

**مرور**

## تاریخ خانه‌به‌دوشی

**شرق**: «خیال می‌کردم زندگی عین کتاب است؛ صفحه اول را ورق می‌زنی و به صفحه بعد می‌رسی، و همین‌طور صفحه‌ها را پشت سر هم ورق می‌زنی تا می‌رسی به صفحه آخر. اما زندگی مثل داستان کتاب‌ها نیست. شاید کلماتی باشد و شاید صفحه‌ها شماره داشته باشد، اما پیرنگی در بین نیست.» این جملات ابتدایی رمان «ایستگاه نوئونی توکیو» نوشته یو میری، نویسنده گره‌ای تبار، است که مدتی پیش با ترجمه مهدی غبرایی در نشر نیلوفر منتشر شد.

یو میری در سال ۱۹۶۸ متولد شده و به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس، رمان نویس و مقاله‌نویس شناخته می‌شود. او آثارش را به زبان ژاپنی می‌نویسد اما تابعیت کره جنوبی را دارد. یو میری در آغاز به کار در تئاتر مشغول شد و پس از مدتی نخستین نمایش‌نامه‌اش را نوشت. پس از چند سال رو به رمان‌نویسی آورد و از دهه نود میلادی به این سو چندین رمان نوشت.

شخصیت اصلی رمان «ایستگاه نوئونی توکیو»، مرد بی‌خانمانی است که پس از مرگ در متروی کنار پارک سرگردان است. پارک نوئونو که هدیه امپراتور است، در جایی قرار گرفته که به آن می‌گفتند باغ شیطان. این پارک بازاری مشهور، چند موزه و یک باغ وحش دارد. خود یو میری گفته بود این رمان جایگاه ارواح بسیاری از زنده و مرده است. غبرایی به ضمیمه کتاب، دو نقد کوتاه هم ترجمه کرده که یکی از آنها در «گاردین» منتشر شده است. در بخشی از آن، اشاره شده که یو میری نویسنده‌ای بیگانه از ارواح نیست. او پس از زلزله، سونامی و حادثه هسته‌ای فوکوشیما در ۲۰۱۱ به آنجا سفر کرده است. شخصیت اصلی داستان یو میری، کارگری است به نام کازو که در فوکوشیما به دنیا آمده و از قضا زندگی‌اش به نحوی با امپراتور هم‌زمان شده است. او و امپراتور آکی هیتو هر دو در یک سال به دنیا آمده‌اند و پسرش نیز با ولیعهد در یک روز متولد شده. این تفران‌ها اختلاف دو نوع زندگی را برجسته‌تر می‌سازد. کازو تنها می‌تواند دور از خانه و کاشانه‌اش کار پیدا کند. او به ماهی‌گیری در هوکایدو می‌رود و در ساختن تاسیسات المپیک ۱۹۶۴ توکیو شریکت می‌کند. شاهد بزرگ‌شدن بچه‌هایش نیست و فقط پس از بازنشستگی امکان زندگی در کنار همسرش را به دست می‌آورد که آن هم به‌زودی به فاجعه‌ای عجیب می‌انجامد.

«ایستگاه نوئونی توکیو» رمانی اجتماعی است که البته بیشتر از سیغ‌های جادویی برخوردار است تا واقعی. کازوی این رمان، ضمن پرسه‌زنی در میان چادرهای بی‌خانمان‌ها در پارک نوئونو کنار ایستگاه قطار، خاطرات خود را به یاد می‌آورد و مدام از این شاخه به آن شاخه می‌برد. رمان ضمن روایت شخصیت او، تصویری از مقطعی انده‌وار از تاریخ ژاپن هم به دست داده است. در بخشی از این داستان می‌خوانیم: «چیزی شیرین‌تر از دلتنگی یا آرزوی ایام گذشته، غیبت مدام از زمان حال و خشمی نسبت به آینده نیست. همیشه در نقطه‌ای در گذشته کم شده بودم که حالا که همیشه هرگز به هیچ جایی نمی‌رسید، اما آیا زمان به پایان رسیده؟ آیا فقط ایستاده؟ آیا زوری برمی‌گردد و باز شروع می‌شود؟ یا من تا ابد بیرون رفته‌ام؟ نمی‌دانم، نمی‌دانم، نمی‌دانم. با خانواده‌ام که به سر می‌بردم، عکسی نگرفتم. زمانی که عقلم قد داد جهان اطرافم را درک کنم، جنگ شروع شد، مواد غذایی کمیاب شد و این یعنی که همیشه شکم خالی بود، و چون هفت، هشت سال دیر به دنیا آمده بودم، این را تجربه رها، دیده جبهه شوم، جنگ تمام شد.»

