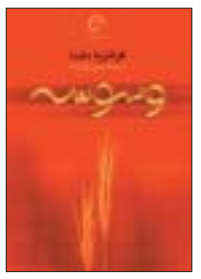
خبرها

سه کتاب جدید از کتاب خورشید و مهناز



شرق: انتشارات کتاب خورشید دو کتاب از گراتزیا دلددا را تجدید چاپ کرده است. یکی از این رمان‌ها «وسوسه» نام دارد که بهمن فرزانه ترجمه کرده است. نام اصلی کتاب «مادر» است و اولین بار در سپتامبر ۱۹۱۹ به صورت پاورقی در روزنامه ایل تمپو به چاپ رسیده و یک سال بعد ناشر معتبری آن را به صورت کتاب چاپ و منتشر کرد. این رمان (داستان بلند) در سال ۱۹۳۰ یعنی دو سال بعد از آنکه دلددا جایزه نوبل را کسب کرد به زبان انگلیسی ترجمه شد. در این اثر، دغدغه‌ها و عناصر داستانی این نویسنده همچنان به چشم می‌خورد. وقایع رمان طی روز اتفاق می‌افتد، تعداد شخصیت‌های داستان بسیار کم است و تمرکز حوادث بر داستان مرکزی قدرت خاصی به داستان بخشیده است. رمان این طور شروع می‌شود: «پائولو آن شب نیز حاضر می‌شد تا از خانه خارج شود. مادرش در اتاق خود، که مجاور اتاق او بود می‌شنید که او دزدکی در حال حرکت است. شاید منتظر این بود که مادر چراغ را خاموش کند و به رختخواب برود تا او بتواند با خیال راحت خانه را ترک کند. مادر چراغ را خاموش کرد، ولی به رختخواب نرفت، پشت در نشسته بود. دست‌های خود را که شبیه دستان یک مستخدمه بود به هم می‌مالید؛ دست‌هایی که هنوز از شستن بشقاب‌ها خیس بود.»

دومین کتابی که از این نویسنده که کتاب مهناز تجدید چاپ کرده است «رقص گردنبند» نام دارد که باز هم ترجمه بهمن فرزانه است. گراتزیا دلددا در کشور ایتالیا در خانواده‌ای متوسط به دنیا آمد. اولین داستان کوتاه خود را در هفده‌سالگی نوشت که در روزنامه‌ای محلی به چاپ رسید. رمان «رقص گردنبند» در سال ۱۹۲۴ منتشر شد. او تنها زن ایتالیایی است که برنده جایزه نوبل شده است. اولین رمان‌اش راه خطا بود و مریم منزوی آخرین کتاب‌اش. «پوسته زمستان کم‌کم ترک می‌خورد. رگه‌های سرخ‌رنگ در میان ابرهای تیره آسمان و سایه‌های سبزرنگ بر خاک تیره زمین از رسیدن فصل گرم خبر می‌دهند. طرف‌های غروب، هلال ماه از افق روشن مغرب طلوع می‌کند، همانند قایقی که پس از سفری پرثمر پیروزمندانه به بندر بازمی‌گردد و رنگ فیروزه‌ای آن روی رنگ سبز تیره بوته‌های دوردست منعکس می‌شود. بوته‌ها، تک‌درخت‌های باقی مانده از باغ‌هایی هستند که هجوم ساختمان‌های تازه‌ساز آنها را بلعیده است.»

«نارستان، انار معماری و طبیعت ساوه» مجموعه عکس‌های ژاکلین میرصادقی است. صد عکس از این عکاس با موضوع انار است. هایده مشایخ در مقدمه‌ای علت پرداختن به این موضوع را چنین نوشته است: «انار در فرهنگ ایرانی جایگاه ویژه‌ای دارد... در مناطقی از ایران که این میوه کشت می‌شود، مانند یزد و ساوه، انار در زندگی مردم نقش مهمی دارد. و این نه به سبب منافع مادی، که امروزه از صادرات آن به دست می‌آید، بلکه به خاطر توجه خاصی است که به آن شده است.» مشایخ در بخشی دیگر به شاعرانی اشاره کرده است که در میان اشعارشان نامی از انار برده شده است: «شاعران قدیمی و معاصر پارسی‌گوی در شعرهای خود به انار و نام‌های دیگر آن، گلنار و رمان (لفظ عربی انار) بارها اشاره کرده‌اند. گل، میوه و دانه انار را به لب و دندان و رنگ رخسار یار تشبیه کرده‌اند و شکافتن پوست انار تمثیل در پوست نگنجیدن و دل خونین شده است.» از جمله این شعر مسعود سعدسلمان: «خوی تو چون رخسار نکوی تو نکوست / بی روی نکوی تو نکویی نه نکوست / چون نار همی پاره کنم بر تن پوست / از انده هجران تو ای دلبر دوست.» شاخ و برگ درخت انار، غنچه‌های انار، انبار سنتی انار، انارچینی، میدان انار ساوه و... موضوع عکس‌های ژاکلین میرصادقی است.

