گفت‌وگو با ابراهیم دمشناس به مناسبت انتشار رمان «آتشِ زَندان»

مخاطب عادی وجود ندارد

علی شروقی

«آتشِ زَندان» تازه‌ترین رمان ابراهیم دمشناس است که در نشر نیلوفر منتشر شده. رمانی پرحجم با ساختاری مبتنی بر داستان‌هایی تو در تو که البته در نهایت یک طرح کلی آن‌ها را به هم پیوند داده است. رمان، از یک‌سو به ادبیات کلاسیک فارسی و اسطوره‌ها نظر دارد، از سوی دیگر ارجاع به برخی متون معاصر می‌دهد و این‌ها همه در تلاقی با تاریخ معاصر این سرزمین و در قالب روایتی مدرن به رمان شکل داده‌اند و به این‌ها همه باید افزود استراتژی زبانی خاصی را که از چندزبانه‌بودن شخصیت‌های رمان و تلفیق زبان‌هایی از قومیت‌های مختلف ایرانی ریشه می‌گیرد و نمود این تلفیق را، هم در گفتار شخصیت‌های رمان می‌توان یافت و هم در روایت رمان و بازی‌های زبانی که در روایت وجود دارد و به نحوی زبان به اصطلاح «معیار» را دستخوش بحران می‌کند. به واقع می‌توان گفت که در «آتشِ زَندان»، زبان‌های بومی به عمق ساختار این رمان رسوخ کرده و به عنصری تعیین‌کننده در این ساختار بدل شده‌اند. از طرفی می‌توان گفت که رمان به مفهوم سرزمین و خاک، با همه گستردگی و تنوع آن نظر دارد و به پیوند این مفهوم با آدم‌هایی که متعلق به این سرزمین و خاک هستند و رابطه این آدم‌ها با یکدیگر. شاید از همین روست حضور پررنگ شاهنامه در این رمان، البته نه با همان نگاه‌ها و قرائت‌های متعارف و کلیشه‌ای که به این متن مهم ادبیات کلاسیک ایران وجود دارد. نگاهِ رمان به میراث کلاسیک، نگاهی است از منظرِ زمانِ حال، نه نگاهی واپس‌گرایانه و گذشته‌محور. یکی از مهم‌ترین پاره‌های ادبیات کهن که در این رمان احضار و امروزی شده، داستان رستم و سهراب است و به‌ویژه آن قسمت از این داستان که مربوط به مواجهه و ملاقات رستم و تهمینه است. در سرآغاز این رمان نیز سخن از شاهنامه است. «آتشِ زَندان» همچنین رمانی است درباره خودِ روایت و روایت‌گری و به قول خود نویسنده درباره این‌که کیست که قصه را می‌گوید؟ این رمان را می‌توان رمانی واگشوده به شمار آورد که با نوعی گشاده‌رویی از ظرفیت‌های مختلف روایت‌گری بهره برده است. چه ظرفیت‌های موجود در متون کهن و افسانه‌ها و اساطیر و... و البته میراث شعر فارسی و چه ظرفیت‌های ادبیات مدرن و البته این‌ها همه در نهایت در بافتی مدرن گردآمده و با هم ترکیب شده‌اند. آن‌چه می‌خوانید گفت‌وگویی است با ابراهیم دمشناس، بیشتر درباره این رمان و مولفه‌های شکلی و مفهومی آن و قدری هم درباره داستان‌نویسی امروز ایران که دمشناس چنانکه خود در این مصاحبه گفته است، آن را کم‌وبیش دنبال می‌کند و با خبر است که در ادبیات داستانی امروز ایران چه می‌گذرد. چنانکه اشاره شد رمان «آتشِ زَندان» مکالمه‌ای نیز با متون کهن و ادبیات پیش از خود برقرار کرده است. به همین مناسبت بخشی از گفت‌وگو به این موضوع اختصاص یافته؛ یعنی به نحوه مواجهه نویسنده معاصر با متون کهن. دمشناس در این‌باره معتقد است که چنین مواجهه‌ای اگر صرفا از سرِ شیفتگی باشد، کارآمد نیست و ممکن است حاصلش چیزی از جنس «بازگشت ادبی» بشود. به اعتقاد دمشناس در مراوده با متون کلاسیک، «نگاه و خوانش» بسیار مهم است. او می‌گوید: «بازخوانی کلاسیک معطوف به اقتضای حال خواننده‌ست و طبعا به اقتضای حال نویسنده، وگرنه این شبیه‌سازی‌ها همان مشق است و سیاه مشق. این نسبت بازنویسی نیست، بل البته بازـنویسی است و گشودن باب نوشتن.» دمشناس همچنین درباره رابطه بینامتنی که بین رمان او با متون دیگر برقرار است و ارجاع به دیگر متون در این رمان، می‌گوید: «من شخصا به متن‌های به‌اصطلاح فقیر و بی‌چیز علاقه‌ای ندارم. نه اینکه نخوانم. هر متن و روایتی در نظرم منوط و محصور و یادآور متنی دیگر است. پیش از باختین که در «آتش زندان» ذکر خیرش رفته، این نکته را از ادبیات کهن فرا گرفتم.» دمشناس در بخشی از این گفت‌وگو نیز از کارگاه‌های ادبی سخن گفته است. او معتقد است که «اگر انتظار خروجی واحدی از کارگاه نداشته باشیم آنها می‌توانند کارآمدتر شوند. منتقد بپرورند البته نه جانبدار، مخاطب بپرورند، کارشناس بپرورند و در کنارش داستان‌نویس.» او می‌گوید: «به نظرم کارگاه نمی‌تواند کسی را قصه‌نویس کند اما می‌تواند او را قصه‌نویس بهتری کند.» و درعین‌حال به مسئله‌ای «نگران‌کننده» در مورد کارگاه‌های داستان‌نویسی اشاره می‌کند و می‌گوید: «یک مسئله که خیلی نگران‌کننده است، محتوای درسی کلاسی‌ست. روال کارگاه‌ها عمدتا این‌گونه است که نمی‌شود یکی را بر دیگری ترجیح داد و صرفا ترجمانی‌ست از آن متونی که غربی‌ها نوشته‌اند و هیچ نسبتی با سلف ایرانی خود ندارند.» دمشناس چنانکه در پایان این گفت‌وگو گفته است، این روزها در کارِ نگارش و بازنویسی چند اثر تازه است، از جمله رمانی درباره حافظ شیرازی و همچنین رمانی به نام «تاب جراحی» که «بستر تاریخی‌اش مربوط به دوره پیش از اصلاحات ارضی و پس از آن است.»

