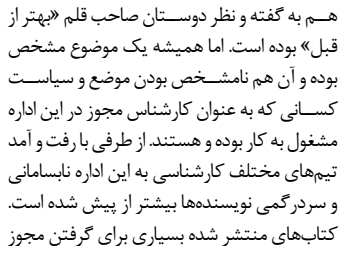
از نویسنده ها

«پشت درخت توت» و حرف‌های احمد پوری

باید بنویسم

■ **شرق:** احمد پوری این روزها دل‌خوشی و خرسندی ندارد. حق هم دارد. هر مولفی تمام شوق و ذوقش نوشتن کتابی است و دیدن آن کتاب و خواندنی که برایش اتفاق می‌افتد. کتابت کاتب، دقیقا زمانی به جان نویسنده‌اش می‌نشیند که عرضه شود و به درستی پروسه انتشار خود را طی کند. احمد پوری سال پیش اولین رمان خود «دو قدم این‌ور خط» را توسط نشر چشمه منتشر کرد. کتاب بازخوردهای بسیار خوب، فروش مطلوب و سالمی داشت. حال و هوای این روزهای او به خاطر رد مجوز انتشار رمان جدیدش «پشت درخت توت» طبیعتا حال و هوای خوشی نیست. او می‌گوید: «دقیقا یک سال برای نوشتن این رمان وقت و انرژی صرف کردم و دقیقا یک سال و یک ماه هم در اداره ارشاد معطل ماند و نتیجه هم غیرقابل چاپ اعلام شدن کتاب بود.»

وضعیت ممیزی اداره کتاب همواره وضعیت مشابهی داشته است. حال با کم و زیادهای کوچک. گاهی واقعا ناامیدکننده و غیرقابل توجیه و گاهی هم به گفته و نظر دوستان صاحب قلم «بهتر از قبل» بوده است. اما همیشه یک موضوع مشخص بوده و آن هم نامشخص بودن موضع و سیاست کسانی که به عنوان کارشناس مجوز در این اداره مشغول به کار بوده و هستند. از طرفی با رفت و آمد تیم‌های مختلف کارشناسی به این اداره نابسامانی و سردرگمی نویسنده‌ها بیشتر از پیش شده است. کتاب‌های منتشر شده بسیاری برای گرفتن مجوز انتشار دوباره خود دچار مشکل شده‌اند یا اصلا مجوز نگرفته‌اند. نمونه‌های بسیاری از این دست وجود دارد که واقعا جای سوال دارد که چه چیزی جز رفت و آمدهایی که گفته شد باعث این تغییر سلیقه و ذایقه کارشناسان می‌شود. رمان احمد پوری و دو کتاب لورکا و یانیتس ریتسوس که پیشتر منتشر شده‌اند دچار این لغو مجوز شده‌اند. آنچه جالب به‌نظر می‌رسد این است که این کتاب‌ها هر کدام سه و چهار بار هم تجدید چاپ شده‌اند. این یعنی انتشار چنین کتاب‌هایی تا دیروز بدون مساله بوده است و امروز مساله‌دار. اما واقعا کتاب شعر (آن هم ترجمه از شاعری با زبانی دیگر) چه مساله‌ای می‌تواند به وجود بیاورد. پوری به رمانش اشاره‌ای می‌کند و می‌گوید: «واقعا نمی‌دانم باید چه بگویم. اصلا این وضع را برای کتابم پیش‌بینی نمی‌کردم. کتاب موضوع چالش‌برانگیزی ندارد و فقط روایت زنی است با دو فرزند. حتی هیچ توضیحی به من داده نشده که دلایل این تصمیم در قبال



کتاب چیست. کاش حداقل این حق را از ما دریغ نمی‌کردند و می‌توانستیم دلیل و توجیه این مساله را از آنها بپرسیم.»

برخورد نویسنده‌های مختلف با مقوله مجوز و تاثیرات آن نیز مختلف است. برخی ترجیح می‌دهند پیش از آنکه اثرشان برای مجوز فرستاده شود خودشان نگاهی حذفی به کتاب داشته باشند و تا جایی که ممکن است کتاب را از آنچه احتمال به دردسر افتادن صدور مجوز را بیشتر می‌کند، دور کنند. این را هم شاید در نظر می‌گیرند که هرگز نمی‌شود به موضع اداره کتاب صددرصد وقوف پیدا کرد. این فقط یک نمونه از پیشگیری‌هایی است که ممکن است نویسنده‌ها تا حدی به آن دست بزنند. ولی آنچه مساله را بغرنج‌تر نشان می‌دهد حضور یک ممیز در ناخودآگاه نویسنده است. کلمات و تصاویر نویسنده در گوشه‌ای از ذهن مورد بازخواست قرار می‌گیرند و تربیت می‌شوند که چه باشند و چه نباشند.

