ناصر زراعتی

درباره نسخه مَجعول و مَغلوطِ ناقص «کلنلِ» دولت‌آبادی

سه نشان با یک تیرِ زهرآلود

آقـای رحیـم‌زاده، مدیرِ کتابفروشـی و انتشـاراتِ «فردوسـی» از اسـتکهلم تلفن کرده که: «شما کتابِ دولت‌آبادی را چاپ کرده‌ای؟»

می‌گویم: «نه... کدام کتابِ ایشان؟»

می‌گوید: «کُلُنل.»

می‌گویم: «نه. چطور مگر؟»

می‌گوید: «کسـی به مـن گفت و عکسِ صفحه مشخصاتِ آن را برایم فرستاده.»

از ایشـان خواهش می‌کنـم آن را برایم بفرسـتد. می‌فرستد. این است:

دقیق نگاه می‌کنم، می‌بینم شـخص یا اشـخاصِ سودجویِ بی‌اخلاقی که این نسخه مَجعول را قاچاقی، بدونِ کسبِ اجازه یا اطلاعِ نویسندهٔ بزرگِ ایران، دوستِ عزیزم محمـود دولت‌آبادی، چـاپ و پخش کرده‌اند، مثـلِ همـه دروغگویان کـه کم‌حافظه‌انـد، در درجِ مشخصاتِ نشـرِ ما ـ «خانه هنر و ادبیات [گوتنبرگ]»، دچـارِ خطاهایی شـده‌اند که در ضمن، نشـان‌دهنده بی‌سوادی و بی‌دقتی آن‌هاست:

آمده‌اند از آرم، نام، نشـانی و شماره تلفن و فکسِ مـا کُپی گرفته‌اند. هنگامِ کپی‌گرفتـنِ ایمیلِ من، دقت نکرده‌اند که حرف «n» در این‌جا می‌باید کوچک باشد نه بزرگ. نیز در تایپِ سـه خطِ بالایِ آرم، آن‌قدر توجه نشان نداده‌اند که این جَعلِ خود را ظاهراً هم که شده، واقع‌نمـا جلوه دهند؛ فاصله نگذارند بین کلمه و کاما و دونقطه... و به‌جایِ ایـن علامت «[]»، که من به‌کار می‌بـرم، این علامت را «{}» نگذارنـد. همچنین کلمه «هشت‌صد» را این‌طور ننویسند: «هشتصد». و از همه مهم‌تر، شـابکِ (ISBN) جعلی‌شان را دستِ‌کم شبیه شابکِ کتاب‌هایِ ما بگذارند.

از چند سـالِ پیش که شروع کردیم به نشرِ تعدادی کتاب از خودمان و دوسـتان‌مان، من از مرکزِ «کتابخانه ملّـیِ سـوئد» [National Library of Sweden]، تقاضایِ «شـابک» کـردم که تعـدادی در اختیارمان گذاشتند تا برایِ درجِ در کتاب‌هایی که منتشر می‌کنیم، از آن شماره‌ها اسـتفاده کنیم و هر بار نیز هفت جلد، جدا جدا، برایِ کتابخانه ملّیِ سوئد و نیز کتابخانه‌هایِ شـش دانشـگاهِ بزرگ و معتبرِ این کشور ارسال داریم تا در آرشیوشـان ثبت شـود و باقی بماند. پنج شماره سـمتِ چپِ شـابک‌های مـا «۹۱ـ۹۷۸» اسـت، نه «۹۲ـ۹۷۸»...

جالـب ایـن اسـت کـه شـابکِ شـماره «۳ـ۸۶۱۶۴۷۴ـ۹۲ـ۹۷۸» که در این مشـخصات آمده، عیناً همان شـابکی اسـت که یکی دو سـال پیش، در جَعلـی دیگر، در صفحه مشـخصاتِ چاپِ قاچاقی و بدونِ اجازه کُپی‌گرفته‌شـده کتابِ مشهورِ «بیشعوری» (ترجمـه آقایِ محمـود فرجامی) درج کـرده بودند. منتهـا آن بار، غیر از آرم و مشـخصاتِ نشـرِ ما، آرم و مشخصاتِ نشر «کتابِ ارزان» [استکهلم] از آنِ دوستِ همکارمان آقای نعمـت علیمرادی را نیز آورده بودند که گاهی ما با هم مشترکاً کتاب منتشر می‌کنیم.

همـان هنگام، وقتی موضوع را با آقایِ فرجامی در میان گذاشتیم، سوءتفاهم برطرف شد.

روشن است که هم آن زمان، ایشان و هم این زمان، دوسـتم محمود دولت‌آبادی و نیز هر کسِ دیگری که ریگی به کفش نداشـته باشـد، با اندکی دقت، سریع، متوجهِ ساختگی بودنِ چنین صفحه‌ای می‌شود.

