ترس‌خوردگانِ ترسناک

ادامه از صفحه ۷

غلامی: بله در رمان نوعی ســتایش از زندگی دیده می‌شود اما این ستایش از زندگی به سرانجامی نمی‌رسد. چون شیدا نمی‌تواند زندگی را ســتایش کند. من بیشــتر یک حالت انزوا و انفکاک از همه‌چیز را می‌بینم، تا ستایش یا ممکن‌شدن زندگی.

ارسطویی: نه، شــیدا زندگی را ستایش نمی‌کند. اگر از منِ مولف می‌پرسید، می‌گویم که آنچه قرار بود از تمام این مبارزات دست ما را بگیرد، رسیدن به یک زندگی راحت و آسوده بود. ولی در عمل ما زندگی کردن را یاد نگرفتیم. به نظر شما بلدیم زندگی کنیم؟

رفویی: من می‌خواهم از همین‌جا بحث را دنبال کنم البته به‌صورتی که با فرم گره بخورد. از چیزهایی که به‌خصوص در تجربه بار اول خواندن رمان توی چشم می‌زند، توزیع نابرابر قول‌هاســت. یعنی حضور پررنگ شــیدا از یک طرف و حضور در حاشیه و تا حد ممکن بــه ایجاز دچار آمده کاوه، از طرف دیگر ذهن را مشــغول می‌کند. اینها به نوعی مکمل یکدیگرند. کاوه کســی اســت که از فرط ترس، خود را در یک چاردیواری زندانی کرده و ترس‌هایــش بیرون از دیوارهایند. در عین‌حال با همه ترس‌خوردگی‌اش به شــکلی از حضور در حوزه عمومی دست برنداشته. و مشتق ذهنی‌اش که به شخصیت شیدا درآمده، موجودی است که دست‌برقضا درست عکس اوست. از چاردیواری می‌ترسد، چاردیواری‌ای که می‌تواند وسعت پیدا کند. کتاب که تمام می‌شود می‌فهمیم که این چاردیواری فقط یک مکان هندسی نیست و ممکن است به اندازه تمام جهان وسعت پیدا کند. و از این‌رو، حتی تجربه بیرون‌آمدن از کشور هم برای شیدا راه‌حل نیست. به‌هرحال ما تاریخ ترس یا تجربه‌های مختلفی از ترس داریم. «دیالکتیک بچه» تعبیر مناسبی برای چنین روحیه‌ای است، در وضعیتی خاص این احتمال هست که ترسیدن به ترساندن قلب ماهیت پیدا کند. «دیالکتیک بچه» به‌زعم گورویچ یعنی اینکه وقتی مادر بچه را می‌زند، بچه دچار وحشت می‌شود و احتیاج به پناه پیدا می‌کند و به‌ناچار دوباره به بغل مادر پناه می‌برد. یعنی موجود ترس‌خورده به‌خاطر ترســیدن خودش تبدیل می‌شــود به موجود ترساننده. این یکی از مدارهای مدرن ترس است. به عبارتی این مدار ترساننده الگوهای خاص خودش را دارد. از یک جایی به‌بعد این ترس به‌صورت محرک یا مستمسکی درمی‌آید که وضعیت موجود را توجیه می‌کند. همین‌طور که خانم ارسطویی هم اشاره می‌کنند، ما در شخصیت‌پردازی کاوه و شیدا شاهد نوعی انشقاق هستیم. کاوه موجود آگاهی است، تا حدی که در توانش بوده تخیلش را مهار کرده است. حتی وقتی که دیگران را به فعالیت و مشارکت سیاسی دعوت می‌کند، شیدا او را طوری روایت می‌کند که انگار از دیگران سوءاستفاده می‌کند. درعوض شیدا بیش از حد تخیل‌گرا و متوهم است. به عبارتی شیدا احتیاج دارد با رگه‌هایی از واقعیت تخیلش را مهار کند، درست عکس کاوه که اگر به پیشواز توهم می‌رود، دلیلش این است که آگاهی خوفناک تاریخی‌اش را مهار کند.