این شاید بلای اصلی است وگرنه به قول احمد پوری: «بالاخره کتاب یک روز منتشر می‌شود. مثلا کتاب بولگانف که ۳۴ سال انتشارش به طول انجامید. اما بالاخره منتشر شد.» پوری معتقد است که این سانسور ناخودآگاه نویسنده واقعا یک فاجعه است. ممکن است که بتوانیم بخشی از این سانسور را به طور خودآگاه کنترل کنیم ولی واقعا باید گفت این مساله آنجا وحشتناک می‌شود که بخشی از این سانسور بی‌آنکه بدانیم و بخواهیم در آثارمان اتفاق می‌افتد. با این روش ما فقط به سمت یک جامعه فرهنگی ادبی سرخورده می‌رویم. وقتی رمان «پشت درخت توت» غیرقابل چاپ اعلام شد واقعا بخشی از انرژی و ذوق خودم را در رمانی که در واقع سومین رمان من است و در حال نوشتن آن هستم از دست دادم.»

این مساله، مساله کمی نیست. وقتی احمد پوری و بسیاری از نویسندگان طراز اول ما با سابقه و پرونده‌ای درخشان می‌گویند «کار ما نوشتن است» در حقیقت روزنه امیدی نشان می‌دهند که یعنی باید نوشت حتی اگر انتشارش طول بکشد. «درست است که سیاست‌های مشخص و روشنی در زمینه مجوز کتاب وجود ندارد ولی نباید از یاد ببریم که کار ما نوشتن است. من باید بنویسم. حال ممکن است این کتاب سه، چهار یا پنج سال دیگر منتشر شود و حتی بیشتر. ولی منتشر می‌شود. پس نمی‌شود معطل مجوز ماند و ننوشت.»

نگاهی به رمان «بهار برایم کاموا بیاور»، مریم حسینیان

بافتن به قامت جهان

محمد تقوی

عکس: رویترز

رمان «بهار برایم کاموا بیاور» اثر مریم حسینیان از ۲۳ فصل یا قطعه تشکیل شده که به ترتیب و توالی زمان چیده و شماره‌گذاری شده‌اند. ترتیب تاریخ‌هایی که در پایان قطعات درج شده به نوعی بر رابطه علت و معلولی وقایع دلالت می‌کند البته به ترتیبی که در رمان چیده شده‌اند.

به استثنای قطعه ۱۱ پس از درج تاریخ در هر فصل جمله‌ای نیز نوشته شده که اغلب وصفی است از حال نویسنده در کشاکش نوشتن همان قطعه و در انتها نام نویسنده است به عنوان امضا که هم بر فاعل نوشته فصل اشاره دارد و هم بر فاعل نوشته‌ای که ذکرش رفت. این جمله‌ها توهمی را در خواننده ایجاد می‌کنند که انگار خارج از متن هستند که به‌طور قطع و یقین چنین نیست و نویسنده بازی ظریفی را با آنها آغاز کرده است. بیست و دو قطعه به نام «مریم» به عنوان نویسنده ثبت شده که بدنه اصلی رمان را تشکیل می‌دهد. نویسنده فصل ۲۳ نگار است که با ترکیب «نگار تو» امضا شده است. بندهای کوچکی از متن هم هست که در فصل اول و ۲۱ و شاید یکی، دو جای دیگر با فونتی متفاوت چاپ شده است و به نوعی بر خارج از متن اشاره می‌کند که البته خود بازی دیگری است، چرا که هر آنچه هست در دنیای متن است و جای دیگری قابل تصور نیست. در این بندها یک جمله مرتب تکرار شده است: «زل زده‌ام به دیوار سفید.» در میان فصل‌ها، بندهایی هم هست که با یک سطر فاصله از بند قبلی و یک سطر فاصله از بند بعدی جدا شده‌اند. این بندها گسست‌هایی کوتاه در روند روایت برهوت هستند و در ادامه رمان درمی‌یابیم که به زمان و مکان دیگری می‌پردازند. در ادامه توضیح می‌دهم که در این رمان سطوح دیگری از واقعیت هم وجود دارند و این بندها حلقه‌های ربط آنها به همدیگر است.

رمان «بهار برایم کاموا بیاور» رمانی است درباره نوشتن و آفرینش هنری و ادبیات. همین بازی گذاشتن امضا مرتب به خواننده یادآوری می‌کند که مشغول خواندن ادبیات است. از میان شخصیت‌های رمان هم لااقل سه شخصیت اصلی مستقیم با مصدر نوشتن یا اصلا داستان نوشتن درگیر هستند و شخصیت‌های دیگر هم هر کدام به نوعی به آن اشاره می‌کنند. نخست، شوهر راوی اصلی که از اول، خانواده به سودای نوشتن او راهی برهوت شده‌اند. دوم خود زن که از ابتدا قصه به او تعلق دارد و خواه و ناخواه خودش مسوول نوشتن و تمام کردن آن است اما به دلایلی دلش می‌خواهد از این مسوولیت شانه خالی کند. در این متن هر چیزی که به نوشتن مربوط بشود به نحوی باید از راهرو ارتباط با شخصیت غریب «سلام» عبور کند. باقی شخصیت‌ها هم همگی به ضرورت نوشتن آگاه هستند و از منظر خود آن را قضاوت می‌کنند. حتی بنیامین خردسال تصورش از داستان پدرش، نقشی از دایره‌ای کج و کوژ است بر دفتر نقاشی کودکانه‌اش.