باری، آن را که حسـاب پاک است، باکی از این‌گونه رذالت‌ها نباید باشد. ما که هیچ کتابی را بدونِ اجازه و اطلاعِ صاحبِ اثر منتشـر نکرده، نمی‌کنیم و نخواهیم کـرد، در طولِ این سـال‌ها، با کارهامان، این شـیوه را به‌روشنی نشان داده‌ایم.

از همه این‌ها گذشته، کدام بی‌عقلی است که کتابی را بـدون اجازه از صاحبِ آن، قاچاقی تکثیر کند، آن‌گاه نام و مشخصاتِ کامل و نشانی و شماره تلفن و فکس و ایمیل خود را در صفحهٔ نخستِ آن بگذارد؟

پرسشِ تکراریِ من امّا این است:

در ایـران، ایـن سـودجویانِ بی‌اخـلاق چگونه، با چـه جرأت، چه پشـتیبانی و چه پشـتوانه‌ای می‌آیند در تیراژهـایِ چندهـزاری (و در مـواردی، گاهی حتا چندده‌هزاری) بـدونِ اجازه، قاچاقـی، کتابی را چاپ یا بازچاپ می‌کنند؟ سـپس، با خیالِ آسـوده، آن را در بـازارِ کتابِ داخل، گیرم بر بسـاط‌هایِ کنارِ خیابانی، یا در کتابفروشـی‌ها، به‌شـکلِ به‌اصطلاح «زیرِ میزی»، پخش می‌کنند و از همه غریب‌تر، در بسته‌هایِ بزرگ و کوچک، پُست می‌کنند به خارج از کشور؟ و هیچ‌کس، هیچ مقامِ دولتـی، هیچ اُرگانِ فرهنگـی و حقوقی و انتظامی و امثالهُم، از جمله آنان که این‌همه نگران‌اند مبادا انتشارِ داستانی از یکی از نویسندگانِ مهم و بزرگِ سرزمینِ ما که بیش از نیم قرن کتاب‌هایش منتشر شده اسـت، خللی وارد بیاوَرَد بر جایی یا چیزی، کَکِشـان هم نمی‌گزد و اصلاً انگار نـه انگار که چنین وضعیّتِ اسـفناکی ایجاد شده اسـت؟ وضعیتی که بیش‌ترین صدمه‌اش به نویسـنده در درجه نخست و سپس، به ناشر وارد می‌شود؟ وضعیتی که این‌چنین دستِ آلوده چنین سودجویانی را کاملاً باز گذاشته است؟

تـا جایی که من اطلاع دارم، داسـتانِ بلندِ «کلنلِ» محمود دولت‌آبادی سال‌هاست در مُحاقِ «ممیزی» و «بررسی» [اگر به مسؤلانِ محترم برنمی‌خورَد، بخوانید: «سانسـور»] گیر کرده و به‌رغمِ حُسـنِ‌نیّتِ نویسنده و تمـام تلاش‌هایِ او (که ترجیـح می‌دهد کتاب‌هایش در داخلِ مملکتِ خودش منتشر شود)، تاکنون، اجازه انتشـار نیافته اسـت. فقط ترجمه آلمانیِ آن و سپس ترجمه انگلیسـی‌اش در بیرون از کشور درآمده است. این نسخه مَجعول و مَغلوطِ ناقص هم گویا ترجمه‌ای اسـت به‌اصطلاح «گوگلی»، سرِهم‌بندی‌شده، از رویِ آن ترجمه انگلیسی که خاطرم هست یک بار نویسنده رسماً به چاپ و پخشِ آن اعتراض کرد و گویا قرار بود نسخه‌هایش از بازار برچیده شود که حتماً نشده است.

حالا، باز چه شـده و چرا و چه کس یا کسـانی باز آمده‌اند دست به چنین کارِ زشتی زده‌اند و با وقاحت و رذالتِ تمام، انگِ «متنِ کامل و سانسورنشده» نیز بر آن نهاده‌اند و نام و نشـانِ نشرِ ما را در صفحه مشخصاتِ کتاب گذاشته‌اند؟

حتماً خواسته‌اند با یک تیرِ زهرآلود، سه نشان بزنند: هم منفعتِ مالی ببرند، هم ضربه بزنند به نویسـنده و هم ـ به تصوّرِ باطلِ خودشـان ـ دردِسـر درست کنند برایِ نشرِ کوچکِ دورافتاده ما.

خیـال نمی‌کنم با توّسـلِ به «قانـون» و اقداماتِ رسـمی و قانونی و طرحِ شکایت علیهِ چنین شخص یا اشخاصی، بتوان به نتیجه رسید.

تنها می‌ماند یک راه: فروشندگان و خوانندگانِ کتاب ـ چه در داخل و چـه در خارج از ایران ـ پرهیز کنند از خریدِ چنین کتاب‌هایی.