همان‌طوره که اشاره شد، یو میری نویسنده‌ای است که به زبان ژاپنی می‌نویسد و موراکامی دیگر نویسنده ژاپنی است که شهرت زیادی دارد و در ایران نیز بسیاری از آثارش با ترجمه غبرایی به فارسی منتشر شده است. «شهر و دیوارهای دمدمی» از رمان‌های جدی موراکامی است که چندی پیش از سوی غبرایی به فارسی منتشر شد. موراکامی برخلاف دیگر آثارش برای رمان «شهر و دیوارهای دمدمی» پسگفتاری کوتاه نوشته و به این نکته اشاره کرده که هسته اصلی این رمان در ابتدا رمانک یا داستان کوتاه بلندی بوده که در سال ۱۹۸۰ به همین نام در مجله ادبی «بونگا کوکای» منتشر شد. او می‌گوید این داستان کمی بیشتر از صدونجیبه صفحه دست‌نویس بود اما از آن راضی نبوده و ازاین‌رو اجازه نداده به شکل کتاب چاپ شود. با این حال این داستان برای موراکامی حاوی عناصری حیاتی بود؛ اگرچه در آن دوره به قول خودش مهارت لازم را نداشته و نتواند آن عنصر را به خواننده منتقل کند: «رمان نویس تازه‌کاری بومد و او توانایی و ناتوانی‌هایم در نوشتن ارزیابی درستی نداشتم. از انتشار آن داستان پشیمان بودم، اما می‌دیدم کار از کار گذشته. با خودم گفتم وقتش که برسد، دویساره رویش کار می‌کنم، اما تا آن وقت می‌گذارمش لعاب ببندازد.» دست‌آخر موراکامی پس از فرازونشیب‌های زیاد در سال ۲۰۲۰ حس می‌کند که می‌تواند به سراغ داستان «شهر و دیوارهای دمدمی» برود. درحالی‌که دقیقاً چهل سال از اولین انتشار داستان می‌گذشت. او در مارس سال ۲۰۲۰ درست هم‌زمان با اوج شیوع کرونا در ژاپن، نوشتن رمانش را آغاز می‌کند و نزدیک به سه سال بعد آن را تمام می‌کند. او درباره رجوع دوباره به داستانی که سال‌ها پیش منتشر شده بود، نوشته: «به هر حال شهر و دیوارهای دمدمی را به شکل تازه‌ای بازنویسی (یا شاید تکمیل) کردم و راستش خایلم راحت شد. سال‌های سال بود که این داستان عین تیغ کوچک ماهی در گلویی گیر کرده بود. مدام آزارم می‌داد. از نظر من چه نویسنده و چه انسان – این استخوان کوچک خیلی مهم بود. بازنویسی کاری که چهل سال پیش نوشته بودم و سرزدن مجدد به آن شهر مرا خوب به این نکته آگاه کرد. به قول خورخه لوئیس بورخس هر نویسنده به عمرش فقط می‌تواند چند داستان محدود حکایت کند». در نقدی که به ضمیمه رمان ترجمه شده، به این نکته اشاره شده که شک و بی‌ثباتی از همان آغاز در روایت داستان دیده می‌شود. داستان شهر پشت دیوار را دختر پانزده ساله‌ای می‌گوید که راوی در مراسم مسابقه جایزه مقاله‌نویسی به او برمی‌خورد. دختر مدعی می‌شود که خویشن واقعی‌اش پشت دیوار است و آن که در این دنیا زندگی می‌کند، فقط سایه او است. آن دو عاشق یکدیگر می‌شوند، با این حال دختر، جدا از خویشتن واقعی خویش، به‌زودی اپناید می‌شود. آنچه از او به جا می‌ماند و برای راوی پس از گذر سال‌ها واقعی‌تر می‌شود، داستان او درباره شهر پشت دیوار است. سال‌ها بعد، راوی که اکنون به میان‌سالی رسیده است، وارد آن شهر می‌شود و سیر وقایع این‌چنین ادامه می‌یابد.



