تبصره ۲۲

گونتر آندرس و دو شاخک هیولای کافکا

پویا رفویی

راهب ماکسیموس پلانودز که در قرن چهاردهم میلادی افسانه‌هایی را تدوین کرد که بعدها ذیل نام ایزوپ نقل می‌شد، ایزوپ را موجودی زشت‌چهره با وجناتی هیولاوش توصیف می‌کرد. ایزوپ، صورتی از ریخت‌افتاده و بدشکل داشت. در نظر گونتر آندرس، منتقد آلمانی، ایزوپ خود در افسانه‌ای بودن، از افسانه‌هایی که نقل می‌کرد هیچ کم نداشت. به عبارتی تکنیک نقل افسانه چیزی به جز تحریف نیست. ظاهرا مطلبی که گونتر آندرس طرح می‌کند در زمره بدیهیات است و همه می‌دانند که در داستان و افسانه، واقعیت تحریف می‌شود. اما گونتر آندرس تحریف واقعیت را منوط به از ریخت افتادن نویسنده تحلیل می‌کند. داستان از طریق تحریف واقعیت تنها زمانی می‌تواند حقیقت‌های خود را ایجاد و القا کند که پیشاپیش نویسنده آن، دفرمه و از ریخت‌افتاده باشد.

این مطالب را گونتر آندرس در بدو کتاب کافکای خود مطرح می‌کند و بالطبع بر آن است تا محملی برای تحلیل شیوه داستان‌پردازی کافکا فراهم کند. ولی کافکای آندرس، بیش از آنکه پدیده‌ای ادبی در قرن بیستم باشد، در حکم فرآیندی است که تاریخ نوشتار را بازنویسی می‌کند. در آثار کافکا، جهان تا سرحد جنون تحریف و دستکاری می‌شود. اما کافکای نویسنده میان جنون و تحریف محیط پیرامون هیچ ربط مشخصی نمی‌بیند. از این بابت، ارزش تئوریک آثار کافکا تامل مجدد در فرآیندی است که نویسنده را به جلوه راوی درمی‌آورد. این تحول نه از سنخ تغییری ماهوی است، آن‌طور که مثلا نویسنده به مدد نبوغش به کاتب الهگان بدل شود، و نه تغییری ذاتی، به نحوی که راوی را مخلوق و یا همزاد نویسنده فرض کنیم. راوی شکل دگردیسی‌یافته نویسنده است. تحریف جهان برای راوی با مفهوم عمیقا مدرن «نرمال» به هم گره خورده است. در جهان مدرن، نرمال‌سازی به جد در دستور کار شکل دادن به جهان است. از این‌رو، تحریف لازمه مرئی کردن جنونی است که با نرمال شدن معلوم و علنی نمی‌شود. رمان در این معنی، مولف یا نویسنده را به دگردیسی وامی‌دارد تا به این واسطه تحریف جلوی نرمال کردن جنون جاری در جهان را بگیرد.

گونتر آندرس، طرح مقولاتی مثل رویا، اسطوره و

سمبل را برای تشریح رمان و داستان مدرن بیهوده می‌داند. مشخص است که در تحلیل وی، کافکا مصداق اصلی است. در جایی از کتاب آندرس چنین می‌خوانیم: «کافکا نه زیبایی‌شناس بود، نه قدیس، نه رویابین، نه اسطوره‌ساز، نه سمبلیست؛ دست‌کم در وهله نخست او هیچ‌یک از اینها نیست. برعکس او افسانه‌نویسی رئالیست است. تحریف برای همه ما شگردی آشناست. دانش مدرن، به نیت پژوهش در طبیعت واقعیت، ابژه تحقیقش را با چیزی مصنوعی، تجربی و مشروط جایگزین می‌کند. این وضعیت باعث تحریف طبیعت می‌شود و به دنبال آن ابژه را نیز به تحریف دچار می‌کند: «با این همه، نتیجه کار نزدیکی هرچه بیشتر و بیشتر به حقیقت است. بر طبق استانداردهای علمی رمان‌های امروز- به جز چند مورد استثنایی- هیچ‌یک مدرن نیستند. در بهترین حالت رمان‌نویسان به سادگی اموری را توصیف می‌کنند که آنها را می‌بینند.» از منظر گونتر آندرس منتقد، نویسندگانی مثل کافکا و برشت با خلق وضعیت‌های تحریف‌شده، شرایطی را فراهم آورده‌اند تا برخلاف نیروهای نرمال‌ساز جامعه مدرن، شرایط مطلوب برای ادراک حقیقت مهیا باشد. از طرف دیگر، گذار از نویسنده به راوی از سنخ دگردیسی تعبیر می‌گردد. این گذار نه بدیهی است و نه می‌توان به هیچ شکلی سازمان‌دهی‌اش کرد. چنین گذاری از منظر ژیل دلوز، تاریخی و غیراودیپی است و از چشم رانسیر، تماما سیاسی است. به محض باز کردن هر رمانی، مخاطب به ناگهان جهش پدیدارشناختی نویسنده- راوی را تجربه می‌کند. گرچه برخلاف ظاهر این اتفاق، با هیچ مقوله ذاتی و طبیعی‌ای سروکار نداریم.