درعین‌حال شیدا نویسنده است و کاوه، مترجم. من فکر می‌کنم اتمسفر فعلی فضای ادبی ما، که ادبیات و هنر را در مفهوم «فرهنگ» خلاصه می‌کند، با قبل از انقلاب یا حتی دهه اول انقلاب، تفاوت دارد. پس از تروما یا زخم‌هایی که رخ داد، یعنی از نیمه دوم دهه ۷۰ به‌بعد، ادبیات ما جهت‌گیری تازه‌ای پیدا می‌کند که با تعابیری از قبیل کنش فرهنگی یا کار فرهنگی جلوه بیرونی می‌یابد. این رویکرد به‌منزله مکانیسمی جبرانی است تا با میانجی آن این تروما را، در زندگی روزمره ادغام کند. از این پس ملال، جای ترس را پر می‌کند. برای همین هم ستایش از زندگی روزمره و مواجهه با ملال جای آن ترس را پر می‌کند. چیزی که در دو شخصیت اصلی «خوف» شاهد آنیم. فصل‌های این کتاب متوازن نیســتند و دوپارگی در آنها به‌خوبی مشهود است. آگاهی‌ای که هیچ تخیلی را به خود نمی‌پذیرد و لاجرم با ملال دست‌وپنجه نرم می‌کند و در قطب دیگر، از آنجا که تخیل با زندگی پیوند نمی‌خورد، در خلأ به یادآوری و تداعی خاطره زندان رضایت می‌دهد. این دو نگره، یعنی «تخیل فاقد آگاهی» و «آگاهی فاقد تخیل» وجه مشخصه فضای فرهنگی پسانقلاب است و بدیهی است که وضعیت قبلی را با اصطلاح «آرمان‌گرایی» نفی می‌کنند. از این بابت است که من فکر می‌کنم خوف کتاب کالتی است.

ارسطویی: به نظرم از جنبه خیلی ساده‌تری هم می‌شود به رمان نگاه کرد. و البته می‌دانم که این رمان برای واشکافی لایه‌های پنهانی درونش هم نوشته شده. اما یک نگاه ساده‌تر را هم برمی‌تابد، اینکه یک انسان با تمام ویژگی‌ها و ظرفیت‌هایش در یک موقعیت خاص گیر کرده و این موقعیت خاص خیلی عینی و رئال است. در تمام رمان تلاش شده تا بر عینی و واقعی‌بودن این موقعیت صحه گذاشته شود. برخی دوستان در جلسات می‌گفتند که چرا شیدا نمی‌گذارد از آنجا برود؟! من فکر می‌کنم عادت کرده‌ایم که سرسری کتاب بخوانیم و به جزییات کمتر بپردازیم. در این شکی نیست که رمان فضاهایی برای واشکافی لایه‌های پنهان دارد. من هم از خواندن مقالات یا شنیدن این حرف‌ها لذت می‌برم. اما یک قضیه ساده‌تر هم هســت، این رمان تلاش کرده قصه‌ای را تعریف کند، همان‌طور که هست. یک قصه خیلی ساده که هر انسانی می‌تواند در موقعیت آن قرار بگیرد. شما به‌سادگی می‌توانید صاحبخانه‌ای داشته باشید که شیزوفرنی داشته باشد و انواع و اقسام هذیان‌ها، مالیخولیاها و توهم‌ها را نسبت به تو داشته باشد. مثلا به‌خاطر سبک خاصی که داری زندگی می‌کنی. داستان خیلی ساده است. یک زن نویسنده جایی را اجاره و آنجا را به مکانی برای نوشتن تبدیل کرده. پسر صاحبخانه یک مرد لندهور دیوانه‌ای است که با توهمات عجیب‌وغریبش او را آزار می‌دهد. اما آدم‌هایی که با او در ارتباطند، هیچ‌کدام حرفش را باور نمی‌کنند. آنهایی هم که باور می‌کنند محصول آن تفکر انتزاعی و قلابی جامعه هستند و نوع باورکردنشان فرصت‌طلبانه است. تمام نشانه‌ها چیده شده برای اینکه نشان بدهد این آدم اینجا گیر کرده و راه فرار ندارد. این آدم فقط از راه تدریس امرار معاش می‌کند. نمی‌تواند برود جایی بهتر یا حتی بدتر را اجاره کند. و تنها در صورتی می‌تواند به امنیت مالی یا عاطفی برســد که شکل بقیه آدم‌های جامعه بشود و فرصت‌طلبانه از روابطش استفاده کند مثل سامانتا، ژینوس، و یا مثل نغمه وارد تجارت و زدوبندهایی با شرکت‌های جهانی بشود و... انتخابی که شیدا کرده این است که بنشیند و بنویسد. البته من نمی‌گویم همه آدم‌هایی که نوشتن را انتخاب می‌کنند و به مال دنیا پشت‌پا می‌زنند، به این سرنوشــت دچار می‌شوند. یک‌نفر در یک موقعیت خاص داستانی قرار گرفته و تلاش شده این موقعیت داستانی با تمام توانایی‌های داستان‌نویسی اجرا شود. در فرآیند این اجراشدن داستان یکباره دهانش باز می‌شود، گشاد می‌شود و این ابعاد را پیدا می‌کند.

