

این سو و آن سوی متن

کارگاه داستان نویسی عباس معروفی

در رادیو زمانه

(بخش یک تا پنجاه و سه)

www.maroufi.malakut.org

www.radiozamaneh.org/maroufi

گردآوری و تنظیم (برای استفاده تحت فایل PDF) حمیدرضا سلیمانی

www.hamidrezasolaimani.blogfa.com

فهرست مطالب:

- بخش ۱- نویسنده کیست
- بخش ۲- مشق نویسندگی
- بخش ۳- واقعیت داستانی
- بخش ۴- داستان یعنی کشف
- بخش ۵- راست‌نمایی
- بخش ۶- داستان نویس کارآگاه خصوصی است
- بخش ۷- معماری شخصیت
- بخش ۸- اروتیسم در ادبیات
- بخش ۹- اروتیسم و ادبیات
- بخش ۱۰- تراژدی ایرانی
- بخش ۱۱- بی‌رنگی ناگاهی در تراژدی ایرانی
- بخش ۱۲- نویسنده در برابر حادثه
- بخش ۱۳- زبان شعر، زبان داستان
- بخش ۱۴- رنگ آمیزی ذهن
- بخش ۱۵- شخصیت کیست
- بخش ۱۶- روان شخصیت
- بخش ۱۷- زبان ویژه داستان
- بخش ۱۸- منطق روایت
- بخش ۱۹- بازتاب آنسوی خبر
- بخش ۲۰- قلم زرین زمانه، یک گام دیگر
- بخش ۲۱- سواد شخصیت
- بخش ۲۲- چهار ستون داستان
- بخش ۲۳- چرا می‌نویسیم؟ برای کی؟
- بخش ۲۴- تاریخ داستان، داستان تاریخ
- بخش ۲۵- سرو و وان‌گوک، خط طلایی داستان
- بخش ۲۶- بی‌مرزی واقعیت و تخیل با افسانه
- بخش ۲۷- بی‌مرزی افسانه در زمان دراماتیک
- بخش ۲۸- شرطی شدن و انگیزه سازی
- بخش ۲۹- پی‌رنگ جنایت و مکافات

فهرست مطالب:

- بخش ۳۰- رمان عامه پسند
- بخش ۳۱- دالان خاطره
- بخش ۳۲- بی مرزی
- بخش ۳۳- نشانی گذاری
- بخش ۳۴- گریز از میدان آتش
- بخش ۳۵- بازی تداعی
- بخش ۳۶- زمان در ادبیات داستانی
- بخش ۳۷- نقش و جایگاه داستان
- بخش ۳۸- ماندگاری شخصیت با تم شاد
- بخش ۳۹- رنگی! نه به سیاهی خیر!
- بخش ۴۰- جواهرالکلام شخصیت
- بخش ۴۱- کشش، عنصر هزار و یک شبی
- بخش ۴۲- ویژگی اقلیمی
- بخش ۴۳- نامگذاری شخصیت‌ها
- بخش ۴۴- جادو در کار داستان
- بخش ۴۵- ستاره‌های آسمان چند است؟
- بخش ۴۶- روایت قرآنی
- بخش ۴۷- روایت قرآنی جای خالی سلوچ
- بخش ۴۸- نام‌گذاری داستان و شخصیت‌های داستان
- بخش ۴۹- شاهنامه فردوسی و تصویرهای کلوزآپ
- بخش ۵۰- صحنه‌آرایی در داستان
- بخش ۵۱- ادبیات شفاهی یا ادبیات مکتوب
- بخش ۵۲- ساختار بالون در رمان
- بخش ۵۳- سطح سواد مخاطب

۱

نویسنده کیست؟

برخی معتقدند که هر کس سواد خواندن و نوشتن داشته باشد، می‌تواند نویسنده شود. بعضی می‌گویند انسان باید از استعداد، و بلکه از موهبت الهی برخوردار باشد تا داستان بنویسد. عده‌ای نیز بر این باورند که نویسندگی نیاز به یک جنم ویژه دارد. اما هر کس که می‌تواند چیزی بنویسد، لزوماً داستان‌نویس نیست.

نویسنده کیست؟

در زندگی همواره اتفاقاتی که رخ می‌دهد، و آدم‌ها هر روزه چیزهایی می‌بینند که دل‌شان می‌خواهد می‌توانستند آن را بنویسند و معمولاً بسیاری از افراد در ذهن‌شان نوشتن را می‌نویسند، یا خیال می‌کنند که دارند می‌نویسند. اما همین که پشت میز می‌نشینند تا بنویسند، درمی‌یابند که نمی‌توانند. مثلاً یک پیکرتراش کوه سنگ را دستمایه‌ی کار خود می‌کند، اما نویسنده با هیچ مواجه است یعنی با کاغذ سفید. بنابراین نوشتن داستان و رمان کار ساده‌ای نیست. اینکه تو همه‌ی بافته‌های ذهنی‌ات را با خود به پشت میز بیاوری ساده است، اما چه‌جوری آن را بر کاغذ منتقل کنی، سختی کار آغاز می‌شود.

یک کاغذ سفید، یک پنجره که بتوان تخیل را پرواز داد، یک مقدار علاقه، اندوختن تجربه زندگی، خواندن کتاب‌های داستان و نمونه‌های درجه یک ادبیات ایران و جهان، شرایط لازم نویسنده شدن است، اما کافی نیست.

نویسنده صد صفحه می‌خواند و یک صفحه می‌نویسد. ما آثار آنتوان چخوف را می‌خوانیم که ببینیم چکار کرده که ما نکنیم، و آثار همینگوی را می‌خوانیم که ببینیم چکار نکرده تا ما انجام دهیم. نویسنده نیاز به تربیت کردن ذهنش دارد؛ برای داستان دیدن همه چیز. یک داستان‌نویس جوری چهارچوب ذهنش را برای ساختار داستان تربیت می‌کند که حتا رویاهایش هم ساختار داستانی پیدا کند.

اما چگونه می‌توان یک موضوع خوب برای یک داستان پیدا کرد؟

این سئوالی است که همواره در ذهن داستان‌نویسان جوان مطرح می‌شود، هیچ پاسخی مناسب‌تر از این پرسش دوباره نیست که:

داستان خوب را چگونه باید نوشت، زیرا موضوع بد وجود ندارد. اگر به اطراف خود نگاه کنید، روزنامه‌ها را ورق بزنید، در همه‌ی اتفاقات و حوادث و اخبار حتماً دستمایه‌هایی برای یک داستان خوب وجود دارد.

اما آیا هر داستانی که نوشته شد، می‌تواند در این هیاهوی تولید، خودی از خود نشان بدهد، و شانه به شانه‌ی آثار هنری بزرگ بایستد؟

بله، موضوع بد وجود ندارد. فقط داستان خوب وجود دارد، و داستان بد در درازای زمان، وجود خود را خود انکار می‌کند.

مثلاً چقدر داستان و رمان خوانده‌ایم که وقتی زمانی بعد به جلد کتاب نگاه می‌کنیم، چیزی یادمان نمی‌آید، چقدر فیلم دیده‌ایم که بعدها وقتی به عکسی از آن فیلم برمی‌خوریم، یادمان نیست که موضوع فیلم چه بود. چقدر فیلم‌های هالیوودی دیده‌ایم با هنرپیشه‌های معروف! چقدر کتاب‌های جنجالی خوانده‌ایم که زمانی بعد هیچ چیزی از آن در ذهن‌مان نمانده، و برعکس، چه کسی می‌تواند "گره در باران" همینگوی را از یاد ببرد؟ یا چطور ممکن است "بیگانه" کامو فراموش شود، و "ژرمینال" امیل زولا، و "رگتایم" دکترف، و "ناطور دشت" سالیانجر؟

هیچ کتاب یا فیلم، و به طور کلی هیچ اثری به صرف تبلیغات و جنجال برپا نمی‌ماند. هنر با کمک عصای زیر بغل جز چند قدم بیش‌تر نمی‌تواند راه برود، هنر باید بر پاهای خودش بایستد. ما تصمیم می‌گیریم داستان خوب بنویسیم، داستانی که بهترش را کسی نتواند بنویسد، یعنی خودمان جوری داستان را بنویسیم که بهترین نوع و نمونه‌ی روایت آن داستان باشد. این کار ساده نیست، اما دشوار هم نیست، و گرنه چخوف، هدایت، گلشیری، ملامود، همینگوی، سالیانجر، بکت، و خوان رولفو وجود نداشتند.

فقط باید از جا بلند شویم و خود را برای کاری بزرگ و هیجان‌انگیز آماده کنیم. داستان کوتاه

ادبیات در قالب‌ها و فرم‌های مختلفی ارائه می‌شود؛ داستان، رمان، نمایشنامه، فیلمنامه، انکدوت، حکایت، افسانه، شعر، و متن‌های دیگر.

من در این برنامه بیش‌تر درباره‌ی ساختار داستان حرف می‌زنم. اگر ساختار رمان را یک باغ تصور کنیم که معمولاً با بیل شکلش می‌دهند، داستان کوتاه یک باغچه است که با دست مرتب می‌شود. من ترجیح می‌دهم البته رمان را هم با دست بنویسم. هرچند که این، کاری‌ست کشنده، اما کار دل را دست می‌کند.

داستان کوتاه مثل باغچه با دست مرتب می‌شود، و در یک نظر در چشم می‌نشیند.