«آتشِ زَندان» رمانی است مفصل با طرحی گسترده؛ اما نخستین نکته‌ای که در این رمان به چشم می‌آید و توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، زبان این رمان است؛ در این رمان بازی‌های زبانی کارکرد ویژه‌ای پیدا کرده‌اند و گاه حتی ممکن است خواننده را دچار این تصور کنند که بیش از طرحِ داستان، به زبانِ آن فکر کرده‌اید. گویی این زبان است که ایده‌های محوری داستان را شکل می‌دهد یا افشا می‌کند. آیا رمان در ذهن خود شما به همین صورت و با زبان شکل گرفت یا ابتدا طرح داستان را در نظر داشتید و بعد به زبان آن فکر کردید؟

در شکل ساده‌سازی‌شده رمان، البته که در آغاز طرح بوده، بعد زبان؛ اما خب این زبان است که می‌گوید طرح بشود. رمان یک شکل ساده ادبی نیست، به‌خصوص اگر مفصل باشد با طرحی گسترده (گذشته از رمان‌هایی که در مقام صنعت رمان‌اند) من پیشاپیش نه، چون خیلی ایده‌آلیستی‌ست، ولی ضمن طرح و گسترش آن به این زبان و کشفش فکر می‌کردم که در نوشتن بارز می‌شد بر مبنای پیرنگ و چرایی. خواننده تا حدودی محق است به تصوری که اشاره کردید، برسد، خب چون واقعا زبان در مقام کنش یکی از محورهای این رمان است. زبان و اندیشیدن به زبان. به‌عنوان رسانه ادبیاتش رمان نمی‌تواند به زبان نیندیشد. تن دادن به ساده‌سازی و برگرداندن به نثر روان دبیرستانی به نفع طرح، در گستره‌ای چون جغرافیای تاریخی این رمان، پیش کشیدن عزل نوعی ادبیت است و امکاناتی که با خودش پیش می‌کشد. ولی در روایتی ساده از وقوع «آتش زندان» ابتدا طرحش اظهار تمایل کرد، بعد تن و جانش را در این جامه زبان پوشاند.