یک موقعیت ساده مدام پیچیده و پیچیده‌تر می‌شود تا در نهایت درهم گره می‌خورد و روایت شــکل می‌گیرد. البته شخصیت اصلی شیداســت، چون شیدا در آن موقعیت گرفتار شــده و ژینوس به همان اندازه‌ای که با شــیدا ارتباط دارد حضور پیدا می‌کند و ناپدید می‌شود. پسر سرهنگ همیشه هست، آنقدر حضورش غالب که نمی‌شد برایش قول‌های مســتقل درست کرد. کاوه هم همیشه هست و اصلا محدود به این دو تا قول نیست. درست مثل نغمه. آن دو قول از کاوه ترفندهایی هستند برای عملکردهای کاوه در این موقعیت. یعنی آن دوتا قول به‌طور مستقیم آن عملکرد را اجرا می‌کنند. ولی کاوه و پســر سرهنگ همه‌جا هستند. شیدا مرتب با پسر سرهنگ و کاوه دیالوگ دارد. یک چیزی به اسم دیالوگ مستقیم داریم و یک چیزی به اسم دیالوگ غیرمستقیم و چیزی به اسم زاویه دید. از اینکه من در هر جلسه بروم و هرکسی این سه‌تا را با هم قاطی کند دیگر گیج می‌شــوم. زاویه دیدها هست و دیالوگ‌ها هست، مستقیم و غیرمستقیم. در بازنویسی نهایی همه‌چیز باید کمک می‌کرد تا هرکدام از اینها کار خودشان را در روایت روند پیچیده‌شدن این موقعیت انجام بدهند. نه بیشتر و نه کمتر. پیش‌رفتن این روند بدیهی‌ترین اتفاقی که ممکن بود بیفتد و افتاد بیشترشدن روایت قول‌های شیدا بود به اقتضای حضورش در مرکز این پیچیدگی.

رفویی: شاید من در اینجا با نگاه شما اختلافی پیدا کنم. دریافت و استنباط من از کتاب این است که کاوه دچار نوعی انشقاق شخصیت شده...

ارسطویی: این دیگر مسایل فرامتنی است. ما از کاوه به‌عنوان امری فرامتنی استفاده‌ای عینی کردیم...

رفویی: اینطور نیســت. در کتاب قرینه‌های زیادی را داریم که نشان می‌دهد کاوه دچار چندپارگی شخصیت است.

ارسطویی: درواقع پسر سرهنگ و کاوه با هم قرینه شده‌اند. عزیز و نظام هم با هم قرینه شده‌اند. و شیدا و نغمه، یا ژینوس و نغمه هم.

رفویی: آن چیزهایی که درباره شــیدا می‌دانیم از خلال قول شیدا می‌دانیم. و این قول باید گوینده‌ای داشته باشد که احتمالا کاوه است. در دو فصل آخر که ما با انهدام صحنه روبه‌رو هستیم، می‌بینیم که این کاوه است که شخصیت شیدا را روایی می‌کند. می‌توانم مثالی بزنم. در «هزارویکشــب» ظاهر امر این اســت که شهرزاد می‌ترسد. ولی هرچه در قصه‌ها جلو می‌رویم، متوجه می‌شویم که درواقع این خلیفه است که به دلیل تجربه‌اش از خیانت زناشویی، به ترس از زن‌ها دچار آمده است. و از این‌رو، ترس‌خوردگی‌اش را به شکل ترساننده‌ساختن خود بروز می‌دهد. همین اتفاق در مورد کاوه هم افتاده، حالا نه دقیقا جزءبه‌جزء. کاوه موجودی است که در وضعیتی تاریخی و سیاسی فعالیت سیاسی می‌کند و در زمان روایت، مجبور است در خانه بماند و بیرون نرود. در عین‌حال کوتاه هم نیامده. و به‌نوعی ادامه می‌دهد. این وسط، به دوپارگی شخصیتی ابتلا پیدا می‌کند. در تجربه فضاهای محصور، بعد از مدتی شخصیت شروع به تجزیه می‌کند. تصور من این است که شیدا مابه‌التفاوت شخصیت و ذهنیت کاوه است. برای همین وقتی ساختار رمان چنین اقتضا می‌کند، نمی‌توانیم در بازنگری دوباره از شیدا برسیم به کاوه. بنابراین مساله، وضعیت شیدا نیست، وضعیت کاوه است.

