مرور

## ادبیات اقلیت‌ها

• **شرق:** «حتی داستان فیلم را هم یادم نمی‌آید. فقط (خیلی محو و مبهم) یادم است که پر بود از لودگی و تعقیب و گریزهای آبکی. چندوقت به چندوقت، بازیگر زن اصلی با یک بشقاب پر اسپاگتی نقش زمین می‌شد یا این‌که مچ بازیگر مرد اصلی را در موقعیتی مشکوک می‌گرفت. تماشاگرها می‌خندیدند، نه به این خاطر که فیلم بامزه‌ای بود، بلکه چون از فرط ابلهانه‌بودن عجیب و غریب بود...». این بخشی از داستان کوتاهی از کیم مونسو با نام «هلوی سیب» است که به تازگی در مجموعه‌ای با نام «زخم و نوزده داستان دیگر» با ترجمه پژمان طهرانیان و نوشین جعفری در نشر نی منتشر شده است.

کیم مونسو از نویسندگان معاصری است که در سال ۱۹۵۲ در بارسلونای اسپانیا متولد شده است. مونسو، که نام اصلی‌اش خواکیم مونسوئی گمس است در دانشگاه گرافیک خوانده و بعد از آن هم در همین رشته مشغول به کار شد اما خیلی زود شغلش را عوض کرد و به خبرنگاری و نویسندگی برای نشریات و رادیو و تلویزیون ایالتی کاتالان روی آورد. سپس او به داستان‌نویسی پرداخت و به جز نوشتن برای رسانه‌ها و داستان‌نویسی، در طراحی‌های کمیک، ترانه‌سرایی، بازیگری و فیلمنامه‌نویسی و مترجمی هم فعالیت کرده است. مونسو به زبان کاتالانی می‌نویسد و تاکنون جوایز متعددی هم به دست آورده است. مونسو چندان تاثیری از داستان‌نویسی کاتالانی نگرفته و البته به قول مترجمان می‌توان ردی از تاثیر پره کالدرس و فرانسسک ترابال را در آثار او دید. دونالد بارتلمی، خولیو کورتاسار و رمون کنو را می‌توان نویسندگانی دانست که الگوی مونسو در داستان‌نویسی بوده‌اند. در بخشی از پیشگفتار مترجمان درباره داستان‌نویسی مونسو آمده است: «نوشته‌های کیم مونسو توصیف‌کننده بداعت‌ها و محبس‌هایی است که خودمان برای خودمان ساخته‌ایم: حصارهای مدور خودساخته‌ای که گیرمان می‌اندازند. دستمایه او در داستان‌نویسی نه کاملا اطلاعات زندگی‌نامه‌ای است، نه سرگذشت نسل‌ها، نه داده‌های جامعه‌شناسانه و نه منابع شهری؛ بلکه عمدتا کلام، تخیلات و تصوراتِ به اشتراک گذاشته‌شده با خواننده‌اش است. برخی داستان‌های مونسو را در رده سوررئالیسم و رئالیسم جادویی تقسیم‌بندی می‌کنند، اما برخی هم معتقدند که آنچه مونسو می‌نویسد به معنای دقیق کلمه داستان نیست، بلکه فوق داستان/فراداستان است».

در مجموعه «زخم»، بیست داستان کوتاه از مونسو انتخاب شده‌اند که در دو بخش داستان‌های دهه هفتاد میلادی و داستان‌های دهه هشتاد میلادی به بعد منتشر شده‌اند. در پایان کتاب نیز متن سخنرانی کیم مونسو در نمایشگاه کتاب فرانکفورت سال ۲۰۰۷ ترجمه و منتشر شده است.