شطرنج با ماشین قیامت

شرق: «شطرنج با ماشین قیامت» عنوان رمانی است از حبیب احمدزاده که انتشارات سوره مهر آن را منتشر کرده است. کتاب ۳۱۰ صفحه است و با نقل قول‌هایی از انجیل، تورات و قرآن مجید آغاز شده است. رمان این طور شروع می‌شود: «- باشه؟... باشه؟ فقط چهار روز! تلالو شعله‌های غمناک پالایشگاه، بر صورتش افتاده و خیرگی چشم مصنوعی‌اش را بیشتر می‌کرد. دومین بار بود که بدخواب می‌شدم. بار اول، صدای انفجار مخزن بزرگ، بیدارم کرد. بالاخره مورد هدف قرار گرفت و میلیون‌ها لیتر بنزین هواپیما را، همچون قارچ آتشینی، به آسمان فرستاد. حرارتش را، همان‌طور که بر سایه‌بان سیمانی پشت‌بام دراز کشیده بودم - بر پوست صورتم حس می‌کردم و نور شدیدش، پرده هر دو پلکم را بی‌اثر می‌کرد. این، بار دوم بود... در حال آتش دهانه گرفتن، خوابم برده بود که با تکان دستش، بیدارم کرد. از هیچ چیزی، بیشتر از بدخوابی شبانه منزجر نبودم. این را آقا قاسم - مسئول مقر لب آب - می‌دانست و همیشه مراعاتم می‌کرد.»

درباره مجموعه داستان «بگذریم» نوشته بهناز علی پورگسگری

از میان هاشورها

طلا نژادحسن

«بدون رقص با مرگ، آفرینش هنری امکان‌پذیر نیست.»
اریکا استروسکی

«بگذریم» از مجموعه‌های چاپ ۸۳ بود که مورد توجه بسیاری از منتقدین و خوانندگان قرار گرفت. اگر نگاهی همه‌سویه، به دور از استبداد ادبی، و در چارچوب ادب نقد به این اثر بیندازیم، در بادی‌امر این ویژگی‌های مشترک را کمابیش در همه داستان‌های این مجموعه می‌یابیم:

- تقریباً همه داستان‌ها زن‌محور هستند، اما نکته بسیار ظریف و درخور توجه در پس‌زمینه همه آنها این است که نویسنده به دور از لغزش‌های فردگرایانه و سانتی‌مانتالیستی جنسیتی، با نگرش از درون، چالش‌های زنان را در بافت پیچیده دنیای مدرن به تصویر کشیده است.

- آسمان این داستان‌ها با رنگ خاکستری اندوه نقش پذیرفته است، یأس و نامرادی گزنده‌ای که در نهایت منجر به مرگ یا سرگردانی و انهدام آدم‌های قصه می‌شود.

- بیشتر شخصیت‌های داستانی این مجموعه، آدم‌های حاشیه‌ای هستند و به نوعی از پروسه زندگی برکنار: آدم‌های دیوانه، معلول، سرطانی و...

- تنهایی آدم‌های همینگوی، کامو، کارور، ونه‌گات، هرابال و... آنچنان بر آدم‌های این قصه بال گشوده است که گاه بیشتر از استعاره‌های وجودشان آسیب می‌بینند: راوی داستان اول از حسن کچل... دختر زندانی از شاگرد صافکاری پشت حصار زندان... دختر داستان «هاشورها» از مادر درمانده‌اش... ملوک از بدری و....

- به کارگیری اکثر ظرفیت‌های زبانی در پرداخت لحظه‌ها، آدم‌ها، همچنین رخدادها، با تکیه بر بن‌مایه‌های معنایی زبان از قبیل مضامین اساطیری و فولکلوریک و مفاهیم کاربردی زبان زنده امروز به داستان‌ها تشخص داده و پویایی خط روایی و تعلیقی اکثر آنها را فراهم کرده است.

- آدم‌ها و رخدادهای این قصه‌ها برگرفته از بستر روزمره زندگی نیستند، به عبارت دیگر، هر یک در گیرودار یک حادثه و رخدادی ویژه ساخته می‌شوند، اما در شکل کلی و زیرساخت ابژکتیو داستان‌ها، پویایی و پتانسیل قوی داستانی ساختی موفق به این مجموعه بخشیده است.

- تقریباً در همه این داستان‌ها، از همان آغاز سرنوشت داستان برای خواننده رو می‌شود... «امروز بدری مرد» (ورق‌های بی‌نقش...)، «بعد از آن آتش‌سوزی...» (چرنگ سوخته) و...

- لزوم بازنگری در داستان‌هایی که تکرار مضامین و الگوبرداری از طرح یکدیگر تا حدودی تشخص و استقلال آنها را به خطر انداخته، می‌توانست موفقیت بیشتری برای اثر به همراه داشته باشد.