شـاید آن‌گاه، این‌گونه سـودجویان دسـت از سـرِ «کتـاب» بردارند و بروند سـراغِ قاچاقـی دیگر... زیرا چشـمِ آب نمی‌خـورد اینـان درسِ عبـرت بگیرند و بکوشـند با زحمت، و نـه دسـتبرد زدن به حاصلِ عرق‌ریزانِ روحِ نویسنده‌جماعت که متأسفانه دستشان از همه‌جا کوتاه بوده و هست، کاری شرافتمندانه پیشه کنند.

نُهُم بهمن ماه ۱۳۹۵/ گوتنبرگِ سوئد

مروری بر «نیازمندی‌ها»ی ساناز اسدی

روایت وضع موجود

بهمن ایران‌پور: کارور در جایی از مصاحبه‌اش با «پاریس ریویو»، در مورد اینکه شـخصیت‌های داسـتان‌هایش چگونـه آدم‌هایی هسـتند، این‌طور پاسـخ می‌دهد که شخصیت‌هایش آدم‌هایی هستند که می‌دانند کارهایی که می‌کنند دیگر بی‌فایده اسـت و راه به جایی نمی‌برد. «دیگر از چیزی به چیزی نمی‌انجامد. چیزهایی که زمانی گمان می‌کردند مهم است یا حتی ارزش جانفشانی هم دارد، دیگر پشیزی نمی‌ارزند. زندگی آنها طوری شده که دیگر در آن راحت نیسـتند. و ازهم‌پاشـیدنش را تماشا می‌کننـد.» (کارور، ۱۳۹۰) من فکـر می‌کنم بزرگ‌ترین دسـتاورد برای نویسـنده‌ای کـه در وضعیـت کنونی می‌نویسد، ساختن چنین شـخصیت‌هایی باشد. اما این آدم‌ها از کجا می‌آیند؟ چه‌طور می‌شود آنها را ساخت و باورپذیرشان کرد، آن‌هم در «وضعیت موجود»، که خود مخاطب با پوسـت و استخوان تجربه‌اش می‌کند. شاید یکـی از راه‌هایی که می‌توان به ایـن آدم‌های وامانده و شکسـت‌خورده دسـت یافت، بهره‌گیری از شیوه‌های روایی و اسـتفاده از ظرفیت‌های سـاختار روایی باشد. سـاختار روایی همان چیزیسـت که در پشت جزئیات و موقعیت‌های نمایشـی پنهان می‌ماند، ولی به شـکلی تأثیرگذار فهم ما را از داستانی که با آن مواجه‌ایم شکل می‌دهد. چیزی که می‌توان به وسـیله آن شخصیت‌ها را سـاخت و به اعمال آنها معنا داد. در اینجا به شکلی از روایت احتیاج است که بتواند شکاف‌ها را آشکار کند و در جهت پنهان‌کردن و «طبیعی‌سـازی» گام برندارد. و سـپس به شـخصیت‌ها اجازه داده شـود در دل این تلخی گسـترده نفس بکشـند. درعین‌حال برای این امر به شـیوه‌ای از روایت نیاز است که بتوان از خلال آن به مخاطب این امکان را داد که وضعیت موجود را لمس کند. موردی که در این‌جا بـدان خواهیم پرداخت چند داستان کوتاه از مجموعه داستان کوتاه «نیازمندی‌ها»ی ساناز اسدی اسـت، و به‌طور ویژه دو داسـتان کوتاه از ایـن مجموعه یعنی «ویلای سـگی» و «قطار سـاعت یازده». در نگاه اول مهم‌ترین چیزی که به چشم می‌آید داده‌هایی است که انگار قرار نیست در اختیار مخاطب قـرار گیرند. فرار آدم‌های داسـتان‌ها از وضعیتی که در آن به‌سـر می‌برند از این دسـته داده‌هاست. آدم‌هایی که انگار مابین فضایی میان‌داسـتانی سرگردانند. و ما را وامی‌دارند فرارکردن‌هایشـان را از داسـتانی به داستان دیگـر دنبال کنیم، بـدون این‌که بفهمیـم به چه علت و از چه‌چیـزی این‌گونه درمانـده و گریزانند. رفتن مادر در «قطار سـاعت یـازده» یا حتی داسـتان «ماه کامل» بی‌پاسخ رها می‌شـود. زنی که در داستان «صید» غرق می‌شود، نه گذشته‌اش و نه پیوندش با قهرمان داستان برای ما حل نمی‌شود. زنی که انگار با حضورش شکاف وضع موجود و وضعیت ارضانشده قهرمان را به یادش مـی‌آورد. این داسـتان‌ها پر هسـتند از آدم‌هایی که در داستان‌ها «گم» می‌شـوند. آدم‌هایی که غرق میشوند، آدم‌هایی که فرار می‌کنند، و آدم‌هایی که نمیتوانند دیگر ادامه بدهند. اما مسـئله‌ای که از این هم مهم‌تر است چیزی اسـت که مربوط به روند خطی روایت می‌شود. لحظه‌هایی از داستان اسـت که به‌عمد حذف شده‌اند. در روایت شـکاف‌هایی وجود دارند که انگار زمان برش می‌خورد و چیزی از آن میان حذف میشـود. در «ویلای سـگی»، همه‌چیز ناگاه در لحظه‌ای که شخصیت‌ها به ویلا وارد می‌شوند، متوقف می‌شود و داستان از جایی در آینده ادامه می‌یابد. یا در «قطار سـاعت یازده» از رفتن مادر داسـتان قطع می‌شـود و ما باز در آینده‌ای دورتر داسـتان را ادامه می‌دهیم. اما این شـکاف‌ها در درون داستان به چه کار می‌آیند؟