**ایستگاه نوئونی توکیو**

**یو میری**
**ترجمه مهدی غبرایی**
**نشر نیلوفر**

نقدی بر مجموعه‌داستان «قهوه‌چی چمن‌سلطان» نوشته فرهاد کشوری

# پایانِ بازِ آدم‌های ناتمام



**سیدحسام فروزان**

**درآمد**

فرمالیسم، چه در صورت روسی آن و چه در تداومش در نقد نو، بر این باور استوار است که متن ادبی را باید مانند یک نظام خودبسنده مطالعه کرد؛ نظامی که معنا را نه از طریق ارجاع به بیرون، بلکه از طریق سازمان درونی عناصر خود تولید می‌کند. بر مبنای چنین نگرشی، هر اثر ادبی جهان مختص به خود را می‌سازد و خواننده تنها از طریق روابط درونی میان اجزای آن، می‌تواند به معنای متن دست یابد. مجموعه داستان «قهوه‌چی چمن‌سلطان» نوشته فرهاد کشوری نیز از جمله آثاری است که بیش از هر چیز با شیوه سازمان‌دهی زبان و ساختار روایی‌اش معنا تولید می‌کند. این مجموعه شامل ۱۳ داستان کوتاه است که در آن سال‌های مختلف نوشته شده‌اند. این مجموعه را می‌توان نمونه‌ای برجسته از داستان‌نویسی‌ای دانست که وفادار به امکانات درونی فرم است؛ روایتی که کمتر بر عناصر آشکار کنش، یا بازمانی مستقیم واقعیت بیرونی متکی است و بیشتر بر «چگونگی بازنمایی» و «نحوه دیدن» تأکید دارد.

این نوشتار تلاش می‌کند با به‌کارگیری رویکردهای اصلی نقد فرمالیستی –ازجمله نظریات شک洛夫سکی، تینیانوف، یاکوسن و نیز اصول نقد نو– معماری درونی این مجموعه‌داستان را تحلیل کند. هدف این است که نشان داده شود کشوری چگونه با استفاده از تکنیک‌های زبانی و ساختاری، جهانی ادبی خلق می‌کند که نه بازناب واقعیت، بلکه ساختنی فرمالیستی است. بیشتر داستان‌ها در خوزستان، اسفهان، لرستان و تهران رخ می‌دهند و تصویری از زندگی انسان‌های محروم و بی‌دفاع ارائه می‌کنند؛ انسان‌هایی که زیر بار رنج و زخم، گویی هر روز بخشی از وجود و هویت خود را از دست می‌دهند. ترس، پیوند چند داستان را شکل می‌دهد؛ خاتون در «مَرکَب» از سایه‌هایی می‌گریزد که او را دنبال می‌کنند و راوی در «تمثال» در هراس از نظارت همگانی است. توصیف انده انسانی نیز محور داستان‌هایی مانند «عجم»، «شمس پیر» و «ماسک» است. نثر کتاب ساده، پاکیزه و روشن است و با فضای روایت‌ها سازگاری دارد. در برخی داستان‌ها هم واژه‌ها و اصطلاحات بومی جنوب حضور دارند که به فضا و لحن اثر رنگ محلی می‌دهند.