دو داستان «قصه و غصه» و «ورق‌های بی‌نقش» در نهایت از یک مضمون و یک سرانجام برخوردارند. دو داستان «یله‌ها» و «ترس جای دیگری است» نیز همین طورند. «قصه و غصه» زندگی زنی است با ناهنجاری روحی و روانی. قصه‌ای که در یک برش از زندگی این زن خلاصه می‌شود. در واگویه‌های او روی تخت آسایشگاه خطاب به دخترش. درهم ریختن و فروریختگی تعادل روحی او در نتیجه ظلم و خیانت همسر، الگوی تجربه شده: «آن قدر می‌کوبد توی سرم...» (ص۱۱) و «می‌ره که یه عالمه موهای رنگ و وارنگ بذاره لای گیره کراواتش تا من از غصه دق کنم...» (ص۱۴)

برای پی افکندن طرح قصه، با تک‌گویی‌های درونی زن، وارد دالان اصلی رخدادهای داستان می‌شود و ظرف قصه را با تمام فاجعه‌اش می‌سازد. در نهایت، پرسش‌های فرامتنی را در ذهن خواننده نقش می‌دهد که چگونه یک زن بیمار روانی، در چنبره روابط ناهنجار یک بافت بیمارگونه اجتماعی، به جای رسیدن به بهبودی به قهقرا کشیده می‌شود. دستمایه دیگر این تک‌گویی‌ها به تصویر کشیدن روح آسیب‌پذیر زن است.

برجستگی و کاستی این داستان پارادوکسی است که در لابه‌لای ساختار آن نهفته است. از یک‌سو به کارگیری قصه حسن کچل و تنیدن آن در بافت داستان، به عنوان یک تکنیک، کارکردی بینامتنی پیدا کرده و در ایجاد پتانسیل داستانی و پویایی خط روایی قصه نقش عمده‌ای داشته است، زیرا با قرینه‌سازی میان این قصه کهن و سرنوشت راوی، بخشی از ذهنیت داستان ساخته شده است. اما سامانه تضمین این انگاره اسطوره‌ای و گره زدن آن با شخصیت یک زن شیزوفرنی، نیاز به تامل و پرداخت بیشتری دارد.

«اون‌قدر کوبید توی سرم که همه موهام ریخت. گفتم: «مگه من از کوزه روغن ریختم؟»» (ص۱۱)

در ادامه داستان: «ننه طلا گفت: «بیا بیرون حسن جان.» حسن کچل از تو تنور داد زد: همین جا خوبه. بیرون پر از غصه‌اس، پر از عطرای غریبه، پر از موهای دراز سرخ و زرد...» (ص۱۱)

ایجاد چنین ارتباط بخردانه‌ای میان بخش‌های این قصه و سرنوشت راوی از خرد یک بیمار شیزوفرنی، منطق داستان را زیر سئوال می‌برد. با یادآوری این نکته که داستان از یک نظام ساختاری پیروی می‌کند.

زبان این راوی پریشان‌عقل هم گاه از هویت اصلی خیلی دور می‌شود: «باد پرده‌های اتاقو می‌مکه.» (ص۱۶)... «از جیغ تا دندونام راهی نیست.» (ص۱۶)... «چشمام تو ابرا گم می‌شه...» و «صدای شب مثل آب شدن برف...» (ص۲۳)

دو داستان «یله‌ها» و «ترس جای دیگری است» از یک مضمون بهره گرفته‌اند. در حقیقت جان‌مایه دو داستان، یکی است. دغدغه‌ها، چالش‌ها و در نهایت سرانجام شخصیت‌های اصلی این دو قصه همسان است. هر دو این زن‌ها در چالش با بیماری و ناتوانی مردان خود قرار گرفته‌اند. مرد یکی از آن دو اسیر سرطانی کشنده است و دیگری مجروح شیمیایی و رو به مرگ. در این دو داستان، زنان شاهد تحلیل رفتن تدریجی مردانشان هستند، و در نهایت چشم انتظار مرگ آنان که رهایش آنها را به دنبال خواهد داشت.

در این دو داستان با فضای ابژکتیو و قابل رویت که ساخته شده، در حقیقت نویسنده از پشت چراغ قرمز معمول داستان‌های زنانه بیرون آمده و تا حدودی به فقدان معصومیت حاصل از تسلط مدرنیسم نزدیک شده است. در این داستان‌ها زن دیگر آن موجود تطهیرشده سرشار از معصومیت نیست و از قالب کلیشه‌ای تا حدودی فاصله گرفته و با تصاویر ابژه، کنش و واکنش او روایت می‌شود.