از طرفی رمان بر بستر نوعی چندفرهنگی‌بودن و هویت‌هایی چندگانه پیش می‌رود؛ یعنی بر بستر تنوعی قومیتی و فرهنگی که در نهایت یک کل واحد به نام سرزمین رامی‌سازد. به همین صورت است که در رمان علاوه بر آدم‌هایی متعلق به قومیت‌های مختلف که جایی به هم وصل و با هم ترکیب می‌شوند، با ترکیب و تلفیق زبان‌ها هم مواجه می‌شویم. آیا استراتژی زبانی رمان را از این منظر نیز می‌توان تحلیل کرد؟

مساله همین‌جاست؛ وضعیت چند فرهنگی و هویت چندگانه نسبتی همگرا با رمان دارد. برخلاف داستان کوتاه که روایتی تک‌نگارانه است رمان همواره متوجه چند است و تکثر. یک جنبه کنش‌گری این مساله متوجه زبان و زبان‌خواه است، ببینید چقدر کنش بیرونی متوجه زبان شکل گرفته. حتی اگر این مساله را نادیده بگیریم، زیست آنها نظام خاصی از واژگان و افاده معنا و نحو را پیش می‌کشد که نادیدنش آسیبی به جهان داستان است. زبان و نثر این رمان بازتابی از نسبت زبانی ما ایرانیان با هم و میزان درک متقابلی است که از هم و خواسته‌هایمان داریم. این را هم بگویم به یاد بیاورید چهار دوستی را که در مثنوی طالب انگورند و هریک آن را به زبان خود می‌نامد. نیرو محرکه آن قصه وضعیتی‌ست برآمده از زبان. البته مولوی حرف دیگری می‌زند. بافت سنتی ماهشهر که بخش عظیمی از رمان، آنجا روی می‌دهد دو گونه متفاوت زبان فارسی خوزی را به کار می‌برد. علاوه بر آن زبان عربی هم در آنجا رایج است. بخش قابل توجهی از مردم دو، سه زبانه‌اند و از زبانی به زبانی شیفت می‌کنند. بقولی کانال‌عوض می‌کنند. گذشته از خیل بسیاری که مهاجرند و در زبان خود زیست می‌کنند. و در تعامل موقعیت‌های عجیبی روی می‌دهد. گذشته از خراسان که جهان دیگری‌ست. تا حدودی یک آبشخور استراتژی زبانی رمان برآمده از این وجه زبانشناختی آدم‌های رمان است. فارسی یک میراث مشترک در میان ماست. بسیاری از مفردات واژگان یکی‌ست و می‌توان پیش معین و دهخدا آن را بازبینی کرد. غرابتی اگر هست در کاربرد و افاده معنی‌ست. نادیده‌انگاشتن تمایز این جهان‌ها و چندگانگی‌شان، به این معنی‌ست که مثل دولت‌آبادی نوشت یا مانند احمد محمود و تازه در ادامه همین تلقی، نویسنده به نفع برداشت میانه‌تری کنار بیاید و مثلا زبان نقالانه دولت‌آبادی را کنار بگذارد یا زبان بومی احمد محمود را. (با توجه به خط سیر جغرافیایی رمانم این دو نویسنده را مثال می‌زنم و همچنین منظورم از اشاره به آن‌ها، به‌طور نوعی است و از آن رو که هرکدام‌شان ادبیات دو فرهنگ متفاوت ایرانی را نمایندگی می‌کنند) مساله این است که نمی‌شود این جغرافیا را تخت کرد و نوشت، و زبان هم از همین اسلوب تبعیت کند.