شخصیت نگار را به عنوان نویسنده می‌گذارم برای بعد، اما یک شخصیت نویسنده دیگر در این میانه هست که پای بیست و دو فصل را امضا کرده است: «مریم» اجازه بدهید این کاراکتر را فعلا مریم حسینیان بنامیم. او همان مریم حسینیان نیست که نامش را بر جلد کتاب چاپ کرده‌اند و با ناشر قرارداد بسته است و در فضای مجازی وبلاگ می‌نویسد. البته هم هست و هم نیست. نویسنده از تمام امکانات موجود استفاده کرده تا توهم واقعیت نویسنده و نوشتن را در متن بسازد. او سایه نویسنده است، همان‌طور که «مریم» سایه زن پریشانی (نگار) است که به داستان پناه آورده، بنابراین مریم هم جزو شخصیت‌های رمان است. او فاصله‌ای را پر می‌کند که اگر نگار نتواند بنویسد، چاره‌ای نمی‌تواند به جز زل زدن به دیوار سفید داشته باشد. هر چند که در هزارتوی نوشتن جاهایی هست (مثل پایان قسمت ۲۱) که مریم مثل هر نویسنده‌ای به فریاد می‌آید: «زل زده‌ام به دیوار سفید.» جهان این رمان، مالیخولیایی و و سودازده است. جهان هول‌انگیزی که همه جایش رد پاهایی باقی مانده است و خانه غریبی که از هر گوشه و کنارش صدا و نجوایی شنیده می‌شود و در هر کنج و زاویه‌ای سایه‌ای پدیدار می‌گردد.

دو شخصیت اصلی در رمان هستند که از ابتدا نام و نشان‌شان به زیبایی پنهان شده است. نخست خود زن که راوی کل رمان محسوب می‌شود و ماجرا از زاویه دید او روایت می‌شود، چه در آن بیست‌ودو قسمتی که مریم نوشته است و چه در آن یک قسمتی که نگار. اوست که سخن می‌گوید پس هیچ نیازی به نام وجود ندارد و به همین دلیل خواننده هم چنین نیازی را احساس نمی‌کند. دوم که ترفند پیچیده‌تری را طلب می‌کند، شخصیت شوهر اوست که تمامی کتاب خطاب به او نوشته شده است و به همین دلیل خطاب و نام او در همهمه روایت گم می‌شود. چه نیازی به نام و خطاب کسی است که مخاطب هر جمله راوی است؟ نویسنده با پنهان کردن نام این شخصیت‌ها مصالحی را فراهم می‌کند که بعدها در ساختمان رمانش از آن بهره‌ها می‌برد و مثل اسکلتی آهنی کل فشار و سنگینی رمان را روی آن می‌اندازد.

همراه با راوی وارد خانه‌ای می‌شویم بسیار دورافتاده، همراه با دو کودک خردسال که باید دایم نگران آنها باشیم و... که سرما نخورند، تب نکنند، سرخجه و آبله مرغان نگیرند یا از همه بدتر جسم و جان کوچک‌شان دستانداز از ما بهتران نشود.

هر جا هم که حرف نوشتن می‌شود، سروکله «سلام» پیدا می‌شود. از ابتدا هم انگاره او با نوشتن نامش بر بخار نازکی شکل می‌گیرد که با هرنفس زن روی شیشه پنجره جمع می‌شود. حضور «سلام» برای راوی همیشه یاریگر است. وقتی خودش را نشان می‌دهد که کودک تب دارد. آرام دست بر پیشانی‌اش می‌گذارد و تب بچه پایین می‌آید.

زن می‌خواهد این کابوس تمام بشود اما می‌داند که شرط رفتن از برهوت تمام شدن قصه است. به همین دلیل هم هست که به شوهرش دل می‌دهد و حاضر می‌شود همراه او سر به بیابان بگذارد تا مگر بتواند این قصه را بنویسد اما در عمق وجودش می‌داند که این قصه، قصه خود اوست. می‌داند با اینکه آنجا در برهوت همه‌چیز به اندازه وجود خودش در آنجا واقعی است، اما در عین حال و توأمان قصه هم هست و از منظری دیگر شاید هیچ چیزش هم واقعی نباشد، یعنی هم باشد هم نباشد. برای همین هم هست که بر همه چیز این جهان آگاه است و از جاهایی وصف می‌دهد که آنجا حضور ندارد. شاید بهترین توضیح این باشد که واقعیت این رمان در دو سطح جریان دارد و خواننده مثل خدایی دوچهره رو به هر دو سوی آن دارد. سطح اول واقعیت در برهوت است و سطح دوم در اتاق زنی پریشان‌حال که در اتاقی در خانه پدری در را بر خود بسته است و به دیوار سفید زل زده است و با خویشتن خویش درگیر است و نمی‌داند با احساس گناهش چه بکند. ماجرای او از این قرار است که خود را در تصادف منجر به مرگ خواهرزاده‌هایش و همچنین آسیب جدی شوهر خواهرش مقصر می‌داند که در کماست و بیرون نمی‌آید. ماجرا این است.