هشت داستان بخش اول کتاب با نام‌های «انشا: یکشنبه خود را چگونه گذراندم»، «تامسون، براون، کوریرو، فیلیپس و...»، «هلوی سیب»، «گردون»، «عروسک‌های روسی»، «انتخاب»، «در سینما» و «الدبرکوب» از ترجمه انگلیسی کتاب o'clock که در سال ۱۹۸۶ منتشر شده انتخاب و ترجمه شده‌اند. دوازده داستان بخش دوم کتاب نیز از ترجمه‌های اسپانیایی دو کتاب «هزار ابله» و «چرایی چیزها» انتخاب و ترجمه شده‌اند. عناوین این داستان‌ها عبارتند از: «سی سطر»، «ایمان»، «با قلبی در کف دست»، «پسر و خانم»، «چنگال»، «خوشا به آن روزها!»، «زخم»، «قربانی»، «مبارک‌ها باشه!»، «قارچ‌شناسی»، «قدرت اراده» و «داستان». پیش از این نشر نی مجموعه داستان «گوادالاخارا» را از کیم مونسو منتشر کرده بود و بخش دوم همین مجموعه نیز پیش‌تر در کتابی با عنوان «چرا این‌جا همه‌چی این‌جوریه» در نشر مانِ کتاب به چاپ رسیده بود.

در بخشی از داستان «سی سطر» این مجموعه می‌خوانیم: «آقای نویسنده با احتیاط شروع به تایپ‌کردن می‌کند. باید داستان کوتاهی بنویسد. این اواخر همه از مزایای داستان کوتاه می‌گویند، اما اگر قرار بر روراستی بود، او اعتراف می‌کرد که به طور کلی از داستان و مخصوصا از داستان کوتاه بیزار است. با همه این‌ها، برای این‌که از قافله عقب نماند، خودش را مجبور می‌بیند وارد موج جعلی متظاهرانی شود که خودشان را طرفدار ایجاز جا می‌زنند. برای همین، ترس برش می‌دارد از سرخوردن سبکبال انگشتانش روی دکمه‌ها و جاری‌شدن کلمات، یکی‌یکی پس از دیگری و به دنبال آن شکل‌گرفتن سطرها یکی‌یکی از پی سطری دیگر، بدون این‌که او بتواند روی موضوعی برای داستان تمرکز کند، چون به دور و درازها خو گرفته است: بعضی وقت‌ها باید صد صفحه بنویسد تا خودش سر درآورد که دارد چه می‌نویسد، و بعضی وقت‌ها حتی دویست صفحه کفایت نمی‌کند. هیچ وقت بابت طولانی‌شدن نوشته‌هایش نگرانی به خود راه نداده است. هرچه طولانی‌تر بهتر: به هر سطر جدیدی خوشامد گفته چون سطرها، یکی پس از دیگری، هم نشان‌دهنده حجم عظیم کارند هم عظمت اثرش. و برای همین-حتی اگر هم یک، دو یا پنجاه سطری که در طول یک روز نوشته عملا چیزی به داستانش اضافه نکند- هرگز حذفشان نمی‌کند».

**زخم و نوزده داستان دیگر**

**کیم مونسو**

**پژمان طهرانیان و نوشین جعفری**

**نشر نی**

## شیاطینِ داستایفسکی به روایت ماریو بارگاس یوسا

# وارثان نِچایف

برگردان: منوچهر یزدانی

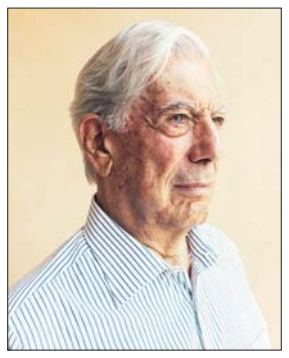
قتل ایوانُف، دانشجوی جوان به دست یک گروه تروریستی در نوامبر ۱۸۶۹ تاثیر بزرگی در تمام روسیه به‌جای گذاشت. ایوانف که از اعضای گروه بود، به رفقایش اعلام کرد می‌خواهد از گروه خارج شود. سرگئی نِچایف که رهبر گروه و مرید متفکر آنارشیست میخاییل باکونین و نویسنده یادداشت همه‌جا پخش‌شده «راهنمای یک انقلابی» بود، اعضای گروه را متقاعد کرد که خطر مراجعه ایوانف به پلیس وجود دارد، به این سبب او را به قتل رساندند. پلیس تزاری به‌جز نچایف که به سوئیس گریخته بود، بقیه گروه را به‌سرعت دستگیر کرد. نچایف بعدها بازپس داده شد و در ۱۸۸۲ در زندان درگذشت.