ادبیات مدرن، در عرصه شعر و داستان مشترکا ماحصل دو فرآیند به‌هم‌پیوسته است؛ یکی دگردیسی قصه‌پرداز و دومی تحریف نرمال‌های زیسته به قصد ادراک حقیقت. بازگویی موضع‌گیری منتقدی مثل گونتر آندرس از این جنبه در خور تامل است که هر دو معیار مدنظر وی در وضعیت فعلی ادبیات ما- جز در مواردی نادر- کم و بیش به هیچ انگاشته می‌شوند.

درنگ و نگریستن در سه‌راهی‌ها

■ در ستایش داستان پرسه‌زن

اثری از گوستاو کوربه

امیر احمدی‌آریان

۱ در جاده‌های ایران سه‌راهی‌ها جایگاه خاصی دارند. آن نقطه که جاده دوشاخه می‌شود و در دو جهت ادامه مسیر می‌دهد و به دو شهر متفاوت می‌رود، در سفرهای جاده‌ای ایران اغلب نقطه توقف است. پای ثابت اغلب سه‌راهی‌ها پمپ بنزین است و توالت عمومی؛ برای آنان که ساعت‌ها عذاب حمل باری گران را در ماشین تاب آورده‌اند. در جوار پمپ بنزین، بقالی‌های محلی کوچک با حداقل تنوع اجناس گوناگون که عموما کار هر مسافری را راه می‌اندازند، کنار آنها رستوران‌های کوچک و بزرگ بین‌راهی با رومیزی‌های کثیف و صندلی‌های رنگ و رو رفته، با غذایی که محدود به کباب و جوجه است و گاه دیزی، با کیفیتی که در شرایط عادی به لعنت خدا نمی‌ارزد اما در سفر حسابی جواب می‌دهد. در کنار این‌دست تسهیلات و لذات مختصر، همیشه امکان دست کشیدن به سر و روی ماشین هم فراهم است. مغازه‌های تعویض روغنی و اگزوزسازی و مکانیکی و آپاراتی دیوار به دیوار هم لم داده‌اند و مکانیک‌ها با دست و لباس روغنی و سیگاری بر گوشه لب، کار می‌کنند یا روی صندلی جلو در نشسته‌اند و هوا می‌خورند. گاه، بسته به استانی که مسافر در آن طی طریق می‌کند، در سه‌راهی‌ها چیزهای متفاوتی هم پیدا می‌شود. بسته به فصل، محلی‌ها را می‌بینی که در گوشه و کنار سه‌راهی‌ها بساط کرده‌اند و محصولات باغ و مزرعه خود را به کیفیتی بس بهتر از آنچه در شهر گیر می‌آید، با قیمتی که موجب شرمساری هر دلال میوه و سبزیجات باید باشد، می‌فروشند.

در برابر جاده، که «وسوسه‌انگیز» است و به تند راندن دعوت می‌کند، سه‌راهی، وسوسه توقف و درنگ است. سه‌راهی گرهی است در دل رشته‌ای دراز، نقطه‌ای است که جاده، گویی به پیامد تاملی در نفس و آگاهی به حقیقتی شوک‌آور، ترک می‌خورد و به دو نیم می‌شود و هر نیمه، دیوانه‌وار و بی‌لحظه‌ای درنگ پیش می‌رود تا سه‌راهی دیگری از راه برسد؛ درنگی دیگر و ترک‌خوردنی دیگر. تکثیر ریزوم‌وار شبکه جاده‌ها تلفیقی است از دعوت به پیش راندن در مسیر و ایستادن در سه‌راهی.