ارسطویی: بله چون شیدا از زاویه دید کاوه الان با یکی از این مردهای زندگی‌اش دارد از اوقاتش لذت می‌برد و کاوه را به‌نوعی به حسادت یا رقابت وامی‌دارد. ولی کاوه می‌گوید حالا که من شیدا نیستم با کش‌رفتن دفتر خاطراتش می‌توانم خودم را جایگزین شیدا کنم. دفتر خاطراتی که در رمان روی آن کار می‌شود. من فکر نمی‌کنم که با مخاطب کم‌استعدادی طرف باشم که نفهمد چرا این دفترچه خاطرات دارد اینجا کاشته می‌شود و قرار اســت در انتها چه برداشــتی از آن شــود. حالا از اینهایی که می‌گویند ما فصل آخر را نمی‌فهمیم می‌پرســم، آیا من باید می‌نشســتم تمام فرآیند رمان را صفحه به صفحه می‌نوشــتم و مثل «شبیک شبدو» بهمن فرسی برمی‌داشتم صفحه‌های دفتر خاطــرات را پاره‌پوره می‌کردم و تصادفی آنها را کنار هم می‌گذاشــتم؟ تازه اگر آن کار خوب است یک‌بار شده، من باید یک پیشنهاد جدید بدهم. بین لحن کاوه و لحن شیدا کمتر می‌توانیم تمایز قایل شویم. یا بین لحن نغمه و شیدا. اینها خیلی مثل هم حرف می‌زنند. کاوه یک جاهایی نمی‌تواند لحن ژینوس را دربیاورد. چون از روی دفترچه شیدا خوانده که این مثل مجریان برنامه‌های زن و زندگی صحبت می‌کند، همین. ولی مثلا در اجرای لحن دیپلمات موفق عمل می‌کند. چون از دیپلمات تصوری دارد. حالا برخی می‌گویند چرا همه اینها تیپ‌اند؟ چون کاوه دارد اینها را بر اساس دفتر خاطرات شیدا می‌نویسد. اما یک جاهایی شیدا به‌شدت لحن دارد. آنجا که زبان رمان تغزل دارد: «قیزیم... جانوم... کوزوم» چون این را به‌طور مســتقیم از دفترچه خاطرات شیدا آورده و گذاشته شده در این رمان جعلی. درواقع کاوه دارد یک رمان را جعل می‌کند از روی دفترچه‌ای که ژینوس می‌گوید، همیشه همراه شیداست و هی جلو این و آن می‌گذارد و می‌گوید بنویس. مترجمی که کاوه برای نوشتن رمان دارد چیست؟ همان پنج دفتر خاطراتی است که از او کش رفته دیگر.

در رویکرد اخیر به ادبیات اتفاق نگران‌کننده‌ای افتاده. اینکه زبان رمان اهمیت خود را از دست داده و دارد می‌رود به طرف زبان فیلمنامه یا نمایشنامه.
دلیلش این است که یا دیگر حرفی برای گفتن وجود ندارد، یا فکر می‌کنند که وجود ندارد. تجربه نزیستن تبدیل شده به یکسری عینیت‌های پیش‌پاافتاده

رفویی: من باز هم تاکید می‌کنم به نظرم ترس فقط مستمسکی است برای اینکه بتواند این مدار ملال‌آور زندگی را تحمل‌پذیر کند. ترس در ســاحت زندگی کاوه معنی پیدا می‌کند. آدم‌هایی که به ملال زندگی روزمره تن داده‌اند، یا به تعبیر شــما یاد گرفته‌اند زندگی کنند، ملال زده‌اند. برای همین هم ترس را می‌سازند. مجبورند ترس را از تاریخ تروماتیک خود وام بگیرند و در دل زندگی روزمره نشــا کنند تا در صورت‌بندی مجدد ترس ملال زندگی روزمره با چیزی از سنخ ماجراجویی تحمل‌پذیرتر بشود.

ارسطویی: می‌خواهم پافشاری کنم روی جاهایی از رمان که شخصیت‌ها صدای خودشان را پیــدا کرده‌اند، به نظرم یک خواننــده باهوش می‌فهمد که رفرنس دفترچه خاطرات شیداست. آنجایی که خودشان نوشته‌اند. پس شیدا همان شیداست. شیدا همان شیدایی اســت که در دفترچه خاطراتش می‌نویســد. یادمان باشد که شیدا عادت دارد دفترچه خاطراتش را جلو همه بگذارد و بگوید، تو هم بنویس. چه متریال خوبی دســت آدمی می‌افتد که می‌خواهد رمانی را جعل کند. و کاوه هم آدم بی‌استعدادی نیست.

رفویی: ولی این نویســنده با بن‌بســت یا مانعی مواجه اســت که اتفاقا آن را به‌صورت تروماتیکی بروز می‌دهد. آن هم اورهان پاموک است که قرار است شیدا درباره‌اش مقاله‌ای بنویسد و نمی‌نویسد. درواقع آن ترس خورده حقیقی اورهان پاموک است که دولت ترکیه او را در خانه‌اش زندانی کرد و با این‌حال از نوشتن دست نمی‌کشد. حالا نمی‌دانم خودآگاه بوده یا ناخودآگاه. اما نوشتن مقاله درباره پاموک فقط زمانی ممکن می‌شود که دیگر این بازی ادامه‌دادنی نیست.