جدا از بحث زبان، به‌عنوان یکی از عناصر مهم برسازنده این رمان، به کارکرد اسطوره و افسانه و انواع خرده‌روایت‌ها در این رمان برمی‌خوریم؛ از طرفی شاهنامه را داریم و داستان رستم و سهراب را که صحنه‌هایی از آن، مثلا مواجهه رستم و تهمینه، در مواجهه اسماعیل و مریم بازسازی و امروزی شده است. از طرف دیگر فولکلور و افسانه‌های محلی را داریم. به همه اینها از همان آغاز که طرح رمان را در ذهن داشتید فکر کرده بودید یا به‌تدریج آمدند و وارد رمان شدند؟

به نظرم این‌ها جدا از زبان نیستند. خاطره زبان‌اند و زبان حامل آن خاطرات و یادمان‌هاست. آدمی که اسمش رستم است، به جد یا به طنز و هزل، شما را به یاد رستم نخستین می‌اندازد و آن روایت را در رمان احضار می‌کند؛ حالا بیا که شاهنامه‌خوان و پهلوان دوره‌گرد هم باشد و در رویایی رستم شاهنامه، او را به ماموریتی گسیل کند. نسبتی چنین بین داستان این رمان و شاهنامه، پیوندی پیرنگی‌ست، تداوم آن پیرنگ است و وجه تزئینی ندارد؛ الزام مالایلزم نیست. یا آن جستجوی ماهی برای مداوای مَلِک خراسان و سفرشان به خوزستان. شاهنامه که درآغاز در پیرنگِ کار بود. برخی روایت دیگر نیز، اما اسماعیل که تا پس از بیست و چندسالگی سرزمین پدری‌اش را ندیده است و در واقع دیدن این سرزمین به بهانه‌ای از او دریغ می‌شده، آنجا را به واسطه سفرنامه‌ها و ادبیاتش می‌شناسد.

اساسا آیا نطفه اولیه این رمان با یک ایده و مفهوم بسته شد یا با قصه‌ای که مفاهیم از دل آن بیرون آمد؟

صرفا هیچ‌کدام. آنچه بود، قصه‌ای بود حامل ایده و مفهومی که شد آتشِ زَندان.

نکته دیگر ارجاع به متن‌های دیگر ادبی در این رمان است. یکی از این متن‌ها که همان شاهنامه است، اما متن‌های دیگری هم هست، مثل آثار دیگر شاعران کلاسیک، یا آثار نویسندگان معاصر و به ویژه دولت‌آبادی و «جای خالی سلوچ» که جایی به آن ارجاع داده می‌شود.

آتشِ زَندان
ابراهیم دمشناس
نشر نیلوفر

می‌خواستم اگر ممکن است قدری درباره این ارجاعات و کارکردشان در رمان صحبت کنید؟

من شخصا به متن‌های به‌اصطلاح فقیر و بی‌چیز علاقه‌ای ندارم. نه اینکه نخوانم. هر متن و روایتی در نظرم منوط و محصور و یادآور متنی دیگر است. پیش از باختین که در «آتش زندان» ذکر خیرش رفته، این نکته را از ادبیات کهن فرا گرفتم. در «کلیله و دمنه»، صحنه‌ای هست از روباهویی روباه و خروس. روباه با اشاره به روایتی معروف، از خروس می‌خواهد بانگ سر دهد. دریافت این پیوستگی متن‌ها و روایات غیرهم‌سطح و بدفهمی‌هایش و طرح شبکه‌ای از روابط برایم جذابیت‌هایی داشته که در نوشتن هم نگاهم را می‌گرفت. در جایگاه نویسنده طبعا ضروری‌ست که محلی از اعراب برای آن دست و پا کرد. پیش‌تر در این مورد گفتم زمینه‌های این ارجاعات در داستان مهیاست و چرامند است و طبعا به غنای ادبی، بلاغی و معنایی داستان یاری می‌رساند. زمینه و انباشت ذهنی آدم‌ها را بازگو می‌کند و وجوه بسیاری در متن به خود می‌گیرد. به‌عنوان مثال اشاره به «جای خالی سلوچ»، میان رستم و سلوچ مناسبتی تشبیهی برقرار می‌کند و طبعا اطلاع‌رسانی‌هایی به عهده می‌گیرد و حد و حدودی برای خود ایجاد می‌کند که راه به ایجاز ببرد، آن متن را باز بخواند و گاهی به دیوارش تکیه دهد و خستگی بخورد...