اگر کمی لایه رویین این داستان‌ها را بیشتر کنار بزنیم، نگاه به یک مضمون هستی‌شناسانه را نیز در تار و پود تنیده شده آنها خواهیم یافت. بعضی از این زن‌ها برای ارضای تمایلات ماجراجویانه و روشنفکرانه خود، وزنه‌ای سنگین‌تر از توانشان برداشته‌اند و در میانه راه به اصطلاح «جاخالی» می‌کنند. زن به اراده خود همسری مردی مجروح شیمیایی را پذیرفته است، اما خیلی زود بریده و مرگ او را انتظار می‌کشد. با وجود ارزش‌هایی که در پشت این دو روایت نهفته است، داستان دوم دستاوردی بیشتر از داستان اول ندارد. تا حدودی حشو و تکرار هم بر آن سایه افکنده است. به طور مثال برگشت‌های مرد به گذشته‌اش و آوردن فضای جبهه، تاثیری در شخصیت ساخته شده او نگذاشته است. از میان داستان‌های این مجموعه دو داستان «شاه‌ماهی» و «چرنگ سوخته» جایگاه ویژه‌ای دارند و در حقیقت نویسنده جان قلمش را در این دو پاره داستان تزریق کرده است. به جرات می‌توان گفت این دو داستان به مجموعه هویت بخشیده‌اند. داستان تجربه شده «چرنگ سوخته» با مضمونی تازه و ساختاری نو، نگینی است که بر پیشانی این مجموعه می‌درخشد. دختری زندانی که در دوران اسارتش با حادثه آتش‌سوزی زندان درگیر می‌شود. نویسنده با ساختن موقعیتی مناسب که تصویر ذهنی آن برای خواننده بیگانه نیست، ظرف قصه را به خوبی ساخته است. سپس برای ورود به دالان قصه به موقع از دیالوگ‌های پیش‌برنده و زنده استفاده نموده و به تدریج خواننده را به مرز حادثه داستان نزدیک کرده است به کارگیری لحن متنوع و درخور آدم‌ها، همچنین زبان پیراسته و سخت داستانی، ابزار دقیقی بوده برای ایجاد ظرفیت لازم جهت بعد بخشیدن به فضای عاطفی داستان. دستیابی به مضامین جامعه‌شناسانه و روانشناسانه‌ای که از لابه‌لای گفت‌وگوهای استاد تعمیرگاه و شاگردش حاصل خواننده می‌شود مسیر کوتاهی است برای دستیابی به لذت داستان‌خوانی. این گفت‌وگوها و تعامل، واکنش‌های عاطفی دختر زندانی و گره‌خوردن او با حوادث. پشت حصار زندان پتانسیل‌های قوی و موثری است برای شکل‌گیری شخصیت‌ها و فضای داستان. آدم‌های اندک، فضای واحد، رخداد داستانی واحد و تاثیرگذاری مشخص داستانی. «از میان هاشورها» نگاهی است به یک مضمون تجربه شده. این داستان با بهره‌گیری از نظام نشانه‌شناسی پرداخت شده است: «گربه‌ها توی حیاط... عنکبوت در شب خاکستری... چکه شیر آب حیاط... دود سیگار... درخت موی توی حیاط که مثل مار درشتی است که مارهای باریک‌تر دورش پیچیده‌اند...» (صص ۴۷ و ۴۸)

با استفاده از این نشانه‌ها فضای قصه شکل گرفته است تا شخصیت‌های ضعیف و واخورده‌ای از زنان ساخته شود. این قصه در کل تروتازگی قصه‌های قبلی را به دست نیاورده است. «ورق‌های بی‌نقش» به نوعی الگوبرداری از داستان اول است. الگوی تجربه شده ستم‌خانه شوهر. زنی بعد از رفتن به خانه شوهر بر اثر رنج ناخواسته پس از مدت کوتاهی، دیوانه و درمانده به خانه پدری بازگردانده می‌شود: «سه سال شوهرداری کرد، دو بچه آورد بعد هم خبر آوردند که مغزش آب آورده...» (ص ۹۰)

در این داستان تکثر فاجعه در سرنوشت شوم یک خانواده ثروتمند نمود پیدا کرده است. دخترها هر دو معلول: یکی شل و دیگری دیوانه، مرگ پدر و مادر، تن دادن راوی به ازدواج با نوکر خانه‌زاد، ارتباط نامشروع همین نوکر با بدری دیوانه و در نهایت پایان‌بندی سیاه آلوده‌شدن دست راوی به قتل خواهر دیوانه و درهم ریختن تعادل روحی او. تکثر و تکرار حادثه در یک داستان کوتاه، آن را از شکل رئالش خارج کرده است. به خلاف بیشتر داستان‌های این مجموعه، نویسنده در این داستان همه دهلیزها و لایه‌های داستانی را برای خواننده باز کرده و چیزی را پس پرده ابهام باقی نمی‌گذارد.

