تبصره ۲۲

این هم برای خودش نظری است!

پویا رفویی

■ همشهری کین که درصدد محقق ساختن آرزوی دیرینه همسرش، خوانندگی برای اپراست، همه موانع را برطرف و همه شـرایط را فراهم می‌کند. از همان اولین شب اجرا معلوم می‌شود که سوزان، همسر کین در خوانندگی ناتوان اسـت. با این حال للاند، منتقد هنری روزنامه اینکوایرر که متعلق به کین است، نه می‌تواند به صراحت ضعف و بی‌مایگی اپرا را آشـکار کند و نه می‌تواند به سـتایش از چیزی بپردازد که رفاقت با کین و همـکاری‌اش با اینکوایرر کاملا آن را توجیه می‌کند. از این‌رو مقاله‌اش را نیمه‌تمام رها کرده و مدهوش شده. اما کین خود مقاله ناتمام را با حفظ سـویه انتقادی و همه تند و تیزی‌اش تکمیل کرده و در فردای شب افتتاح منتشر می‌کند. در ادامه می‌بینیم که کیـن کاری کرده تا مابقی روزنامه‌ها و نشریات وابسته به امپراتوری رسانه‌ای او بالاجبار در ستایش از اجراهای سوزان مطلب بنویسند.

تصوری از دموکراسی ادبی یا دموکراتیک کردن ادبیـات وجـود دارد کـه طبق آن هر نـوع تنش و موضع‌گیـری انتقـادی چوب لای چرخ نویسـنده می‌گذارد و ادامه کار را بر او دشـوار می‌کند. بنابراین نگرش، وظیفه همه نهادها و موسسـات و اشخاص خلاصه در منحل کردن موانع و دشواری‌های نوشتن و نویسنده بودن است. به این ترتیب عرصه‌ای فراهم می‌آید. از یک‌سـو باید نه – هنوز – نویسنده‌ها را با تشـویق و آموزش مورد حمایت قرار داد و از سـوی دیگـر باید همه چیـز را به آینده، بـه تاریخ واگذار کرد: زیرا شـرایط برای درک و شناخت استعدادها و نبوغ‌های آینده مهیا نیست و اینها همه آن کارهایی است که کین، برای همسرش سوزان الکساندر انجام داد تا خواننده اپرا بشود.

ارنسـتو لاکلائـو در کتاب «سیاسـت، نظریه و فرهنـگ معاصـر» در مقاله‌ای با عنـوان «قدرت و بازنمایی» می‌نویسد: «فرهنگ دموکراتیک، فرهنگی نیسـت که در آن «بهترین» محتواها بـه‌دور از هر تعارضـی غلبه یابند، بلکه فرهنگی اسـت که هیچ چیـز در آن تمـام و کمال محقق نشـده و همواره امکان تعارض وجـود دارد.» تاکید لاکلائو بر کلمه «بهترین» ناظر بر نگرشی است که ما به ازای تعارض و مواجهه، چینشـی از ایده‌ها و نظرهای مختلف را کنار هم قرار می‌دهد. به این ترتیب تنوع را جایگزین تفاوت و تفرد می‌کند. در این وضعیت، همه موظف هستند درباره فلان اثر ادبی نظر بدهند، نقد بنویسند و دست‌کم آن را در فهرست پرفروش‌ها، پرمخاطب‌ها یا بهترین‌ها قرار بدهند، در مقابل کسـی حق ندارد پیوسـتار و یکنواختی مجموعـه‌ای از آثار ادبی که بی‌پروا و کلیشه‌پردازی می‌کنند، علنی و عینی بکند. دلیلش هم این اسـت کـه در فرهنگ دموکراتیک طبق اسـطوره‌پردازی بسته‌بندی‌شده از قبل آماده، همه تعارض‌ها باید به گزینش بهترین‌ها مبدل شوند. همشهری کین نمی‌خواهد قبول کند که قدرتش بر اذهان عمومی آنقدر نیست که بتواند صدای سوزان را خوب جلوه بدهد. نکته بر سـر این است که کین مقاله تند و تیـز و ناتمام منتقد ناراضی و مخالف را خودش تکمیل و منتشـر می‌کند. کار منتقد را هر کس می‌تواند عهده‌دار شود. در ظاهر منتقد نماینده وجدان عمومی است. اما در عمل او یکی از بین همه است و اگر تعداد نظرات بیشتر و بیشتر شود، زهر نگاه و نظر او گرفته می‌شـود. رفتار کین شبیه به همین گزاره آشناسـت: «ما در ایـران منتقد نداریم» که از جنبه‌ای دیگر به معنای این اسـت که «همه منتقد هستند» یا «همه می‌توانند نقد بنویسند» گویی نقد معادل بیان سلیقه است.