قسمت آخر رمان (فصل ۲۳) به نام نگار امضا شده. نویسنده در ۲۲ قسمت قبلی نام او را پنهان کرده است. ما تا حالا فکر می‌کردیم نگار اسم دختر کوچک اوست. همان‌طور که بعد می‌فهمیم بنیامین هم اسم همکلاسی نگار در دانشگاه است. پس در این سطح از واقعیت نه همسری در کار است و نه کودکانی. همه اینها در قصه در سطح دیگری از واقعیت وجود دارند. شاید نگار می‌خواهد این‌طور تقاص مرگ بچه‌های نغمه را بدهد. برای اینکه بتواند درد او را تجربه کند، بلایی را سر خودش می‌آورد که سر خواهرش آورده. پس در قصه بچه دارد، شوهر دارد، خانواده دارد و عاشق است. به طرز عجیبی تصویری آرمانی با مصالحی می‌سازد که در سطح دیگر واقعیت حضوری تمثیلی دارند. او از ابتدا می‌داند که کودکان این داستان طعمه مرگ می‌شوند. پس هم برای آرمانیزه کردن این دنیا و هم برای اینکه درد بیشتری به خودش تحمیل کند نام محبوبش را به پسرک و نام خودش را به دخترک می‌بخشد. نگار از اول می‌دانست که باید با همه اینها وداع کند، اصلا همه چیز را برای همین آغاز کرده بود. برای اینکه درد از دست دادن را بفهمد و تجربه کند و خودش را بیازارد، اما از دست دادن به این آسانی‌ها نیست. زن مقاومت می‌کند حتی سعی می‌کند بعضی جاهای داستان را پاک کند (مثل رفتاری که با نسترن خانم می‌کند) اما نمی‌شود. داستان ضرورت‌های خودش را دارد و نمی‌شود به راحتی و با یک پاک‌کن ترس را از آن حذف کرد. مگر همین ترس نیست که از انسان‌ها والدین همیشه نگران می‌سازد. جالب این است که در قصه همه شخصیت‌ها کمابیش به ضرورت این وداع آگاه هستند و همه به طریقی می‌خواهند زن را یاری کنند تا به پایان تلخ رضا بدهد و آن را بپذیرد اما او نمی‌تواند و مقاومت می‌کند. سفر او با بچه‌ها از برهوت به مشهد نمود بارز همین مقاومت است.

ماجرا این بود که بنیامین در این قصه عجیب گم می‌شود. قرار هم همین بود اما چطور می‌شود به این سرنوشت تن داد! زن تاب نمی‌آورد. بنیامین یخ‌زده را از زیر برف بیرون می‌کشند و زن دو کودکش را زیر بال می‌گیرد و راهی مشهد می‌شود. اما این بازگشت دوباره او را با ضرورت‌های بنیادین قصه روبه‌رو می‌کند و چاره‌ای جز بازگشت نیست. دیگر او را تاب و توان ادامه دادن این قصه نیست. زن دیگر به این آگاهی رسیده است که این قصه، قصه خود اوست و قرار نیست کس دیگری راقم سطور آن باشد. قصه باید تمام بشود اما کدام انسانی است که به مرگ عزیزانش رضایت بدهد. در دنیای او بچه‌ها نمی‌میرند، پسربچه‌ها در خانه برفی بازی می‌کنند و همان‌جا به گنج تبدیل می‌شوند. دختربچه‌ها هم نمی‌میرند، بلکه تبدیل به گنجشک می‌شوند و پرواز می‌کنند و می‌روند، به شرطی که زن برای آنها لباس بافته باشد تا از آنها محافظت کند. پس شاید بیشترین ضرورت تمام کردن قصه در همین باشد که خیال‌مان از آنها جمع بشود. چون اگر قصه درست تمام بشود هیچ کودکی در آن نمی‌میرد. البته در سطح دیگر واقعیت، زن همه‌چیز را می‌داند، برای همین هم هست که دلش رضا نمی‌دهد. او می‌خواهد این تصویر یا انعکاس آن را پشت درهای یک آینه دردار پنهان کند تا بتواند باور کند که می‌تواند برای همیشه از آن نگهداری کرد. اما برای حفظ و ادامه احتیاج به جهانی کامل است. این جهان احتیاج به حفاظت دارد. برای همین هم هست که اگر راوی ـ زن ـ مادر ـ نگار همین‌طور به بافتن برای درخت و جنگل و کوه و پرنده ادامه بدهد، تبدیل می‌شود به نسترن خانم که به نوعی انگار حافظ و نگه‌دارنده این جهان است. کسی چه می‌داند اصلا شاید ادبیات همین باشد: بافتن به قامت جهان.