**زبان؛ آشنایی‌زدایی در جهان روایی**

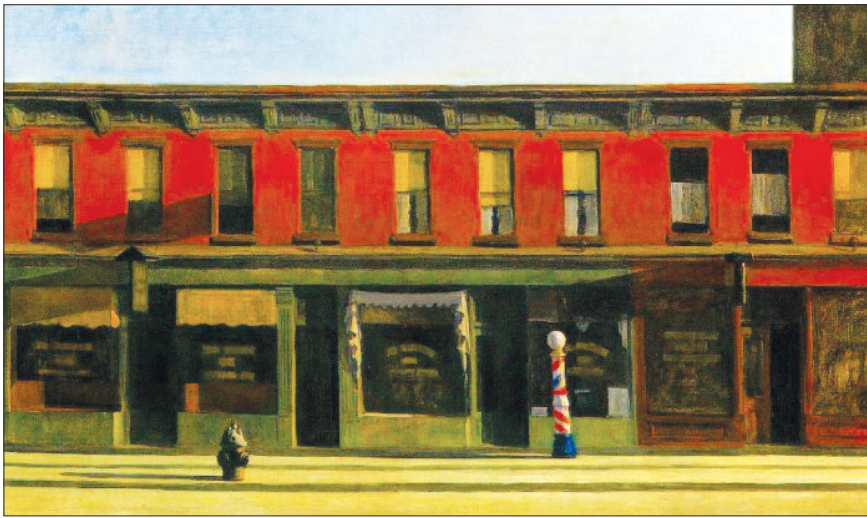
زبان در «قهوه‌چی چمن‌سلطان» صرفاً ابزار انتقال تجربه نیست؛ بلکه خود تجربه است. کشوری با انتخاب واژگان، ریتم جمله‌ها و نحوه چیدمان تصاویر، جهانی را می‌سازد که در آن امر روزمره از طریق آشنایی‌زدایی به یک تجربه زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود. مطابق نظریه ویکتور شک洛夫سکی، آشنایی‌زدایی به معنای «غریب‌کردن امر عادی» و «برجسته‌سازی زبان» است تا ادراک خواننده تازه شود. در این مجموعه نیز زبان، از طریق حذف و ایجاز، و نیز از طریق انتخاب ترکیب‌هایی با بار معنی و آشنا را از بداهت می‌اندازد. مثلاً توصیف‌های محیطی، هر چند در ظاهر ساده‌اند، اما با تکیه بر جزئیات صدا، نور، بافت یا بو– و نه بر نام‌گذاری مستقیم اشیا– نوعی محو و برجستگی هم‌زمان ایجاد می‌کنند؛ توصیف‌هایی که نه واقعیت بیرونی، بلکه «واقعیتِ نحوه دیدن» را بر جسته می‌کنند. تفاوت میان «آنچه هست» و «آنچه حس می‌شود» در زبان شکل می‌گیرد و این همان کیفیتی است که فرمالیست‌ها آن را «افزایش دشواری ادراک» می‌نامند. جمله‌های کشوری اغلب کوتاه، مکث‌دار و موج‌زند. این موج‌ز بودن، صرفاً نشانه سادگی نیست؛ بلکه یک انتخاب فرمی برای ساختن ریتم است. حذف جزئیات زاده‌گو و باقی‌گذاشتن حداقل اطلاعات کافی، سبب می‌شود فضایی‌خالی میان جمله‌ها شکل گیرد؛ فضایی که خواننده مجبور می‌شود آنها را با تامل پر کند. دقیقاً همین «خلاهای معنایی» است که به گفته منتقدان فرمالیست، تنش درونی متن، را افزایش می‌دهد و خواننده را به مشارکت فعال در فرآیند معنادهی دعوت می‌کند.

در بسیاری از توصیف‌ها، تکرارهای کلیدی استفاده از عناصر تقابلی‌های زبانی و تکرارهای کلیدی استفاده از واژگان بومی شعری‌شدن نثر را رقم می‌زنند؛ همان چیزی که یاکوسن آن را «برجسته‌سازی محور هم‌نشینی» می‌نامد. در چنین ساختاری، معنا نه از طریق محتوا، بلکه از طریق روابط صوتی و تصویری ادراک کلمات ساخته می‌شود. در نتیجه، زبان نه ابزاری برای بیان است، بلکه خود داستان می‌شود.