تعیین ارزش اثر ادبی منوط به اختصاص صفحات و سـتون‌های بسیار نشـریات برای معرفی و لانسه کردن آن نیست. در این مقوله روزنامه‌نگارها چیزی بیشـتر از سـایر مخاطبان نمی‌دانند. در این موارد معمولا سـیاهه‌ای آماده می‌شـود از اینکه نویسنده در اثـری مفروض به چه چیزهایـی نایل آمده و نه اینکه به چه چیزهایی باید نایل می‌آمده یا اینکه چه کیفیت‌هایی در اثرش نیسـت. نتیجه اینکه ادبیات بـه مفهومی هویتی قلب ماهیـت می‌یابد. در وهله اول تصوری شـکل می‌گیرد که مثلا داستان ایرانی مستحق ارفاق و یارانه‌های معنوی است: «بضاعت ما همین قدر اسـت!» نتیجه دوم اینکه هر چه تولید و کمیت بیشتر و بیشتر شود کیفیت خودبه‌خود بالا می‌رود. همشـهری کین از همسرش می‌خواهد که دلسرد نشود و اجرای اپرایش را پیگیری کند.

در عرصه داستان و شعر همان‌قدر امکان خلاقیت وجـود دارد که در حیطه نقـد. البته هیچ یک قابل تبدیـل به دیگری نیسـت. نویسـنده خلاق تحت هیچ شـرایطی با منتقد خلاق و مفهوم‌ساز معاوضه نمی‌شود. همان‌طور که هیچ منتقدی هر قدر که توانا باشد، نمی‌تواند نوآوری و بدعت در اثر را زمینه‌چینی کند. فقط همشـهری کین اسـت کـه توامان هم معلم اپرا می‌شـود و هم منتقد هنری. گرچه موفق می‌شود چند صباحی همه صندلی‌های سالن اپرا را از مخاطبان مشتاق پر کند ولی در نهایت مجبور است به زانادو، قصر پرت‌افتاده‌اش نقل مکان کند. سـوزان الکسـاندرهای ادبیات هم هر قدر مشـتاق و شیفته باشند و از تعلیمات اسـتادان مجرب بهره بگیرند و سـالن اپرای مخصوص به خود داشته باشند و حتی تیتر یک نشریات هم بشوند، در نهایت از دموکراسی ادبی همشهری کین‌های معاصر کار زیادی بر نمی‌آید.

اثر مینو امامی از مجموعه «نقاشی‌های جنگ»