ما شخصیت‌های وامانده‌ای را می‌بینیم که رویدادی را پشت‌سـر گذاشـته‌اند، که هرچه‌قدر هـم که مهم و تعیین‌کننـده وضعیت کنونی آن‌ها باشـد، امـا از بیان آن حوادث سـر باز زده می‌شـود. این موضوع حتی در یادآوری شـخصیت‌ها از گذشته نیز وجود دارد، تا جایی که شـخصیت‌ها به شکلی هیسـتریک تماما سعی در به‌یادنیاوردنش می‌کنند. درعین‌حال این حفره‌ای که در درون داسـتان وجود دارد نه توسط نویسنده حل‌وفصل میشـود و نه او تلاشـی برای آن میکند. (به‌جز داستان آخر مجموعه که به نظر می‌رسد راهبرد روایی متفاوتی برای آن انتخاب شده است.)

ژیژک در مقالـه «چگونه آنان که گـول نخورده‌اند به خطـا میروند» (ژیـژک، ۱۳۸۶)، وقتـی درباره فیلم «کازابلانکا» و افسـانه‌ای که پیرامون انتهای فیلم شکل گرفته اسـت صحبت می‌کند، از این امر سـخن به میان می‌آورد که آن‌چه جلوه طبیعـی و ارگانیک به زنجیره روایـت یک داسـتان می‌دهد صحنه آخری اسـت که در پس تمام حوادث داسـتان در انتهـای آن می‌آید و همانند کنشی رو به پس (Retroactively)«انسجام یک کل ارگانیـک» را به همه آنچه پیش از آن آمده اسـت می‌دهـد. صحنه آخر اسـت که تعییـن می‌کند آن‌چه پیـش از آن دیده‌ایم چـه معناهایی می‌تواند داشـته باشـد. ژیژک بر این امر صحه میگذارد که توهم «جریان خطـی و ارگانیـک رخدادها» به وسـیله همین صحنه آخر است که شکل می‌گیرد. حال فرض کنیم که اساسـا چیـزی از این میان حذف شـده باشـد، چیـزی که حتی می‌توان این‌گونه اندیشـید که شاید زندگی شـخصیت‌ها را تغییر هم داده باشـد. ما اینک ناآگاه نسـبت بـه آن رویداد با همین صحنه آخر مواجه می‌شـویم. نکته جالب اینجاسـت که پایان هر دو داستان «ویلای سـگی» و «قطار ساعت یازده» بسیار واجد ویژگی‌هـای نمونه‌نمـای صحنه‌های آخر هستند. در این وضعیت ما با دو شکل داستان مواجه‌ایم. یکی داستانی‌سـت که به‌خاطر آنچـه از میانش حذف شده اسـت، ناتمام می‌ماند. یعنی ما به‌عنوان مخاطب از آنچه رخ داده اسـت سـردرنمی‌آوریم و نمی‌توانیم به هیچ برداشـت مشخصی دسـت پیدا کنیم. دیگری داستانی است که هرچند به علت آنچه از آن حذف شده ناکامل است، اما داسـتان تمام می‌شود. یعنی ما را در جایگاه مخاطب به درک مشـخصی از داستان رهنمون می‌کند. درعین‌حال امـکان خوانش‌های متفاوت را نیز پدیـد می‌آورد. با فـرض این‌که داسـتان‌های موردنظر از ایـن مجموعه، به‌طور ویژه «ویلای سـگی» و «قطار ساعت یازده»، به دسته دوم تعلق دارند، این پرسش به وجـود می‌آید که این کار چه فایده‌ای دارد؟ در مواجهه اول این دلهره قضاوت اسـت که به سـراغمان می‌آید. نویسـنده با حذف قسـمتی از داده‌ها، مخاطب را وادار بـه قضاوتی می‌کند کـه به‌ناچار هیچ‌وقـت نمی‌تواند قضاوت تام و کاملی باشـد. چه بر سـر شخصیت‌های «ویلای سـگی» وقتی وارد ویلا شده بودند آمده است؟ این‌که شـخصیت اصلی ورود به ویـلا را کتمان می‌کند راسـت اسـت یا دروغ؟ چرا مادرهای داسـتان «قطار سـاعت یازده» و «مـاه کامل» ناگهـان رفته‌اند؟ دختر داسـتان «صید» کیسـت؟ به‌راسـتی چه اهمیتی دارد که چگونه قضاوتشـان بکنیم؟ این لحظه‌ای اسـت که شـوک صحنه آخر مـا را مبهوت می‌کنـد. اگر صحنه آخر درسـت کار کرده باشـد، حال با کلی به‌هم‌پیوسته از داسـتان مواجه‌ایم کـه هرچند دیدن یـا ندیدن این رخدادهای حذف‌شده در قضاوت ما درباره شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارند اما آن‌چه بیش از همه به چشم می‌آید واماندگی شخصیت‌های داستان‌هاست. شخصیت‌هایی که بی درنظرگرفتن آن‌چه بر آنها حادث شـده اسـت، وضعیـت فلاکت‌باری را پشت‌سـر می‌گذارند. با حذف عامدانـه قسـمت‌هایی از روایـت و پرداخـت مفصل صحنه آخر، نویسـنده مـا را به تأمـل در این موضوع فرامیخواند که چیزی که این شخصیت‌ها را تا این اندازه درمانده کرده است، رویداد یا رویدادهای حذف‌شده و یا به دسـت فراموشی سپرده‌شده نیست. و این‌جاست که داسـتان ضربه نهایی خود را وارد می‌کند. به بیـان دیگر چیزی که این داسـتان‌ها را تا به این انـدازه دلهره‌آور می‌کند مواجهه با این امر اسـت که واماندگی شخصیت‌ها و جهنمی کـه در آن زندگـی می‌کنند نه حاصـل ایـن یـا آن حادثه، بلکـه نتیجه وضعیتی اسـت که در آن به‌سـر می‌برند. پـس از این‌که بـه تفصیل و بـا جزئیاتی بسیار زیاد گذران هر جمعه شخصیت‌های «ویلای سـگی» را خواندیم، یـا از زندگی هرروزه خانواده مهندسـی جزء در حومه شـهری رو به زوال در داستان «قطار ساعت یازده» آگاه شدیم، نوبت به حادثه‌ای می‌رسد که ناگاه از دل داستان حذف می‌شـود. پس‌زمینه داستان به‌روشـنی جایگاه طبقاتی شـخصیت‌ها را برای ما آشکار می‌کند. افرادی از طبقه کارگر که زندگی اسفباری را پشت‌سر میگذارند. پدری که تمام زندگیش را برای سـاختن ویلایی گذاشته اسـت که هیچ‌وقت نصیب او نخواهد شد. اما هنوز به شکلی وسـواس‌گونه به آن افتخار می‌کند. یا مهندسی که زندگیش را در آرزوی آینده‌ای که شـاید روزی رونق به سـراغ او و خانواده‌اش بیاید دارد تباه می‌کند. چیزی کـه برای ما در مقام مخاطب باقـی می‌ماند، تنها درک این موضوع اسـت که هرچند چیز مهمی را از دسـت داده‌ایم، چیزی که تا آخر داستان ولع شنیدنش ما را رها نمی‌کند، اما آن‌چه واماندگی شخصیت‌ها را قابل درک می‌کنـد، حتی بدون آگاهـی از رویدادهایی که به‌ظاهر سرنوشت‌سـاز به نظر می‌آیند، همان زندگی نکبت‌باری اسـت که زندگی می‌کنند. و چیزی که تلخی داستان را بیشتر می‌کند روایت بی‌تفاوت راوی‌های هر دو داستان اسـت. گویی این تلخـی آنقدر بدیهی اسـت که حتی نیازی به احساساتی‌شـدن هم ندارد. اساسـا این پرهیز از احساساتی‌شـدن، چه در راوی و چه در شخصیت‌ها، برگ برنده داسـتان اسـت. چیزی که سـبب می‌شـود مخاطب نه به‌واسطه ترحم بلکه به‌خاطر قرابت حسی به جهان اثر و آدم‌های آن نزدیک شود. این همان‌جایی اسـت که داسـتان کار خـودش را می‌کنـد. جایی که واماندگی شـخصیت‌ها ملموس و قابل‌باور می‌شـود. انگلس در نامه‌ای در جواب به نویسـنده‌ای که رمانش را برای او فرسـتاده بود این‌گونه بیان میکند که داستان «تنها هنگامی به تمامی به مقصود خود دست می‌یابد که با وجدان تمام روابط متقابل واقعی را توصیف کند، توهم‌هـای معمول درباره این روابط را در هم بشـکند و خوشبینی جهان بورژوایی را درهم بکوبد» (ایگلتون، ۱۳۹۳). مواجهه ما با صحنه آخر این‌گونه عمل میکند. در وهله اول ما را با تلخی ناامیدی‌ای رودررو می‌کند که انگار نتیجه شرایط موجود است. درعین‌حال به شکلی زیرکانه شـکافی در ایدئولوژی موجود را آشکار می‌کند. آن‌چه قهرمان‌های داستان‌ها را در وضعیتی این‌چنینی قرار داده نه نتیجه انتخاب‌هایشـان بلکه تحمیل وضع موجود اسـت. در صحنه محذوف هـر اتفاقی هم که بیفتد باز نتیجه همین خواهد بود که پیش آمده است.