در داستان جرثقیل نویسنده اراده کرده است، از یک موقعیت تجربه شده و روزنامه‌ای قصه‌ای تاثیرگذار با انگاره‌های انسان‌مدارانه بسازد. صحنه اعدام یک جوان به جرم قتل جوانی دیگر به خاطر علاقه مشترکشان به دختر هم‌محله. اما در پرداخت این قصه نویسنده خود را گرفتار کش و قوس‌هایی کرده و خواننده را به همراه خود در چالش با دیالوگ‌هایی خالی از ابهام قرار داده است. بخش عمده‌ای از داستان با زاویه دید نمایشی پرداخت شده است اما در بخش پایانی آن، راوی محدود به ذهن جوان اعدامی با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. جالب آن که این بخش پایانی قصه عاطفی‌تر و به مراتب تاثیرگذارتر، پرداخت شده است. اگر ملات داستان بیشتر از همین دستمایه بهره می‌گرفت قصه از ظرفیت بیشتری برخوردار می‌شد.

قصه آخر، «بگذریم» نام دارد، گزارش گونه‌ای است در قالب یک نامه از جانب مدیر مدرسه به یکی از معلمان مدرسه‌اش. راوی به کمک این نامه بسیاری از رابطه‌ها و رخدادهای معمول سال‌های اخیر را در مدرسه‌ای دخترانه پی می‌گیرد. نویسنده در این نامه پانزده‌صفحه‌ای، به فضایی زنده و شخصیت‌هایی ملموس و جاندار در ظرف مکانی دیداری دست نیافته است شخصیت‌هایی که خواننده بتواند با آنها گره بخورد یا تصویرهایی که ذهن او را با مضامین جامعه‌شناختی به چالش وادارد. این مضمون بکر و کمتر تجربه شده در حد یک طرح طنز گونه باقی می‌ماند و عمق یک داستان کوتاه را نمی‌یابد.

در پایان منصفانه نمی‌دانم به نثر یکدست و سالم و زبان زنده و پویا که آبشخوری در فرهنگ عامه دارد اشاره نکنم. تصویرسازی‌های زیبای زبانی به کمک ایماژها به این اثر تازگی و طراوت درخور توجهی بخشیده است.

«... و زبان می‌گرد: بچه بی‌زبانم پاسوز این سیا کاسه لب پاره شد.»

بلند گفت: «آی دریا مار، دریا مار...»- «هروقت کف دستت خارش کرد تورت پر پیمونه...»

«فانوس روی تن ارغوانی پسر پل پل می‌زند.»- زن... «در غلاف سرخ و سیاه لباسش دو / جنازه می‌رقصید» (صص ۳۶ و ۳۷)

«صدایی نبود جز زوزه روز که خودش را به شب می‌رساند» (ص ۶۱)

«تیغه آفتاب عین شیشه شکسته تهدیدکنان روی تخت افتاد» (ص۸۷)

«در پیزی تو بذار... همه‌شون سولاخن...» (ص ۶۳)

«کمر شب‌بوها و رازقی‌ها زیر فشار آب خم شده بود و داشت می‌شکست» (ص۹۲)

درباره داستان «آئورا» نوشته کارلوس فوئنتس

یک اثر بکر راحت

مسعود میرزاپور

آدم‌های جالب کم نیستند. اگر دایره آدم‌ها را کوچک‌تر کنیم، می‌توانیم در حرفه‌های مختلف آدم‌های جالب‌تری پیدا کنیم. از میان فیلسوفان «میشل فوکو» یک استثنا است، هم از نظر زندگی خصوصی و هم نظرات مختلفی که در وجوه گوناگون ابراز داشته است. «غلبه حاشیه بر متن» یکی از این نظریات جالب توجه است.

میشل فوکو فیلسوف و نظریه‌پرداز جالب‌توجه‌ای است، درست مثل آثارش. آیا می‌توان حاشیه را بر متن اصلی ارجح دانست؟ فوکو در این زمینه خاص، دست ما را کاملاً باز گذاشته است: «بله»

اگر با این نظریه میشل فوکو- برتری حاشیه بر متن- به سراغ کتاب «آئورا»ی کارلوس فوئنتس برویم بسیاری از مسائل همان ابتدا برایمان روشن خواهد شد.

مقدمه کتاب آئورا- حاشیه‌ای که فوئنتس بر متن اصلی به مثابه یک داستان نگاشته است- خود می‌تواند به تنهایی کارکرد متن اصلی را ایفا نماید. حال یک سئوال اساسی مطرح می‌شود: آیا مقدمه کتاب اصل قضیه به حساب می‌آید یا خود داستان؟ اینجا است که می‌توان با دیدی «فوکویی» آسان‌تر به این پرسش پاسخ داد. می‌توان داستان را با حاشیه‌اش خواند؛ حاشیه‌ای که چه‌بسا اگر وجود نداشت متن اصلی نیز وجود خارجی نمی‌یافت. در واقع آنچه خواندن متن داستان آئورا را لذت‌بخش کرده، حاشیه خود داستان است. ما با کمک حاشیه راحت‌تر با متن ارتباط برقرار می‌کنیم. قبل یا بعد از داستان می‌توان به سراغ مقدمه رفت (همیشه مقدمه را که نمی‌شود اول خواند) و دلایل نگارش داستان را جست‌وجو کرد.