به مناسبت انتشار مجموعه قصه «پَپَر و گل‌های کاغذی» مسعود میناوی

راوی حاشیه‌های جنوب

رضا عامری

ادوارد سـعید می‌نویسـد: آفریقایی‌ها در برابر نویسـنده‌ای چـون «کنراد»، دل تاریکی خود را دارند... اگر مقصود سـعید از آفریقایی‌ها رمانی مانند «موسـم هجرت به شمال» طیب صالح باشد، می‌توان «پَپَر و گل‌های کاغذی» مسعود میناوی را مجموعه قصه‌ای دانسـت، که «دل تاریکی» ایران را به نمایش می‌گذارد، شمایلی از جنوب فقر و ثروت که به جغرافیا/ تاریخی از اعتصابات و شـورش‌های کارگری و حزبی، در رویارویی با استعمار انگلیس در زمان ملی شدن صنعت نفت و حکومت کودتا و همچنین به کارگـران و رنجبرانی با ملیت‌های گوناگون از فارس، کرد، عرب، پاکستانی و انگلیسی می‌پردازد. مسـاله، رویارویی با «دیگران» و فضای استعماری اسـت. قصه‌هایی که می‌توان آنها را با نوعی «رهایی‌بخشـی» پیوند زد، سـطحی از رویای رهایی انسان‌های حاشیه‌های فراموش‌شـده تا روح عصیانی و ادبیات حاشیه‌ای را در آن دیـد. ادبیاتی که همـواره- در آن زمان- از آن جلوگیری می‌شده و طبعا یکی از مشکلات چاپ قصه‌های میناوی و لاکتاب بودنش را باید در چنین کنترل سختگیرانه‌ای جست‌وجو کرد. (هر چند لاکتاب بودن مثل خیلی «لا»های دیگر کنش نفی میناوی به ادبیات رسـمی هم بوده اسـت.) بوردیو اصطلاحی دارد به نام «فرهنگ حاشیه»، فرهنگ حاشیه رابطه زیادی با زیست محیط یا معاش روزانه دارد. قصه فرهنگ حاشیه عصیانی است بر آنچه که در کارگاه‌های داستان‌نویسی و ادبیات رسمی می‌گذرد. به این معنا که «چه گفتن» حکایت ماست که می‌خواهد تشکل دلالی خود را و شیوه زبانی خود را از دل مردمان پیرامونش احضار کند یا بگوییم مساله‌اش در حین ساختن جهان خود همگرایی میان دال و مدلول یا جهان خاص خود اسـت. طبعا در این شـکل ما با قصه (رمان) به معنای باختینی که رمان را محصول همگرایی میان نوع روایی و رشد بورژوازی و آگاهی زبان گالیله‌ای و علوم و معرفت‌شناسی‌های متعدد می‌داند، روبه‌رو نیستیم، بلکه با هویت تاریخی و اجتماعی اقشار پایین جامعه و حاشیه‌ها سروکار داریم. مسعود میناوی هم خود از «فرهنگ حاشیه» است، هم قصه‌هایش از این منبع لایزال آب می‌نوشـند و می‌تـوان او را در کنار فرزند دیگر این خطه ناصر تقوایی فیلمساز «حاشیه جنوب» با تنها کتاب قصه‌اش «تابستان همان سال - ۱۳۴۸» گذاشت. (میناوی قصه «پناهگاه» را در سـال ۱۳۴۲ در بازار رشـت و «رهروان شب» را در ۱۳۴۵ در «جهـان نو» و «جوکی کلاب» را سـال ۱۳۴۸ در فصل‌های سـبز چاپ کرده) قصه‌های مینـاوی به خاطر فضای چند ملیتی و جغرافیای منطقه باری ضد اسـتعماری دارد و به این معنا در دهه چهلی که «اشرافیت» ادبی ایران چون گلستان و جریان «شعر دیگر» مسـاله را به «چگونه گفتن» تقلیل داده بودند، و همه چیز به محاکات از ادبیات غربی ختم می‌شد، او به «چه گفتن» می‌اندیشید... به قول ادوارد سعید: «کار تحلیل ادبی در درجه نخسـت برای من یافتن نشانه‌های جغرافیایی در متن اسـت. من نگرش جغرافیایی و سپس تاریخی را (مکان مقدم بر زمان) نوعی ارزش و ارج خاص برای نقد متون داستانی می‌دانم» کمپانی، ملی شدن صنعت نفت، اعتصاب، کپر، خانه‌های کاهگلی، اسکله، بارانداز، بار، دریا، شط، موج، بلم، لنج، شرجی، نخل، گل‌های کاغذی، صحرا، حنا، تماته، یزله، چفیه، کولی‌ها، قهوه، آسفالت داغ، رگه‌هـای نفت و... واژگان برسـازنده این جغرافیا و تاریخ اسـت. میناوی به شـهادت جنگ‌های ادبی دوران از اول دهه ۴۰ تا آخر دهه ۷۰ اینجا و آنجا قصه‌ها و ترجمه‌هایی از شـعر و قصه عرب داشته و به این معنا نویسنده‌ای حرفه‌ای بوده است... نویسنده‌ای که گرانجان و نفی بلد شده، زندگی ماجراجویانه‌ای داشته و حتی تا اواخر عُمر بیشتر زندگی‌اش را در سفر و در «شورلت»اش گذرانده، که هم خانه و کاشـانه‌اش بوده و هم محل نوشـتن‌اش. و به این معنا یکی از خود آیین‌ترین نویسـنده‌های ماست. جنوبی که او ساخته، جنوبی منحصربه‌فرد و استثنایی است، او نویسنده‌ای است که به جای بازنمایی کالایی به منطق استثنا و بحرانی کردن فضای داستانی اندیشیده. نویسنده‌ای مولف، که بیرون از فضای ادبی و بیرون از کل حاکم بر اندیشه روشنفکر ایرانی