نیازمندی‌ها

ساناز اسدی

نشر نیماژ

منابع:

۱. «مارکسیسـم و نقد ادبی»، تری ایگلتون، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، نشر بوتیمار

۲. «چگونه آنان کـه گول نخورده‌اند به خطا می‌روند»، اسلاوی ژیژک، در روانکاوی (۲)، ترجمه مراد فرهادپور

۳. «کلیسـای جامـع»، ریمونـد کارور، ترجمـه فرزانه طاهری، نشر نیلوفر

ادامه از صفحه ۱۰

روایت روزگار خراب

و نوعـی منطق جسـمانی روائی به تن می‌بخشـد و سلسـله مراتب ارزش‌هـای موروثی و انتظـام آن را به هم می‌ریـزد. در این نـگاه هدف انتظامی جدید اسـت یا اسلوبی ادبی که غایتش جسمانیت‌دادن به جهان و اشـیاء اسـت، هدفش وصل همه اشـیاء - و از جمله خود انسـان- به انسـاق مکانی- زمانی و قیاس اشیاء بـا مقیاس‌های جسـمی- انسـانی است. و به این منظور باختین مفهوم «کرونوتوپ» را می‌سازد، که در آن نه با ثنویت زمان و مکان که با یکی‌شدن آن سروکار داریم. یعنی «زمان‌مکان». به این منظور رابطـه دلالی تازه‌ای از دال را براسـاس تحـول معین نوعی می‌سـازد. لذا مفهوم کرونوتوپ دال بر رابطه متحـرک و متصل بین زمان و مکان است، یعنی مکان دیگر مجرد وجود یا حضور در زمان نیست، بلکه خود شخصیت دارد و به عنوان ناظم روایی عمل می‌کند.

•••

اگـر از زاویه مخاطـب به رمان نـگاه کنیـم، مخاطـب باید حس کنـد کـه نویسـنده ایـن زندگی و کابوس‌هایش را زیسـته اسـت. و نیازی نیسـت که این زیسـت صرفا حرفـی و کلامی باشـد بلکه نوعی زیسـت وجـودی و اگزیستنشـال اسـت، یا زیسـتی با نگاهی عمیق که از حاضر به سـوی غائب و هم از طریـق «خیال» به سـوی آینده، گام بر می‌دارد. و از دیدارشـونده‌ها به سـوی نادیدارهـا، و از خیالی به سوی واقعی، و از مستقیم و رودررو به سوی غیرمستقیم... در این معنا ادبیـت یعنـی قـدرت گفت‌وگوی مشـترک بین طرفین. آفرینشـگر و گیرنده (مخاطب). پس نیاز داریم به تخیل یا من تخیل می‌کنم، «من باور می‌کنم» مخاطـب را اضافه کنیم. یعنی نیاز داریم این «حاشـیه‌ها» و «سـایه»های غایب را که به‌همراه ملفـوظ روایی حرکـت می‌کنند و بـه آن ویژگـی خاصـی (جنوبی) می‌بخشـند احضار کنیم، تا ادبیت تبدیل به قدرت گفت‌وگوی مشترک بیـن طرفین- نویسـنده و مخاطب شود. یعنی این هاله سایه‌وار (سنگ و سـایه) و ویژگی‌هـای زبانـی را باید از طریق همیـن تعامل خواند. یعنی سـایه مفرده‌ای است که باید در ذهن مخاطب همیشـه حضور داشته باشـد. تا بتواند در این بازی حضـور و غیاب و سـنگ و سـایه مشـارکت کند. یعنی (سایه) تولید ذهن آفرینشـگرانه و خیالی اسـت که نویسـنده آن را آفریده تا موازی همین واقع باشد. البته این به‌معنای نوعی محاکات ارسـطویی نیسـت، و چنیـن تفسـیری با چنیـن رمانی نمی‌خواند... نویسـنده می‌گوید من خیال می‌کنم، و مخاطب باید بتواند همراه من این خیال را تجربه کند.

آیا ایـن خیال یـا توهم یا سـایه همان چیزی اسـت که آن را می‌زییم و جهانمـان را می‌سـازد؟ و ما واقعا بایسـتی این جهان را بـازی کنیم... و برای فـرار از این واقعیت- کابوس‌ها چاره‌ای جـز پناه‌بـردن بـه «بازی» نداریم: «تو و کامرد همدسـت شـده بودید... سـر بـاز را ایسـتاندید توی سرپناه. از آن‌ور هم، سر باز زن را روانه کوچه کرد.» (ص ۱۳۶)

یا روایت به فقدانی اشاره می‌کند کـه در «آخربـازی» می‌فهمیـم، به عقب برگردانده شده‌ایم، تا آینده را با وضعیت فاجعه‌بارش که از گذشته و در گذشـته اتفاق افتاده تماشا کنیم. یعنی نقطه مرکـزی فوکوس روایت تکرار می‌شود. همان وضعیت ثابتی که پیشـاپیش آن همه‌چیز تمام شده و همـه چیز ویـران گردیـده... انگار زمان در همان سـکوت و سکون پس از جنگ متوقف شده است، در مکثی که می‌تواند سـالیان سال طول بکشد و زوزویی که همچنان روی سنگ جلو میدان نشسته باشـد و به ویرانه‌ها و آینده نگاه می‌کند.