این درونمایه در ادبیات ما بدون سابقه نیست؛ پیش از این همین درونمایه را در استعاره زیبای «آینه‌های دردار» دیده‌ایم. تصویرت را در آینه می‌بینی. بعد در آینه را می‌بندی و فکر می‌کنی تصویرت فارغ از زمان و مکان همیشه پشت آن درها همان‌طور باقی می‌ماند. امانت گذاشتن این دو عزیز دلبند: بنیامین و نگار در میان واژه‌های یک داستان برای بعد، برای بعد که برف‌ها آب می‌شوند و بهار می‌آید، به طرزی عمیق و انسانی بر شرف کلمه دلالت می‌کند و یکی از شریف‌ترین رسالت‌های ادبیات را به اهل ادبیات امروز ایران یادآوری می‌کند. حتما اطراف جایی که انسانی رنج می‌برد نویسنده‌ای پرسه می‌زند. ادبیات خانه‌ای دو طبقه است که همیشه فقط می‌شود طبقه دوم آن را شناخت اما اگر آدرس را درست آمده باشیم، همیشه طبقه اول شگفت‌زده‌مان می‌کند.

راه پنجم - یک: **حاشیه‌نویسی بر ترجمه رضا عامری از رمان «موسم هجرت به شمال»، نوشته طیب صالح**

سودان، چهل و پنج سال پیش

حسین ایمانیان: ۱ـ بنا بر تشتت فرهنگی دیرسال جامعه ایرانی، در حوزه فلسفه و علوم انسانی و نقدونظر ادبی، ترجمه اهمیت زیادی دارد؛ تا آنجایی که نتیجه کار مترجمان نظریه‌های غرب از سوی جامعه روشنفکری آنچنان «رونویسی/بازنمایی» می‌شود که آثار تالیفی به گرد پای آن نمی‌رسد. مدت‌هاست پدیده‌ای به نام «مترجم-شارح» اهمیت زیادی یافته است و بسیاری از تولیدات نظری فارسی چیزی جز دوقطبی «شرح و ترجمه» نیست؛ حال بنا بر درجه اخلاق حرفه‌ای تولیدکننده کتاب، یکی از دو حالت فوق در شناسنامه اثر پدیدار می‌شود. در حوزه رمان اما، اهمیت اخلاق به‌کلی رنگ می‌بازد و از سوی دیگر، ترجمه به «سرقت ادبی» بدل می‌شود. با این اوصاف، آیا می‌توان برای ترجمه یک رمان وجهی انتقادی در نظر گرفت؟ صرف انتخاب و ترجمه یک رمان می‌تواند جدا از بازتولید اثری بیگانه و دعوت آن به زبان فارسی یا حداکثر نوعی جانب‌داری از گفتمان ادبی‌ای که رمان ترجمه‌شده به آن تعلق دارد، به ترازی انتقادی ارتقا یابد و بر شکافی اینجایی، بر معضلی بومی در رمان‌نویسی فارسی انگشت بگذارد؟ اگر از یک سو بنیادی‌ترین خصلت کنش نقادانه را نوعی مداخله‌گری در وضع موجود بدانیم و از سویی دیگر، بازار کتاب را عرصه عینیت‌یابی یا تشکل وضعیت انضمامی رمان‌نویسی ایران فرض کنیم، آن‌گاه مفاهیمی چون «مترجم-نظریه‌پرداز» یا «مترجم-منتقد» معنا پیدا می‌کند. تاثیر دیرپای انتخاب‌های مترجمان رمان بر کلیت قصه‌نویسی فارسی مساله‌ای است که پیش از این مورد تایید منتقدان واقع شده و بحث تازه‌ای نیست؛ اهمیت موضوع به حدی است که براهنی آخرین صفحات تنها رساله تماما تئوریک‌اش، «کیمیا و خاک» را به آن اختصاص داده است. اما پروژه‌ای که رضا عامری با ترجمه ادبیات عربی پیش گرفته، به دلایلی، یک‌سره متفاوت است. اگر مدهای زودگذر و بازارگرمی‌های برآمده از جایزه و... را در نظر نگیریم، پیش از این کار مترجمان در حد معرفی یا حداکثر موج‌آفرینی ادبی باقی می‌ماند و مساله ترجمه اساسا در پی دستورالعمل ایدئولوژی «غربزدگی» عمل می‌کرد: نخست «ادبیات غرب» را قبله بی‌چون‌وچرای ادبیات فارسی می‌پنداشتند و بعد، بی‌درنگ ماشین ترجمه به کار می‌افتاد تا جایی که آثار درجه سه ادبیات آمریکا (یا چرک‌نویس‌های نوجوانی ریچارد براتیگان) به فارسی درمی‌آمد و هیچ خبری از نویسنده‌های درجه یک کشورهای اطراف‌مان نبود؛ مگر جایزه نوبل میانجیگری می‌کرد و نویسنده‌ای «غیر-غربی» را نشان‌مان می‌داد. رضا عامری و علیرضا سیف‌الدینی منتقدانی‌اند که مسیری دیگر را پیش گرفتند و ادبیات خاورمیانه را از زبان اصلی ترجمه کردند؛ ترجمه‌های ایشان به نوعی مکمل نقدنویسی‌شان است. ریاکارانه و مبتذل خواهد بود اگر همخوانی زبان مادری این مترجمان را با زبان رمان‌هایی که ترجمه می‌کنند، نه امکان و امتیازی برای مترجم که محدودیت قلمداد کنیم؛ آن هم در آشفته‌بازاری که ترجمه از زبان‌های واسطه بسیار رواج دارد.