در مجموع می‌توان گفت زبان کشوری نه حامل معنا، بلکه تولیدکننده معناست؛ زبان نه وسیله، بلکه سازنده جهان داستان است. او حتی در سطوح کوچک‌تر، مثل انتخاب واژگان، تعلیق نحوی، یا حذف آگاهانه فعل‌ها، کارکرد ادبی زبان را افزایش می‌دهد؛ جمله‌های کوتاه برای ساختن ضربانگ سریع. حذف توصیف مستقیم برای ایجاد فضای تپه‌ا، استفاده از واژگان بومی (و عناصر محلی مانند زار در داستان «مَرکَب») برای ساختن ریختار صوتی خاص، تقطیع زبانی برای القای اضطراب یا تعلیق، اینها همه شگردهای زبان‌سازی‌اند که فرمالیسم آنها را ابزارهای بنیادی شکل‌دادن به متن می‌داند. به‌علاوه، یکی از عناصر کمتر توجه‌شده در نقدهای رایج ادبی، ریتم نثر است، درحالی‌که فرمالیست‌ها ریتم را عنصر کلیدی سازمان‌دهی معنا می‌دانند. در نثر کشوری، ریتم گاهی آرام، گاهی بریده‌بریده، و گاهی موج‌دار می‌شود. این تغییرات نه تصادفی، بلکه کاملاً ساختارمند به‌نظر می‌رسند. یاکوسن تأکید می‌کرد که ادبیات از طریق «سازمان‌دهی صوت» و ایجاد الگوهای تکراری، به خودگانه‌ی زبانی دست می‌یابد. ریتم در این معنا، یکی از بنیان‌های برجستگی ادبی اثر است. براساس نمونه‌تحلیل‌های فرمالیستی و مطابق با نظریه‌پردازان کلاسیک این مکتب، می‌توان در توصیف جهان ادبی که نویسنده در این مجموعه داستان خلق کرده است، به چند گزاره نهایی رسید: زبان کشوری، جهان را بازنمایی» نمی‌کند بلکه آن را می‌سازد، ریتم و برجستگی زبانی در تولید معنا نقش دارند، نه در آرایش متن. ساختار روایت بر پایه «تنش» و «اختلال» سامان می‌یابد، حذف‌ها و سکوت‌ها و ناتمامی‌ها بخشی از فرم‌اند، نه نقص آن.

**ساختار روایت؛ اقتصاد کنش و بویایی ناشی از سکون**

ساختار بسیاری از داستان‌های این مجموعه بر پایه حداقل کنش آشکار و حداکثر تنش پنهان استوار است. حرکت داستان‌ها



بیشتر در سطح زبان و ادراک صورت می‌گیرد تا در سطح رویداد. می‌توان این‌ین نوع روایت را «روایت موقعیت» نامید؛ روایتی که در آن تأکید بر وضعیت، لحظه و فضای احساسی است، نه بر مسیر کنش. از منظر فرمالیستی، اهمیت چنین ساختاری در آن است که «ساختمان اثر» را در مرکز توجه می‌گذارد. کنش‌های بزرگ حذف می‌شوند و آنچه باقی می‌ماند، آثار و یژواک‌های آن کنش‌هاست. این حذف سیستماتیک، ایجاد نوعی ایستایی فعال می‌کند؛ روایت به‌ظاهر در سکون است، اما در سطح زیرین، انرژی بالقوه‌ای جریان دارد که از طریق نشانه‌های زبانی و تصویری منتقل می‌شود.

نویسنده در بسیاری از داستان‌ها از ساختارهای اییزودیک یا لحظه‌محور استفاده می‌کند. لحظه‌ها اغلب با یک تصویر حسی، یک کنش کوچک یا یک تغییر ناخسوس پیوند دارند. پایان‌ها به جای ارائه گره‌گشایی، معمولاً لحظه‌ای از «تعلیق معنایی» را ایجاد می‌کنند؛ به بیان دیگر، «پایان‌بندی» بیش از آنکه نقطه ختم باشد، نقطه اوج ادراک است. این کیفیت، مطابق با نظریات منتقدانی مانند کلینت بروکس (از رهروان نقد نو)، نشانه‌ای از «کمال فرمالی اثر» است؛ زیرا پایان، نتیجه منطقی سازمان درونی متن است، نه برآمده از انگیزه‌های روان‌شناختی یا اجتماعی.