صفدر تقی‌زاده، مترجم و داستان‌شناس ارزشمند معاصر درباره‌ی داستان کوتاه چنین می‌نویسد: «داستان کوتاه انعطاف‌پذیرترین نوع ادبیات داستانی است. داستان ممکن است مجموعه‌ای از چند حادثه یا تک‌گویی یا توصیفی ساده از واقعه‌ای بدون شخصیت باشد.

"کوتاه" بودن آن هم می‌تواند چیزی بین یک صفحه تا ده هزار کلمه را در بر گیرد. اما از ویژگی‌های مشخص داستان کوتاه این است که پس از خواندن به علت بیان حالات انسانی و اجتماعی بلند "جلوه" کند.

داستان کوتاه که در اوایل قرن نوزدهم یتیمی بی نام و نشان بود، به صورت متداول‌ترین و مردم‌پسندترین قالب ادبیات داستانی وارد قرن بیستم شد. یکی از دلایل آن، علاوه بر تحولات صنعتی و اجتماعی و فرهنگی، رواج فراوان نشریه و مجله در قرن بیستم بود. این نشریه‌ها به سبب خوی سرعت‌طلب خوانندگان خود، به متون کوتاه و تصاویر بسیار، و مطالبی که حوصله‌ی خوانندگان را سر نبرد، نیاز وافر داشتند.

بدین ترتیب، داستان کوتاه خوانندگان فراوان یافت و نیاز بدان موجب افزایش کیفیت شد، و رفته رفته به مرحله‌ی تکامل رسید، و سرانجام به صورت شاخه‌ی ادبی و هنری مستقلی با امکانات بیانی مؤثر از حالات برون و درون انسان درآمد.

آنتوان چخوف، این داستان‌نویس نازنین

آنتوان چخوف، نویسنده بزرگ روس جایی می‌نویسد: «من هنوز دیدی فلسفی و سیاسی از زندگی پیدا نکرده‌ام، و هر ماه که می‌گذرد، عقیده‌ام را عوض می‌کنم. بنابراین ذهن خودم را تنها به توصیف این‌که قهرمانان آثارم چگونه عاشق می‌شوند و ازدواج می‌کنند و بچه‌دار می‌شوند و حرف می‌زنند و می‌میرند، محدود و مشغول نکرده‌ام.»

درونمایه‌ی اصلی آثار آنتوان چخوف، انزوا، تنهایی، و سرخوردگی طبقات زجرکشیده و به‌ویژه محرومیت‌های دهقانان، و نیز زندگی ملال‌آور و بی‌حاصل اشراف است. چخوف انسانی رئوف بود، و فقط یک جنبه‌ی زندگی را نمی‌دید؛ و هرگز از دیدن اندکی نور و زیبایی در ورای یک حادثه‌ی غم‌انگیز و تراژیک غافل نبود.

مشخص‌ترین ویژگی هنر چخوف، سادگی به شکل‌های گوناگون است. داستان‌هایی سخت ساده که برای ابدیت نوشته شده است.

۲

مشق نویسندگی

از اولین خاطره‌های خوب نوجوانی من مربوط به زمانی است که دلم می‌خواست داستان بنویسم، اما بلد نبودم. داستان‌های چخوف را می‌خواندم، و چون این داستان‌ها ساده و دلچسب بود، به راحتی می‌توانستم از روی آنها کپی برداری کنم.

اوایل مثل مشق نوشتن بود.

کمی بعد یاد گرفتم که اسم خیابان‌ها و شهرها و آدم‌های روسیه را ایرانی کنم. فکر می‌کنم از چهارده سالگی تا هفده سالگی چیزی حدود سه سال، از آثار چخوف خواندم و نوشتم.

امروز که سال‌ها گذشته، خاطرات آن روز لبخندی است که از یاد نام آنتوان چخوف بر دلم می‌نشیند؛ یاد انسانی مهربان که عاشق آدم‌ها بود، و این عشق در تمامی نوشته‌هایش موج می‌زد. یکی از داستان‌های به‌یادماندنی چخوف، "متهم" نام دارد. تصویر روشنی از زندگی و چهره‌ی پیرمردی معصوم که در دوران تزارها قربانی و تباه شده است.

اگر بخواهیم اوضاع معیشت، رابطه‌ی آدم‌ها، رنگ لباس پلیس، تکیه کلام قضات ساختمان عدالت، فروپاشی ورشکستگان، و کلاً رنگ و بوی زندگی را در قرن نوزدهم روسیه بشناسیم، از طریق کتاب‌های تاریخ و جغرافیا موفق نخواهیم شد.

تنها از طریق داستان‌ها و نمایشنامه‌های نویسندگانی چون آنتوان چخوف، و فئودور داستایوفسکی می‌توانیم زیر و بم زندگی بخشی از مردم دنیا را دریابیم.

همچنان‌که امیل زولا در همان دوره در فرانسه به اعماق زندگی معدنچیان رفته، پاشیدگی خانواده را بر زمین به تصویر کشیده، و در تاریکی شرابخانه‌ها بر عاقبت غم‌انگیز انسان گریسته است تا اعتراضش را به برادرکشی و عربده‌کشی بخاطر مال دنیا بر صفحه‌ی کاغذ بیاورد، و به مردم کشورش بگوید روزی انسانی خواهد آمد که به احکامی غیر انسانی همچون حکم اعدام اعتراض خواهد کرد.

نگاهی به "متهم" آنتوان چخوف

داستان کوتاه "متهم" اثر آنتوان چخوف یکی از نمونه‌های تمیز و جاودانه‌ی ادبیات داستانی جهان است.

داستان دست و پا زدن‌های بی‌سرانجام سوتهدلان معصوم در ساختمان کور و کر قضاوت. گویی عدالت مرده است.

پیرمردی فقیر صادقانه از تلاش و معاش حرف می‌زند؛ غم نان. او هرگز در عمرش دروغ نگفته است. در مقابل، قاضی نیز صادقانه از نظم شهر دفاع می‌کند، و پیرمرد را به دروغ و دزدی و خرابکاری و اخلال در نظم عمومی، و حتا تلاش برای کشتار جمعی متهم می‌کند.

هر دو راست می‌گویند، اما متهم کیست؟

"متهم"

متهم روستایی نحیف ریزه‌اندami است، سخت لاغر و استخوانی، با شلواری وصله‌دار، و پیراهنی از کرباس، برابر رییس دادگاه بخش ایستاده. صورت نتراشیده و پر آبله‌اش، چشم‌هایش که به زحمت از زیر ابروهای پرپشت آویزان پیداست... ظاهری سخت عبوس و گرفته دارد. انبوه موهای درهم‌پیچیده‌اش که مدت زمانی است شانه به آن نخورده، حالتی عنکبوت‌وار به او می‌دهد که عبوس‌ترش می‌نمایاند. پابره‌نه است.

رییس دادگاه شروع می‌کند: «دنیس گریگوریف! بیا جلوتر و به سؤال‌های من جواب بده. صبح روز هفتم تیرماه جاری، نگهبان راه آهن هنگام گشت تو را نزدیک ایستگاه صد و چهل و یکم در حال باز کردن مهره‌ی یکی از پیچ‌ها که ریل را به الوار محکم می‌کند دیده است. این هم آن مهره!... تو را با همین مهره دستگیر می‌کند. آیا حقیقت دارد؟»

«چیه؟»

«همه‌ی این‌هایی که اکینوف اظهار داشته، حقیقت دارد؟»

«بله، دارد.»

«بسیار خوب، حالا بگو ببینم به چه منظوری این مهره‌ها را باز می‌کردی؟»

«چیه؟»

«اینقدر چیه چیه نکن. جواب سؤال را بده؛ برای چی این مهره‌ها را باز می‌کردی؟»

دنیس با نگاهی زیرچشمی به سقف غرغر می‌کند: «اگر لازم نداشتم که بازش نمی‌کردم!»

«این مهره را برای چه کاری لازم داشتی؟»

«مهره؟ ما این مهره‌ها را به قلاب ماهیگیری وزنه می‌کنیم.»

«این "ما" که می‌گویی کی‌ها هستید؟»

«ما دیگر! همین مردم... یعنی دهاتی‌های کلیموف.»

«گوش کن اخوی! مرا دست نینداز. راستش را بگو. این دروغ‌هایی که درباره‌ی وزنه و قلاب

ماهیگیری به هم می‌بافی، بی‌فایده است.»

دنیس پلک می‌زند و زیر لب می‌گوید: «من توی عمرم هیچوقت دروغ نگفته‌ام، آنوقت بیایم و

اینجا دروغ بگویم؟... حالا خودمانیم عالیجناب، با ریسمان بی‌وزنه می‌شود ماهیگیری کرد؟ اگر

طعمه‌ی زنده یا کرم روی قلاب بگذاری، بدون وزنه که زیر آب نمی‌رود، می‌رود؟...»

«خب، پس می‌خواهی بگویی این مهره را باز کردی که با آن وزنه‌ی قلاب درست کنی، هان؟»

«خب پس چی؟ پس می‌خواستم باهاش سه‌قاپ بازی کنم؟»

«می‌توانستی از یک تکه سرب یا یک فشنگ استفاده کنی... یا یک میخ.»

«سرب که همینجور توی کوچه‌ها نریخته برداری. باید برایش پول بدهی. میخ هم که به درد این کار

نمی‌خورد. باور کنید بهترین چیز همین مهره است. هم سنگین است، هم سوراخ دارد.»