یکی از نتایج خوب این جنایت رمان «شیاطین» («جن‌زدگان») اثر فئودور داستایفسکی است که به‌تازگی پس از سال‌های بسیار، آن را بار دیگر خواندم. این کتاب را داستایفسکی نوشت تا نشان دهد کسانی مانند اعضای گروه نچایف را به‌تندی رد می‌کند؛ کسانی که می‌پنداشتند مسائل سیاسی و اجتماعی را می‌توانند با اعمال خشونت حل کنند؛ کسانی که به‌طور کلی در خارج از روسیه در اروپای صاحب فرهنگ، به‌دنبال الگویی می‌گشتند که به زعم آنان برای تبدیل کشورشان به جامعه‌ای مدرن، مرفه و دموکرات، می‌بایست از آنجا وارد شود. آن زمان وقتی او از سیاست صحبت می‌کرد یک «ارتجاعی» و کاملا ضد کسانی مانند هِرزِن و تورگنیف بود که عقیده داشتند برای خارج‌شدن از استبداد تزاری و بیدادگری‌های اجتماعی، روسیه می‌بایست خود را «اروپایی کند» و به نظام لائیک درآید، و نابهنجاری تاریخی تزاری را به دولتی منتخبِ مردم تبدیل کند. اعتقادات داستایفسکیِ جوان در حقیقت قربانی یک تیرباران نیمه‌کاره شد. او عضو محفل سوسیالیستی پتراشفسکی بود که پلیس‌های نیکلای اول در سال ۱۸۴۹ آن را سرکوب و بعضی اعضایش ازجمله داستایفسکی را دستگیر کردند. او به مرگ از طریق تیرباران محکوم شد [اما در لحظه اجرای حکم نجات یافت]. داستایفسکی از آن تجربه به یاری یک فرایند تغییر مذهبی و یک همسویی اجتماعی جان سالم به‌در برد. می‌توان گفت به پرهیزی همسنگ بیگانه‌هراسی از همه جریان‌های روشنفکری اروپایی درغلتید که نظریه‌پردازانش سوسیالیست‌های آرمانشهری مانند سن سیمون، فوریه، پرودُن و لویی بلان بودند؛ نظریه‌ها و اصولی که می‌توانستند روسیه را از عقب‌ماندگی و بی‌عدالتی که در آن غوطه می‌خورد، نجات دهند.

داستایفسکی زمانی که رمان‌هایش را می‌نوشت، مانند بالزاک دیگر «مرتجع» نبود و داشت به شخصی بسیار متفاوت بدل می‌شد، نه یک ترقی‌خواه دقیقا، ولی دیوانه‌ای آزادی‌خواه، کسی که با بی‌باکی خلوت انسان را کشف و در اعماق ذهن و جانِ ریشه‌های ظلم و خشونت انسان نفوذ می‌کرد (به‌نوعی اشاره داشت به ضمیر ناخودآگاه که پس از فروید مطرح شد). او در «شیاطین» با وضوحی کامل یادآور این دگردیسی استثنایی می‌شود. شکی نیست که سرگئی نچایف الگویی است که داستایفسکی برای خلق استپان تروفیمویچ برجُونسکیِ بازیگر به‌کار گرفت؛ نظریه‌پرداز کم‌وبیش ابلهی که برای نجات بشریت حاضر بود ابتدا با آتش‌سوزی‌ها و سپس با وحشی‌گری و جنایات گوناگون آن را از بین ببرد.