بهره‌مند: من می‌خواهم برگردم به بحث اولم. اینکه گفتم رمان «خوف» به‌نوعی شخصیت یک دوره یا بخشی از جامعه را در یک دوره می‌سازد. روایت بیشتر بر اساس وضعیت شیدا و حول محور شخصیت شیدا ساخته می‌شود و ترس‌های شیدا قرار است روایت را پیش ببرد، اما من هم معتقدم ترس شیدا ساختگی است. و ترس واقعی بیشتر از آن کاوه است. از این منظر من دوتا خط را در رمان مطرح می‌کنم. کاوه با اینکه در تمام رمان شخصیتی در حاشیه است، در فصل آخر شخصیت تعیین‌کننده رمان می‌شود. و کل روایت رمان را به‌نوعی نقض می‌کند. و با اینکه به‌خاطر ماندن در چاردیواری خانه و ترس‌هایش از محیط بیرون از خانه یا حوزه عمومی شخصیتی منفعل نشــان داده می‌شود، اما در عین‌حال تعیین‌کننده‌ترین شخصیت رمان است. شیدا به وضعیتی که در آن گرفتار آمده، تن داده و قول‌هایش نیز در همان وضعیت و در همان ترس‌ها تمام می‌شود و اینطور روایت متوقف می‌شود تا در فصل آخر کاوه تقدیر روایت را رقم بزند. گفته شد که قول‌ها در رمان متوازن نیست و بیشتر شیداست که قول دارد. قرار است وضعیت شیدا یا به قول شما وضعیت یک‌نفر، که به‌هرحال نماینده یک قشــر یا یک بخشی از آن قشر است، روایت شود. اما در نهایت اتفاقی که می‌افتد این است که کاوه خطاب را به دست می‌گیرد. یعنی درواقع ترس از آن کاوه است. در خط دیگر می‌شود به انتقاد شما از وضعیت داستان‌نویسی زن‌ها اشاره کرد. اینکه هر زنی فکر می‌کند، روابط خصوصی‌اش منحصربه‌فرد و دستمایه نوشتن رمان است. و درواقع یا باید از فانتزی‌های مردانه بنویسد و اگر هم در نهایت بتواند بنویسد، کلام زنانه نمی‌شــود. همین اتفاق در رمان خوف هم می‌افتد، درست است که کاوه به تعبیر شــما بر اساس زندگی، تجربه‌ها یا رویاها و اوهام و دفتر خاطرات و چیزهایی که شیدا نوشته رمان را می‌سازد، ولی در نهایت روایتی که ساخته می‌شود و آن دراماتورژی روایت و قول‌ها که کاوه می‌کند و درواقع شما به‌عنوان مولف کردید، روایت کاوه است.

ارسطویی: کاوه درواقع مرد نیست. مردی که اصلا به لحاظ فیزیولوژی و واقعی و عینی نه مرد است و نه زن. یک موجود خنثی و مخنث است.

بهره‌مند: یا شاید مردی که دچار تجزیه شخصیت شده. به‌هرحال می‌خواستم روی این مساله تاکید کنم که علاوه بر اینکه فصل ۲۲ که قول کاوه اســت کل رمان را به‌نوعی نقض می‌کند، روایتی را که شیدا از نسبتش با سیاست می‌سازد هم نقض می‌شود. چون تنها کسی که موجود منفعلی نیست و سرنوشت رمان را تعیین می‌کند، کاوه است. او با اینکه می‌ترسد حتی تا سر خیابان خانه‌شان برود، اما به‌هرحال نوعی از کنش یا دست‌کم سایه‌ای از کنش یا میل به آن را دارد. و این را در حرف زدن با رادیوهای بیگانه و گفتن از مقاومت نشان می‌دهد.

ارســطویی: من فکر می‌کنم کاوه یکی از کاریزماتیک‌ترین شخصیت‌های رمان است. و شخصیت بسیار جذابی دارد.

بهره‌مند: می‌خواهم بگویم شــیدا در این وضعیت حتی به زوال هم نمی‌رسد. یعنی در همان فصل ۲۱ با گفتن هزاروچهارصد بار «یا امان‌الخائفین» در ترس متوقف می‌شود.

ارســطویی: شــیدا ترس را به‌عنوان یک تقدیر قبول می‌کند و به همین دلیل هزاران‌بار می‌گوید «یا امان‌الخائفین». این را یاد گرفته که تقدیر ما ترس است و آدم قهرمانی هم نیست. اما کاری که کاوه می‌کند، بسیار جدی‌تر از کاری است که شیدا انجام می‌دهد. کاوه با وجود همه جذابیت و عملگرایی‌های خاص خودش، که نهایت آن سامان‌دادن به دفترهای خاطرات شیدا و جعل کردن یک رمان است، ابدا یک فعال سیاسی جدی نیست. و به نظر من کاریکاتور یک فعال سیاسی است.

البته که کاوه قابل دفاع اســت. چون دوست داشتم تمام شخصیت‌های این رمان با همه قول‌هایشان قابل دفاع باشند. به نظر من همه حتی ژینوس و سامانتا قابل دفاعند کماینکه در جایی از رمان ژینوس این فرصت را پیدا می‌کند تا در نســبت با شــیدا از خودش دفاع کند و خوب هم این کار را می‌کند و شــخصیت شــیدا را پارودی می‌کند. اصلا قرار است در جعل این رمان تمام شخصیت‌ها پارودی بشوند و نتیجه جعل رمان بشــود یک پارودی تلخ. شاید آنقدر سمپاتی نســبت به زن نویسنده در جامعه ما زیاد است که همه فقط نسبت به شیدا سمپات هستند. درحالی که مولف سعی دارد تلاشی و تحقیرشدن شیدا را نشان بدهد از طریق همین پارودی‌های ژینوس و کاوه و دیگران از شیدا.