«خودش را می‌زند به کوچه‌ی علی‌چپ! انگار دیروز به دنیا آمده یا از ناف آسمان افتاده! آخر

کله‌خر! تو نمی‌فهمی باز کردن مهره چه عواقبی دارد؟ اگر نگهبان سر پستش نبود، چه بسا قطار از

خط خارج می‌شد و مردم زیادی کشته می‌شدند. تو باعث کشتار مردم می‌شدی.»

«خدا نکند عالیجناب! کشتار مردم؟ مگر ما کافریم یا جنایتکار؟ شکر خدا، عالیجناب، ما یک عمر زندگی کردیم بی آنکه خواب این چیزها را ببینیم، چه رسد به کشتن آدم... گناهان ما را ببخش ای ملکه‌ی آسمان‌ها، و به ما رحم کن. شما چه حرف‌هایی می‌زنید، عالیجناب!»

«پس تو خیال می‌کنی که قطار چطور از خط خارج می‌شود؟ کافی است دو سه تا از این مهره‌ها را باز کنی تا قطار از خط خارج شود.»

دنيس پوزخندی می‌زند و نگاهش را با دیرباوری به رییس دادگاه می‌دوزد: «عجب! سال‌هاست که ما اهالی این ده، مهره‌ها را باز می‌کنیم، و خدا خودش حافظ جان ما بوده؛ آنوقت شما دارید از تصادف قطار و کشتار مردم حرف می‌زنید؟ اگر ریلی را از جا کنده بودیم، یا الواری جلو قطار انداخته بودیم آنوقت ممکن بود که قطار از خط خارج شود اما... هی هی... با یک مهره!»

«سعی کن بفهمی که همین مهره ریل را به پایه‌ها می‌بندد.»

«ما این را می‌فهمیم قربان!... برای همین همه‌شان را باز نمی‌کنیم... چند تایی را می‌گذاریم باشد... ما گتره‌ای و بی‌فکر کاری نمی‌کنیم... ما می‌فهمیم چکار می‌کنیم.»

...

(ادامه‌ی این داستان را در کتاب "مرگ در جنگل" ترجمه صفدر تقی‌زاده پی بگیرید.)
دومین قسمت از برنامه‌ی این سو و آن سوی متن را با جمله‌ی زیبایی از "بوف کور" اثر جاودانه‌ی صادق هدایت به پایان می‌برم:

«قصه یک راه فرار برای رسیدن به آرزوهای ناکام است.»

۳

واقعیت داستانی

واقعیت داستانی، خاطره‌ی دست‌کاری شده‌ی واقعیت موجود است. نویسنده با چشم خودش واقعه را رؤیت و روایت نمی‌کند، بلکه با دوربین ویژه‌ای به تصاویر و ماجراها و شخصیت‌ها می‌پردازد. دوربین‌گیری در داستان و رمان، یکی از فنون اصلی نوشتن است که ندانستنش کاری سهل را ممتنع می‌کند.

در واقعیت موجود باید دست برد. واقعیت موجود از هر حادثه‌ای، مواد خام اثری است که یک نویسنده‌ی توانا داستانش می‌کند.

نویسنده به واقعیت موجود خیانت می‌کند، تا به هنر وفادار بماند.

مشکل بسیاری از نویسندگان تازه‌کار این است که نمی‌توانند دوربین خود را درست کار بگذارند. نمی‌دانند جای دوربین‌شان کجاست، از چه زاویه‌ای داستان را شروع کنند، و راوی داستان چه کسی باشد.

و نمی‌دانند که نباید به کمک دوربین خود بشتابند. آنها هرچه را که از چشم دوربین مخفی مانده آشکار می‌کنند به این خیال که همه چیز را گفته باشند. حالی که همه چیز را نباید گفت.

شیوه‌های دوربین‌گیری

اگر از سوراخ کلید داستان را روایت کنیم به مراتب اثر قوی‌تری خواهیم داشت تا اینکه دوربین را روی تمامی اتاق پهن کنیم. و اما اگر به این قدرت رسیدیم که دوربین داستان‌نویس مان را در سوراخ کلید تعبیه کنیم، باید آنقدر توانا و صبور باشیم که بر این زاویه وفادار بمانیم، و نگذاریم عوامل دیگری خارج از دوربین به ماجرا کله بکشند.

اغلب داستان‌نویسان به دلیل همین بد کار گذاشتن دوربین، نمی‌توانند از یک موضوع خوب، داستانی حتماً متوسط خلق کنند، حالی که اگر داستان "دواسکی‌باز" همینگوی را بخوانیم درمی‌یابیم روایت این داستان با هر دوربین دیگری، یا با هر روایتی غیر از این، شاهکاری را به کاری بد مبدل می‌کرد.

همینگوی و دو اسکی‌باز

دو اسکی‌باز از کوه‌های آلپ پایین می‌آیند و در حالی که بسیار گرسنه‌اند و راه رستوران را در پیش گرفته‌اند، می‌بینند در گورستان پیش‌رو سه نفر مشغول خاک‌سپاری یک جسدند؛ روستایی، گورکن و کشیش. آنها به رستوران می‌رسند، و بسیار گرسنه‌اند.

مرد کافه‌چی سر میزشان می‌آید و برایشان نوشیدنی و غذا می‌آورد، اطلاعاتی هم از ماجرای دفن یک زن روستایی می‌آورد. هر دفعه یک تکه از اطلاعات را می‌آورد.

در این داستان نه جای دوربین عوض می‌شود، نه دوربین‌های کمکی دخالت می‌کنند، همه چیز در واقعیت آرامی پیش می‌رود.

کافه‌چی تعریف می‌کند: مرد روستایی که چند ماه پیش در سرما و یخبندان همسرش مرده، به دلیل بسته بودن راه‌ها، جسد زنش را در انبار خانه‌اش روی تخته‌ای می‌خواباند.

اما هر بار که به انبار می‌رود، جسد به در گیر می‌کند و او را به مخمصه می‌اندازد.

روستایی تصمیم می‌گیرد جای جسد را عوض کند، اما می‌بیند که زن به تخته‌ی زیرش چسبیده است. ناچار تخته را با جسد وا می‌دارد کنار در. دهن زن مرده انگار از حیرت باز مانده است.

چیزی که حالا همه در آن روستا فهمیده‌اند این است که صورت جسد سوخته و مچاله شده. مرد رستوران‌چی مدام می‌گوید این «دهاتی‌ها حیوونن!»

اما ماجرا چیست؟ مرد روستایی جسد را به دیوار کنار در واداشته، و هر بار که به انبار می‌رود نمی‌تواند فانونسش را بیاویزد، چون میخ جای فانوس حالا پشت جسد قرار گرفته، دهن زن مرده هم باز مانده است. روستایی ناچار می‌شود فانوس را به دندان زنش بیاویزد. ماجرا به همین سادگی است.

این اثر با همین تکنیک ساده از زبان کافه‌چی برای دو اسکی‌باز نقل می‌شود. آن دو مشغول غذا خوردن‌اند، و کافه‌چی هر بار که چیزی برای آنها می‌آورد، تکه‌ای از این ماجرای عجیب هم می‌آورد.

هیچکس گناهکار نیست، نه کافه‌چی، نه آن زن که بی‌موقع مرده، و نه روستایی زن‌مرده. فقط داستان همینگوی آفریده می‌شود. گویی خدا در کار آفرینش بوده، و قاضی نبوده، و روایت‌گر حقیقتی بوده که از واقعیت موجود سرمشق می‌گیرد.

قربانی و قهرمان

پرداختن به قربانی آن‌جا دشوار می‌شود که شخصیت قربانی به ضدقهرمان بدل نشود. وگرنه ساختن قهرمان بسیار ساده است، همچنانکه مورخان از شخصیتی تاریخی، یک قهرمان ملی می‌سازند، و مردم مجسمه‌ی قهرمان ملی را در یک شورش به زیر می‌کشند. شخصیت داستانی که هرگز خلق‌وخوی قهرمان را ندارد، با هیچ شورش و انقلابی فرو نمی‌ریزد.

ارنست همینگوی، و کوه یخ

داستان‌های همینگوی یک کوه یخ است که شش هفتم آن در آب قرار دارد. خواننده فقط یک هفتم آن را می‌بیند، اما تمامی وجود آن را می‌فهمد و به آن شهادت می‌دهد. اطلاعات پنهان بین سطور از قدرت‌های ویژه‌ی همینگوی است. خواننده سطرهای داستان را می‌خواند، ولی احساس می‌کند از جایی اطلاعات بیش‌تری به خورش تزریق شده، و به همین خاطر است که داستان‌های همینگوی فراموش‌شدنی نیست.

داستان یکی از معلولان جنگ که با عصای زیر بغل و یک پای بریده در خیابان درازی به‌راه افتاده تا مدال درجه‌ی یک قهرمانی جنگ را بفروشد و به شکمش بزند، اما در ویت‌ترین مغازه‌های آنجا پر است از همین مدال‌ها. و قهرمان شکسته، نمی‌تواند مدالش را آب یا نان کند. سبک همینگوی به تعبیر نجف دریابندری سراب لغزانی‌ست که بسیاری از تقلیدکنندگان او را فریفته است. اما کسی هنوز نتوانسته ادای او را به خوبی خودش در بیاورد.

در زمان ما

همینگوی رهگذری خاموش است که از کنار داستان می‌گذرد، و خودش را به عنوان نویسنده از صحنه حذف می‌کند.