ولی او، نیکلای استراوُرگین شگفت‌انگیز، قهرمان واقعیِ رمان را از کجا آورد؟ برای نوشتنِ فصل «زندگی یک گناهکار بزرگ» کاوش داستایفسکی در طیف سیاست‌مداران، جامعه‌شناسان یا روشنفکران آن عصر بسنده نکرد، پس بستن چشم‌ها اجتناب‌ناپذیر و راه چاره همانند بالزاک، واگذاری به درون‌یافت‌ها و تخیل بود که همیشه مهم‌تر از نظرها هستند. واگذاشتن راه نفوذ به ارواح راهنما تا اعماق ریشه‌های قساوت انسان، تا جایی که ترس می‌میرد؛ راه‌دادن به وسوسه‌های وحشتناک آن لعنتی‌هایی که در زندگی روزمره، بارها در پس شیوه‌های خوب ناشناخته‌ای قرار می‌گیرند که رسوم تعیین می‌کنند. استراوُرگین را قهرمان می‌نامم چون او یکی از شخصیت‌های درخشان در تاریخ ادبیات تلقی می‌شود، البته با آگاهی بسیار بر تمام آن تجسد بدی که می‌توانست در یک انسان دافع باشد؛ یک شیطان واقعی. داستایفسکی مانند بالزاک، در زمان نوشتن رمان‌ها در برابر غلبه غرایز و درون‌یافت‌ها بر اعتقاداتش، انعطاف‌پذیر بود. او در «شیاطین» با تحلیلی که اجازه می‌دهد انسان اعماق شکنجه‌آور و غیر قابل تحمل شخصیت را کشف کند و ریشه مرموز بیشترِ خواری‌ها را، در جهانی که چالش روزانه را تمدن می‌نامیم، ببیند، پلی شکننده بر این ورطه پُرصاعقه می‌زند؛ جایی که اشباح لانه دارند.

من در یک روستای کوچک سوییسی در محاصره برف، کوه‌ها و دریاچه‌ها هستم. جایی که زندگی بسیار آرام و آسوده به نظر می‌رسد؛ ولی خواندن این کتاب عالی به من آموخت که نباید ظاهر را با واقعیت اشتباه کنم، دو پدیده‌ای که گاهی چندین سال نوری با یکدیگر فاصله دارند. این رهروان محتاط و دختران ورزشکاری که با یکدیگر درود صبحگاهی مبادله می‌کنیم، می‌توانند مانند نیکُلا استراوُرگینِ محبوبِ رمان، دشنه‌ای به پشتِ من فرو برند و جسد مرا پیش سگ‌ها بیندازند، یا خود آن را تناول کنند. این رمان همچنین به من می‌آموزد که: همه‌چیز از سال‌ها و قرن‌ها پیش به دست استادان پیر اختراع شده؛ که: پیشگامان عادت کرده‌اند به روشی که هزار و یک بار در دوران گذشته انجام داده‌اند، انقلاب کنند. حیله‌ای که راوی در «شیاطین»، زمانی که به‌خاطر گسترش آهسته و کم‌جاذبه‌اش در طلسم تاریخ اسیر شده، به آن متوسل می‌شود، خیره‌کننده است؛ ولی اثبات آن بسیار دشوار است. در نگاه اول رمان را شخصیت داستان‌سرا، جناب آنتون لاورِنتییویچ روایت می‌کند. او جوان مجرد تمام‌عیاری است که مکرر به تالار باربارا پتروفنا رفت‌وآمد دارد و دوست بعضی از بازیگران مانند کیریلوف، شاتوف و پیوتر وِرجوونسکی است و حتی احساس می‌کند که جذب لیزاتوشینا شده است. اگرچه شهامت گفتن به او را هرگز پیدا نمی‌کند.



شخصیت روایتگر ضمن روایت خود، نشانی نزدیک به داستان به دست می‌دهد، ولی همچنان تنگناهای خود را دارد. خب او تنها چیزهایی را می‌تواند روایت کند که می‌بیند، می‌شنود یا که می‌گویند. نمی‌تواند دیگر بازیگرانی را که از او دور و در حریم ویژه خود گرد می‌آیند، دنبال کند. بااین‌همه به‌زودی، با پیش‌روی در خواندن رمان، خواننده درمی‌یابد که آن شخصیت روایتگر بخار شده و دیگری جای او را گرفته است: یک روایتگر آگاه که قادر به بیان چیزهایی است که او ندید و نتوانست ببیند و بداند؛ ازجمله احساسات، هیجانات و افکار دیگر بازیگران زمانی که از وی دور می‌شدند. وجود دو راوی در رمان به‌هیچ‌وجه خللی در خواندن ایجاد نمی‌کند. با روش ظریفی که راویان بین سکوت‌ها به کار می‌برند و داستان را با خرد بسیار به تناوب روایت می‌کنند، شاید بسیاری از خوانندگان حتی به آن پی نبرده باشند. فقط با فراموش‌کردن داستان و تمرکز در شیوه روایت، این دگرگونی‌ها دیده می‌شوند. این دو دیدگاه از زمانی که داستان روایت می‌شود مکمل یکدیگرند، چشم‌اندازها را نزدیک و دور، سکوت‌ها را برجسته می‌کنند و خواننده را در معبر فواصل و احساساتی که مورد نظر راوی است، به بند می‌کشند.