اما سه‌راهی‌ها نه محدود به جاده‌های ایران‌اند و نه پدیده‌ای مدرن. قدمت سه‌راهی‌ها به روم باستان می‌رسد، در آن زمان نیز نقاط انشعاب جاده‌ای جدید از جاده اصلی توقف‌گاه مسافران بود، آنجا درنگ می‌کردند و استراحت، البته به سبک خودشان. مسافران روم باستان در نجیب‌خانه‌ها و نوشگاه‌های سه‌راهی‌ها استخوان سبک می‌کردند و برای ادامه راه، نفس می‌گرفتند. در زبان لاتین سه‌راهی را Trivia می‌گویند؛ ترکیبی از Tri که همان سه باشد و via که راه. تا اینجا، البته جز در محتوا و کیفیت استخوان سبک کردن، تفاوت خاصی بین سه‌راهی‌های معاصر ما و سه‌راهی‌های روم باستان نیست. نقطه گسست شاید آنجاست که در روم باستان، عده‌ای از مردم در این سه‌راهی‌ها «زندگی» می‌کردند؛ کسانی که محلی نبودند اما یکی از سه‌راهی‌های بین‌شهری را به عنوان محل زندگی برمی‌گزیدند و در آن مستقر می‌شدند. آنان عمرشان را به پرسه در محیط نه چندان مطلوب و دلپذیر سه‌راهی‌ها می‌گذراندند و غرق الکل و شهوت زندگی را به نهایت می‌رساندند. آنچه برای دیگران نقطه گذر بود، برای آنان محل زندگی به شمار می‌رفت. آن مرخصی موقت مردمان عادی در حین سفر، شغل و زندگی ایشان بود.

ساکنان سه‌راهی‌ها طبعا منفور مردمان شهرنشین بودند. آنان که کار و زندگی و خانواده‌ای داشتند به دیده تحقیر در ایشان می‌نگریستند و از این شکل وقت‌کشی و بطالت دل خوشی نداشتند و همین بود که کلمه trivial به زبان لاتین و به تبع آن به زبان انگلیسی امروز افزوده شد. این کلمه ابتدا برای این‌دست مردمان ساکن سه‌راهی‌های رومی به کار می‌رفت و البته بار منفی داشت و به وقت‌کشی و زندگی بی‌هدف دلالت می‌کرد. مردمان سه‌راهی‌گرد از دید شهرنشینان مجهول‌الهویه و بلاتکلیف بودند و در هیچ دسته‌ای از شهروندان جای نمی‌گرفتند. شاید بی‌دلیل نباشد بین این همه حرف الفبای لاتین، ریاضی‌دانان X و Y را برای نشان دادن مجهول برگزیده‌اند؛ دو حرفی که ظاهرشان تداعی‌کننده محلی است که راه‌ها به هم می‌رسند یا از هم منشعب می‌شوند.

امروزه، لااقل در زبان انگلیسی، معنای اولیه کلمه و دلالت جاده‌ای آن به کل فراموش شده و کاربرد ثانوی آن در نکوهش پرسه‌زن‌ها حوزه دلالتش را پر کرده است. به روایت فرهنگ لغت آکسفورد Trivial به معنای پیش‌پاافتاده و بی‌ارزش و بی‌اهمیت و سطحی است، هر آنچه ارزش صرف وقت ندارد، می‌تواند لایق این صفت باشد.

در فرهنگ مردمان استرالیا رسم بسیار محبوبی هست که آخر هفته عده کثیری را پر می‌کند. شب‌های شنبه و یکشنبه، خلق‌الله به بارها و کافه‌های مرکز شهرهای بزرگ می‌روند تا علاوه بر صرف شام و ماءالشعیر، در رقابتی مفرح مشارکت کنند که trivial competition نام دارد، به معنای مسابقه بی‌اهمیت یا رقابت پیش‌پاافتاده. در این مسابقه هر سه چهار نفر دور یک میز می‌نشینند و یک گروه تشکیل می‌دهند. در طول شب سوالاتی طرح می‌شود و گروه‌ها باید جواب دهند و طبعا هرکس که بیشترین جواب صحیح را بدهد برنده ماجراست. آنچه اهمیت دارد و نام مسابقه را توجیه می‌کند نوع سوال‌هاست. از ابتدایی‌ترین اطلاعات که هر بچه‌مدرسه‌ای می‌داند، مثلا، تاریخ شروع زمستان در استرالیا تا پرسش‌های پیچیده‌تر و تخصصی‌تر، کاشف فلان عنصر شیمیایی یا بهمان قانون فیزیک، تا اطلاعاتی که لااقل برای استرالیایی‌ها مطلقا بی‌ربط و بلااستفاده است، مثلا تعداد اقوام ساکن موزامبیک، بدون هیچ نظم و ترتیبی طرح می‌شوند. اغلب اوقات برنده و بازنده به تصادف تعیین می‌شود، مثلا اگر روزی کسی از موزامبیکی‌های ساکن استرالیا به مسابقه بیاید، بی‌شک تنها کسی خواهد بود که به پرسش تعداد اقوام ساکن وطنش جواب صحیح خواهد داد و همین امتیاز مهمی برای گروه است.