۲ـ «موسم هجرت به شمال» در سال ۱۹۶۶، به قلم نویسنده سودانی طیب صالح، منتشر شده است؛ تقریبا همزمان با «شازده احتجاب»، رمان بلندآوازه گلشیری. همین همزمانی، برای بازدیدی تاریخی از رمان‌نویسی فارسی، افقی انتقادی می‌گشاید. هردو این رمان‌ها بیشتر از یک دهه پس از جنبش ملی‌گرایی در کشورهای خاورمیانه و شمال آفریقا و اهمیت‌یافتن مبارزات ضداستعماری در کشورهای ایران و سودان نوشته شده‌اند. مقایسه‌ای کوتاه بین این دو رمان دقایقی درخشان برای نقد کلیت رمان‌نویسی ما تدارک می‌بیند: گلشیری صد سالی به عقب می‌رود و بستر داستان‌اش را به وضعیت اجتماعی پشت- سر- گذاشته‌شده قاجار منضم می‌کند، اما طیب صالح داستان‌اش را از سه، چهار دهه قبل آغاز می‌کند و به زمان حال می‌کشاند. «شازده...» شیوه سیال ذهن را به اصلی‌ترین مشخصه رمان بدل می‌کند و به‌نوعی تمهیدگرایی یا شکل‌گرایی استخوان‌دار، قابل مقایسه با بهترین نمونه‌های این شیوه روایت در ادبیات غرب، وفادار می‌ماند و همزمان بنا بر نوعی انضباط مدرنیستی از «حرف‌زدن» اجتناب می‌کند؛ اما «موسم...» به نوعی بیان‌گری غیرمدرنیستی میدان می‌دهد و دغدغه‌های اجتماعی زمانه‌اش را، چه در طرح و توطئه و چه مستقیما در دیالوگ‌های شخصیت‌های رمان، پی می‌گیرد و از طرفی دچار بدنویسی و ضعف‌های تکنیکی-ساختاری نیز می‌شود. گلشیری رمان‌اش را به روایت فروپاشی اشرافیت قاجاری محدود می‌کند (همچون فروپاشی اشرافیت سفیدپوست‌های جنوب آمریکا در «خشم و هیاهو») و از این منظر پس‌زمینه رمان را تک‌فرهنگی و تک‌بعدی، محدود به فراروایت‌های دوقطبی ارباب و برده، مثلا در تقابل و اغتشاش شخصیت‌های فخری و فخرالنساء، برمی‌گزیند؛ اما نویسنده سودانی بخشی از رمان را در قلب اروپا می‌سازد و بخشی را در روستایی کوچک در کشور استعمارزده‌اش و به این ترتیب مستقیما با استعمارگر، با دوسویگی فرهنگی برآمده از استعمار، انگلستان به عنوان استعمارگر و سودان به عنوان کشور تحت استعمار، درگیر می‌شود. در «موسم...» با چندفرهنگی خاصی مواجهیم که حاصل اختلاط «شمال و جنوب» یا همان «شرق و غرب» است و نه یک تقابل ساده صرف؛ رمان گلشیری همچون رمان‌های مدرنیستی غرب، با صلابت، استخوان‌دار و تکنیکی است، با این همه نوشتاری است تمام‌شده و نمی‌توان در آن دست برد، شکل رمان عینیت آن است و مادیت اثر از فرم قدرتمند آن به دست آمده و منجمد شده است؛ اما کتاب طیب صالح، نوشتاری بحران‌زده است که می‌توان بارها بازنویسی‌اش کرد و موتیف‌ها یا تصاویری به آن افزود یا حتی بخش‌هایی از آن را حذف کرد، مادیت این رمان نه در فرم و نه حتی در کلمات آن یافتنی نیست، سیالیت رمان و درهم‌آمیزی موقعیت‌ها، رابطه‌ها و تصاویر آن است که هستی رمان را تشکیل می‌دهد. «شازده احتجاب» توسعه خطی و قطعیت‌یافته مدرنیته اروپایی را بازتولید می‌کند و نه ناموزونی تاریخی کشوری جهان سوی همچون ایران را؛ اما «موسم هجرت به شمال»، به درستی، وضعیت چندفرهنگی، مغشوش و ازهم‌گسیخته کشوری را وامی‌نماید که ساختاری قبیله‌ای دارد اما همزمان با مظاهر مدرنیزاسیون درآمیخته است. می‌توان مقایسه فوق را همچنان پی گرفت و بر جزییات بیشتری انگشت گذاشت، اما قصد این یادداشت کوتاه صرفا اشاره‌ای است به امکانی که افق انتقادی مذکور پیش روی رمان فارسی قرار می‌دهد.