زمانی که داستایفسکی در اواخر ۱۸۶۰ در «درسد» (Dresde) نوشتن «شیاطین» را آغاز کرد، عمیقا بی‌زار از تجربه اروپایی و غوطه‌ور در غم دوری از زادگاهش بود. فکر می‌کرد به نوشتن زخم‌زبان و انتقادی تلخ بر خشونت سیاسی مشغول است، ولی نتیجه رمان او بسیار فراتر از این رفت و به کشف عمیق خلوت انسان رسید، کشف همه خشونت‌هایی که به آن دچاریم و مرتکب می‌شویم و مرتکب شده‌اند و مرتکب خواهند شد. او زمانی که نمی‌نوشت، می‌پنداشت که راه رهایی روسیه جست‌وجو در تاریخ، خلاقیت و در سنت‌های آن است. بااین‌حال احساس پاک و ساده‌ای برای ما خوانندگانش به جای گذاشت: برای انسانی که ما باشیم، رستگاری وجود ندارد.

*منبع: روزنامه اِل پاییس (El Pais) اسپانیا

## شعر: تمرین بیداری

فرشید فرهمندنیا

مهم‌ترین نوع خود-انتقادی است که دامنه‌اش از سطح مؤلف و اثر فراتر می‌رود و کلیت سخن شاعرانه را در بر می‌گیرد.

**یک**

شعر به‌مثابه ارگانیسمی زنده، پویا و همواره در حرکت، توان و نیروی بیانگری و تفاوت‌یابی خود را از ناهمفازی دائمی‌اش با زبان مسلط و فرهنگ غالب کسب می‌کند و امکان می‌یابد که از درون ناخودآگاه متن، بصیرت‌های شگرفی نسبت به آنچه در جهان هستی رقم می‌خورد، از ماکرو تا میکرو به دست آورد. ازاین‌رو برای ادامه حیات کاشفانه و انتقادی خود همیشه نیازمند نوعی آنتاگونیسم، قهرمان‌گرایی و آرمان‌خواهی است. آنتاگونیسمی که به‌لحاظ ریشه لغوی برگرفته از آنتی (ضد) و اگونی (احتضار) است. شعر هم بر همین سیاق ضد-احتضار، ضد-میرایی و ضد-خمودگی است و جوهره درونی آن دمیدن بی‌وقفه در شیپور بیدارباش آدمیان از مغاک خواب، مرگ و نیستی است. بر این منوال تصور می‌کنم که شعر با گذر از مناسبات درهم‌پیچیده جهان امروز و شبکه تودرتوی ارتباطات در دهه‌های آینده، قابلیت آن را دارد که به مهم‌ترین فرم خلاقیت هنری و نوشتاری انسان‌ها تبدیل شود و دوران رکود، سردی و انزوا را پشت سر بگذارد.