و در حاشیه ایستاده بود. (نه حاشیه‌گزینی اشرافی امثال...) او بنا بر نگاه «رانسـیر» اصل را بر این می‌گذارد که ادبیات حاشـیه و ادبیات ناب تفاوتـی ندارند و درباره هـر چیزی می‌تـوان نوشـت و به این ترتیب بـا وارد کردن فضاهای کارگری و حاشیه‌ای هم فضای قصه ایرانی را متحول و هم زیباشناسی آن را ادامه نوعی سیاست رهایی‌بخش می‌داند. می‌توان گفت قصه در ایران از همان ابتدا کمتر به «رئالیسـم» و فضای مدرن یا فضای پساویکتوریایی توجه داشته و در فضایی متاثر از قصه فرانسوی و در نوعی سمبلیسم و تجرید نفس کشیده، کسانی مانند هدایت، گلستان، شمیم بهار، ک- تینا و... نمونه‌هایی از نویسندگان قصه کوتاه و بوف کور، ملکوت، شـازده احتجاب، یکلیا و تنهایی او، از مشهورترین رمان‌های ما در این عرصه هستند. در حقیقت رویکرد رو به آینده هدایت به کافکا، یا رویکرد رو به گذشته نیما به سوی سمبلیسم فرانسوی- به جای الیوتی که معاصر او و بنیان‌گذار شعر مدرن محسوب می‌شود- می‌توانند مثال‌های بارزی از این وضعیت در ادبیات فارسی و غیاب رویکردهای رئالیستی و مهجور ماندن ژانرهای رئالیستی و کارگری باشد. عبدالعلی دستغیب منتقد درباره ادبیات رئالیسـتی و کارگری و مهجور بـودن آن در ادبیات ایران چنین نوشـته است: «ادب کارگری در ایران دوران قاجار، رشدی نداشته است. در عهد رضاشاه پهلوی نیز به شدت از آن جلوگیری می‌شده. در آغاز دوره پهلوی، احمدعلی‌خان خداداد (یا خداداده) کتاب‌هایی دربـاره زندگانی و فقر و محرومیت طبقه‌های رنجبر ما نوشـته: رمان روز سـیاه کارگر و روز سیاه رعیت. در «تسبیح خان» جلیل محمد قلی‌زاده و قصه مرقد آقا (۱۳۰۹) نیما یوشیج هم منظره‌هایـی از زندگانی دردناک مـردم رنجبر به تصویر در آمده است» در مقدمه کتاب هم محمد ایوبی نویسنده به چنین ویژگی‌هایی اسـتناد می‌کند: «بیشتر آدم‌های قصه‌های مسعود قهرمانانی خسته هستند- این شخصیت‌های مبارز چوب دو سر، در خود خزیده که در میانسالی، حزب با ناجوانمردی، زیرشان را خالی کرده و به اجبار و در اوج بی‌تکیه‌گاهی، تکیه‌گاهی زمینی پیدا می‌کنند، در بیشتر داستان‌نویسان خوزستانی مشترک است، چراکه واقعیت تلخ در حقیقتِ تلخ‌تر پنهان است.» آری حقیقت تلخ می‌گوید شخصیت‌هایی چنین در شکست بزرگ می‌شوند و بحران‌زده هستند و شکست تقدیر آنهاست و باز هم انگار باید با وسواسی ناخودآگاه‌گونه دوباره این مسیر را طی کنند، تا شاید از شکست‌ها به «حقیقت» برسند، این فضایی ناب رئالیستی است که از رمانتیسم شایع بر قصه آن روز در آن خبری نیست. همین حقیقت گمشده باعث شده تا سفر و جسـت‌وجو و ماجراجویـی برای زندگی تم اصلی قصه‌های مسـعود باشـد، نویسـنده‌ای از آن دسـت که همینگـوی‌وار درهای فضاهای داستانی را کوبیده و تجربه کرده تا بنویسد. با جاشوها، کارگران، لمپن‌ها و قاچاقچیان زندگی کرده. نه سردبیر نشریه‌ای بوده و نه مصاحبه‌ای کرده و نه حشر و نشری با ناشران داشـته باشد اصلا او انسانی نبود که بخواهد در حیطه نمادین یا ادبیات رسمی خود را مطرح کند تا مثلا کتاب‌هایش را چاپ کنند. و این مطبوعه به نام «پیر و گل‌های کاغذی» تنها کتابی است که پس از مرگش منتشـر شده است و آن هم به همت نویسنده‌ای چون «محمد ایوبی» که خود نیز قربانی چنین فضایی بوده است. کتابی که هر چند ناشر برای چاپش زحمت کشیده و قصه‌هایش را از اینجا و آنجا جمع کرده، اما در طبعش هم حتما و هم احتمالا با نبود نویسنده و نظارتش اشتباهاتی وجود دارد، از جمله اینکه در عنوان کتاب واژه «پرپَر» (به معنای پر و بال زدن پی‌درپی پرنده هنگام جان کندن- فرهنگ سخن) به «پَپَر» تبدیل شده، این قصه را نویسنده با عنوان «پرپَر، تابستان و گل‌های کاغذی» در فصلنامه لوح ۱۳۵۳ چاپ کرده بود. و در ثانی در جاهایی به اشـتباه فعل ایجابی منفی شده است، مانند نخستین پاراگراف قصه «پناهگاه» یا در قصه «جوکی کلاب»، «غضبان» شخصیت بومی جزیره که به قول خودش برای خرید اسب می‌خواهد دارایی خود «نخل‌های جزیره صلبوخ رو گرو بگذارد»، بدون تمهیدی به شخصیتی «کرد» تغییر یافته، که هم با اصل قصه چاپ شده در «فصل‌های سبز» و هم با استعاره «اسب عربی» که پیش برنده قصه است، ناخواناست.