۳ـ ترجمه و انتشار چنین رمانی تنها در بررسی ادبیات دهه ۴۰ راهگشا نیست. وجه همه‌گیر قصه‌نویسی فارسی، گفتمان غالب یک دهه اخیر که می‌توان آن را گفتمان تولید انبوه وکم‌مایگی دانست، مشخصه‌هایی دارد که تقریبا همگی آنها در تقابل با مولفه‌های پیش‌برنده رمان موضوع یادداشت، قابل شناسایی است: نویسنده‌هایی که از کارگاه‌های داستان‌نویسی برآمده‌اند و یکی با پرداخت شهریه و رعایت نکات آموزش داستان‌نویسی رمان می‌نویسند، پیش از هرچیز درگیر ایدئولوژی «استانداردنویسی» یا «درست‌نویسی»اند. آنان نهایت دقت را به «خرج» می‌دهند تا قوانین داستان‌نویسی به طور عام و دستورالعمل ژانر نو-عامه‌پسند را به طور خاص رعایت کنند. از این دیدگاه، رمانی مثل «موسم هجرت به شمال» پر از غلط‌های درشت است: سراسر فصل دوم، مونولوگی طولانی است که مصطفی (شخصیت مرکزی رمان) خطاب به راوی بیان می‌کند؛ چنین چیزی با منطق راست‌نمایی جور درنمی‌آید. مگر ممکن است یک نفر زمانی دراز حرف بزند و آن یکی کلمه‌ای نگوید؟ و این همه ماجرا نیست، در ادامه رمان، بی‌آنکه تمهیدی روایی تراشیده شود، بخش‌هایی از همین مونولوگ (که در متن فصل دوم نیست) نوشته می‌شود و قطعه‌ای از پازل سرگذشت گوینده‌اش را شکل می‌دهد؛ پازلی که تا پایان رمان هم تکمیل نمی‌شود و اتصالات زمانی و علت و معلولی بسیار ناروشن باقی می‌ماند. بین دیالوگ‌های آدم‌های داستان و طبقه اجتماعی و فرهنگی‌شان هم‌خوانی، یا بهتر، باورپذیری وجود ندارد: کارمند دون‌پایه یک اداره دولتی درباره سرمایه‌داری استعماری و «خرافه آمار، خرافه قرن بیستم» صحبت می‌کند. نویسنده با تمهیدی کاملا پیش‌پاافتاده، بی‌آنکه به این پیش‌پاافتادگی بیندیشد و نگران «ضعف تالیف»، این ترکیب مورد علاقه استادان داستان‌نویسی باشد، چالش مرکزی رمان یا مساله استعمار را در قالب دیالوگ یک سودانی و یک انگلیسی بازتولید می‌کند؛ اینچنین است که نویسنده از بیان‌گری مستقیم واهمه‌ای ندارد. یک «غلط کارگاهی» دیگر: «تفنگ چخوف» فراموش شده است: مرگ عجیب و غریب بیوه مصطفی و ود الریس، بی‌آنکه توضیحی روان‌شناسانه برایش مهیا شود، اتفاق می‌افتد و نویسنده قطعیت «حقیقی» چنین مرگی را، «امر واقعی»ای که در پس این مرگ «نمادین» نمی‌شود را، با تمهیدات کارگاهی بی‌مزه، خدشه‌دار نمی‌کند. درخشان‌ترین برساخته رمان، اما دادگاهی است که در انگلستان برای محاکمه مصطفی (به جرم قتل دو زن و موجب‌شدن خودکشی چهار زن دیگر) خلق شده است؛ در این دادگاه همه آدم‌ها خلاف آنچه منطق حکم می‌کند عمل می‌کنند: دادستان در پی تبرئه قاتل است و اقوام قربانیان خشونت‌های وحشتناک متهم در حال ماست‌مالی ماجرایند و خود او خواستار اعدام خویش است. چنین دادگاهی به‌سختی به تحلیلی نشانه‌شناختی تن می‌دهد، شکی بر تاویل‌پذیری بی‌قید و بند دادگاه نیست اما نفس تاویل در اینجا موضوعیت ندارد، میهمان است که منطق نشانه‌ها، همچون دیگر منطق‌های مورد انتظار، یا اساسا «ایدئولوژی منطق رخدادها» از کار افتاده‌اند؛ خلاصه کنیم: همه قوانین دست و پاگیر «کارگاه‌های داستان‌نویسی» به نفع «مساله» نویسنده یا به تعبیری آلتوسری، «پروبلماتیک» رمان، کنار گذاشته شده‌اند. می‌توان و باید، قدمی به پیش گذاشت و گفت: نه‌تنها قوانین و قید و بندهای برآمده از «ایدئولوژی راست‌نمایی» کنار گذاشته شده‌اند، که اساسا تمهید مرکزی رمان، یا به بیانی کلی‌تر، بوطیقایی که از پیش برای رمان تدارک دیده شده، در سیلاب ویران‌کننده «بیانگری»، در خیرگی رمان به حقیقت آنچه «مردم» یک کشور، سودان سال ۱۹۶۶، درگیر آن‌اند، باطل شده یا دست‌کم دگرگون شده است. «موسم هجرت به شمال» همه مقوله‌های فرمال، حتی شیوه نگارش خود را بی‌اعتبار کرده و مستقیما با مساله خویش مواجه شده است؛ فرم این رمان ضعیف نیست، در چنین رمان‌هایی مفهوم فرم دچار ضعف می‌شود؛ نخستین نمود متن‌هایی که درگیر حاد بیانگری‌اند و در فاصله‌ای ظریف با دیگر متن‌ها قراردارند، تزلزل فرم است.