البته شعر بدون حفظ تفاوت‌ها و فاصله‌گیری انتقادی از جریانات مسلط، نیروی ناهمفازی و نابهنگامی‌اش را از دست می‌دهد و اگر به ابتذال روزمره و منطق بازار تن دهد دیگر تفاوتی برایش باقی نمی‌ماند و به عنصری غیرضروری و زائد بدل می‌شود. بنابراین شورمندی شاعرانه ایجاب می‌کند که همواره ایده‌آل را طلب کند و با کمک مکانیسمی هشداردهنده و حفاظت‌کننده که می‌توان آن را تقوای درونی شعر نامید از تن‌دادن به هرگونه مرگ و حذف پرهیز کند. این مکانیسم دفاعی و هوشمندانه اجازه نمی‌دهد که رویکردهای معطوف به ایده‌آل‌زدایی از شعر (جریاناتی مثل ساده‌نویسی، سانتی‌مانتالیسم یا شعارزدگی و...) بتوانند در طولانی‌مدت سایه مسلط و غبارآلود خود را بر اندام‌های بدن پیش‌رونده شعری که معرف یک زبان، فرهنگ و ملیت است، بگسترانند. این بیداری و تحرکی که در بطن نوشتار گشوده‌ای به نام شعر وجود دارد، الگویی نیرومند و مؤثر برای همه انواع نوشتار خلاقانه خواهد بود و اتفاقا این شکل از گریز به بیداری، شاکله‌ای کاملا همخوان با مفهوم تفاوت دریدایی دارد: کلمات در چرخه‌ای بی‌پایان مدام به یکدیگر ارجاع می‌دهند، رزونانس ایجاد می‌کنند و درنهایت، هر کلمه‌ای یک‌جور گریز یا شیرجه به اقیانوس شناور کلمات دیگر به‌حساب می‌آید. از سوی دیگر این چرخه بی‌پایان ارجاعات و اقتصاد نامحدود حاکم بر آن نشان می‌دهد که ژانری متعین و شسته‌ورفته به نام شعر وجود ندارد و فقط ردپایی از شعر یا «انحراف از شعر» قابل تصور است. طوری که به تأسی از سخن طنزآمیز لارنس استرن در رمان «تریسترام شندی» (انحراف از مطلب، خودش اصل مطلب است) می‌توان تکرار کرد: سرپیچی از شعر، خودش اصل شعر است. شعر پیشرو همیشه در حال واسازی خودش به‌منظور خیانت خلاق نسبت به نهادی است که ژانر شاعرانه نام گرفته است و این و محصول‌گرایی صرف بر همه سلیقه‌ها و مصرف‌کنندگان حاکم شود نیز قادر به برهم‌زدن این قوه درونی نخواهد شد. و این نکته باز هم به نوبه خود بارقه امیدی است که انتظار روشن‌ماندن و حتی برافروخته‌شدن شعله شعر در دهه‌های آینده را تقویت می‌کند.

چنان‌چه به تأسی از مباحث دریدا، فرض تقدم‌بازی آزاد دال‌ها بر نقش سنتی معنارسانی توسط مدلول‌ها را بپذیریم، آن‌گاه دیگر اصلا چیزی به نام «محصول ادبی نهایی» وجود نخواهد داشت و عملا به اصطلاحی «تحت پاکسازی و خط‌خورده» بدل خواهد شد و آنچه به جا می‌ماند، فقط فراگرد و کار در جریان نوشتن و آفریدن است که تعطیل‌بردار نیست و توقف نمی‌پذیرد. در این صورت حتی یک گام فراتر خواهیم رفت: متن نه تنها کارگاه و مکان تولید نویسنده/ شاعر، بلکه دعوتی همواره گشوده به سوی خواننده‌ای است که می‌تواند در محوطه و فضای تجهیزشده‌ی آن به تولید معنا و خلق تصاویر و مفاهیم بپردازد. متن نه محصولی تمام-کار و بسته‌بندی‌شده که بتواند مستقیما به مخاطب عرضه شود بلکه در حکم یک فراخوان همکاری همیشه در جریان است که افراد را به مشارکت می‌طلبد.

بدین ترتیب دور از ذهن نخواهد بود که در روند پرشتاب تغییرات ساختاری و فکری در جهان آینده، مناسبات کلی نشر، تولید و توزیع نوشتار به تبعیت از نوشتارشناسی پیشرو دچار دگرگونی‌های بنیادین شود. نوشتارشناسی درک و تلقی‌ها از امر نو را هم دگرگون خواهد کرد: منتقد ادبی دیگر امر نو را نه فقط در آینده، بلکه در همه‌ی زمان‌ها می‌جوید: با کنکاش در گذشته، شکافتن کالبد زمان حال، رصدکردن آینده، احضار خاطرات، نگارش کابوس‌ها و وهم‌ها و... .