در این حاشیه فوئنتس به ذکر منابع شفاهی یا کتبی داستان می‌پردازد. از دیدارش با لوئیس بونوئل سخن می‌گوید و اینکه بونوئل در این دیدار از او می‌پرسد اگر کسی از دری وارد شود و از دری دیگر بیرون رود و در همین چند ثانیه سال‌ها از عمرش بگذرد، پیر یا جوان شود، چه اتفاقی می‌افتد؟ اینجا است که ذهن فوئنتس به عنوان یک نویسنده به کار می‌افتد و آن را مقدمه‌ای برای خلق یک داستان بلند قرار می‌دهد. اما ماجرا به همین‌جا ختم نمی‌شود، او به دنبال حواشی دیگری برای متن اصلی داستانش می‌گردد: ماجرایی که از یک افسانه ژاپنی سرچشمه می‌گیرد، مردی به شهر دیگری می‌رود و با وقوع حوادثی، نمی‌تواند به شهر خود بازگردد. چندین سال بعد زمانی به زادگاهش برمی‌گردد که دیگر همسرش مرده است. او از خدایان می‌خواهد که حتی شده یک بار هم زنش را ببیند و اینجا یک اتفاق خارق‌العاده رخ می‌دهد. زنش را در کلبه متروکشان ملاقات می‌کند. کلبه‌ای که حالا هر دو نفر را در خود جای داده است. او برخلاف نظر مردم که خبر از مرگ همسرش می‌دهند با او همخوابه می‌شود. کدام زن؟؟ زن مرده خودش را؛ که حالا زنده شده است.

فکر می‌کنم حالا با من هم‌عقیده باشید. توضیحات و حواشی فوئنتس شناسنامه محکم داستان است. در واقع او با این روش به داستان خود پدر و مادر بخشیده و به آن هویت داده است تا اثری بیافریند که از پشتوانه‌ای محکم برخوردار باشد. همچنان که خود در سطرهایی از مقدمه به وضوح بر این امر تاکید ورزیده است، زمانی که می‌گوید: هیچ اثر هنری نیست که پدر و مادری نداشته باشد؛ هر اثر از حوادث، رخدادها، آثار و نوشته‌های قبل از خود آفریده می‌شود. (نقل به مضمون) بنابراین داستان آئورا را باید داستانی به حساب آورد که از پشتوانه‌هایی غنی و قابل دفاع برای نگارش بهره‌مند است.

«آئورا» ماجرای مردی است که فارغ‌التحصیل رشته تاریخ است و در کافه‌ای صفحه نیازمندی‌های روزنامه‌ای را برای یافتن کار ورق می‌زند، او به آگهی‌ای برمی‌خورد که در آن زنی از نویسنده‌ای دعوت کرده تا حوادث زندگی شوهرش را بنویسد. مرد درنگ نمی‌کند. به خانه‌ای متروک با معماری خاص قرن هجدهمی می‌رود. خانه‌ای مخوف، تاریک و وهم‌آلود، درست مثل فضای داستان. دختری جوان به نام «آئورا» هم در این خانه زندگی می‌کند، با پیرزنی که با افتخارات شوهر مرده‌اش زندگی می‌کند و حال خواهان نوشتن این افتخارات است. بعد از مدتی مرد خود را به شکل شوهر پیرزن می‌بیند و آئورا و پیرزن را تناسخ یافته در یکدیگر و این‌گونه یک فضای گوتیک در پس‌زمینه روایت اصلی داستان مدام جلوه‌گری می‌کند. راوی با کمک توصیفات، دیالوگ‌ها و سایر عناصر روایتی تلاشی مضاعف را در ایجاد یک فضای گوتیک از خود نشان داده است، تا مسخ‌یافتگی کاراکترها را در پایان داستان قابل هضم و پذیرفتنی کند (همان بلایی را که سال‌ها پیشتر از «فوئنتس» کافکا در پناه جملات در ظاهر ساده و در باطن اضطراب‌انگیز بر سر «گرگوار سامسوا» می‌آورد.) کل ماجرای داستان آئورا همان است که در سطرهای پیشین به آن اشاره شد، اما پیچیدگی و رمزآلودگی نوشتار داستان، خواننده را به فضاهایی می‌کشاند که بر پایه جنبه‌های سوبژکتیو اثر بنیان گذاشته شده است. تغییرشکل‌یافتگی و مسخ مرد، به صورت شوهر پیرزن و تناسخ پیرزن و آئورا با یکدیگر، اثر فوئنتس را به لابیرنتی تبدیل کرده است که مخاطب در پی رمزگشایی از اثر مدام در پی جملات، کلمات و سطرها می‌دود تا به نتیجه‌گیری ذهنی منظمی از اثر دست یابد. اما آیا بدون در نظر گرفتن مقدمه کتاب عملاً چنین امری امکان‌پذیر خواهد بود؟ باز می‌خواهم به بحث حاشیه و متن برگردم. در حاشیه فوئنتس، آنجا که او از «بونوئل» نقل قول می‌کند، ثابت می‌کند که این گفتار او اصلاً حاشیه نیست، بلکه خود، متن اصلی است: «اگر فردی از دری بگذرد و در همان لحظه سالیان درازی از عمرش بگذرد...» آیا رمان آئورا بازگوکننده این مسئله نیست؟ آیا مرد داستان با گذشتن از دری که به خانه پیرزن ختم می‌شود، اولین گام‌ها را در راه تغییر و مسخ‌یافتگی برنداشته است؟ آیا آئورا - که در واقع خود پیرزن است - مرد را به سوی خود جلب نکرده است؟ آیا او با گذشتن از هر اتاق و هر دری شکلی خاص به خود نمی‌گیرد؟