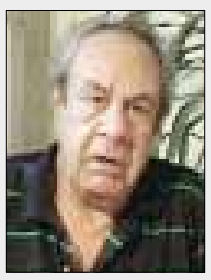
پَپَر و گل‌های کاغذی
مسعود میناوی
نشر: افراز
چاپ اول: ۱۳۹۰

کتاب «پپر و گل‌های کاغذی» از ۱۰ قصه به نام‌های: پناهگاه، مرد و میناوش، پس از توفان، تلنگر رویایی خلخال در سـکوت بندر، حادثه در حوکی کلاب، پپر، تابستان و گل‌های کاغذی، سفر اضطراب، زخمی در انزوا، عشـق و خـون در کناره‌های کارون و زیر آوار آفتاب، تشـکیل شده. در قصه «تلنگر رویایی خلخال در سکوت بندر» کادربندی فضای قصه، زمین تنیس است، فضایی که اسـمیت انگلیسـی «می‌خواسـت به همه زمین‌اش مسلط باشد» و رویاروی او با کارگری به نام عبود است که همراه با بقیه می‌خواهند: «تکلیف‌شان را با کمپانی روشن کنند» و اسمیت که با تطمیع و تهدید می‌گوید: «عبود، تو می‌دونی که اونا دارن دردسر درسـت می‌کنن. زن و بچه هم داری؟» و صبریه زن عبود که در خانه کاهگلی منتظر نشسـته است: «تورو خدا با فرنگیا سرشاخ نشـین! می‌افتین تو دردسـر» و امروز که «باد نبود که دودها را براند و انباشتگی دودها گله رام فیل‌ها را می‌ماند در چمنزار صاف و پاک آسمان تابستانی» و فردا و در آخر داستان: «اگه فردا خوب شروع بشه، دیگه تو آسمون شهر دودی نمی‌بینی. شاید اسمیت و دار و دسته‌اش بیان کلوب و بازی کنن؛ اما نه، گمونم حال بازی رو نداشته باشند. فردا حتما روز سختیه، روز سختی برای اونا و ما.» و با این پایان به دلالتی ایهامی که فردا روز اعتصاب کادر بسـته می‌شود. قصه «حادثه در جوکی کلاب» هم در همین راستاست، داسـتان کارگری به نام «غضبان» که رویای تملک «کحیلان»، اسب عربی را دارد، و ماجرای مبارزه غضبان و «صاحب» انگلیسی اسـب و جاسـمی که می‌گوید: «والله به من که بدی نکردن.»، اما ماجرا با کشـته شدن «کحیلان» به دست انگلیسی به پایان می‌رسد، تا در این میان تنها غرور اسطوره‌ای «غضبان» یا «اسب» بر باد رفته باشد. قصه‌های میناوی می‌توانست به سان استثنایی، بخشـی از حفره‌های ادبیات ما را پر کنـد، اما او هم مثل همان سرخپوستان در به در و غریب فیلم‌های قتل عام سرخپوستان، در تنهایی و گریز و زندان زندگی کرد و وقتی واقعه تراژیک را شنید که «سرخپوسـت خوب، سرخپوست مرده اسـت.» مُرد و به آن نقطه محتوم رسید. چون در طول عمرش نتوانست مثل اکثریت، نویسنده خوب و سر به راهی باشد و در زندگی چون کوه ابوالقیس غُد و ایستاده ماند: در پشت جلد کتاب- کنار نوار مشکی- زندگی خود را در دو سـطر خلاصه کرده است: «مسعود میناوی، فرزند پسیه و خلف، متولد ۱۳۱۹ در کوت عبدالله در کناره‌های کارون. متهم به قصه‌نویسـی و گاه‌گذاری ترجمه و بقیه را که می‌دانی؛ باشد تا بعد...» و بعدش درگذشتاش بود در تابستان ۱۳۸۷. این وجیزه تنها اطلاعات زندگینامه‌ای اوست که برای ما مانده است ما هم برای بعدها که مورخان تاریخ از کنارگذاری خشک‌شده به نام کارون (ادبیات جنوب) می‌گذرند تا خبری از گمشدگان کناره‌های آن بگیرنـد و احیانـا تاریخ قصه را در این دیار بازنویسـی کنند، می‌نویسیم: نویسنده‌ای در کناره‌های کارون متولد شده بود، که سال‌ها پس از مرگ کشفش کردند، چون مردم در زمان حیاتش معتقد بودند: «نویسنده خوب، نویسنده مرده است!»