نوشتارشناسی (گراماتولوژی) برخلاف نقدهای ژورنالیستی و محفلی، مدت‌هاست که تأکید می‌کند نقادی ادبی دیگر به دنبال دستیابی به تجربه‌ی خصوصی مولفان و عادت‌های نویسندگی آنها نیست بلکه در پی بررسی جریان صیرورت، تکوین و تحقق متن، نحوه فرآوری مصالح و شیوه‌های تولید و کشف ابعاد پیچیده و رموز زایش متن است.

هر متنی به طور همزمان دارای دو میل متضاد است: یکی اینکه برای بسط ظرفیت‌هایش خود را توسعه دهد و از خودش هم فراروی کند و دیگر اینکه -همان‌طور که قبلا اشاره شد- با نوعی رویکرد خودانتقادی به تخریب درونی و تشریح (آناتومی) خود بپردازد. در واقع متن همزمان به عرصه‌ای برای عملکرد مشترک مولف و منتقدی که در قالب یک همزیستی سازنده درونش سکونت دارند، تبدیل می‌شود و برای کسب موفقیت در این عملیات مشترک فقط گفتگو کافی نیست، بلکه باید درهم‌آمیزی و امتزاج کامل افق‌ها امکان‌پذیر شود. آرزویی که با توجه به برآیند کلی رخدادهای فرهنگی و اجتماعی جهان معاصر و مناظر تکان‌دهنده‌ای که پیش چشم جهانیان جریان دارد، بیش از هر زمان دیگری از ته دل طلب خواهد شد.