رفویی: اختلاف فاز شیدا و کاوه را از لایه دیگری نیز می‌شود بررسی کرد. کاوه مترجم است و شیدا نویسنده. تنش میان نویسنده و مترجم، در تحولات دو دهه اخیر ادبیات داســتانی ایران، تنشی جدی اســت. در «خوف» این تنش را دو شخصیت شیدا و کاوه نمایندگی می‌کنند. مترجم، از «دیگری» شروع می‌کند. به عبارت دیگر، کاری می‌کند تا در زبان خودی‌ها جایی برای غیر باز بشود. اما نویسنده از «نفس» شروع می‌کند و در فرآیند نوشتن است که سروکله دیگری پیدا می‌شود. برخوردی که کاوه با دفتر خاطرات شــیدا دارد، برخورد یک مترجم است. او می‌خواهد شــیدا را دوباره ترجمه کند. در دو فصل آخر رمان رمزها و نشانه‌هایی را که دلالت بر سیالیت دارند، زیاد می‌بینیم. درست است که راوی، کاوه را با ضمایر و هیات مرد به مخاطب عرضه می‌کند اما زنانگی کاوه رهاشده چشمگیر است. درست عکسِ شیدا که رفتارهایش مردانه است. درواقع کاوه با وجه تسمیه مخلوق ذهنی‌اش، شیدا پیوند خورده. یعنی عاشقی است که به‌جای آنکه بتواند نقش مرد را ایفا کند، با زنانگی‌اش به میدان آمده و نتیجه زنانگی‌اش در بطن روایت مضاعف شــده و به همین دلیل، دیگر نمی‌تواند نقش مردی را که صاحب سخن است ایفا کند، پس در رمان نقش مترجم را برعهده دارد و عمل گزارشگر وقایعی است که در جامعه اتفاق می‌افتد و تقدیرش هم این است که دست آخر در خانه خودش زندانی بشود. شیدا با زنانگی خودش که روبه‌رو شده هیچ، با زنانگی کاوه هم مواجه است. بنابراین باید از کادر بزند بیرون. خانه برای کاوه به صورت یک مکان امن درآمده، اما برای شیدا مکان هراســناکی است. شیدا مجبور است اضافه زنانگی‌اش را بیرون از صحنه ببرد ولی کاوه باید آن را متراکم کند. پس شیدا به دوبرابر یک شخصیت و کاوه به نصف یک شخصیت تبدیل شده. به همین دلیل هم فصول رمان توزیع برابر ندارند. نقش موش را از یاد نبریم. موش، واسطه میل مرده است. مظهر اندام میل‌آفرینی است که از تن کاوه جدا شده و به تن شیدا هم پیوند نمی‌خورد. برای همین، در پایان رمان بوی ماده‌موش متعفن صحنه را پر کرده است. بد نیست دوباره کارکرد موش را یادآوری کنیم. موش حیوان یا حیوانیتی است که از کاوه، کاوه مترجم می‌ترسد و در طرف دیگر معادله این شیداست که از موش می‌هراسد. این است که به گمانه راوی حقیقی «خوف» موش است. گایاتری چاکراورتی اسپیواک در مقاله «سیاست ترجمه» بر این نظر است که مترجم، زنِ زبان است. به این دلیل که با متن برای بار دوم روبه‌رو می‌شود و با سکوت‌ها و بلاغت‌های متن سروکار پیدا می‌کند. اسپیواک می‌گوید در جوامعی که استقلال را به بهای سنگینی به دست آورده‌اند شکاف بین مترجم و نویسنده به‌شدت سیاسی است. چون مترجم مدام دیگری را به زبان می‌آورد و در طرف دیگر، این نویسنده است که «من» را به زاویه دیدی دچار می‌کند که از دل آن غیری به عرصه پا می‌گذارد. باز از تمثیل‌های اسپیواک استفاده می‌کنم: نویسنده فرشته خلق می‌کند و مترجم هیولا.

ارسطویی: در رویکرد اخیر به ادبیات اتفاق نگران‌کننده‌ای افتاده. اینکه زبان رمان اهمیت خود را از دســت داده و دارد می‌رود به طرف زبان فیلمنامه یا نمایشــنامه. من دوست دارم که زبان به رمان مســلط بشود، البته نه اینکه زبان به رخ کشیده شود. به نظر من زبان خوف از نظر زبان‌شناسی رمان اهمیت دارد. اینکه زبان با طنز و به‌چالش‌کشیدن موقعیت‌ها در عین‌حال روان هم باشــد کار بســیاری می‌برد. از این منظر به نظرم اگر «خوف» اثر نقدپذیری باشد جنبه‌های زبان‌شناختی آن برجسته‌تر است.