آنچه این مسابقه را trivial می‌کند همین بی‌در و پیکر بودنش در عرصه دانش است. این مسابقه نوعی پرسه بی‌هدف و بی‌سرانجام در ساحت معرفت بشری است که شرکت‌کنندگانش را به ولگردی مفرح و بی‌هدفی دعوت می‌کند. قانون این مسابقه همان قانون درنگ دایمی پرسه‌زن‌ها در triviaهای باستان است: هدفی و مقصدی در کار نیست، نفس ول‌گشتن و خوشه‌چینی از اینجا و آنجا همان هدف است و برد و باخت در این رقابت ولگردانه هیچ فضیلتی را ثابت نمی‌کند.

۲ راس چمبرز (Ross Chambers) منتقد شهیر معاصر، کتابی دارد با عنوان Loiterature (۱۹۹۹). عنوان کتاب ترکیبی است از فعل to loiter به معنای وقت‌کشی و پرسه‌زنی و Literature که همان ادبیات باشد. معادل فارسی درخوری به ذهنم نرسیده است. کتاب در باب ادبیات همین ولگردها و پرسه‌زن‌هاست و البته ادبیاتی که شکل زندگی اینان را درونی ساختار خود کرده باشد، ادبیات ساکنان سه‌راهی‌های واقعی و نمادین که درنگ و وقت‌کشی را هدف گرفته‌اند و مدام از مسیر منحرف می‌شوند و نیل به مقصد را تا ابد به تعویق می‌اندازند. ساختار کتاب به طرز هوشمندانه‌ای بر سفر انتقادی بی‌سرانجامی در تاریخ ادبیات استوار است، پرسه‌ای است خواندنی و بسیار غنی در دل ده‌ها نمونه ادبیات غرب که به بحث مرتبط‌اند و در عین حال پشتوانه نظری محکمی از بسط مفهوم بنیامینی – بودلری فلانور در نظریه فرهنگی قرن بیستم دارد.

چمبرز مدعی است که منفور بودن این پرسه‌زن‌های بی‌هدف بیش از آنکه نتیجه نگاهی از بالا باشد، محصول نگاه از پایین است و دلیلش این است که اینان با نفس زندگی‌شان تلویحا نشان می‌دهند که هر آنچه جدی گرفته می‌شود به راحتی می‌تواند جدی نباشد، هر آنچه سفت است و سخت، می‌تواند دود شود و به هوا رود. اینان با اهمیت ندادن به زندگی خویش، سستی زندگی دیگران را هم فاش می‌کنند و برگزیدن نفس چنین حیاتی نوعی سرکشی در برابر نظم معهود است. پرسه‌زن، استقرار در حاشیه زندگی مدرن را برمی‌گزیند و بی‌هدفی را هدف قرار می‌دهد، اما چنین عملی صرفا به معنای در حاشیه ماندن و حذف شدن نیست، بلکه به معنای تولید امکانی جدید است، تعریف فاصله‌ای از مرکز که امکان نگاه انتقادی را فراهم می‌کند. نقادی محصول فاصله است، دیدن از فاصله ممکن می‌شود و هیچ کس نمی‌تواند چیزی را ببیند که به نوک دماغش چسبیده است. زندگی مدرن زندگی بدون فاصله است، غرق‌شدنی است تمام‌عیار در مجموعه پیچیده‌ای از ساختارها که فرد را از بدو تولد فرا می‌گیرند و به او مهلت فاصله‌گیری نمی‌دهند. سرپیچی پرسه‌زن از پذیرش ساختارهایی از این‌دست، که جملگی بر تعریف مقصد و هدف استوارند، او را بدل به پدیده‌ای خطرناک می‌کند و همین می‌شود که مجموعه‌ای از معناهای منفی، کل حوزه دلالت واژه trivial را می‌پوشانند. چمبرز رابطه پرسه‌زن با زندگی مدرن را به رابطه هدف متحرک و تیرانداز تشبیه می‌کند. پرسه‌زن مدام می‌جنبد و جاخالی می‌دهد و در جابه‌جایی‌هایش منطقی و قانونی نیست و همین است که همیشه از تیررس تیرانداز دور می‌ماند. موضوع کتاب چمبرز ادبیات این «هدف متحرک» است؛ ادبیاتی که مدام می‌جنبد و می‌لغزد و از تیررس خواننده‌اش در امان می‌ماند و همین جنبش دایمی منبع اصلی تولید فکر و لذت در آن است.