موسم هجرت به شمال
طیب صالح
ترجمه: رضا عامری
ناشر: چشمه
چاپ اول: ۱۳۹۰

نگاه

درباره مجموعه داستان «فرشتگان پشت صحنه»

فرشتگانی در انتظار روشنایی

امیر مولایی

■ بی‌تا ملکوتی در مجموعه داستان «فرشتگان پشت صحنه» داستان‌هایش را بر درونمایه‌ای پایه گذاشته که بی‌شک مهم‌ترین مفهومی است که داستان کوتاه را از قالب‌های دیگر داستانی ممتاز می‌کند: «تنهایی عمیق انسان‌ها»؛ مفهومی که از پیدایش داستان کوتاه (خاصه مدرن) با آن عجین و با گذشت زمان هرچه بیشتر با آن آمیخته شد. در داستان‌های این مجموعه با انسان‌هایی روبه‌رو می‌شویم که انگار قالب داستان کوتاه جایی برای ورود آنها به عرصه داستان است. «انسان‌های له‌شده» به تعبیر فرانک اکانر؛ انسان‌هایی در حال غرق شدن که هر لحظه ممکن است، دست‌های‌شان را هم که به امید نجات بالا آورده‌اند زیر آب غرق شوند. در این داستان‌ها انسان‌ها برای پیداکردن راهی و ماوایی به یکدیگر پناه می‌آورند اما هربار با شکستی عمیق‌تر مواجه می‌شوند. شخصیت‌های مجموعه داستان «فرشتگان پشت صحنه» انسان‌های معمولی هستند که در مهاجرت و تنهایی روزگار می‌گذرانند و هر یک به شکلی از جامعه و پیرامون‌شان کناره گرفته‌اند؛ شخصیت‌هایی که طیف وسیعی از انسان‌های امروز جامعه را تشکیل می‌دهند. از پیرمرد، کارگردان و سرهنگ گرفته تا رزمنده‌ای که شهید شده. مثل پیرمرد داستان «ویلن سل» که به تراس هتلی پناه آورده و دیدن هر روزه دختری با موهای مشکی و فرفری شور زندگی را در او زنده می‌کند، اما همین خواسته‌های ناچیز هم از او دریغ می‌شود و با نبود دختر، پیرمرد در اوج تنهایی در شهری که در همهمه رفت‌وآمد توریست‌ها برای مرد غریب شده به تنهایی عمیق‌تری فرو می‌رود. یا دختر نوجوان داستان «مانکن» که برای دیدن زنی که با پدرش رابطه دارد به خیاطی می‌رود اما با دیدن زن می‌فهمد او هم انسانی معمولی است و چقدر شبیه به یکی مثل خودش است. او حالا به ژرفای تنهایی و نیازی پی می‌برد که موجب می‌شود انسان‌ها به هم پناه بیاورند: «چهره خسته بود و ساده. آرایش نداشت. زن قدبلند بود و لاغر با دست‌های زمخت و ناخن‌های کوتاه و بی‌لاک. صورتش رنگ پریده بود.» حتی در انتها دختر به نوعی با او احساس همدردی پیدا می‌کند و زن هم از روی نگاه سنگین دختر متوجه حس غریبی می‌شود که با حضور دختر آن را در خود احساس می‌کند. اینها انسان‌هایی معمولی‌اند که در کنار هم و با هم زندگی می‌کنند اما از التیام دردهای هم عاجزند. در داستان «شب سفید» هم که دختر برای خوردن شام به رستوران می‌رود و در حین غذا خوردن مرد مهاجری را از پشت شیشه‌ها می‌نگرد، انگار به خود و موقعیت خود نگاه می‌کند.

فرشتگان پشت صحنه
بی تا ملکوتی
ناشر: افک