راه پنجم: درباره مجموعه‌قصه «پپر و گل‌های کاغذی» نوشته مسعود میناوی

کارِ تالیف

حسین ایمانیان: بی‌دلیل نیست که خوزستان نقش مهمی در تاریخ قصه‌نویسی فارسی دارد. هم نویسنده‌های خوزستان و هم مسایل ویژه این جغرافیای به‌خصوص، طیف مهمی از بدنه قصه فارسی را می‌سازند. خوزستان داستان‌های زیادی برای نوشتن دارد؛ تاریخ معاصر ایران به‌نوعی در تاریخ خوزستان یافتنی است و مسایل جاری آنجا همیشه مهم‌ترین مساله جاری مملکت ما بوده اسـت. اگر خلاصه‌ای از آنچه را که در یک‌صد سـال اخیر بر ایران گذشـته است، همچون سناریویی تصور کنیم، خوزستان حتی شاید بیشتر از پایتخت، لوکیشن غالب وقایع آن بوده است. مواجهه با فرهنگ غربی از طریق همزیستی مردم آن منطقه با مهاجران اروپایی شـاغل در صنعت نفت، مساله استعمار و غارت سازمان‌یافته منابع طبیعی کشورهای جهان سـوم، قرارگرفتن در متن جنگ ایران و عراق و تبدیل‌شـدن شهرهای خوزستان به جبهه‌های نبرد، درگیری با قاچاق کالا و مهاجرت غیرقانونی و تعلق بخش زیادی از مردم آن منطقه به یک اقلیت قومی و مذهبی، همه اینها خوزسـتان را آکنده از موقعیت‌هـای قصوی منحصربه‌فرد و مملو از داسـتان‌های شـنیدنی کرده است. نفت خوزسـتان باعث شده تا مدرنیته بـه آن منطقه هجوم آورد و مـردم آنجا به طریقی متفاوت از مناطق دیگر با تضادهای زیسـت- جهان معاصر مشرق‌زمین روبه‌رو شوند: مواجهه‌ای مستقیم و نسبتا بی‌میانجی. مدرنیته بی‌آنکه خواسـتی فرهنگی- سیاسـی فرابخواندش، خود به آن منطقه وارد و مسـتقیما با زندگـی روزمره بومیان درگیر شده اسـت. کتاب موضوع این یادداشـت آینه تمام‌نمایی از تاریخ معاصر خوزسـتان است و مسعود میناوی یکی از چند نویسـنده‌ای اسـت که دغدغه‌های مردم آن منطقه را با تعهد هنری ملموسـی، بازتولید کرده‌انـد. کمتر مجموعه قصه‌ای اسـت که به خودی‌خود موقعیت غایی یک جغرافیای تاریخی مشخص را چنین جامع و مساله‌دار، بازنشانه‌گذاری کرده باشد و بتواند با بر ساختن درون‌مایه‌های قصه‌هایش همچون تجربه‌هایی یکه و تکرارنشدنی، تاریخیت طرح قصه‌ها را فـارغ از فیگور یا کیفیت ادبی آنها بارور کند. اهمیت نخستین کتاب، درست مشابه بهترین قصه‌های چوبک و دیگر نویسـنده‌های نامدار جنوب، در همین مسـاله است. اما همه‌چیز در انطباق درونمایه قصه‌های میناوی با مسـایل اجتماعی- سیاسـی حاد خوزسـتان خلاصه نمی‌شود. آنچه صحبتش رفت و قصه‌هـای مورد بحث را به مثابه بازتولیدگر مسـایل اجتماعی منطقه خوزسـتان مدنظر قـرار داد، تنها بیرونی‌ترین لایه اهمیت کتاب را بازگو می‌کند. تعهدی که در جای‌جای «پپر و گل‌های کاغذی» وجود دارد، در جنبه تالیفی قصه‌ها و مداخله نویسنده در شکل‌دادنی مشخص و جهت‌دار به محتوای عام آنها یا در یک کلام «موضعِ متن» یا سیاستِ قصه‌نویسی است. به عبارتی دیگر، بیشتر از اهمیت چیستی