اینجا است که درمی‌یابیم حق با بونوئل بوده است. این کار می‌تواند در گستره ادبیات به راحتی امکان‌پذیر شود. «فوئنتس» با ابزار کلام و در حیطه گسترده ادبیات، جمله کوتاه «بونوئل» را (در یک دیدار کوتاه در مکزیکوسیتی) به راحتی تبدیل به اثری بکر و منحصر به‌فرد کرده است. رئالیسم جادویی فقط تلفیق واقعیت و خیال نیست! رئالیسم جادویی می‌تواند الهام از جمله‌ای کوتاه هم باشد که در ذهن نویسنده‌ای چنان پرداخته می‌شود که کارکردی داستانی به خود می‌گیرد. این سبک را می‌توان در عمل و رفتار خود «فوئنتس» دنبال نمود که چگونه از جمله‌ای کوتاه به داستانی بلند می‌رسد. آیا کار فوئنتس در این زمینه قابل تحسین نیست؟ آیا کار او به عنوان یک نویسنده در تبدیل خیال خام یک جمله گذرا و وهمی به داستانی که شکل واقعی به خود گرفته، نمی‌تواند رئالیسم جادویی لقب گیرد؟

نکته جالب توجه دیگری که در داستان آئورا به چشم می‌خورد استفاده از زاویه دید دوم شخص در روایت داستان است. زاویه دیدی که کمتر از جانب نویسندگان برای روایت داستان به کار می‌رود. اما همه خطاب‌های دوم شخصی که نویسنده در طول روایت بیان می‌کند، خواننده را نیز به بازی‌ای می‌کشاند که شخصیت‌های داستان با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. شاید همه «تو»هایی که خواننده را در این شبهه گرفتار می‌کند که مقصود نویسنده خود اوست، همذات‌پنداری خواننده و اثر را بیش از پیش تشدید کرده است.

با چنین برداشتی است که مخاطب در پایان داستان خود را نیز مسخ‌یافته می‌بیند، مسخ در پندار قهرمانان داستان.