عطف

## خانه تاریک

• **شرق:** «مضحک» رمانی است از ویلیام سارویان، نویسنده مطرح ارمنی- آمریکایی نیمه اول قرن بیستم که با ترجمه بشیر عبدالهی‌میرآبادی در نشر نگاه منتشر شده است. «مضحک» رمانی است موجز و گفت‌وگومحور درباره مسائل و بحران‌های عاطفی درون یک خانواده. سارویان در همان صفحات آغازین رمان با ارائه تصویری از خانه‌ای کهنه و تاریک و سرد از این مسائل و بحران‌ها خبر می‌دهد: «خانه کهنه بود، رنگ سفیدش پریده و شکل مسخره‌ای داشت. به‌هرحال چیزی بود که ساخته بودند». و کمی بعد خانواده وارد همین خانه می‌شوند و توصیف خانه باز خبر از این می‌دهد که یک جای کار می‌لنگد: «از پله‌ها رفتند توی ایوان جلویی، مرد کلید را داخل قفل کرد و تاباند و با هل‌دادن در را باز کرد. پسر دوباره برگشت و به درختان مو نگاه کرد. او آخرین نفری بود که وارد خانه تاریک و سرد می‌شد». رمان «مضحک» چنان‌که گفته شد رمانی است گفت‌وگومحور و در آن شخصیت‌پردازی و ترسیم موقعیت بیشتر از خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها انجام می‌شود. سارویان به‌خوبی با گفت‌وگو و صحنه‌پردازی‌ها، توصیفات و تصویرسازی‌های موجز داستان را بازمی‌گوید و فضای ملتهبی را که خانواده به آن دچار است روایت می‌کند. او در این رمان چنان‌که در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی آن آمده است «مشکل خیانت را نقطه محوری قرار داده و تأثیر آن را در زن و مرد و بچه به روشنی بررسی می‌کند». مسئله اصلی داستان با اعترافی از سوی زن خانواده آغاز می‌شود؛ زنی که پیشاپیش دلشوره خود را از اینکه همه چیز از هم بپاشد، اعلام کرده است؛ چراکه رازی را با خود حمل می‌کند که می‌داند بیان آن می‌تواند به بنیان خانواده آسیب بزند. زن از طرفی گویا نمی‌تواند این راز را پیش خود نگه دارد و به آن اعتراف می‌کند و همین اعتراف آغاز تنش اصلی رمان است. تنشی که اوج می‌گیرد و در نهایت به وضعیتی فاجعه‌بار ختم می‌شود. سارویان در این رمان در عین ایجاز، تلاطمات درونی شخصیت‌های داستانش را به‌خوبی به خواننده منتقل کرده و برای این کار جدا از گفت‌وگو که تنه اصلی روایت را شکل داده است، هم از تصاویر عینی و عناصر استعاری و هم از بیان مستقیم افکار و احساسات شخصیت‌های داستان و تک‌گویی درونی استفاده کرده است. روایت او موجز، غنی و شاعرانه است و پیچیدگی آدم‌ها و موقعیتی را که در آن قرار گرفته‌اند، به‌خوبی ترسیم می‌کند. موقعیتی که فرجامی تلخ و تراژیک را برای شخصیت‌های داستان رقم می‌زند. آنچه در ادامه می‌خوانید، قسمتی است از این رمان: «فَنی خیلی بامزه بود. رد ایستاد تا ببیند کجا باید برود تا فلورا را پیدا کند. فلورا کجا رفته بود قایم بشود؟ این‌که فلورا آخرین نفری بود که باید پیدایش می‌کرد خیلی خوب بود. تا آن موقع حتما کلی دور شده بود، که همین رد را مجبور می‌کرد بیشتر دنبالش بگردد. رد تصمیم گرفت از طرف دیگر تاکستان میان‌بر بزند. او خیلی تند و تیز دوید و همان‌طور که می‌رفت اطراف را نگاه می‌کرد. دو تا بلدرچین شلپ‌شلپ بال‌هایشان را به هم زدند و پریدند، که باعث شد رد سرعتش را کم کند و چند لحظه به اطراف نگاه بیندازد. بعد یک خرگوش آمریکایی بزرگ دید که آهسته جست زد، بعد ایستاد، برگشت و نگاه کرد و سپس کمی جلوتر پرید. رد دیگر ایستاده بود و همین‌طور که داشت خرگوش را نگاه می‌کرد یک خوشه انگور سیاه که به مو بود را دید، آن را چید و شروع کرد به خوردن و خرگوش را تماشا کردن. انگورها هسته‌های بزرگی داشتند، برای همین او آنها را در دهانش جمع و بعد تف‌شان می‌کرد. به یاد یکی از دوستان پدرش افتاد، مرد سیاه‌پوستی که در پالو آلتو به خانه‌شان می‌آمد و بهشان سر می‌زد. رد یک صندوق از همین انگورهای سیاه برایشان فرستاده بود. مادرش یک بشقاب از آنها را برای مرد آورد، و مرد شروع کرد بخورد، فقط جالب بود که هسته‌هایشان را بیرون نمی‌داد. آنها را می‌جوید. رد صدای جویدن آنها را می‌شنید. آن مرد آشنای پدر پدرش در کشور قبلی بود. خیلی خوب انگلیسی صحبت نمی‌کرد. با او به زبان دیگری حرف می‌زد، زبانی که رد آرزو داشت آن را بداند. رد از مرد پرسیده بود که چرا هسته‌ها را بیرون نمی‌دهد. مرد گفته بود: پسرم، خیلی کوچک هستند. وقت ندارم. رد آن مرد را دوست داشت، شیوه حرف زدنش را، صدایی را که از خوردن انگورها در می‌آورد خردکردن هسته‌ها و قورت‌دادن‌شان را. مرد کل خوشه را خورد، طوری که انگار باید آن کار را حتما انجام می‌داد. بعد ساقه لخت خوشه را توی بشقاب گذاشت و آن را به دست مادر رد داد و گفت: ممنون خانم سوان نازارنوس. رد نه یا ده تا دانه انگور خورد، خرگوش رفته بود و یادش آمد که هنوز فلورا را پیدا نکرده».

**مضحک**

**ویلیام سارویان**

**بشیر عبدالهی‌میرآبادی**

**نشر نگاه**