**زاویه دید؛ فاصله‌گذاری ملایم**

زاویه دید در داستان‌های این مجموعه اغلب نزدیک به شخصیت، اما نه کاملاً درونی است. این فاصله سنجیده، نوعی «چشم سوم» ایجاد می‌کند، راوی در نقطه‌ای ایستاده که هم تجربه شخصیت را لمس می‌کند و هم از آن قدری فاصله دارد تا بتواند موقعیت را با دقت «روایی» توصیف کند. این شیوه، تعادل مهمی میان «بازنمایی درونی» و «ساختار بیرونی» ایجاد می‌کند و اجازه می‌دهد عناصر فرمی از میان زبان نفوذ کنند و قابل مشاهده شوند. فاصله‌گذاری ملایم، نه به شدت پرشتی و نه کاملاً محو-سبب می‌شود خواننده هم‌زمان شاهد تجربه و تحلیل آن باشد. این کیفیت از مهم‌ترین ارزش‌های فرمالیستی مجموعه است؛ متن هم‌زمان با روایت، «خود فرایند روایت» را نیز برجسته می‌کند. تغییرات ظریف در زاویه دید –مثلاً جابه‌جایی میان مشاهده بیرونی و ادراک حسی– بر ساختار معنایی داستان‌ها اثر می‌گذارد. این تغییرات که در ظاهر جزئی‌اند، «کانون ادراک» را جابه‌جا می‌کنند و از طریق همین جابه‌جایی، معنایی لایه‌مند می‌سازند.

**موتیف‌ها؛ تکرار ساختاری و انسجام ارگانیک**

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های فرمالیستی مجموعه، نقش موتیف‌ها در ایجاد انسجام است. موتیف‌ها نه صرفاً عناصر محتوایی، بلکه عناصر ساختاری‌اند؛ تکرار آثا سبب شکل‌گیری ریتم و وحدت می‌شود. در این مجموعه چند موتیف اساسی به‌طور مداوم بازمی‌گردند:

۱. **مکان‌های مرزی**

قهوه‌خانه، بیابان، جاده، چمن‌سلطان و حتی شهری آخرالزمانی که دچار نظارت همگانی است (داستان تمثال)، همگی مکان‌هایی هستند که گویی به‌نوعی «در میانه» قرار دارند. چنین مکان‌هایی کارکردی فرمی دارند؛ مکانی که نه کاملاً درونی است و نه بیرونی. این وضعیت مرزی، ساختار روایت را نیز شکل می‌دهد؛ روایت‌ها در آستانه تغییرند، اما همواره اندکی پیش از آن توقف می‌کنند. گویی در این جهان، آدم‌ها نیز در وضعیت مرزی هستند؛ شخصیت تمام و کمالی نمی‌بینیم و همه به‌نوعی ناتمام هستند.

۲. **سکوت و گفتار**

سکوت‌ها غالباً جایگزین گفت‌وگو می‌شوند و همین سکوت، بخشی از معماری متن را می‌سازد. سکوت‌ها «فضاهای خالی» هستند؛ همان نقاطی که فرمالیست‌ها آنها را «محل مشارکت خواننده» می‌دانند. گفتار نیز غالباً کوتاه، بریده و کاربردی است؛ دیالوگ‌ها بیش از آنکه اطلاعات بدهند، بخشی از «ریتم» را می‌سازند. در نقد فرمالیستی، سکوت نیز بخشی از زبان است؛ «زبان نیامده». این سکوت‌ها در روایت کشوری بسیار پیرنگ‌اند و به‌جای اطلاعات روایی، «خلا معنایی» می‌سازند.

۳. **فاصله میان دیدن و فهمیدن**

این موتیف، در لایه ساختاری و معنایی هر دو حضور دارد؛ شخصیت‌ها بسیاری چیزها را می‌بینند اما به‌تمامی نمی‌فهمند؛ روایت نیز دیده می‌شود، اما درک کامل آن به تعلیق می‌افتد. این فاصله، رابطه‌ای مستقیم با آشنایی‌زدایی دارد؛ ادراک سخت‌تر و تامل پیچیده‌تر می‌شود. این موتیف‌ها نشان می‌دهند که این