رفویی: زبان خوف را از این منظر هم که شــیوا ارسطویی شاعر هم بوده و تجربه‌هایی در شــعر دارد، می‌توان بررسی کرد. از خانم ارسطویی، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، در دهه ۷۰ مجموعه شعری به نام «گم» منتشر کرد. در دهه ۸۰، انتشارات قطره مجموعه شعر «بیا تمامش کنیم» را منتشر می‌کند. از آنجاکه ما فقط اکتفا کردیم به اینکه داستان بخوانیم و داستان را با داستان‌های مشابه یا داستان‌های قبلی نویسنده مقایسه کنیم، وجوه دیگر کار نویسنده را نمی‌بینیم. مثلا در بخشی از «خوف»، که تجربه دیدار با استاد قدیمی آمده و زبان ترکی هم به میان می‌آید، تجربه‌های شاعرانه نویسنده بسیار به کار آمده است...

ارسطویی: بدون اینکه شعر بگوید. من اغلب با این سوال کلیشه‌ای روبه‌رو می‌شوم که شما آیا زبان شعر را در داستان به کار می‌گیرید؟ اینطور نیست، اینکه داستان‌نویسی، بلد است شعر هم بگوید معنی‌اش این است که بلد است از قدرت‌های زبان به‌نفع داستان استفاده کند. شعرگفتن به منِ نویسنده یاد داده که چطور از قدرت زبان استفاده کنم و این با شعرگفتن تفاوت دارد.

رفویی: یکــی از اتفاقاتی که از عوارض گذار از فضای سیاســی به فضای فرهنگی بود، جانشین‌شدن «درام» به‌جای «روایت» در حوزه داستان‌نویسی است. برای هر دانشجوی ترم اول رشته‌های ادبیات معمولا تفاوت درام و روایت را اینطور اعلام می‌کنند که درام با زبان است و روایت در زبان است. حالا چرا نویسنده‌های ما بیشتر به فیلمنامه‌نویسی گرایش پیدا کرده‌اند و در رمان‌ها بیشــتر با دراماتیزه‌کردن سروکار داریم بحث دیگری می‌طلبد. در خیال هم نمی‌گنجید که زمانی نویسنده‌ای داشته باشیم که در بیش از ۵۰۰ صفحه طوری رمان بنویسد، که انگار که آدم مشتاقی یک فیلم هالیوودی به زعم خودش خوب دیده و حالا می‌خواهد با نوشتن، آن را تصاحب کند! این اتفاق افتاده چون «زبان» عملا در فضای فرهنگی «رسانه» است. در شرایط فعلی، با زبان باید امور را بیان کرد، دیگر قرار نیست در زبان اتفاقی بیفتد.

ارسطویی: دلیلش این است که یا دیگر حرفی برای گفتن وجود ندارد، یا فکر می‌کنند که وجود ندارد. تجربه نزیستن تبدیل شده به یکسری عینیت‌های پیش‌پاافتاده. و دیگر اینکه جریانی برعلیه قصه‌گویی شکل گرفته، که از آثار خوب ایراد می‌گیرد چرا این داستان دارد قصه می‌گوید. من در شــعر هم قصه می‌گفتم. و وقتی فهمیدم چطور می‌شود از قدرت زبان استفاده کرد، کارکردهای زبان را به داستان‌نویسی آوردم. قرار است زبان عینی بشود اما قرار نیست اخته بشود. زبانی که این فیلمنامه‌نویس‌ها و نمایشنامه‌نویس‌ها دارند در کارگاه‌ها پیشنهاد می‌دهند، زبان اخته‌شده‌ای است و این مصیبت است. به نظر من ما دیگر نباید دنبال ارتباط سینما یا درام با ادبیات باشیم، بلکه باید دنبال نقاط افتراق آنها بگردیم.

رفویی: یکی از نویســندگان اخیرمان، اخیرا در مصاحبه‌ای گفته بودند متاســفانه این ســریال‌ها جلو داستان‌خواندن را گرفته‌اند. پاســخ من هم پاسخ انسنس برگر است به رمان‌نویسان آلمانی که آنها هم اعتراض داشتند سریال‌ها جلو رمان‌خواندن را گرفته‌اند. انسنس برگر می‌گوید، اتفاقا مردم خیلی عاقلند چون کتاب‌های شما دست‌کمی از این سریال‌ها ندارد. مطمئنا هرجا تفاوتی به‌وجود آمده مورد استقبال قرار گرفته. بنابراین بین کسانی که در زبان قصه می‌گویند با کسانی که با زبان قصه می‌گویند شکاف سبکی و تاریخی مهمی به‌وجود آمده و هم‌اینک این‌دو در تنازع با هم به‌سر می‌برند.