هرچه بیش‌تر می‌نویسد، نثرش ساده‌تر می‌شود. یکی از کوتاه‌ترین داستان‌های خوب جهان از آن اوست. داستانی که هرگز نمی‌توانی‌اش فراموش کنی:

«شش وزیر کابینه را ساعت شش و نیم صبح جلو دیوار بیمارستان تیرباران کردند. در حیاط چند جا آب ایستاده بود. روی فرش حیاط برگ‌های مرده‌ی خیس پراکنده بود. باران تندی می‌بارید، همه‌ی کرکره‌های بیمارستان را می‌خکوب کرده بودند. یکی از وزیران حصبه داشت. دو سرباز او را

پایین آوردند و توی باران بردند. کوشیدند او را جلو دیوار سر پا وادارند، ولی او توی آب نشست. پنج تای دیگر خیلی آرام جلو دیوار ایستادند. سرانجام افسر به سربازان گفت تلاش برای سر پا واداشتن او بی فایده است. وقتی که نخستین تیرها را شلیک کردند، نشسته بود و سرش را روی زانوهایش گذاشته بود.»

نجف دریابندری مترجم توانای آثار همینگوی در مقدمه‌ی "پیرمرد و دریا" می‌نویسد: «چیزی که این توصیف را ممتاز می‌سازد، غیبت نویسنده از صحنه است. نه توضیحی، نه اظهار نظری، نه حتا صفت یا قیدی که حاکی از نظرگاه یا ذهنیت نویسنده باشد. نزدیک‌ترین کلمات به صفات ذهنی، "خیس" بودن برگ‌های مرده و "تند" بودن باران است، که امور کاملاً عینی هستند.»

...

سومین قسمت از برنامه‌ی این سو و آن سوی متن را با جمله‌ی عجیبی از ارنست همینگوی به پایان می‌برم:

«هرچه بیش‌تر در نوشتن فرو می‌روی، بیش‌تر تنها می‌شوی.»

۴

داستان یعنی کشف

برای شنیدن فایل صوتی «اینجا» را کلیک کنید.

ادبیات داستانی از طریق استقراء ریاضی شکل می‌گیرد. یعنی کشف قریه به قریه، یعنی فتح خاکریز به خاکریز، یعنی از جزء به کل رسیدن.

داستان‌نویس گوینده‌ی اخبار نیست که خبرهایی را صادقانه به اطلاع عموم برساند، یا کلی‌گویی کند. جامعه‌شناس و فیلسوف هم نیست. اگر هم روانشناسی می‌داند به این خاطر است که بر ساختار شخصیت‌های اثرش وقوف داشته باشد، وگرنه روانشناس هم نیست. و آنقدر انعطاف دارد که به تماشای شخصیت‌هاش بنشیند، و ببیند چه کار هیجان‌انگیزی می‌کند، یا چه حرف تازه‌ای از دهن‌شان در می‌آید. تحمل‌پذیری‌اش چیزی در حد تحمل‌پذیری خداست، به مخلوقش چشم و گوش و زبان و عقل می‌دهد، و بعد به گفتار و کردار این موجود دوپا حیران می‌نگرد.

داستان واقعی است که جاودانه شده باشد.

همینگوی می‌گوید: «نویسنده‌ی خوب، توصیف نمی‌کند. بلکه ابداع می‌کند... چه کسی به یک کبوتر خانگی پرواز یاد می‌دهد؟»

پایه‌گذار نثری ساده

همینگوی سرشناس‌ترین نویسنده قرن بیستم است. او پایه‌گذار سبکی تازه و نثری ساده در ادبیات امریکاست. او به قصد کشت داستان می‌نوشت، یعنی چنان روی اثرش کار می‌کرد که انگار می‌خواهد خود را تمام کند.

خودش می‌گوید: «من همیشه در کاری که روز قبل کرده‌ام دست می‌برم. وقتی کل اثر تمام شد طبیعی‌ست که یک بار دیگر آن را مرور می‌کنم. وقتی تایپ تمام شد، یک بار دیگر فرصتی دست می‌دهد که روی این متن تایپ شده و تمیز، حک و اصلاحی انجام دهم. آخرین فرصت وقتی است که نسخه‌ی چاپخانه را می‌خوانم. از این همه فرصت و شانس راضی و خوشحالم.»

ارنست همینگوی نویسنده‌ای است با سبک و استیل ابداعی خودش. و راستی همینگوی وقتی از شخصیتی نام می‌برد تعجب می‌کند که چطور شما او را نمی‌شناسید! همینگوی حتا خیابان و شهر و کوچه و کافه را جوری تصویر می‌کند که انگار همه می‌دانند از چی حرف می‌زند.

ادبیات داستانی جهان بعد از همینگوی تغییر کرد. و او که از دوره یا حلقه‌ی ادبی مالکوم کاولی پاریس پا گرفته بود، چنان بال در آورد که حلقه‌های ادبی همواره سر به آسمان دارند تا از شگفتی پروازش لبخند بزنند.

آرچیپالد مک‌لیش درباره‌ی همینگوی چنین سروده است:

«سرباز کهنه‌کار از بیست سالگی،

شهره‌ی آفاق در بیست و پنج

استاد در سی

برای زمان خود سبکی تراشید

از چوب گردو.»

یکی از قدرت‌های شگرف همینگوی در این است که او معمولاً از صفت و قید استفاده نمی‌کند. در عوض، آنچه را که می‌خواهد می‌سازد. ساده است که نویسنده وقتی از شخصیتی حرف می‌زند که عصبانی است، بگوید: با چهره‌ای عصبی وارد شد، یا با حالتی عصبانی گفت... اینها ساده است، اما...

این کلمات کلیشه‌ای به درد خواننده‌ی امروز نمی‌خورد. نویسنده باید بتواند حالات انسانی را به شیوه‌ی خاص خودش نشان دهد.

خبر معمولاً "کلی" است. خبر عقب نشینی و شکست در جنگ در یک جمله بیان می‌شود، و مردم از رادیو می‌شنوند یا در روزنامه می‌خوانند، و روزنامه را باد می‌برد. اما این خبرها داستان نمی‌شود. همینگوی عقب نشینی و شکست را با گل و لای و چرخ خیاطی و باران تصویر می‌کند. او گزارش جنگ نمی‌نویسد، بلکه رمان و داستان می‌آفریند:

«شب روستاییان بسیاری از جاده‌های دشت به کاروان پیوسته بودند، و در کاروان گاری‌هایی بود که اثاثیه‌ی خانه می‌کشیدند؛ آینه‌ها از لای تشک‌ها رو به بالا نور می‌انداختند، و مرغ‌ها و اردک‌ها به گاری‌ها آویخته بودند.

روی گاری جلو ما، یک چرخ خیاطی زیر باران بود. روستاییان قیمتی‌ترین اثاثیه‌شان را با خود آورده بودند. روی بعضی از گاری‌ها زیر باران، زن‌ها توی هم چپیده بودند، و دیگران همراه گاری‌ها، تا آنجا که می‌توانستند چسبیده به آن‌ها، پیاده می‌رفتند. اکنون در کاروان سگ‌هایی بودند که همچنان که کاروان می‌رفت، زیر گاری‌ها حرکت می‌کردند. جاده گل شده بود. نهرهای کنار جاده پر از آب بود، و در پشت درخت‌هایی که کنار جاده صف کشیده بودند، زمین بیش از آن خیس و خمیر می‌نمود که بتوان از آن گذشت. از ماشین پیاده شدم و قدری در جاده جلو رفتم، در جست‌وجوی جایی بودم که بتوانم جلو را ببینم و یک جاده‌ی فرعی پیدا کنم که از میان دشت بگذرد. می‌دانستم که جاده‌ی فرعی بسیار است، اما جاده‌ای نمی‌خواستم که ما را به جایی نبرد...»

(بخشی از "وداع با اسلحه"، ترجمه نجف دریابندری)

حرکت

همینگوی می‌گوید: «بعضی وقت‌ها داستان را می‌دانم و بعضی اوقات هم در حین نوشتن آن را می‌سازم، و نمی‌دانم چه از آب در خواهد آمد. هرچه جلوتر می‌روم، طرح قبلی‌ام تغییر می‌کند. حرکت، داستان را می‌سازد.»

«پیش از آن‌که کتم را بپوشم، ستاره‌های پارچه‌ای را از روی آستین‌هاش کندم، و آن‌ها با پول‌هام توی جیب بغلم گذاشتم. پول‌هام خیس بود، ولی خوب بود. آن‌ها را شمردم. سه هزار و خرده‌ای لیر بود. لباس‌هام تر و چسبناک بود، و من دست‌هام را به بدنم می‌زدم که خونم از جریان نیفتد. زیرپوش پشمی داشتم. و فکر نمی‌کردم سرما بخورم. به شرطی که حرکت کنم.

در جاده تپانچه‌ام را زده بودند، و من جلد آن را زیر کتم پنهان کردم. بارانی نداشتم، و زیر باران سرد بود. از کنار نهر رو به بالا رفتم. هوا روشن بود، و دشت خیس و پست و شوم می‌نمود. کشتزارها برهنه و خیس بودند؛ از راه دور برج ناقوس را می‌دیدم که از میان دشت برخاسته بود. وارد جاده‌ای شدم و چند نظامی را دیدم که از جلو می‌آمدند. به کنار جاده پریدم...» (بخشی از "وداع با اسلحه"، ترجمه نجف دریابندری)

پایان شکارچی بزرگ

می‌شود کتاب "وداع با اسلحه" را گشود، خواند؛ از هر جاش که بخواهی. تصویرها و نماها زنده پیش روی ماست. آدم‌ها زنده‌اند، دوست داشتنی‌اند، و بیش‌تر از هر چیز آدمند. آدم وقتی کتاب‌های همینگوی را می‌خواند می‌خواهد بداند این شکارچی بزرگ چگونه تمام شد.