آنجا که ادبیات می‌تواند قدرت خویش را به رخ بکشد در سه‌راهی‌هاست، در نقاط تامل و درنگ، که جاده زندگی روزمره ترک می‌خورد. امکان تامل انتقادی بر آنچه به ما گذشته، با ادبیات ممکن می‌شود. ما به ادبیات سکون و درنگ محتاجیم نه ادبیات سرعت و ایجاز و ماهیت رادیکال ادبیات با همین اصرار بر ایستادن و نگریستن است که عینیت می‌یابد

برای بسط این دو نوع نگاه، چمبرز پای دو شخصیت ادبی را پیش می‌کشد. اولی فیلیس فاگ در «دور دنیا در ۸۰روز» ژول ورن است؛ مردی ثروتمند، مرتب و منظم، پایه ثابت محافل بزرگان لندن، چهره‌ای مثال‌زدنی از زندگی مدرن. او شرط‌بندی کلانی می‌کند بر سر اینکه دور دنیا را در ۸۰ روز بپیماید، که برای سال وقوع ماجرا (۱۸۷۲) محال به نظر می‌آید. سفر فاگ، طبق برنامه‌ریزی‌ای بسیار دقیق، سفری است در مستقیم‌ترین مسیرهای ممکن و در آن هیچ هدفی جز رسیدن به مقصد مشخص در زمان تعیین‌شده وجود ندارد. او حتی وقتی به شرق اگزوتیک می‌رسد و می‌داند که دیدنی‌های فراوانی در انتظارش است، به دیدن شهر حتی فکر هم نمی‌کند. تمام تمرکز فاگ بر بررسی راه‌آهن‌ها و مسیرهای دریایی و مبارزه خونسردانه و حساب‌شده با کسانی است که می‌خواهند سفرش را مختل کنند. این میزان دقت و تمرکز بر کار، این حد از وفاداری به برنامه‌ریزی و عمل به زمان‌بندی‌های ازپیش‌معلوم، این اشتیاق به غلبه بر طبیعت، بر تمام نیروهای پیش‌بینی‌ناپذیر طبیعی و خطاهای گریزناپذیر بشری، شخصیت فاگ را به یکی از نمونه‌های تمام‌عیار زندگی مدرن و در عین حال، یکی از اسناد مهم ادبیات استعماری بدل می‌کند: مفهوم «پیشرفت» که در حرکت دور تند فاگ به جلو عینیت می‌یابد، بسته به توان او در غلبه بر عوامل طبیعی و دیگری‌های استعمارشده است. بی‌اعتنایی فاگ به دیگربودگی بخشی از بازی جغرافیایی اوست. سیاست استعماری فاگ، به معنای پذیرش دیگربودگی، فقط تا آن درجه که دیگری می‌تواند ملزومات تحقق برنامه زمان‌بندی‌شده اروپاییان را فراهم آورد، چندان ربطی به پول درآوردن ندارد (فاگ برای سفر تقریبا همان‌قدر خرج می‌کند که قرار است در شرط‌بندی ببرد)، بلکه همه چیز در راستای «کنترل» است: تقلیل دیگربودگی به این‌همانی نه وسیله‌ای برای دست یافتن به هدف، بلکه خود هدف است.» (۱۹۹۹: ۲۸)

از آن سو، شخصیت دومی که چمبرز بر آن انگشت می‌نهد، نمونه ازلی پرسه‌زنی روایی است: «تریسترام شندی». این رمان چه بسا هنوز رادیکال‌ترین نمونه روایت پرسه‌زن باشد، به این دلیل که در آن روایتی در کار نیست که به تعویق بیفتد و از مسیر منحرف شود، بلکه نفس همین انحراف و تعلیق و تعویق، خود روایت است. به بیان دیگر، نفس امکان وجود این رمان در انحراف و ناممکنی رسیدن به مقصد است و عملا جز پرسه‌زنی اتفاق دیگری در آن رخ نمی‌دهد، نوعی پارادوکس زنون ادبی است که حسرت رسیدن به لاک‌پشت لحظه تولد را در دل خواننده باقی می‌گذارد. تریسترام، که قرار است داستان زندگی‌اش را برای ما تعریف کند، شروع می‌کند به فراهم آوردن مقدمات آن. توضیح می‌دهد که پیش از تولد او اوضاع خانواده‌اش چطور بود و به طرز مضحکی مدام در آستانه آغاز قصه اصلی متوقف می‌شود و تغییر مسیر می‌دهد و در نهایت نمی‌تواند قصه‌ای را که وعده داده است حتی آغاز کند. تریسترام در روایت، مرکزی دارد که زندگی خودش است؛ زندگی تقویمی‌ای که وعده روایتش را به ما می‌دهد. اما آنچه در عمل اتفاق می‌افتد جز زدودن این مرکز و بی‌معنا کردن آن نیست. تریسترام مدام به حاشیه می‌رود و از زندگی‌اش فاصله می‌گیرد و از این طریق با بدل کردن خویش به هدفی متحرک، فرصت تاملی جدی در زمان تقویمی را فراهم می‌آورد.