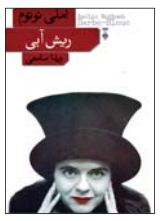
«شـولو گفـت :بیا بـاغ تورانی را آتش بزنیم. زوزو گفت: این دیگر جای سـوختن ندارد، یک بن خرما بیش‌تر نمانده. شـولو گفت: همیـن یکی را هم آتش بزنیم که دیگر چیزی به جا نماند. زوزو گفت: نابودِ نابود؟ شـولو گفت: نابود نابود...» (ص ۱۱۱)

مرور

تازه‌های نشر نو

معما و تردید

رمانی پلیسی براساس افسانه‌ای قدیمی



«ریش آبـی»، رمانی اسـت از املی نوتوم، نویسنده بلژیکی که با ترجمه ویدا سامعی از طرف نشـر نو به چاپ رسـیده است. املی نوتـوم در این رمـان، روایتی مـدرن از یک افسانه معروف قدیمی به دست داده است. ریش آبی شـخصیتی مشهور در یک افسانه قدیمی است. او اشراف‌زاده‌ای است ثروتمند که با زنانی زیبارو ازدواج می‌کند، زنانی که همگی بعد از مدتی در قصر او ناپدید می‌شـوند. آخرین همسر ریش‌آبی دختری جوان است. ریش آبی کلید همه اتاق‌های قصر را به این دختر می‌دهد اما او را از ورود به یـک اتاق منع می‌کند. دختر جوان اما دور از چشـم ریش آبی وارد آن اتاق می‌شـود و راز او را کشف می‌کند. روایت مدرن نوتوم از این افسانه با آگهـی عجیب اجاره اتاق و زنان متعددی کـه در صف انتظار بخت خویش نشسته‌اند آغاز می‌شود.

املی نوتوم چنانکه در مقدمه مترجم بر ترجمه فارسی رمان «ریش آبی» آمده، «یک پلیسـی‌نویس زن» اسـت «که خوب می‌داند چگونه داسـتان را شـروع کند، به اوج برسـاند و پایان بدهد». در این مقدمه، دربـاره ویژگی‌های داسـتان‌های املی نوتوم می‌خوانیم: «یک عشـق سـرخورده در اکثر داسـتان‌های املی نوتوم، خودبرتربینی شـخصیت اصلی داستان و قتل‌های پیچیده از مشخصات داستان‌های املی نوتوم اسـت. در اکثر داسـتان‌هایش کلمات و اصطلاحات اختراعی به چشم می‌خورد، چیزی که کمی کار مترجم را دشـوار می‌کند اما همین است که داستان‌های او را جذاب می‌کند».

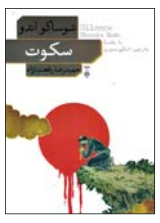
آن‌چه در ادامه می‌خوانید سـطرهایی اسـت از شـروع این رمان: «وقتی سـاتورنین بـه محل قرار رسـید، از دیدن آن همـه آدم منتظر تعجب کرد. می‌دانسـت که تنها داوطلب این آگهـی نخواهد بود اما انتظار دیدن ۱۵ خانم برازنده و شـیک‌پوش را هم نداشـت. با خودش فکر کرد: با این شـرایط که خیلی غیرواقعی و رویایی به نظر می‌رسـد بعید می‌دانم مسـتأجر بعدی این خانه باشم. خواست از آنجا برود اما چون تا ظهر مرخصی سـاعتی گرفته بود، تصمیم گرفت بماند و ببیند چه می‌شـود. زیبایی سـالنی هم که همه در آن انتظار می‌کشـیدند او را بـه ماندن دعوت می‌کرد. اولین‌باری بـود که قدم به خانه‌ای مجلل در محله هفتم پاریس می‌گذاشـت. باورش نمی‌شد. بلندی دیوارها و شکوه سقف سالن او را مبهوت کرده بود.