صبح یک روز تابستانی در سال ۱۹۶۱ همی‌نگوی از خواب برخاست. ظاهراً حالش خوب بود. از پلکان خانه‌اش پایین رفت و تفنگ شکاری گران‌بهای خود را برداشت. کسی نمی‌دانست چه می‌گذرد. همین‌قدر صدای تیری شنیده شد. هنگامی که همسرش سراسیمه به بالین او رسید، همی‌نگوی را کشته یافت. لب‌ها و چانه و قسمتی از گونه‌های سالم مانده بود، و باقی سرش از هم پاشیده بود. زنش عقیده داشت که گلوله تصادفاً در رفته است، اما این تصادف باید تصادف نادری باشد؛ زیرا همه چیز حکایت از این می‌کرد که گلوله در دهان همی‌نگوی خالی شده است. موزیک این قسمت، آثاری از آلبرتو ایجلاسیس، آهنگساز فیلم‌های آلمادوار است.

۵

راست‌نمایی

صداقت کلمات

هر داستان‌نویسی دیر یا زود عاقبت به یک حقیقت مسلم دست می‌یابد که خوانندگان پای بند تخیل او می‌شوند، نه روایت صادقانه‌اش از یک حادثه یا واقعه.

بسیاری از داستان‌نویسان جوان به صداقت و امانت در موضوع اصرار دارند، و یادشان می‌رود که صداقت و امانت تنها در کلام است که جاودانه می‌شود. نویسنده کلاً نمی‌تواند امانت‌دار خوبی باشد، رازدار بدی هم هست.

یادم می‌آید که وقتی بازجویی می‌شدم همه‌ی جزئیات بازجویی را برای نویسندگان و شاعران معاصر تعریف می‌کردم و چون می‌دانستم بازجو برای من شنود می‌گذارد همیشه این ماجراها را تلفنی برای دانشور، سپانلو، بهبهانی، گلشیری، شاملو، عبادی، مصدق و دیگران تعریف می‌کردم. یکبار بازجو به من گفت: «چرا هر چیزی را که به تو می‌گویم می‌روی برای رفیق‌ها تعریف می‌کنی؟»

گفتم: «من یک عیب بزرگ دارم؛ دهنم لق است، رازدار خوبی نیستم، حرف توی دلم نمی‌ماند.»
گفت: «پس چرا یک کلاغ چهل کلاغ می‌کنی؟ چرا یک چیزهایی هم می‌گذاری روش و تعریف می‌کنی؟»

گفتم: «چون داستان‌نویسم، تخیلم را هم بهش اضافه می‌کنم.»
هدف من تنها این بود که با بازجو هام راز بسته نسازم. نطفه‌ی خصوصی بین ما شکل نگیرد، می‌خواستم از او عبور کنم. اگر داستان‌نویس نبودم، مسلماً در حلقه‌هایی تاریک ناپدید می‌شدم که کسی نمی‌توانست به دادم برسد. می‌خواستم بمانم تا بر صداقت کلمات شهادت دهم.
اینجا دقیقاً موقعیتی دست داده بود که احساس می‌کردم شهرزاد قصه‌گویی از درون من می‌خواهد مرا ننگه دارد. از یک‌سو برام قصه بگوید، و از سوی دیگر بلا را از من بگرداند.

راست‌نمایی

ای.ال. دکتروف E.L.Doctorow نویسنده‌ی آمریکایی، خالق رمان "رگتایم" می‌کوشد توضیح دهد که چرا اثر تخیلی و داستانی، حقیقی‌تر از کتاب تاریخ است.

او می‌نویسد: «این جهانی‌ست که برای دروغ‌گویان ساخته شده است، و ما نویسندگان، دروغ‌گویان ماذادیم. اما مردم باید ما را باور کنند. زیرا تنها ماییم که اعلام می‌کنیم حرفه‌مان دروغ‌گویی‌ست، پس این ماییم که صادقیم.»

دکتروف اما نمی‌گوید چگونه می‌توان بهتر دروغ گفت.

تکنیک‌های دروغ دست اول را او به نویسندگان تازه‌کار نمی‌آموزد، اما در همین رمان رگتایم، تمامی قدرتش را به کار می‌گیرد تا تمامی دروغ‌هاش را به عنوان سندهای مهمی از حقیقت و تاریخ جا بزند، و ابتدای قرن بیستم آمریکا را بسازد، و عجیب اینکه موفق هم می‌شود.

او شخصیت‌های شناخته شده، از زیگموند فروید گرفته تا هری هودینی دلقک مشهور، و آقای فورد سرمایه‌دار معروف، تا مامه و تاته کمونیست، و بسیاری دیگر را به شهادت می‌گیرد تا داستان خانوادگی پدر را بگوید و ماجرای سفرش به قطب را به ما بیاوراند.

پدر که کارخانه پرچم‌سازی دارد، بالاخره پرچمش را در قطب به اهتزاز درمی‌آورد تا پرچم آمریکا در قطب هم چشم‌ها را خیره کند.

همه‌ی ماجرا در نهایت قرار است که داستان عاشقانه‌ی سارا، این دختر محجوب و خجالتی با کولهایس واکر روایت شود. انگار کلیه‌ی عناصر این رمان همدیگر را به شهادت می‌گیرند تا داستان آقای دکتروف در باور خواننده ثبت شود. ثبت، خاطره، یا حتا تبدیل به حافظه گردد.

هری هورینی بندباز با نمایش‌های معجزه‌آسایش گویی باید باشد تا در جایی دیگر برادر کوچک‌ه مامان در گنج‌های سردسته‌ی فمنیست‌ها از لای در به اندام برهنه‌ی او نگاه کند، با خودش ور برود، و بعد بی‌حال نقش بر زمین شود.

شاید هم دکتروف می‌خواهد زندگی فلاکت‌بار تاته و مامه را بگوید. تاته کارش این است که کنار خیابان بنشیند و با قیچی زدن مقوای سیاه، نیمرخ مردم را در بیاورد و آن را بر کاغذ سفید بچسباند و بدهد دست‌شان، و پولی بگیرد. کاری که روی دیوار چین، بسیاری از نیمرخ‌سازان قدیمی شهر پکن به آن مشغولند.

مامه هم کارگر خیاطی است و سری‌دوزی می‌کند. یک دسته کار به خانه‌اش می‌برد و آنقدر با چرخ خیاطی‌اش پا می‌زند تا کار تمام شود و آن‌ها را به صاحب کار تحویل دهد.

وضع مالی این خانواده خوب نیست، و مامه مدام می‌رود، یک بغل کار می‌برد به خیاطخانه تحویل می‌دهد. صاحب کار آدم هیزی است، و هر بار دستی به پستان مامه می‌مالد.

خانواده‌ی تاته و مامه زمانی از هم می‌پاشد که مامه دیگر به دست هرزه‌ی صاحب کار عادت کرده است. تا جایی که می‌رود به خیاطخانه تا خودش را در اختیار صاحب کار قرار دهد. و بعد خواننده است که دنبال تاته و مامه می‌گردد، و هیچ نشانی از آن‌ها نمی‌یابد. این را از طریق پسر خانواده‌ی پرچم‌ساز درمی‌یابیم. آخر، پسرک با دختر تاته و مامه آشناست. دکتروف برای بیان صادقانه‌ی دروغ‌های شاخدارش همه‌ی همتش را به کار می‌اندازد، حتا از خبرهای کوچک روزنامه‌های آن زمان نیز چشم نمی‌پوشد. در پایان اما رمانی پرکشش با ساختاری درخشان در اختیار خواننده قرار می‌گیرد، و نگاهی ژرف به امریکای آغاز قرن بیستم. اما آیا نویسنده مورخ است؟ آیا نویسنده مورخ است؟

با رمان رگتایم این اصل برای همیشه باطل می‌شود که تاریخ بتواند واقعیت زندگی مردم و جامعه را نشان دهد. تنها اثر تخیلی است که حقیقت زندگی را بیان کند، و این میسر نیست مگر با راست‌نمایی هر چیزی که نویسنده قصد دارد آن را به ثبت برساند. دکتروف می‌گوید: «ما برعکس سیاستمداران ابتدا شغل مان را می‌پذیریم، و سپس سعی می‌کنیم تا هوادارانی بیابیم. آنچه ما را نجات می‌دهد و به ما حقانیت می‌بخشد، همانا کوشش ما در گردآوری و بازتاباندن اسناد جعلی است که در همه‌ی جهان رویا نامیده می‌شود، زیرا نخستین سند جعلی همان رویای ماست.»

شهادت خواهی

کار داستان‌نویس راست‌گویی و پریشان کردن یک اثر نیست، بلکه او باید بتواند هر چیزی را به خواننده‌اش بیاوراند، و واقعیت پریشیده‌ای را به یک اثر دل‌انگیز مبدل سازد. این کار البته ساده نیست، و در تکنیک‌هایی که بعدها خواهیم آموخت، یکیش بسیار جدی‌تر است؛ شهادت خواهی. همیشه در داستان، به موازات کردار یا گفتار یا حضور شخصیت اصلی، یک موضوع کوچک شاهد خواهد بود که بین خواننده و نویسنده الفت می‌بافد.