**قهوه‌چی چمن سلطان**

**فرهاد کشوری**

**نشر عینک**

**عطف**

**میان‌دو انقلاب**

شرق: «در ساعت هشت و سی دقیقه صبح امروز انقلابیون تهران مجسمه‌های خاندان سلطنتی را از میدان بیست‌وچهار اسفند، راه‌آهن، توپخانه و شهرک اکباتان به زیر کشیدند و با پتک تکه‌تکه کردند. در همین راستا اخبار دیگر حاکی از آن است ارتش… بیچ رادیو را می‌بندم، تکران مجسمه‌هایی می‌شوم که ساختم. هیچ کدامشان سلطنتی نیست پس دلیلی ندارد با پتک تکه‌تکه‌شان کنند. شاید هم دارد. نمی‌دانم». این آغاز داستان «تندیس ناتالی» نوشته سعید جوزانی است که حوادث آن در بستر میان دو انقلاب رخ می‌دهد.

روایت «تندیس ناتالی» از یک سو به زمان حال و انقلاب بهمن ۱۳۵۷ مربوط است و از سوی دیگر تقی به گذشته می‌زند و به سراغ انقلاب ۱۹۱۷ روسیه می‌رود. این رمان با دو راوی روایت می‌شود.

یکی از راویان خسرو، مجسمه‌سازی ۵۰ساله است که در آستانه انقلاب و به واسطه حوادث مربوط به آن به یاد استادش می‌افتد. راوی دیگر، حبیب محمدی، مجسمه‌ساز و عضو آکادمی هنر مسکو است که دست‌نوشته‌های دوران دانشجویی‌اش به شاگردش رسیده است. خسرو در بند انزلی ساکن است و مجسمه‌ای با نام اورزون بورون را به سفارش اداره شایات ساخته است. او حین کار، با دختری به نام ناتالی آشنا می‌شود که از به‌جاماندگان جنگ بین‌المللی دوم است. او را دستیار خود می‌کند و عشقی بیشان شکل می‌گیرد.

حبیب محمدی، در بهار ۱۳۱۷ زمانی که ۳۴ساله بود از شوروی به بندر انزلی آمده بود و در این زمان خسرو، پسی ۱۰ساله بوده است.

سعید جوزانی متولد ۱۳۶۵ بندر انزلی است و از نویسندگان ثابت کانون داستان چهارشنبه رشت که در سال ۱۳۹۰ به آن پیوست و داستان‌نویسی مستقل و خلاق و مدرن را پی گرفت. وسازی تکه‌هایی از تاریخ کیلان و ایران و خاورمیانه، به شیوه تاریخ‌گرایی نوین، از ویژگی‌های سبکی او است. در این راه، دو اثر دیگر نیز از وی انتشار یافت؛ مجموعه‌استان «سال دو فصل دارد» (۱۳۹۷) برگزیده جایزه ادبی کیومرث (بنیاد توس) و رمان «مالوینای انزلی» (۱۳۹۸) نامزد جایزه مهرگان ادب.

در بخشی دیگر از این رمان که قسمتی از یادداشت‌های حبیب محمدی است، می‌خوانیم: «متصل به این می‌اندیشم که چه آینده‌ای در انتظار هنر شوروی خواهد بود؟ این آینده چه تأثیری بر آموزه‌های من خواهد گذاشت؟ حزب در غیاب تاوریش ولودیا چه سیاستی در قبال هنر خلاقه پیش خواهد گرفت؟ مانند آن پنج سال اول انقلاب، آزادی و ترمیم خرابی‌ها؟ عقیده رایج بین هنرمندان بلشویک این است که هنرمندان، نویسندگان، نقاشان و مجسمه‌سازان دوره تزاری از ذوق و استعداد بی‌بهره بودند و فقط چشمه خروشان خلاقیت مخصوص هنرمندان انقلابی است و آنهایند که باید سلیقه هنری توده‌ها را تعیین کنند و رهبر و راهنمای چشم و گوششان باشند. بلشویک‌های ایدئالیستی مثل استاد کوتسوف می‌خواهند به همه بیاوراند که نوع، قریحه و نیروی خلاقه بایستی به‌عنوان نیرویی زنده و رزمنده تنها در خدمت پیشرفت آرمان‌های حزب قرار بگیرد. در این میان برای من چه راهی وجود دارد؟»



**تندیس ناتالی**

**سعید جوزانی**

**نشر نیلوفر**