یادداشت کتاب

نگاهی به رمان «بیمار» اثر مایکل پالمر ترجمه محمدعلی مهمانوازان

جایی که هیچ تضمینی نیست

فتح‌الله بی‌نیاز

داستان پلیسی- جنایی به دلیل ایجاد موقعیت تعیین‌کننده- مثلاً مطرح شدن مبلغ زیادی پول یا ارثیه‌ای کلان- می‌تواند لایه‌های شخصیت‌ها را سریع‌تر نمود دهد. پیشنهاد مبلغی هنگفت در ازای خیانت یا جنایت یا شهادت (واقعی یا کاذب) علیه فردی دیگر هم پتانسیل پلات را ارتقا می‌دهد، هم توانمندی نویسنده را در تسلط او بر ساختار داستان و به طور اخص شخصیت‌سازی نشان می‌دهد. اگر نویسنده فقط پلات را دنبال کند، از شخصیت‌سازی غافل می‌ماند و اثری می‌نویسد در حد همین سریال‌ها و فیلم‌های تلویزیونی میان‌مایه. اگر صرفاً روی شخصیت‌ها تمرکز کند، داستان را از نفس می‌اندازد و کند می‌کند؛ در حالی که خصلت داستان پلیسی- جنایی این است که سرعت فرآیندش اجازه منفک شدن خواننده از متن را به او ندهد. در لایه معنایی نیز مقوله فوق امری دوسویه است که سمت‌گیری شخصیت تطمیع‌کننده را نشان می‌دهد و هم تطمیع‌شونده را. چنانچه فراهم شدن این موقعیت‌ها همراه باشد با کم کردن عنصر تصادف و شانس و توجه به انگیزش شخصیت‌ها و اجتناب از ایجاد موقعیت‌های کاذب، شگفت و خلق موقعیت‌های شگفت مرتبط با ماهیت انسان‌ها و روابط آنها، در آن صورت با اثری پلیسی- جنایی روبه‌رو هستیم که فقط سرگرم‌کننده نیست، بلکه ضمن سرگرم کردن خواننده نکته‌هایی از دنیای درون انسان‌ها و سستی یا قوام مناسبات آنها را به او ارائه می‌دهد. برخورداری نویسنده از اطلاعات و دانش موارد مرتبط با موضوع داستان نیز در ایجاد گیرایی تکان‌دهنده و ایجاد و بسط معنا تاثیر عمیق دارد. رمان «بیمار» نوشته مایکل پالمر (آمریکایی) را با اندکی اغماض می‌توان در همین مقوله تلقی کرد. نوآوری رمان این است که زمینه داستان را به بیمارستان و موضوع معالجه بیماری انتخاب می‌کند، ضمن اینکه خواننده را با بخش حریص جهان پزشکی و پزشک‌هایی که برای پول به هر کاری دست می‌زنند، آشنا می‌کند و در همان حال پزشک‌هایی را به تصویر می‌کشاند که جدا از نقاط ضعف و قدرت‌شان- به عنوان یک انسان- حرفه خود را به تمامی در خدمت پول و شهرت و قدرت قرار نمی‌دهند. در این رمان دکتر کارل گیلبراید و خانم دکتر جسی کوپلند جزء گروه پزشک‌هایی هستند که در بیمارستان بوستون در خارج کردن تومورهای مغزی تخصص دارند. آنها برای بیرون آوردن تومور از دستگاه جدیدی به نام «آرتی» استفاده می‌کنند. ذهنیت دکتر گیلبراید بیشتر متوجه پول و شهرت و مصاحبه‌های پرسروصدای تلویزیونی است؛ در حالی که خانم دکتر کوپلند که دستیار او است، بدون ادعای نوع‌دوستی، بیشتر به «مداوای انسان‌ها» و پیشبرد دستاوردهای علم پزشکی در این عرصه فکر می‌کند. انگیزه‌های اولیه که به حد کافی هم در رمان آمده‌اند، دکتر گیلبراید را بر آن می‌دارد که «افراد سرشناس، سناتورها، تجار معروف، دیپلمات‌های خارجی و همه آنهایی را که پول دارند و از جلو بیمارستان رد می‌شوند، عمل کند چون اینها باعث اعتبار می‌شوند.» (صفحه ۱۰۴) این نگرش پای جنایتکاری به نام کلود مالوچ را برای مداوا به بیمارستان باز می‌کند. او پیشتر در فرانسه با نام مستعار به یک متخصص مغز مراجعه کرده و چون پزشک قول مساعد نداده بود، او و منشی‌اش را کشته بود. مالوچ با نام اصلی به بیمارستان بوستون نمی‌آید. یک کنت آلمانی، همسرش و مشاورش و عده‌ای خدمه می‌آیند. بیمار، شخص کنت است. اما این نیز یک بازی بیش نیست. از سوی دیگر از پنج سال پیش آلکس مامور امنیتی و پنج همکارش در تعقیب مالوچ هستند، در حالی که کمترین اطلاعی از موقعیت او ندارند. این پنج نفر طی زمان کشته یا پراکنده شده بودند، اما آلکس که با بررسی مدارک ناچیزی می‌فهمد مالوچ تومور مغزی دارد، حدس می‌زند که او باید سراغ «بهترین‌ها» برود. به همین دلیل به عنوان نگهبان در بیمارستان بوستون استخدام می‌شود تا صرف‌نظر از انجام وظیفه، انتقام برادرش را از مالوچ بگیرد. همین‌جا است که او و جسی عاشق هم می‌شوند. موضوع نیاز یک جنایتکار به عمل جراحی و فعل و انفعالات مرتبط با آن سبب بروز حوادث و حرکت‌های پیش‌برنده و تعلیق‌های پرکشش می‌شود و خواننده، کتاب را زمین نمی‌گذارد. البته در بخش‌های آخر که مالوچ در آمبولانس از بیمارستان فراری داده می‌شود، گرچه جذابیت قصه زیادتر شده است، اما در شکل روایت تا حدی اغراق شده است. البته این بخش زیاد نیست و نویسنده کم و بیش سعی کرده است از زیاده‌روی سینمایی دوری کند. در مورد جزئیات داستان چیزی نمی‌گویم، چون به اصطلاح لو می‌رود. چیزی که هر خواننده‌ای به آن اعتراف می‌کند، اطلاعات خیلی دقیق و زیاد نویسنده در امور پزشکی، خصوصاً رشته مغز و اعصاب و جراحی‌های مختلف این عرصه است. این همه اطلاعات آموزه‌ای است به نویسندگان با استعداد جوان (نسل چهارم) ما که اگر قرار است در عرصه‌ای کار کنند که نیاز به اطلاعات و دانش دارد تا می‌توانند وقت بگذارند. البته این اطلاعات از فرآیند کنش‌ها و دیالوگ‌ها انتقال می‌یابند. همین‌ها و نیز شخصیت‌پردازی موشکافانه- به ویژه در مورد دکتر گیلبراید و دکتر کوپلند و نیز قابلیت‌های مانور پول در کشوری که به هر حال قوی‌ترین سازمان‌های امنیتی و انتظامی را دارد و به لحاظ قو