در این رمان موضوع وطن، خاک و زمین و سرزمین به نحوی با مفهوم عشق دو انسان گره خورده است. یعنی این دو، به نحوی انگار با هم تلاقی می‌کنند و نمادهای مربوط به خاک با نمادهای مربوط به عشق میان دو فرد یکی می‌شوند. وجه نمادین این پیوند هم همان داستان «رستم و سهراب» است که این‌جا تهمینه در آن نقشی پررنگ ایفا می‌کند. چقدر با این برداشت از رمان موافق هستید و آیا آگاهانه و با همین هدف به سراغ داستان رستم و سهراب رفتید؟

این پیوندی که اشاره فرمودید چه بسا بسیار پیش از این، انسان‌های بسیاری را به هم گره زده، چنانکه می‌گوییم خانه پدری، مام میهن. ترکیب «همان خاکی که بوی عشق می‌داد...» از شاعران دشتستان را بسیار بسیار از صدای پدرم شنیده‌ام. چه بسا پیش از آنکه خط بیاموزم. روی این حساب واقعا نمی‌دانم چقدر می‌تواند آگاهانه باشد. از مولوی که شهر دلبر را بهترین شهر می‌داند تا شوخی‌های روزمره درباب اهلیت و این پاسخ که هنوز زن نگرفته‌ام که بگویم اهل کجا هستم، نیک نشان می‌دهد این گره جایی در ناخودآگاه جمعی بسته شده، موافقت و ناموافقت من جایی برای اظهار ندارد. اما بازنگاری رستم و سهراب در این مورد بله آگاهانه بوده؛ بگذارید به جای خاک از مرز استفاده کنم که هم به معنای خاک است، هم حدود سیاسی آن. عشق مرزها را جابه‌جا می‌کند. در نمونه سامی‌اش بنگرید به بلقیس و سلیمان که هر دو فرمانروا هستند یا اساسی‌تر همین رستم و سهراب. تن و جان‌سپردن تهمینه به جهان‌پهلوان ایران چیست جز پیوستن سمنگان به ایران؟ نیت سهراب که پرورده جامعه‌ای مادرسالار است چیست جز صحه‌گذاشتن بر کرده مادرش؟ او می‌خواهد رستم را حاکم ایران کند، اسماعیل نیز می‌خواهد رستم را رستم ادبیات معاصر کند. سپاه سهراب به قصد پیوستن به رستم خروج می‌کند. بعد سه‌گانه‌ای که رستم و سهراب نمایش می‌دهد در پی همین برداشت است که اشاره کردید.