قصه‌هـا که می‌تـوان آن را روایت مسـایل خوزستان دانسـت، چگونگی ساخت‌بندی آنهاست که اهمیت دارد. صرف بازگو کردن وضعیتی عام، برای نمونه تضادهای برآمده از استعمار، همه آنچه «کار» یک قصه کوتاه را برمی‌سازد، نیست، ساخت‌بندی آن وضعیت کلی در موقعیتـی به‌خصوص و هویت‌یافته اسـت که «موضع اساسی متن» یا سیاست قصه را تولید می‌کند. در قصه «تلنگر رویایی خلخال در سکوت بندر»، موقعیت به‌خصوص طرف استعمارزده است که قصه را بارور می‌کند؛ او مربی تنیس انگلیسی‌هاست. استعمارگر چیزی را از استعمارزده می‌آموزد که متعلق به خود استعمار است. رابطه او با مربی‌اش توریستی نیست، مثلا صنایع دسـتی یا هنری محلی نمی‌آمـوزد که از پیش جایگاهش به عنوان شاگرد مشـخص و عادی باشد؛ تنیس مظهر مدرنیته غربی و اساسا متعلق به استعمارگر است، اما در قصه میناوی روابط اسـتعمار بحرانی و جایگاه طرفین به پرسـش گرفته می‌شود. قصد آن نیست که موقعیت برساخته چنان بحرانی را تفسیر کنیم، صرفا اشاره به گشایشی مدنظر است که جنبه تالیفی متـن ایجاد می‌کند؛ هرچند که تداعی مکرر آرزوهای همسـر اسـتعمارزده و فضای حاکم بر دیالوگ‌های دو طرف کلیشـه‌ای است و از ارزش قصه می‌کاهد، اما برساختن چنان تقابلی در روز قبل از اعتصاب و افزودن موقعیتی منحصربه‌فرد برای رابطه بین شـخصیت استعمارگر و استعمارزده به‌وسیله شغل طرف دوم، کیفیتی به متن می‌بخشد که ورای زمینه آن، پرداختن به استعمار عمل می‌کند. غیر از یکی، دو قصه، تک‌تک قصه‌های کتاب دارای چنان کیفیتی است و می‌توان (و باید) در مقاله‌ای مفصل به آنها پرداخت؛ البته همه‌شان در برساختن موقعیتی بحرانی محدود نمی‌شوند و آنچه پیشتر تحت عنوان تعهد هنری یا «تالیف» به آن اشاره شد، در قصه‌های مختلف به شیوه‌های گوناگونی شـکل می‌بندد و در سطوح مختلفی هم عمل‌گر می‌شـود. برای نمونه در قصه «عشـق و خون در کناره‌های کارون» این تعهد در کلی‌ترین بالقوگی‌اش صورت می‌بندد و اساسا وقایع داستان یا طرح کلی آن را برمی‌گزینند: در این قصه خاص، موضع متن نوعی شهادت است؛ شهادتی بر دفاع مرزنشینان عرب از خاک ایران در برابر حمله ارتش عراق. برای همین است که توصیف، نقشی کلیدی به خود می‌گیرد و جزییات‌پردازی اهمیتی استراتژیک پیدا می‌کند؛ قرار است روایت این قصه ماهیتی مستند به خود بگیرد و عینیات قابل تصور آن موقعیت چنان ملموس به تصویر کشـیده شود که «کار» متن به ثمر بنشـیند. فارغ از آنکه موافق عمل‌گرشدن چنین تعهدی باشـیم یا نه، بدل‌شدن سویه استراتژیک یک قصه کوتاه به شهادتی تاریخی- قومیتی، آن هم در وضعیتی که اختگی و «بی‌موضعی» ادبیاتِ در حال نوشته‌شدن را خفه کرده، مساله‌ای قابل تامل است.

دقایق

رمان به منزله صحنه نبرد ایدئولوژیک

امیر احمدی‌آریان

■ بـرای پرداختن به رمان‌هایی کـه آگاهانه خود را تبدیل به عرصه تقابل ایدئولوژی‌ها کرده‌اند، اصطلاحی زز نظریه فیلم به کار می‌آید. «مک‌گافین»(- Macguffin)، اصطلاحی که آلفرد هیچکاک پس از سخنرانی سـال ۱۹۳۹ در دانشـگاه کلمبیا در عالم سینما باب کرد، بخش مهمی از روایت سـینمایی در هر فیلمی است. مک‌گافین یکی از جزییات داستان است؛ یکی از ابزارهای طرح داستانی است که خود در داستان اهمیتی ندارد و تنها کارکردش ایجاد انگیزه برای شخصیت یا ایجاد تحولی جزیی در طرح است تا داستان به پیش برود. مک‌گافین معمولا یک شی است: یک گردن‌بند، یک کلیـد، یک بطری یا هر چیز دیگری که بتواند با توجه به بسـتر روایی، انگیزه‌ای برای شخصیت ایجاد کند تا به دنبال کشف چیزی یا فهمیدن نکته‌ای برود و از این طریق است که روایت فیلم ادامه می‌یابد. با وام گرفتن این اصطلاح برای نظریه ادبی می‌توانیم بگوییم بعضی از رمان‌ها هستند که در آنها خود داستان، کل طرح داسـتانی، تبدیل به مک‌گافین می‌شود. به بیان دیگر، با شـکلی معکوس از مک‌گافین سـینمایی در ادبیات مواجهیم: در سینما همیشه مک‌گافین به منزله امری جزیی ظاهر می‌شود، شی‌ای که حکم برانگیختن انگیزه شـخصیت را دارد، حال آنکه در این دسـته از رمان‌ها که مورد بحث ما هستند کل روایت تبدیل به مک‌گافین می‌شود و داستان چیزی نیست جز بهانه‌ای بـرای کنار هم قرار دادن مجموعه‌ای از شـخصیت‌ها که هر کدام نماینده ایدئولوژی‌ای خاص هسـتند. در اینجا روایت چیزی نیسـت جز همان مک‌گافینی که عامل برانگیختن شخصیت‌هاست، کل داستان شکل گرفتـه تا شـخصیت‌ها به طرق مختلـف، جلوه‌های گوناگـون آن ایدئولـوژی‌ای را در صحنه رمان حاضر کنند که بار نمایندگی‌اش بر دوش آنهاسـت. در این قبیل رمان‌ها روایت چندان اهمیتی ندارد، همان طور که بطری‌های شراب در «بدنام» و دوربین در «پنجره عقبی» هیچکاک به خودی خود اهمیتی ندارند و تنها نقش‌شان در روایت، برانگیختن شخصیت برای پیش رفتن به سوی فعل و انفعالات بعدی داستان است. از نمونه‌های درخشان این شکل از روایت، رمان «مامور مخفی» جوزف کنراد است.