اگر ساختمانی صد طبقه در داستان می‌سازیم، یادمان باشد که وجود این ساختمان را با حضور یک صندوق پستی زرد رنگ جلو آن ساختمان تأیید کنیم. و یادمان باشد که اعلامیه‌ی نئوفاشیست‌ها را بر بدنه‌ی صندوق پستی نادیده نگیریم. و بعد می‌توانیم تصویر این صندوق و آن ساختمان را در شیشه‌ی تمام‌قد گل‌فروشی آن دست خیابان تماشا کنیم.

نیم قرن پیش وقتی جلال آل احمد داستان "بچه‌ی مردم" را نوشت، بر مسئله‌ای انگشت نهاد که همیشه در جوامع، به عنوان درد بشر اسطوره شده است؛ بچه‌ی سر راهی.

داستان "بچه‌ی مردم" از زبان یک زن روایت می‌شود، زنی که یک پسر بچه دارد، و حالا در خانه‌ی شوهر دوم، بین پسرک و شوهر، یکی را باید انتخاب کند. انگار بین دو سنگ دارند خردش می‌کنند، انگار دارند آسیابش می‌کنند.

زن ناچار به انتخاب است، ادامه‌ی زندگی با همان پسر بچه، یا ادامه‌ی زندگی با شوهر دوم؟ و انتخاب می‌کند؛ بهترین لباس پسرک را تنش می‌کند، موهایش را آب و شانه می‌کند، به آخرین شیرین‌زبانی‌هاش گوش می‌سپارد، و آنوقت جایی، سر میدانی او را می‌فرستد دنبال نخودسیاه. و لابد بر می‌گردد به خانه که با شوهر تازه‌اش زندگی کند.

معضل اجتماعی و بحث‌های روانشناسی یا جامعه‌شناسی، پدیده‌ی بچه و سر راه گذاشتن بچه، ویژه‌ی اجتماع ایران نیست. یکی از زیباترین آثار چارلی چاپلین همان "پسر بچه" است. پسر بچه‌ای سر راهی که حالا دارد کنار بدبختی‌های یک شیشه‌بر و گاه بیکار بزرگ می‌شود.

تکان‌دهنده است، اما داستان نیست

نیم قرن پیش وقتی جلال آل احمد داستان "بچه‌ی مردم" را نوشت نمی‌دانست که همیشه همان فاجعه اتفاق می‌افتد؛ زنی بچه‌اش را سر راه می‌گذارد، و نامه‌ای همراهش می‌کند. آل احمد نمی‌دانست که این نامه‌ی جدید بسیار چکیده‌تر، تکان‌دهنده‌تر، و پیچیده‌تر از داستان اوست. اما داستان نیست.

نامه می‌خوانم:

«سلام! خسته نباشید.

من مرجان مادر این پسر کوچک هستم. اسم او آریا است. من به غیر از او دو فرزند دیگر هم دارم. در یک نقطه محروم در کرج زندگی می‌کنیم. در ضمن بگویم که شوهر من بیکار است و ما مستأجر هستیم. خرج آریا برای ما خیلی سنگین است. من باید هر هفته او را به مرکزی ببرم که با او کار کنند ولی توانش را ندارم.

این‌ها را نوشتم که فکر کنید می‌خواهم خود را توجیه کنم ولی به خدا چاره‌ای نداشتم.

از خصوصیات اخلاقی آریا برایتان بگویم. او بچه‌ای بسیار آرام و مهربان است. با یک روسری ساعت‌ها بازی می‌کند. گردش را خیلی دوست دارد. با آقایان میانه خوبی دارد. از سرو صدا و دعوا می‌ترسد. اگر سیر باشد و پوشک‌اش تمیز، آرام است. حرف‌ها را خوب می‌فهمد. خیلی دوست دارد که از او تعریف کنید. به او بگویید «خیلی خوشگل است»، «خیلی ناز است».

آریا عشق من است. به او بگویید «قربان چشمانت بروم».

آریا نمی‌تواند راه برود و احتیاج به فیزیوتراپی دارد. آریا صبح که از خواب بیدار می‌شود نان یا بیسکویت در چای یا شیر را خیلی خوب می‌خورد. با عشق به او بدهید. آریا عاشق سیب‌زمینی سرخ کرده با سس مایونز است. بستنی، چیپس و پفیلا خیلی دوست دارد. ماکارونی خیلی دوست دارد. ماکارونی را خودش خوب می‌خورد. وقتی می‌خواهد بخوابد شیر پاستوریزه را با شیشه می‌خورد. البته خودش هنوز نمی‌تواند شیشه را به خوبی نگه دارد. موقع خوردن شیر شیشه را چند دقیقه یک‌بار بیرون می‌آورد و نفس می‌کشد و دوباره می‌خورد. نوشیدنی را خیلی دوست دارد. مثل شربت و آبمیوه. شب که می‌خواهد تاصبح بیدار نمی‌شود. اگر یک موقع بیدار شود، فقط کمی آب می‌خورد و دوباره می‌خواهد. گوشه‌ی لبش ترک خورده. دکتر بردم گفت به خاطر کمبود ویتامین است. تمام وسایل آریا همراهش است. امیدوارم که در کنار شما خوشبخت شود. در ضمن آریا موسیقی را خیلی دوست دارد.

نام: آریا، متولد ۸۳/۱۰/۲۰

تمام واکسن‌هایش را تا به حال زده‌ام.

اجر شما با فاطمه زهرا.»

میدان بحران

داستان‌نویس یک کارآگاه خصوصی است که در پس هر پدیده‌ای یک توطئه می‌بیند. اگر نباشد می‌سازد.

مثل یک سگ شکاری، یک پلیس دایره‌ی جنایی است که داستان را در میدان بحران به سمتی انسانی پیش می‌برد تا لایه‌های کشف‌نشده‌ی ذهن بشر مورد تماشا قرار گیرد.

واقعیت همیشه از بحران تبعیت نمی‌کند، اما داستان در میدان بحران شکل می‌پذیرد.

در واقعیت، بحران یعنی بر سر دوراهی، اما بحران داستانی بیش از سه راه در اختیار نویسنده قرار می‌دهد.

بر خلاف سیاستمداران که همیشه بر سر دوراهی مانده‌اند، نویسنده نشان می‌دهد که برای هر پدیده‌ای راه‌های گوناگون وجود دارد تا داستان مثل مسایل جاری، به روزمره‌گی نیفتد.

حالا اگر نامه‌ی این زن را مرور کنیم بسیار چیزها در می‌یابیم. چیزی که در این نامه اهمیت دارد، نامی است که زنی بر خود نهاده: مرجان.

من معتقدم که نام این زن هرگز مرجان نیست. و باز ذهن من می‌گوید او دو فرزند دیگر ندارد؛ به احتمال قوی، آریا نخستین بچه‌ی اوست.

و نیز بر این باورم که تنها به دلیل مسایل مالی، این زن بچه‌اش را سر راه نگذاشته است.

یک مسئله در نامه‌ی این زن مدام مثل چراغ در ذهن آدم روشن و خاموش می‌شود؛ معلولیت.

بله. بچه جسمش معلول است. اما آیا نمی‌توان تصور کرد که ممکن است پدر بچه هم معلول ذهنی و یا مثلاً معتاد باشد؟

در این نامه ذکر شده که بچه از سر و صدا می‌ترسد. کدام سر و صدا؟ چرا می‌ترسد؟ و اصلاً آنجا چه خبر است؟

این نامه تکان‌دهنده است، اما داستان نیست. چه چیزی کم دارد تا داستان شود؟ آیا یک نامه که زنی خود را در آن پوشانده و پنهان کرده، نامه‌ای که مردی نیز در آن پنهان است، با یک عکس که چهره‌ی معصوم کودکی را آشکار می‌کند، در کنار هم می‌توانند داستان باشند؟ چه کسی می‌تواند این مجموعه را داستان کند؟

نگاه دیگر

پنجاه سال پیش جلال آل احمد از این مجموعه‌ی اطلاعات، یک داستان ارجمند آفریده و برای ما به یادگار گذاشته است. و یادمان باشد که پنجاه سال پیش آن داستان در نوع خود نخستین بوده، یعنی اثر اورژینال. بعدها البته نویسندگانی به آن موضوع پرداختند، و هرگز نتوانستند اثری به زیبایی آل احمد خلق کنند.

به اطراف‌مان که نگاه کنیم، تا بخواهیم موضوع برای داستان هست. اما چه کنیم که رکورد داستان آل احمد را بشکنیم؟ و وقتی از چنین واقعه‌ای حرف می‌زنیم، تنها یاد داستان "بچه‌ی مردم" آل احمد و "پسر بچه" چارلی چاپلین نیفتیم؟

تا بخواهیم موضوع هست که به آن جور دیگری نگاه کنیم که وقتی خبری در روزنامه می‌خوانیم داستان سوم و چهارم و پنجمی هم به ذهن‌مان متبادر شود. آیا این بر عهده‌ی نویسندگان تازه‌نفس نیست که خود را بیازمایند و از آل احمد بر گذرند؟

نویسنده قاضی نیست

دوستان خوب رادیو زمانه، سلام

داستان یک بچه‌ی سر راهی، به هر شکل و ساختاری که بخواهید منتظر شماس. خودنویس‌تان را جوری روی کاغذ سفید بگذارید که داستان شما را صدا کند. آنوقت آن را برای ما ارسال کنید. نویسنده‌ای از این بوته‌ی آزمایش سربلند بیرون خواهد آمد که هرگز به قضاوت ننشیند، کسی را محاکمه نکند، و فقط داستانش را بنویسد؛ با چهره‌پردازی دقیق از آریا و مادرش، و پدری که جایی خود را پنهان کرده.