ادامه در صفحه ۱۱

عطف

ماجرای یک قتل

«قتل غیرعمد» نمایشنامه‌ای است از کوبو آبه، نویسنده ژاپنی، که با ترجمه فردین توسلیان در نشر فانوس منتشر شده است. کوبو آبه از نویسندگان متعلق به جریان آوانگارد در ادبیات ژاپن بود و در آثارش بیشتر به بحران هویت در ژاپن بعد از جنگ می‌پرداخت. برخی او را با کافکا و ادگار آلن پو مقایسه کرده‌اند. در ایران کوبو آبه را بیش از هر چیز با رمان «زن در ریگ روان» می‌شناسند. نمایشنامه «قتل غیرعمد» این نویسنده، نمایشنامه‌ای است با ۱۰ شخصیت. ماجرا از این قرار است که مردی به نام اگوچی که ایتارو که مدیر کافه، کلوپ بازی و آمفی‌تئاتر و توزیع‌کننده بستنی یخی در جزیره کیکو است، بر اثر ضرب‌وشتم مردم جزیره کشته شده است و نمایشنامه، شرح این ماجرا توسط افراد مختلف است، که البته ظاهرا این شرح با لاپوشانی حقیقت نیز همراه است و درواقع به راویان حادثه دیکته شده است که آن‌گونه که عامل اصلی قتل می‌خواهد، ماجرا را شرح دهند. صحنه‌گردان این معرکه هم ظاهرا شخصیتی است که با عنوان «رئیس آتش‌نشانی» در نمایشنامه حضور دارد. نمایشنامه با صحنه کتک‌خوردن اگوچی آغاز می‌شود: «نوری شبیه به رعدوبرق. عده‌ای مردی (اگوچی) را احاطه کرده و او را با چوب می‌زنند. مرد روی زمین افتاده است. حرکات به شکلی تعمُدی به‌صورت صحنه آهسته است. حمله‌کنندگان چکمه و بارانیِ سیاه پوشیده و کلاهِ بارانی را بر سر کشیده‌اند. صدایی بلند و یکنواخت، شبیه صدای ضربه‌زدن به یک کیسه شن، پخش می‌شود و بی‌وقفه ادامه دارد.» آن‌گاه صدای اگوچی به گوش می‌رسد که نالان و التماس‌کنان از ضاربین می‌خواهد که او را رها کنند. بعد از آن رئیس آتش‌نشانی خطاب به ضاربین می‌گوید: «همه زدنش؟ فقط یه ضربه کافیه‌ها، اما همه باید شریک باشن.» اگوچی باز هم التماس می‌کند. رئیس آتش‌نشانی می‌گوید: «همه‌ی ما توی این ماجرا با هم هستیم. هیچ‌کس حق نداره شونه خالی کنه.» آن‌گاه «صدا قطع می‌شود. نور کم می‌شود، به شکلی که تمام اهالیِ جزیره، مانند سایه‌هایی رنگ‌پریده دیده می‌شوند. جزیره‌نشین الف از تاریکی بیرون می‌آید و نورافکن روی او می‌افتد.» جزیره‌نشین الف که خود یکی از ضاربین است «ناشیانه، با لحنی مصنوعی، گویی متنی را حفظ کرده» ماوقع را شرح می‌دهد و رئیس آتش‌نشانی در شرح او مداخله می‌کند، چراکه او به نکته‌ای اشاره می‌کند که نباید اشاره کند. او سخن مامور آتش‌نشانی را که «هیچ‌کس حق نداره شونه خالی کنه. یادتون باشه، ما قسم خوردیم اتحادمون رو حفظ کنیم.» نقل می‌کند و مامور آتش‌نشانی تذکر می‌دهد که: «کسی تو رو مجبور به کاری نکرده، اینو که می‌دونی؟» نمایشنامه همین‌طور که پیش می‌رود، به‌رغم روایت‌هایی که دستکاری شده‌اند، از ماهیت اصلی و حقیقی خشونتی که اگوچی قربانی آن بوده است پرده برمی‌دارد و کلیتی را ارائه می‌دهد از وضعیتی بحرانی. اگوچی ظاهرا عنصری شناخته شده که مخل آسایش مردم جزیره است و بنا بر این تشخیص باید محو شود. ساکنان جزیره این روایت را پذیرفته‌اند و در ضرب‌وشتمی که به قتل اگوچی منجر شده شرکت کرده‌اند، اما به‌هرحال پای عذاب وجدان هم در میان است. ازهمین‌روست که یکی از ضاربین می‌کوشد اقدام خود را توجیه کند و این‌طور بقبولاند که قصدش از ضرب‌وشتم، کشتن اگوچی نبوده است.