چمبرز با این دو نمونه آغاز می‌کند و رد تکوین این ایده در ادبیات را تا رمان‌های معاصر، کارهای میشل تورنیه و نیکلسن بیکر مثلا، پی می‌گیرد. بی‌شک او بر نمونه‌های دیگر نیز می‌توانست انگشت نهد، مثلا «دل تاریکی» جوزف کنراد؛ داستان بلندی که هر دو نوع شخصیت پرسه‌زن و مدرن در آن حاضرند: مارلو، که ماموریتش یافتن کورتز است، خط مستقیم رود کنگو را می‌گیرد تا به قلمرو کورتز در دل جنگل‌های آفریقا برسد. او جایی نمی‌ماند و وقت تلف نمی‌کند، گویی بنا به قاعده فیلیس فاگ، با همسفران و بومیان فقط تا حدی حرف می‌زند که از حال و روز و گذشته کورتز خبردار شود. اما کورتز پرسه‌زنی تمام‌عیار است. او مبدا و مقصد را رها کرده و ناگاه وسط یکی از جنگل‌های آفریقا فرود آمده و گذرگاه را، سه‌راهی را شاید، هدف قرار داده است. می‌توان حتی تا طلیعه نوع ادبی رمان عقب رفت، تا شخص دن کیشوت، که خانه و زندگی را برای سفر به دهکده‌ای موهوم و دست یافتن به معشوقه‌ای موهوم رها کرد و در طول سفر عملا هر کاری از او سر زد جز حرکتی مستقیم و حساب‌شده به سوی مقصد

۳ ادبیات امروز ما این ایده پرسه‌زنی و تامل و درنگ را کم دارد. این داستان‌های کوچک (نه کوتاه) و رمان‌های کم‌حجم که عجول‌اند و آمده‌اند سریع قصه‌شان را بگویند و بروند، دردی از ما دوا نخواهند کرد. صرف قصه گفتن و ماجرایی را آغاز کردن و به پایان رساندن جز به قهقرا رفتن نیست. در ایران مدام می‌شنویم و می‌خوانیم که صاحب‌نظران، اعم از منتقد و نویسنده و مترجم، اظهار می‌کنند که به دلیل افزایش سرعت زندگی انسان امروز و اینترنت و ماهواره و امثالهم، خواننده وقت ندارد و نمی‌تواند رمان حجیم دست بگیرد، پس باید کوتاه نوشت و موجز و مختصر گفت و رفت. سال‌هاست نویسندگان ما این شیوه ایجاز و اختصار و روایت مستقیم را آزموده‌اند و تعداد مخاطبان ما بیشتر که نشده هیچ، به وضوح ریزش کرده است. عجیب است آنان که چنین باوری دارند، لحظه‌ای به غرب نگاهی نمی‌اندازند و به رمان‌نویسی معاصر آنان فکر نمی‌کنند. اگر بحث بر سر افزایش سرعت زندگی است که سرعت زندگی مردمان ساکن جهان اول چند برابر ماست، در آن سر دنیا آنقدر گرفتاری که روزت هنوز شروع نشده شب می‌شود. در دل این زندگی سریع و نفس‌گیر تمام آنان که امروز لقب نویسنده بزرگ برازنده‌شان است، رمان‌های مفصل و پر شاخ و برگ چندصد صفحه‌ای می‌نویسند و هیچ کس هم بر اساس اعداد ثبت‌شده بر سرعت‌سنج زندگی معاصر یقه‌شان را نمی‌گیرد، گویی که جز صاحب‌نظران وطنی هیچ اهل ادبی در جهان به نبض سریع زندگی امروز پی نبرده است.