منتظر داستان‌تان می‌مانیم. تا برنامه‌ی دیگر، خدا نگهدار.

از خیابان پهن هفدهم یونی می‌گذشتیم. نرمه برفی که بر سر فاحشه‌های ایستاده در حاشیه خیابان می‌بارید شاید کمی از شدت سرما می‌کاست؛ به خصوص که مه بریده بریده و نرم بود، مثل بخار آب جوش در سرمای آدم‌کش. جوری که می‌توانستی تصور کنی عده‌ای دارند در گوشه و کنار در دیگ‌های بزرگ مسی برای باربی‌های زمستانی سیب زمینی می‌پزند تا آن‌ها از سرما یخ نزنند؛ سیب زمینی داغ، بخار دهن، برف، مه، و گاه مردی که پاچه بزش را زده بود توی گل، تف‌کنان از هتل بیرون می‌آمد تا در تاریکی سایه شود.

تقریباً به فاصله‌ی هر صدمتر یک باربی بسیار جوان ایستاده بود، با چتری رنگی که آن را مایل روی سرش گرفته بود تا زیر برف خیس نشود، و ترکیب رنگی قشنگی هم از چتر با اندام خود بسازد. ترکیبی از رنگ و پناه. یک ویتربین بی در و پیکر که جنسی مستعمل را در پناه رنگ‌هاش به گذرندگان ارائه می‌دهد.

آندریاس کُند می‌راند. گفت: «کافکا به این‌ها گفته بود فانوس‌های مرداب.»

گفتم: «شاید هم نیلوفرهای مُرداب.»

«اکثراً لهستانی و روس‌اند.»

«نیلوفرهایی که خیال کنی همین امروز شکفته‌اند!»

«یکی‌شان چند روز پیش آمده بود روزنامه که ازش عکس بگیرند برای یک گزارش. هفده سالش بود، ولی مدارکش او را نوزده ساله معرفی می‌کرد.»

«امشب ظاهراً کار و بارشان خراب است.»

«شب‌های نزدیک سال نو، همه گرفتارند. شاید هم سرگرمی بهتری دارند.»

همیشه وقتی سرحال بودم می‌گفتم آندره آندره، و او می‌گفت دیوونه.

گفتم: «آندره آندره، دلت برایشان می‌سوزد؟»

«چرا بسوزد؟ مثل بقیه‌اند. یا مثل تو که شب‌ها می‌روی و تا صبح عمرت را به باد می‌دهی.»

کمی دردم آمد ولی چیزی نگفتم.

ساعت حدود هفت شب بود. ماشین آندریاس مثل کشتی در موج مه پیش می‌رفت. در هر سرچرخاندنی یک نیلوفر از دل مرداب جلوه می‌فروخت، با چتری رنگی، و سیگاری که دودش با مه می‌آمیخت. یکی‌شان آنطرف خیابان خم شده بود توی یک ماشین و بقیه منتظر ایستاده بودند؛ منتظر مسیح که از آسمان پایین بیاید و با آن لباس نیمه عریان به سویشان برود، دست‌شان را بگیرد و در جای گرمی در خانه خرابه‌ای در آغوش یکی بمیرد یا به خواب رود. و بقیه دور تا دورش حلقه بزنند و دعا بخوانند.

آخ که چقدر دلم می‌خواست دعا بشنوم، صدای اذان بشنوم، یا صدای دختران زیبایی که در هاله‌ی نور شمع حلقه زده‌اند و زیر لب، هم‌صدا چیزی را نجوا می‌کنند؛ آن قدر قشنگ که آدم آرام آرام می‌رود به شهر پریان.

آندریاس گفت: «از گشنگی دارم می‌میرم.»

گفتم: «آندره آندره. برویم هاوانا پیتزا بخوریم.»

یادش رفت به فارسی بگوید: «دیوونه، پیتزا گرونه.» و یا شاید مثل من سرحال نبود. بی‌آن که حرفی بزند مسیر را به سوی ایتالیا ۱۹۳۰ کج کرد. انگار او بود که به اداره پلیس احضارش کرده بودند. و من می‌دانستم که از این توهین رنج می‌برد. خاموش و آرام در میان برف و مه پیش می‌رفت.

گاهی که خاکستری می‌شوی تکلیفت را با خودت نمی‌دانی. هیچ چیز خوشحالت نمی‌کند، از چیزی هم نمی‌رنجی، فرقی نمی‌کند که بعدش چه می‌شود. توی دلت می‌گویی به تخمم، و الکی به یک سایه پوشیده در رنگ نارنجی نگاه می‌کنی، یک باری، یک سایه نارنجی که شبیه بوته گلپر روبروی اتاقت در گواژر تکان تکان می‌خورد تا خیال کنی دنیا از حرکت بازمانده، صبر داشته باش. قاچاقچی‌ات می‌آید. صبر داشته باش، قاچاقچی‌ات از پشت آن بوته گلپر ظاهر می‌شود تا یک پاسپورت قلبی بدهد دستت. لبخند بزن، زنجیر طلا را از گردنت باز کن و بگذار توی دستت، پاسپورت را ورق بزن، به عکس خودت نگاه کن: «تف! این که شبیه من نیست!»

«تو خودت را شبیه این کن.»

چه جوری؟

گاهی بی‌آنکه هرگز به چیزی فکر کرده باشی خوابش را می‌بینی، و بعد هی از خودت می‌پرسی تعبیر این خواب چیست؟ حالت خوش نیست، بد هم نیست، ولی با یک کلمه یا یک تصویر مثبت زیبا می‌شود، یا چنان در تلخی روزت غرق می‌شوی که دلت می‌خواهد دوباره بخوابی و به همان خواب برگردی.

نمی‌دانم چرا برگشته بودم به آن سال‌ها. یاد نامه‌ای از پدرم افتاده بودم که در شوق بازکردن و خواندنش می‌سوختم. (رمان تماماً مخصوص)

نمای شخصیت

شخصیت معمولاً در طول داستان و رمان، با روایت تصویرپردازی، دیالوگ، و تضاد نمایان می‌شود. تا نویسنده به سه وجه از وجوه شخصیت نپردازد محال است چیزی از او برای خواننده گشوده شود.

انسان در طول تاریخ هرچه جلوتر آمده پیچیده‌تر شده، و با گذشته خود فاصله‌ای عجیب گرفته است.

انسان امروز به عنوان شخصیت و محور اصلی داستان و رمان، موجودی است تودرتو، لایه لایه، با ذهنیت پیچیده که با اضطراب‌ها، احساسات، هیجان‌های گوناگون و حوادث پی‌درپی در چنبره‌ی زمان دست و پا می‌زند که زندگی کند. یا شاید به قول میگل د اونامونو فیلسوف اسپانیایی قرن بیستم: «انسان موضوع ساده و سطحی علم نیست، متعین است، و ماده و معنا و جسم و جانی یکپارچه و عینی است؛ تنها چیزی است که بُعد درونی دارد.»

یکی از وظایف نویسنده افشاگری است. چه آن کسی که در روزنامه می‌نویسد و به افشای حقایق و وقایع اجتماعی سیاسی می‌پردازد، چه رمان‌نویس که شخصیت می‌آفریند، و آنگاه او را بر روی صحنه‌ای اوراق می‌کشد تا خوانندگانش به گوشه‌ای از راز خلقت و این پدیده‌ی ساده‌ی هزارتو پی ببرند.

کانون توجه اونامونو انسانی است که گوشت و خون دارد و با مرگ می‌ستیزد. این یعنی زندگی، و داستان و رمان جز کار شگرفی پرداختن به جزئیات زندگی انسان ندارد.

درد جاودانگی

شخصیت‌پردازی، پیوند عمیقی با جاودانگی بشر دارد. و درد جاودانگی شاید به عنوان یکی از بزرگ‌ترین دردهای تاریخ و اسطوره، ذهن بشر را احاطه کرده است. تا جایی که مردم عامی هم به این درد مبتلا شده‌اند.

من کسانی را دیده‌ام که با شور و شوقی وصف‌ناپذیر از صحنه‌ی اعدام اصغر قاتل حرف زده‌اند، و خود را با جاودانگی و ابدیت پیوند زده‌اند.

کسانی که اصرار دارند برای دیگران تعریف کنند که در صحنه‌ی اعدام حضور داشته‌اند: «من خودم آنجا بودم و با چشم‌های خودم دیدم که آویزان کردند.»

اونامونو نویسنده‌ی کتاب درد جاودانگی «به خدای مسیحیت به عنوان آفریدگار و دادار و بخشایشگر نیاز ندارد، بلکه نیازمند خدایی است که ضامن جاودانگی بشر باشد.» (از مقدمه کتاب)

تا وجهه‌ی بیرونی، وجهه‌ی درونی، و پیچیدگی تضاد برون و درون در داستان یا رمان گشوده نشود، حجابی مانع از بروز شخصیت است. و هنگامی که خواننده به شناخت کافی از شخصیت نرسد، احساسش را حرام داستان یا رمان ما نمی‌کند.