قتل غیرعمد
کوبو آبه
ترجمه فردین توسلیان
نشر کتاب فانوس

مرور

وحشت‌های جهان معاصر

«کِی صفر» رمانی است از دان دُلیلو، نویسنده آمریکایی، که با ترجمهِ سهیل سمی در نشر چترنگ منتشر شده است. دلیلو در «کی صفر» به مسئله معروف و بغرنجِ مرگ پرداخته است و البته از خلال آن به بحران‌هایی که جهان امروز به آن‌ها دچار است. رمان، با حرکت راوی به سمت مکانی غریب که پدر و نامادری بیمار او در آن‌جا هستند آغاز می‌شود و با یادآوری جمله‌ای که پدرِ راوی زمانی گفته است: «همه می‌خوان کلید پایان دنیا دست خودشون باشه.» راوی این رمان شخصیتی است به نام جفری لاکهارت. پدر جف، مردی به نام راس لاکهارت، در پی مهار مرگ است. او چنانکه در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی این رمان آمده «سرمایه‌گذار اصلی مجموعه‌ای دورافتاده و مرموز در بیابان است. در این مجموعه مرگ را در نهایت ظرافت مهار می‌کنند. این مجموعه بدن‌های داوطلبان را حفظ می‌کند تا بعد از مدتی با پیشرفت‌های تکنولوژیک و بیوشیمیایی آن‌ها را به زندگی باز گرداند.» دلیلو در «کِی صفر» پرده از تاریکی‌های جهانی برداشته که در آن انواع فجایع دست به دست هم داده‌اند تا به تدریج و یا ناگهانی انسان را به سمت زوال و نابودی سوق دهند و دلیلو این نابودی را نه صرفا از طریق قصه‌ای که باز می‌گوید که در فرم رمان و نحوه روایت آن نیز بازتاب داده است و فرم رمان او نمودی از وضعیتی است که داستان او ترسیم می‌کند. او همچنین زندگی در جهانی را روایت می‌کند که در سیطره تصویرهایی است که واقعیتی دست‌کاری‌شده و کاذب را ارائه می‌دهند و در آن تشخیص این‌که چه چیز واقعی است و چه چیز کاذب و قلابی، دشوار است، چنانکه در جایی از رمان، راوی درباره آن‌چه که می‌بیند، می‌گوید: «یعنی ممکن است که این مستندی واقعی با تصاویر گزینشی نباشد، بلکه چیزی اساسا متفاوت باشد؟ این بافتی دیجیتالی است، تک‌تک ذراتش دست‌کاری و بزرگ‌نمایی شده، کلش طراحی شده، تدوین شده، باز طراحی شده، چرا قبلا به فکرم نرسیده بود، موقع تماشای نمایشگرهای دیگر صحنه‌های باران‌های موسمی، گردبادها؟ این‌ها همه داستان‌های بصری بودند، شعله‌های مهارناپذیر آتش و راهبان در حال سوختن، ذرات دیجیتال، رمز دیجیتال، همه‌اش زاده کامپیوتر، بی‌آنکه ذره‌ای از آن واقعی باشد. آن‌قدر تماشا کردم تا تصاویر محو شد و پرده بی‌سروصدا و آهسته بالا رفت، و تازه چند قدم پیش رفته بودم که سروصدایی شنیدم، تشخیص منبع و نوع صدا ساده نبود و صداها به‌سرعت تشدید می‌شد. چند قدم دیگر پیش رفتم، صداها دیگر به من خیلی نزدیک شده بود، و بعد ناگهان از پیچ راهرو گذشتند و به‌سرعت به سمت من یورش آوردند، مردان و زنانی در حال دویدن، تصاویر تجسد می‌یافتند و از صفحه نمایشگر بیرون می‌ریختند. به سمت تنها نقطه امن موجود دویدم، نزدیک‌ترین دیوار، پشتم کاملا به دیوار چسبیده بود، و بازوها گشوده از دو سو، و دونده‌ها به سمت پایین راهرو سرازیر بودند، نُه یا ده نفر شانه‌به‌شانه همدیگر، که مثل طوفان می‌گذشتند، با چشمانی وحشی و لبریز از وحشت...» در بخشی از توضیحی که پشت جلد ترجمه فارسی رمان چاپ شده، «کِی صفر» رمانی «با زبانی کاملا کنترل‌شده» توصیف شده و «معیاری برای سنجش تاریکی‌های این جهان - تروریسم، سیل، قحطی، حریق و طاعون - در برابر زیبایی و انسانیت در همین زندگی روزمره با تمام دردها و عشق‌هایش.»