مساله بر سر سوءتفاهمی ساده است: ما مکان ادبیات را جاده اصلی فرهنگ فرض کرده‌ایم نه سه‌راهی‌های آن و همین است که پی‌درپی شکست می‌خوریم و عقب می‌مانیم. سوار بر اسب دن کیشوت در این جاده می‌تازیم و ماشین‌های آخرین مدل سینما و اینترنت با فشار کوچکی بر پدال گاز از کنارمان می‌گذرند و به تلاش‌مان می‌خندند، اما به روی خودمان نمی‌آوریم و بر تاختن اصرار می‌ورزیم. کوچک کردن قصه‌ها و پیراستن رمان‌ها و روایت قصه‌های مستقیم جز مهمیز کوفتن‌های بی‌حاصل بر پهلوی نحیف روسینانت نیست و ادبیات در رقابت جاده اصلی از پیش شکست خورده است. نتیجه همین سوءتفاهم است که رمان‌هامان روز به روز به فیلمنامه شبیه‌تر می‌شوند و قصه‌هامان به طرح فیلمنامه، همین است که سینما بدل به آرمانشهر پنهان ادبیات ما شده است. اینکه از روی دست فیلم‌ها قصه می‌نویسیم، واقعیتی است که صدایش را هم درنمی‌آوریم و دل‌مان خوش است که «به‌روز» هستیم، غافل از اینکه قاعدتا برعکس باید باشد، ادبیات باید آن جهانی باشد که خالقش با اتکا به سنت عظیم روایی پیش از خود، گامی به جلو برمی‌دارد و چیزی به تاریخ روایتگری می‌افزاید و سینما از پی او می‌آید و به مدد امکانات خارق‌العاده‌اش این دستاورد نوین روایی را به زبان خود برمی‌گرداند، در غیر این صورت که علت وجودی ادبیات پیشاپیش از بین رفته است. نزدیک کردن ادبیات به سینما برای نجات کتاب و پیش افتادن در رقابت جلب مخاطب، جز تلاشی بی‌معنا برای دوگانه‌سوز کردن اسب دن‌کیشوت نیست.

آنجا که ادبیات می‌تواند قدرت خویش را به رخ بکشد در سه‌راهی‌هاست، در نقاط تامل و درنگ، آنجا که جاده زندگی روزمره ترک می‌خورد و رنگ عوض می‌کند. امکان فاصله‌گیری از آن سرعت هولناک و درنگ و تامل انتقادی بر آنچه در جاده به ما گذشته است و خواهد گذشت، با ادبیات است که ممکن می‌شود. سه‌راهی‌ها قلمرو هنرنمایی همین اسب نحیف است که آهسته گام برمی‌دارد و پرسه می‌زند. ماشین‌های تندرو در سه‌راهی به هیچ کار نمی‌آیند. ما به ادبیات سکون و درنگ محتاجیم نه ادبیات سرعت و ایجاز و ماهیت رادیکال ادبیات با همین اصرار بر ایستادن و تند نرفتن و نگریستن است که عینیت می‌یابد.

والتر بنیامین بود که گفت تغییر نه مسافرت با قطاری در حال حرکت، که کشیدن ترمز خطر آن است. اگر چنین است، ادبیات تنها در آن نقطه‌ای حامل تغییر است که بر ایستادن اصرار می‌ورزد.