مرور

هجونامه قرن نوزدهم

پارسا ریاحی

«دخمه‌های واتیکان» اثــری از آندره ژید اســت که اولین بار حدود ۲۰ ســال پیش و با ترجمه سیروس ذکاء به فارسی منتشر شد. به تازگی چاپ دوم این کتاب با همین ترجمه و البته با ویرایش جدید و تصحیح غلط‌های چــاپ اول و افزودن حواشــی و توضیحــات ضــروری درباره اصطلاحات، اســامی مکان‌ها، اشخاص و آثار به بازار کتاب آمده اســت. ســیروس ذکاء در یادداشت‌اش بر چاپ اول کتاب، درباره این اثر ژید آورده: «کتاب دخمه‌های واتیکان که در ســال ۱۹۱۴ منتشر شد، شهرتش را مدیون یکی از شخصیت‌های کتاب به نام لافکادیو قهرمان عمل بیهوده اســت. موضوع عمل بیهــوده مدت‌های مدید در ادبیات موجب بحث‌های فراوان شد. البته در کتاب حاضر نباید به دنبال واقعیت گشــت. نویسنده خود آن را یک «سوتی» نامیده است. بنابراین غیرمنطقی و اســتثنایی‌بودن در ایــن مورد قاعده به شــمار می‌رود. حق آن اســت که کتاب حاضــر را نوعی انتقــاد و هجو به معنی وســیع کلمه بدانیم که نتایج نامطمئن برخی آرمان‌ها و عقاید جزمی و متحجر و فرضیه‌های اواخر قرن نوزدهم میلادی در آن با روشن‌بینی و طنزی ظریف و به خصوص، بدون هیچ‌گونه پیش‌داوری مورد انتقاد واقع شده است. سبک ژید، سبک متقدمان ادبیات فرانسه است که پرتوی از طنز بر آن تابیده شده و با هوشمندی و روشن‌نگری توأم است.» اصطلاح «سوتی» کــه ژید درباره کتاب خود به کار برده، به معنــای دلقک‌بازی یا خل‌بازی اســت و گونه‌ای نمایش مربوط به قرون وسطاست که در آن دسته دلقک‌ها انتقاد شدیدی از آشفتگی اجتماعی می‌کردند؛ انتقادی که بیشتر جنبه سیاسی داشته است. آندره ژید از جمله نویســندگان شناخته‌شده فرانسوی در ایران است و کتاب «مائده‌های زمینی» او در سال ۱۸۹۷ منتشر شد و «به انجیل چندین نسل تبدیل گردید.» از این زمان به بعد دوره ادبی واقعی ژید شــروع می‌شــود و کتاب‌هایی چون «بی‌اخلاق»، «دخمه‌هــای واتیــکان»، «ســمفونی

دخمه‌های واتیکان

آندره ژید
مترجم: سیروس ذکاء
ناشر: فرهنگ جاوید
قیمت: ۱۲۸۰۰ تومان

پاستورال»، «اگر دانه نمیرد» و «سکه‌سازان» از او به چاپ رسید. ژید همچنین یکی از مترجمان بزرگ و معرفی‌کنندگان ادبیات خارجی به فرانســویان به شمار می‌رود و آثار کسانی چون شکسپیر، جوزف کنراد، داستایفســکی، والت ویتمن، رابیندرانات تاگور و ویلیام بلیک را به فرانسه معرفی و ترجمه کرده اســت. آندره ژید در سال ۱۹۴۷ جایزه ادبی نوبــل را دریافت کرد و در فوریه ۱۹۵۱ در پاریس درگذشــت. کتــاب با این جملات به اتمام می‌رســد: «اینجا ســرآغاز کتاب تازه‌ای اســت. ای حقیقت ملموس میل و تمنا، تو اشــباح آفریده ذهن را به ســوی تیرگی می‌رانی. ما این دو عاشــق را به گاه بانگ خروس ســحری ترک خواهیم گفت، آن دم که ســرانجام نور و گرمای زندگی بر شــب چیره می‌گــردد. لافکادیو از کنار ژنوی‌یو برمی‌خیــزد. با این حال، آنچه او می‌نگرد چهــره زیبــای او، پیشــانی خوی‌کرده، پلک‌های صدفی، دهــان ظریف، بالاتنه متناســب و وجود خســته او نیست، نه، هیچ‌یک از اینها نیســت که او می‌نگرد- سپیده‌دم است که در درختی از درختان بــاغ می‌لــرزد و از پنجره تمام‌گشــوده، خودنمایی می‌کنــد. بــه‌زودی وقت آن خواهد رسید که ژنوی‌یو او را ترک گوید. ولی باز هم صبــر می‌کند و در حالی که بر فراز چهره معشــوق خود خم شــده از خلال نفس‌های او، به غوغای درهم شهر گوش فرا می‌دهد که اینک او را از رخوت دور می‌ســازد. در آن دوردســت‌ها، در سربازخانه‌ها، شیپورها به صدا درآمده‌اند. آیــا او از زندگی چشــم خواهد پوشــید، آن هم برای ارج‌نهــادن به ژنوی‌یو که از وقتی بیشتر دوستش دارد منزلت کم‌تری برایش قایل است؟ آیا هنوز هم در اندیشه تسلیم خویش است؟»

شکل‌های