقتدارگرایی دارد. در نهایت، شرف، مفهومی است که در برابر مفاهیمی چون «کرامت انسانی»، «آزادی فکر»، «حقوق بشر» قرار می‌گیرد. البته باید تأکید کرد که ادبیات گری از دیرباز عرصه مقاومت در برابر این مفهوم بوده است. اما متأسفانه بیشتر داستان‌ها مسئله شرف را در فمی ابتدایی، تکراری و بدون ابعاد عمیق بازنمایی کرده‌اند. به‌گونه‌ای که خود روایت نیز به امری کلیشه‌ای بدل می‌شود. غالب روایات چنین است: دختری که خانواده یا شوهرش می‌خواهد او را بکشند. نیز توانسته تمام وقوعه و عرف‌های مربوط به شرف را به طور کامل رعایت کند. از دل چنین رویکردی، نه‌تنها زنان و نه‌تنها خود روایت آمده و اهداف، کلیشه‌ای و قالبی باقی مانده است. در «نفرت نوبهاران»، «قویای عجیبی و واقعی زنان» از «چاقوی مردان» خلاصه می‌شود، بلکه حتی در آن هراس ویرانگر است که خود مردان را نیز در بر می‌گیرد. با این حال، مسئله غلبه به شکل منازعه‌ای میان گروهی از مردان سیلک‌لفت و جاقو به دست که شهر به شهر و کشور به کشور در پی زنی می‌گردند تا سر او را ببرند، مطرح شده است. چنین تصویرسازی نه‌تنها کلیشه‌ای و مضحک است، بلکه خود از حقیقت است. این نوع بازنمایی در اصل یک تصویرسازی ایدئولوژیک و فریبنده است که جز توهمی پوچ و مردانه به بار نمی‌آورد. سی‌ام رمانی است که از طریق آن می‌کوشد خود را به جهان واقعی نزدیک کند. اما همیشه آن لحظات دکارتی وجود دارند، همان‌گونه که دکارت در لحظه‌ای تصمیم می‌گیرد بگوید: «من چنان رفتار می‌کنم که هر آنچه بدون دلیل پذیرفته‌ام، باطل است...». این لحظه دکارتی، عمیق‌ترین لحظه غریبگی است. ارباب کریم نیز چنین لحظه‌ای را تجربه می‌کند؛ اختیاری آگاهانه برای غریبه بودن. او دیگر بخشی از بازی نیست. دیگر نیروی نیست که بتواند قوانین، رسوم، آداب و اخلاق را بر او تحمیل کند. او مانند من، ارباب کریم نوعی غریبه سرکش است. غریبه‌ای که فرار از این می‌رود که جامعه‌ای برای خود بیاید. مسئله غریبگی در برخی آثار دیرا بدشت داشت. آنچه در اینجا مورد نظر است، شکستن همان همزادپنداری‌ای است که نسبت به شرف داریم. آن ترسی که «می‌توانست این من باشم»؛ خواننده را وادار می‌کند تا احساس کند ستمی وجود دارد که ممکن است کسی از آن رهایی نیابد.