خواب آشفته دایی‌جان*

دایی جان هم تشریف آوردن

احمد غلامی

■ وقتی شنیدم دایی‌جان به ایران برمی‌گردد، غصه‌ام گرفت. او هیچ‌جا و هیچ‌کس را نداشت و قطعا نگهداری‌اش به دوش من می‌افتاد. او سال‌ها پیش هرچه را داشت و نداشت، فروخت و برای درمان بیماری‌اش به آمریکا رفت اما خوب نشد و دکترها بالاخره جوابش کردند. دایی‌جان می‌خواست چند ماه باقی‌مانده عمرش را در ایران زندگی کند و وقتی مرد، در امامزاده عبدالله دفنش کنند. با مرگش تنها فعال سیاسی خانواده ما که چند ماهی هم طعم زندان را چشیده بود از دنیا می‌رفت. با اینکه دایی‌جان آدم مهمی نبود و فقط در همایش‌های سیاسی شرکت می‌کرد، وقتی دستگیر شد، می‌ترسیدیم عشق بی‌حد و حصرش به مصدق کار دستش بدهد و متحمل حبس سنگینی بشود که خوشبختانه این‌طور نشد، او تقیه کرد و خانه‌نشین شد و افکار سیاسی و رویاهایش را به خانه آورد و سعی کرد حزب «ملت» را تاسیس کند و خودش دبیر اول آن باشد. با این رویا هر روز صبح از خواب بلند می‌شد، صبحانه خورده و نخورده کلاه شاپو به سر می‌گذاشت و با اینکه آن موقع هنوز عصایی نشده بود، عصایی دست می‌گرفت و می‌رفت وزارت کشور، دوره آقای نوری بود. دایی جان فرم پر می‌کرد و از این اتاق به آن اتاق می‌رفت. کارمندان سربه‌سرش می‌گذاشتند و آخر سر خسته و درمانده به خانه برمی‌گشت، اما ناامید نمی‌شد و با پشتکاری حیرت‌انگیز این کار را بارها تکرار می‌کرد. آتیه‌خانم که از دایی‌جان خیلی جوان‌تر بود اصلا در این عوالم نبود و چون دلخوشی دیگری هم نداشت، طلاق گرفت و با مردی که زنجیر طلای پهنی به گردن می‌انداخت، ازدواج کرد و صاحب دو پسر شد تا عقیم‌بودگی دایی‌جان را هویدا کند. دایی‌جان به جز یک خواهر یعنی مادر من که با یک نظامی سلطنت‌طلب ازدواج کرده بود، کس دیگری را نداشت. انگار روزگار علیه دایی‌جان بود که به خانه ما بیاید و چشم در چشم پدرم باشد که از مصدق متنفر بود و او را عوام‌فریب می‌دانست. آنها بارها تا مرحله گلاویز شدن پیش رفتند و اگر دایی‌جان سرپناهی داشت قطعا کار به کتک‌کاری می‌کشید و دایی‌جان انتقام کودتای ۲۸ مرداد را از پدرم می‌گرفت. اما تا کار به جایی باریک می‌کشید، او کوتاه می‌آمد و سکوت می‌کرد. پدر هم از ترس مادر مصلحتی عقب‌نشینی می‌کرد. این جنگ و دعواها و بحث و جدل‌های سیاسی باعث شده بود علاقه‌ای پنهان بین پدر و دایی‌جان به وجود بیاید. آنها لازم و ملزوم یکدیگر بودند تا ناکامی‌ها و شکست‌های تاریخی خود را با

یکدیگر تسویه کنند. با اینکه پدرم، دایی‌جان را با خشم از خانه بیرون کرده بود، وقتی به خانه می‌آمد اول سراغ او را می‌گرفت و می‌گفت: «پیرمرد کجاست؟» وقتی مادرم می‌گفت: «خودت بیرونش کردی.» پدر می‌گفت: «تو هم گذاشتی برود؟!» آن وقت مادرم به این‌ور آن‌ور زنگ می‌زد و پیدایش می‌کرد و راضی‌اش می‌کرد که به خانه برگردد. او هم با هزار ناز و ادا به خانه برمی‌گشت و ما از خوشحالی بال درمی‌آوردیم. آن‌وقت پدر می‌گفت: «این کارش هم به مصدق رفته.»

روزی که همه فامیل خانه ما جمع بودند، دایی جان از قهر برگشت و تا پایش را توی اتاق گذاشت پدر گفت: «دکترمصدق هم تشریف آوردن.» همه فامیل که سر سفره جمع بودند، زدند زیر خنده. من فکر کردم الان او برمی‌گردد، اما این کار را نکرد. انگار سال‌ها منتظر این لقب تاریخی بود. بعد از آن همه در خفا به او «دایی‌جان مصدق» می‌گفتند. وقتی پدر مرد و ما فهمیدیم سال‌ها ناراحتی قلبی داشته و برای همین همیشه دایی‌جان ملاحظه‌اش را می‌کرده و رفتن و برگشتنش از بی‌پناهی نبوده، بیشتر به او علاقه‌مند شدیم. او هم بیشتر رویاهایش را با ما در میان می‌گذاشت، می‌گفت آرزو داشته مثل دکتر مصدق از خودش دفاع کند و وقتی دست‌های لاغر و نحیفش را که بیماری آنها را سخت تراشیده بود، بالا می‌برد و حرف‌های مصدق را در دادگاه برایمان تعریف می‌کرد، اشک در چشم‌هایش حلقه می‌بست و ما فکر می‌کردیم الان است که او از هیجان قالب تهی کند و روی دست‌مان بماند، اما این‌طور نشد و بیماری او را چنان زار و نزار کرد که ناچار شد برای درمان بیماری لاعلاجش به خارج برود. با رفتن او و پدر خانه ما سوت و کور شد. حالا که دارد برمی‌گردد، نمی‌دانم چه از دایی‌جان و رویاهایش مانده. آیا او هنوز شیفته دکترمصدق است؟ آیا هنوز انگیزه تاسیس حزبی هر چند نامکمل را دارد؟ هرچه و هرچیز نداشته باشد، مطمئنم یک عصا دارد؛ عصایی که دیگر تزیینی نیست و تکیه گاه اوست...

* **«خواب آشفته دایی‌جان» از این هفته یکشنبه‌ها و چهارشنبه‌ها در صفحات ادبیات منتشر می‌شود.**