«مامـور مخفـی» را اغلب از کتاب‌هـای رده اول جوزف کنـراد به شـمار نمی‌آورند. به عنـوان مثال ادوارد سـعید «مامور مخفی» را عملا قدردانی کنراد از میزبانانـش، بریتانیایی‌هـا می‌دانـد و در عوض بر داستان‌هایی از او تاکید می‌کند که بر مبنای خاطراتش از دوران ملوانی نوشـته شـده؛ داسـتان‌هایی که در قاره‌های دیگر، در کشـورهای جهان سوم می‌گذرد و به نظر سعید، کنراد از طریق این داستان‌ها تبدیل به مهم‌ترین راوی اسـتعمار شده است. با این حال، آنچه سـعید در نظر نمی‌گیرد تبدیل شدن رمان به صحنه نبـرد ایدئولوژی‌های گوناگون اسـت، خصلتی که در دیگر آثار کنراد، «از چشـم غربی» مثلا، پررنگ است و بی‌شـک نتیجه تاثیرپذیری او از محبوب‌ترین رمان زندگی‌اش، «شیاطین» داستایوفسکی است.

لحظه برخورد سربازرس هیت با جسد تکه‌تکه‌شده ورلاک، گویـی مانیفسـت رمان کنراد اسـت. مردی خـودش را در یکی از خیابان‌های اصلی لندن منفجر کرده و سربازرس که تصادفا در همان حوالی است، از نخستین نفراتی است که به صحنه می‌رسد. اما صحنه هیچ چیز در اختیار او نمی‌گذارد جز بدنی تکه‌شده و سوخته که به هیچ‌وجه تعیین هویت آن ممکن نیست. کنـراد برای توصیف این بدن عبارت «تلی از تکه‌های بی‌نام» را به کار می‌برد، که توصیفی است مناسب برای ایدئولوژی سرمایه‌داری. همان‌طور که گفتیم، طبق این نظریه، ایدئولوژی سرمایه‌داری چیزی نیست جز تلی از ایدئولوژی‌ها که با قرار گرفتن در کنار هم، نام خود را از دست داده‌اند؛ تلی که هر چند مشخص است به بدنی واحد تعلق دارد اما هیچ یک از اجزایش قابل تشخیص نیست و کنار هم قرار دادن آن اجزا کمکی به شناخت هویت اصلی آن نمی‌کند.

کنـراد گویی آگاهانـه این تل تکه‌هـای بی‌نام را درونی رمان خود کرده اسـت و نشـان دادن ناممکن بودن کلیت بخشیدن به ایدئولوژی هژمونیک جامعه مشخصه محوری رمان اوست. ادوارد سعید جایی دیگر در مقاله آغازین «جهان متن منتقـد»، درباره کنراد می‌گوید که مشخصه اصلی داستان‌های کنراد، حضور نویسنده‌ای است که هرگز مستقیم چیزی نمی‌گوید و از سـوی دیگر، همواره مطمئن است آنچه می‌نویسد با آنچـه می‌خواهد بگوید فاصله‌ای غیرقابل رفع دارد. این امر همان طور که خود سـعید می‌گوید، بی‌شک تا حد زیادی به دلیل نوشـتن کنراد بـه زبانی غیراز زبان مادری اوسـت؛ زبانی که کنراد پس از ۲۰ سالگی آموخـت و هرچنـد برخی از بهتریـن نمونه‌های نثر انگلیسـی را پدیـد آورد، ولی همواره نسـبت به آن بیگانه باقی ماند. کنراد همیشه فاصله تا مرکز را حفظ می‌کند و تمام تلاشش بر این است که هیچ حرفی را مستقیم نزند و بی‌دلیل نیست که لرد جیم داستانش را برای مارلو تعریف می‌کند، «نوسترامو» مجموعه‌ای از گزارش‌های تاریخی است و «از چشم غربی» در قالب ترجمه و تفسیر یادداشت‌های روزانه دانشجو رازوموف نوشته شده اسـت. در «مامور مخفی» نیز این فاصله به خوبی مشهود است. کل تقابل ایدئولوژی‌ها در این رمان از طریق مجموعه‌ای از دیالوگ‌ها اتفاق می‌افتد و تداعی‌هایی که این دیالوگ‌ها در ذهن شخصیت‌ها ایجاد می‌کند.