مشـخصات محل اجاره را در آگهی این‌طور اعلام کرده بودند: یک اتاق ۴۰متری با حمام و دستشـویی اختصاصی کـه با راهرویی به یک آشـپزخانه مجهز وصل می‌شود. اجاره‌اش فقط ۵۰۰ یورو بود. اول فکر کرد حتما اشتباه شده است. از وقتی که شروع کرده بود به گشتن دنبال خانـه اجاره‌ای در پاریـس، همه‌جور جایی را دیده بـود؛ اتاق‌های ۲۵ متری بدون دستشـویی که به کمتر از ۱۰۰۰ یورو اجاره نمی‌دادند و این یعنی همه حقوق ساتورنین. حالا یک اتاق مجهز با حمام و دستشویی و آشـپزخانه، آن هم به ماهی ۵۰۰ یورو شک او را برانگیخته بود؛ حتما کاسـه‌ای زیر نیم‌کاسه اسـت و رازی در پس این پیشنهاد خارق‌العاده پنهان است.

برای اینکه از این فکرها دربیاید زیرچشـمی زنانی را که برای اجاره این اتاق آمده بودند یکی‌یکی برانداز کرد. راستی چرا همه زن بودند؟ از خودش می‌پرسید نکند شکل اجاره این اتاق و همخانگی با صاحبخانه به‌خاطر مسائل فمینیستی باشد. همه این زن‌هایی که منتظر مصاحبه و دیدن صاحبخانه بودند مضطرب به نظر می‌رسیدند...».

ریش آبی/ املی نوتوم/ ترجمه ویدا سامعی

گراهام گرین ژاپن



«سـکوت» رمانی اسـت از شوسـاکو اندو، نویسـنده ژاپنـی. رمانـی کـه مارتیـن اسکورسـیزی، کارگردان مطرح آمریکایی، بر آن مقدمه نوشته و آن را ستوده و گفته است این رمان را بارهاوبارها خوانده و گفته است دوست دارد از روی آن فیلم بسازد. او در این مقدمـه که در ترجمه فارسـی این رمان نیز چاپ شده درباره این رمان نوشته است: «[این رمان] برایم منبع الهامی است که آن را جز در اندکی از آثار هنری نیافته‌ام».

ایمان مسـیحی و تقابـل آن با فرهنگ سـرزمینی بـا آیینی دیگر، مضمون محوری رمان «سکوت» است. شوساکو اندو را چنانکه مترجم در مقدمه‌اش بر ترجمه فارسـی رمان «سکوت» نوشته است، «گراهام گریـن ژاپـن می‌دانند.» در ایـن مقدمه درباره اندو و رمان «سـکوت» می‌خوانیـم: «اِندو، که او را گراهام گرین ژاپن می‌دانند، کشـورش را به مردابی تشـبیه می‌کند که همه‌چیز را از درون می‌پوساند. هر بذری که در این زمین کاشـته می‌شود می‌گندد و به بار نمی‌نشیند. حالِ درونش جنگی اسـت میان باران مدامی که از ابرهای سنت و فرهنگ کشورش می‌بارد و بذر مسـیحیتی که با چنگ و دنـدان می‌خواهد در این خاک نم‌کشـیده ریشـه بدواند، مثل پروانه‌ای که به دام عنکبوت گرفتار شده باشـد. و دقیقا همین اسـت که اندو را به گریـن نزدیک می‌کند. دین و آیین کشورهایشان با ایمان و باور شخصی‌شان فرق داشت. هم گراهام گرین و هم اندو بعد از گذشت مدتی طعم جداافتاده‌بودن را چشیده‌اند و درد ایـن سـؤال را درک کرده‌اند که بالاخره کجای این نقاشـی بزرگ شـمایل‌نگاری حیات پرافت‌وخیزِ مسـیح هسـتند؟ نه از رومیان‌اند و نه از یهودیان، پس صلیبی که باید به دوششـان بکشـند کدام اسـت؟ خداوند چه سرنوشـتی برایشـان مقرر کرده اسـت؟ قرار است شمایل آن کسـی باشند که بر بالای صلیب اسـت یا سنت پیتری که تا پیش از خروس‌خوان سـه‌بار از ترسِ جان مسیح را انکار می‌کند، یا یهودایی که خودش را در دشـت خون حلق‌آویز کرده اسـت؟ و این همان تردیدی است که نه یک‌دم آنها را رها می‌کند و نه شخصیت‌های داستان‌هایش را و نه حتی ما را». رمان «سکوت» با این سطرها آغاز می‌شود: «خبر به کلیسای رُم رسید. کریسـتُوائو فِریرا، که از طرف انجمن عیسای پرتغال به ژاپن رفته بود، در ناگاساکی، بعد از شکنجه‌شدن در چاه، از دین خود برگشـت. مبلغی سردوگرم‌چشـیده و عالی‌رتبه بود و سی‌وسه سال در ژاپن زندگی کرده بود و مرتبه بالایی بین روسـتاییان داشت و وجودش الهام‌بخش دیگر کشیشان و مومنان بود.

متکلمی کارکشته بود و در بحبوحه شکنجه‌ها مخفیانه به کامیگاتا رفت تـا در آنجا هم به کار تبلیغش برسـد. نامه‌هایی که در این دوره به کلیسای رُم فرسـتاده