کِی صفر
دان دُلیلو
ترجمه سهیل سمی
نشر چترنگ

هستیِ متزلزلِ انسان متجدد

«خوشا معشوقان و عاشقان و آن‌ها که می‌توانند بی‌عشق سر کنند. خوشا خوشبختان.» این جمله‌ای است از خورخه لوئیس بورخس که عنوان رمان یاسمینا رضا از آن گرفته شده است؛ رمان «خوشا خوشبختان» که اخیرا با ترجمه زهرا خانلو در نشر چترنگ منتشر شده است. «خوشا خوشبختان» رمانی است با هجده راوی که وقایع آن در متن زندگی شهری روی می‌دهد و مضمون محوری آن روابط آدم‌هاست و بحران این روابط در دنیای معاصر. مسئله اصلی این رمان، چنانکه از عنوان آن هم پیداست و در مقدمه مترجم نیز اشاره شده، «خوشبختی» و ارتباط آن با نوع رابطه انسان‌ها با یکدیگر است. در بخشی از مقدمه مترجم درباره این رمان و روایت‌های هجده راویِ آن آمده است: «در تمام این روایت‌ها جست‌وجوی مفهوم زندگی، رنج معاش عاطفی و هستی متزلزل انسانِ متجدد پدیدار می‌شود. خلاء عشقِ راستین در هستی انسان امروز با نگاهی ساده، باورپذیر و به همان اندازه دقیق واکاویده می‌شود. این فقدان خواننده را وامی‌دارد تا بیندیشد که عشق چیست و ارزش هستی کدام است و راه رهایی کجاست. پرسش‌هایی که هر روز بیش از پیش در تاریکای زندگی مدرنِ بشری از دست می‌گریزند و پاسخی درخور نمی‌یابند.» آن‌چه در ادامه می‌خوانید بخشی از یکی از روایت‌های این رمان است؛ روایت اودیل توسکانو: «مارگریت می‌گوید مادربزرگت سال آخر زندگیش یه کم عقلش رو از دست داده بود. می‌خواست بره دهات دنبال بچه‌هاش. به او می‌گفتم مامان تو دیگه اونجا بچه نداری. چرا، باید اونا رو ببارم خونه. رفتیم دنبال بچه‌هاش تو ده پتی کوویلی. از فرصت استفاده کردم و مجبورش کردم راه برود. مسخره بود که رفته بود به شصت سال پیش دنبال من و ارنست. از رِن رد شدیم. مارگریت دم پنجره نشسته کنار روبر. باید بگویم که از اول سفر او تنها کسی است که صدایش شنیده می‌شود. فقط خطاب به من صحبت می‌کند. یک‌تنه دارد فصل‌های گوناگون گذشته مردگان را نبش قبر می‌کند (دو نفر دیگر خم شده و به‌شدت در خود فرو رفته‌اند). در کوپه‌های مدرنی هستیم که به راهرو باز می‌شوند. مامان روبه‌روی مارگریت نشسته. ساک گو اسپرت خودش را گذاشته بین ما. دلش نمی‌خواهد آن را روی رفِ بالا بگذارد. روبر از وقتی فهمیده باید در گنگام خط عوض کنیم، اخم‌هایش رفته تو هم. این اشتباه منشی من بوده. بلیت رفت‌وبرگشت پاریس - گرنونزه با توقف در رفت گرفته است. روبر وقتی در ایستگاه مونپارناس موضوع را متوجه شد ما را متهم کرد که دوست داریم همیشه همه‌چیز را پیچیده کنیم در حالی‌که خیلی ساده می‌توانستیم با ماشین برویم. جلوتر از همه با حالتی نفرت‌انگیز با ساک گو اسپرت راه‌راه سیاه و صورتیِ حاوی خاکستری روی سکو می‌رود...».

خوشا خوشبختان
یاسمینا رضا
ترجمه زهرا خانلو
نشر چترنگ