راوی دانای کل نوعی فرازبانی (Metalinguistic) است که رمان‌نویس به کار می‌برد. استفاده از آن ساده به نظر می‌رسد و به راحتی در دسترس است، اما در عین حال، بیش از دیگر انواع روایت، نویسنده را در معرض خطر قرار می‌دهد و از بسیار جنبه‌های او را آسیب‌پذیر می‌کند. برای مثال، وقتی رمان‌های گردی را می‌خوانم، اغلب به از طریق رویداد‌ها، دیالوگ‌ها یا شخصیت‌ها، بلکه از طریق راوی دانای کل، آشکار می‌شود که نویسنده همان ذهنیت (سوبژکتیویته‌ای) را دارد که می‌خواهد با آن مبارزه کند. آنچه در محتوای آشکار بیانش به آن مقابله می‌کند، بدون اینکه خودش متوجه باشد، از طریق فرم در زیرساخت اثرش بازتولید می‌شود؛ ریشه‌های خودش را به‌طور ناخودآگاه آشکار می‌کند. از این منظر، راوی «همچیزدان» در رمان «نفرین نوبهاران» با نهایت دقت با توصیف رویدادها و موقعیت‌ها برخورد می‌کند و به شخصیت‌ها در جارچوب فرم و محتوای رمان نزدیک می‌شود. با این حال، جمله‌ای وجود دارد که در کنار دیگر جملات، لحظه‌ای را توصیف می‌کند که ارباب کامیل می‌خواهد عکسی از همسرش بگیرد: «آنجا آن ابده شیطانی به ذهنش رسید». بی‌تردید، برای ارباب کامیل با دیافتی، برای فرهنگی که ارباب کامیل در آن قرار دارد، این ابده به‌عنوان شیطانی تلقی می‌شود و این بخشی از محتوای رمان است. اما من ترجیح می‌دهم این جمله را به شیوه‌ای دیگر، از خارج از محتوای رمان، بخوانم و بپرسم: آیا چنین ابده‌ای فی‌نفسه شیطانی است؟

واضح است که بحث درباره مفاهیمی مثل ارزیابی اخلاق کلی درباره این نوع تصویر متفاوت است. پیش از هر چیز باید تاکید کرد که راوی کل به معنای راوی همه‌چیزدان نیست. چه از منظر منطقی و چه از منظر تکنیکی، راوی کل دارای محدوده‌ای مشخص از دانش است که از آگاهی‌های انسانی به شخصیت‌های اصلی و جریان‌های روایت فراتر نمی‌رود. در بسیاری از مواردی که شیوه راوی «همه‌چیزدان» به کار گرفته شده باشد، به نظر، صدایی جمعی و چندگانه داستان را روایت می‌کند؛ نسبیتی که دانش وسیعی دارد. از منظر جمعی سخن می‌گوید و بسیاری از رویدادها را به‌گونه‌ای بازمی‌کند که گویی شنیده و بازسازی شده‌اند. به عبارت دیگر، راوی شبیه ناظری خوشمند است که شاید همه‌چیز را نداند، اما با زیرکی به کوشه‌ها و زوایای تاریک و لحظات پر رمز و راز دست می‌یابد. اگر به اغلب رمان‌های من دقت کنید، می‌رمایید که در بیشتر آنها تردید بنیادین نسبت به رویدادهایی که راویان ارائه می‌دهند، باقی می‌ماند. این موضوع بخش مهمی از آثاری مانند «غروب پروانه»، «شهر موسیقی‌دانهای سپید» و «کشتی فرشتگان» است. منظورم این است که همواره من خواهم خواننده بداند با راوی‌ای مواجه است که ممکن است مسائل را از زاویه دید خاصی ببیند؛ این شیوه، نوعی «غریبه‌سازی برخشی» ایجاد می‌کند تا خواننده کاملا در جریان روایت قرار نگیرد. اما باید مراقب باشم که این غریبه‌سازی به تعلیق روایت منجر نشود. تعلیق روایت باید در خدمت فرم باشد و نه مانع آن. در واقع، شیوه تمام این کارها را انجام می‌دهد تا آنچه سرکوب شده، بازنگردد. به باور من، شیوه نمایندهٔ نهاد (Id) نیست، یعنی نماینده بخش غریبه ما نیست، بلکه نماینده «سوپرایگو» است، به این معنا که ترس از جسم را تا آخرین حد بزرگ می‌کند. شیوه‌ای برای وجودش شده، دست می‌دهد... و غیره». از این‌رو، شیوه‌ای که راوی در رمان‌های من قضاوت شخصی‌اش را نه‌تنها حمله می‌کند، یعنی در سرکوب‌شده فرودی را باز می‌کند. اگر از منظر فرودی بنگریم، شیوه به‌عنوان نیروی شرشکن ظاهر می‌شود. اما تفسیر من از شیوه برخلاف این است. در واقع، شیوه تمام این کارها را انجام می‌دهد تا آنچه سرکوب شده، بازنگردد. به باور من، شیوه نماینده