وجهه‌ی بیرونی شخصیت

با روایت دوربین کارگردانی شده‌ی نویسنده در تصویرهای متعدد به نمایش در می‌آید. آن‌هم به شکلی شکسته و نامتوالی، چیزی شبیه ذهن انسان امروز.

وجهه‌ی درونی شخصیت

با افشای اضطراب‌ها، حالت‌ها، موقعیت‌ها و واهمه‌های یک شخصیت در فرم مدرن و سیال ذهن در زمان‌های نامرتب برای خواننده بیان می‌شود.

پیچیدگی تضاد برون و درون شخصیت

بازی هنرمندانه‌ی دوربین‌هاست. یکی از درون ذهن را می‌کاود و به تصویر می‌کشد، و دیگری از برون شخصیت را به نمایش می‌گذارد.

بازی دو دوربین، یکی از درون و دیگری از برون، بیش‌ترین عمق را به شخصیت می‌بخشد، چراکه تداعی نقش برجسته‌ای به عهده می‌گیرد. اگر نویسنده در ایجاز توانا شود، و از دام خطرناک شیرفهم کردن خود را نجات دهد، شخصیت‌های جاودانه می‌آفریند.

برای آفریدن شخصیت درونی و بیرونی، نویسنده به ذهن متمرکز و لایتناهی نیاز دارد.

در معماری شخصیت، هر چه زاویه تنگ‌تر باشد، نمای شخصیت برجسته‌تر است.

در معماری یک عمارت همیشه پی‌ها زیرساخت یک نما را بر عهده دارند، اما هرگز دیده نمی‌شوند. معماری شخصیت دقیقاً به پی‌هاش و ریشه‌هاش متکی است.

ریشه‌ها و پی‌های شخصیت، یعنی پیشینه و گذشته‌هاش، که لزومی ندارد زیر تمامی سطح ساختمان رمان پوشیده باشند، بلکه در چهار گوشه، یا جاهای مهم، تمامی عمارت را بر دوش می‌کشند.

برنامه‌ی این سو و آن سوی متن را با این تعریف میگل دانامونو از انسان ادامه می‌دهم: «انسانی که گوشت و خون دارد، انسانی که زاده می‌شود، رنج می‌برد و می‌میرد، آری می‌میرد. انسانی که می‌خورد و می‌نوشد و بازی می‌کند و می‌خواهد و می‌اندیشد و می‌خواهد؛ انسانی که دیده و شنیده می‌شود...»

ما با انسانی سر و کار داریم که گوشت و خون دارد. همین من و تو و شما و ایشان که روی زمین راه می‌رویم.» (از متن کتاب)

۸

اروتیسم در ادبیات

هر چیز لخت و عوری اروتیک نیست

هنرمند همواره نیازمند تعریف تازه و دقیق پدیده‌هاست. اروتیسم نیز مانند شکست زمان، ایهام، ایجاز، تصویرسازی در فعلیت، شخصیت‌پردازی و بقیه‌ی عناصر داستان و رمان اهمیت دارد، اما بهتر است از آن به عنوان عامل کشش استفاده نشود.

اروتیسم بیش از هر چیزی به تصویرسازی و شخصیت‌پردازی غنا می‌بخشد. و مخدوش بودن تعریف اروتیسم معمولاً بحث‌ها را به بیراهه می‌کشد.

شاید بتوان گفت اروتیسم با کاستن عریانی مطلق، با بقیه‌ی اجزای داستان و رمان، همخوان پیش می‌رود.

و نیز هدونیسم به معنای لذت‌جویی و خوش‌گذرانی، از داستان تفکر راهش جدا می‌شود. لذت نوشتن و خواندن در خودش مستتر است. و لذت‌جویی غریزی امری است انسانی که به داستان و رمان، و کلاً به هنر مربوط نمی‌شود؛ همچنان‌که گرسنگی هنرمند مسئله‌ی شخصی اوست. اگر هنرمند مسایل شخصی و غریزی و شهوانی و گرسنگی و هر نوع قضاوتی را به اثرش راه دهد آن را خدشه‌پذیر کرده و ناچار به موضع دفاعی می‌شود، چرا که هدونیسم از فلسفه‌ی خوشی‌پرستی و تمتع از لذت‌های زودگذر دنیوی حرف می‌زند.

من همچنان‌که تعهد هنر به ایدئولوژی یا حزب سیاسی را رد می‌کنم، تعهد هنر به لذت‌های زودگذر را مردود می‌دانم.

این درست که هنرمند با هنرش ارتزاق می‌کند، اما هنر هرگز خدمتگزار شکم و زیر شکم نیست. تصویر زیبای زندگی و انسان است.

اروتیسم یعنی گردش هنرمندانه‌ی احساس که گاه تصویر است، گاه در دیالوگ می‌نشیند، و گاه در برق دو نگاه می‌گذرد.

اروتیک و پورنو

هر چیز لخت و عوری اروتیک نیست. کسی را فریب ندهیم. به ما چه مربوط که بالای سکس‌شاپ‌ها می‌نویسند موزه‌ی اروتیک. آنها از این راه نان می‌خورند. خود را هم فریب ندهیم. بین دو جهان اروتیک و پورنو دره‌ای عظیم و "نازیبا" قرار دارد. فاصله‌ای به وسعت دو جهان یا شاید بهتر است بگویم فاصله‌ای به اندازه‌ی یک تار مو، مرز عشقبازی و همخوابگی را تعیین و تبیین می‌کند.

سلیقه‌ی شخصی من برهنگی مفرط را نمی‌پسندد، و تصویر ماه را از پشت شاخه‌های درخت بسیار زیباتر از ماه لخت می‌بیند.

اروتیسم تصویر کردن «زیبایی رفتار جنسی» است، نه نمایش «خود رفتار جنسی». چه اینکه رفتار جنسی لزوماً و اغلب زیبا نیست.

اروتیسم به اوج می‌رساند، و پورنو فرو می‌کاهد. وقتی اروتیسم به تماشای پورنو می‌نشیند از خجالت آب می‌شود و صورتش گل می‌اندازد.

فریبکاری کویستی

با این حال به موازات بحث اروتیسم، دو جنبه‌ی فریبکار حقیقت را به انحراف می‌کشاند؛ یکی خودسانسوری است که بیداد می‌کند، و نویسنده گاه از ترس سانسور حکومتی، و گاه از هراس سانسور اجتماعی به ورطه‌ای می‌افتد که به جای «پستان» می‌نویسد «سینه».

داستان‌نویس اجازه دارد هر واژه و تصویر و گفتگویی را هنرمندانه به کار گیرد. هرچند که می‌گویند تصویر کردن اندام زن در داستان و رمان حرام است، اما واژه‌ی ممنوع برای داستان‌نویس ممنوع است، به شرطی که برای استفاده از هر چیزی دلیل داشته باشد.

مسئله‌ی انحرافی دیگر، خود فریبکاری است. یک فریبکاری مرعوب‌کننده که من به آن می‌گویم «فریبکاری کویستی».

حتماً دیده‌اید نقاشانی که بلد نیستند دست یا اسب بکشند، اما تابلوهای کویستی می‌کشند و بیننده را ناآگاه و عقب‌افتاده و امل می‌خوانند.

یا مثل شاعرانی که بدون آگاهی از افعیل و بحور شعر، یکباره شعر سپید و حجم می‌سرایند، و دیگران را متهم به بی‌شعوری می‌کنند.

و یا مثل نویسندگانی که مقالاتی در باب پس‌پست‌مدرنیسم صادر می‌کنند، و به تو می‌خندند که داستان سرت نمی‌شود.

اینجا دقیقاً جایی است که هم نویسنده و هم خواننده نباید مرعوب تعریف‌های دهن‌پرکن و شعارهای فریبکاران باشند: بابا اروپایی باش!

بحث درباره‌ی این مسایل و تفکیک اروتیسم از پورنوگرافی معمولاً اتهام «سانسورچی» را هم به دنبال خواهد داشت که البته هنرمند ركب نمی‌خورد، بلکه تعریف دقیق و روشن خود را ارائه می‌دهد و بر آن پای می‌فشارد. در حقیقت هنرمند حیثیت خود را امضا می‌کند.

مسائل غریزی را باید جایی دیگر حل کرد، و بعد بی‌دغدغه اثر هنری پدید آورد؛ خواه اروتیک، خواه گوتیک.

ذکر کردن بی‌دلیل آلت تناسلی، فحش دادن، و گزارش کردن مراسم همخوابگی هرگز هنر اروتیک محسوب نمی‌شود.

تکه ای از رمان تماماً مخصوص

از آن شبی که خانم دکتر شوایتزر در رختخواب من خوابیده بود شاید ده سالی می‌گذشت. باز هم برف بود و برف، در همین شب‌های سال نو که هر کس سرش به کاری گرم است. و خانم دکتر شوایتزر، همسایه‌ی سابقم از شوهرش قهر کرده بود و یگراست آمده بود سراغ من. معمولاً در چنین مواقعی آدم‌ها به دم‌دستی‌ترین فرد خود مراجعه می‌کنند، و حاضر نیستند زحمت بیش‌تری بکشند، مثلاً بروند آن طرف خیابان شاید لقمه‌ی دندان‌گیرتری نصیب‌شان شود. یک طبقه می‌روند پایین، یا دو طبقه بالا، زنگ را می‌زنند: «آه، آقای ایرانی!»

و خودش را انداخت توی آپارتمان من.

«این وقت شب!» و حیران نگاهش کردم.

«از من چیزی نپرسید آقای ایرانی، در وضعیتی نیستم که توضیحی به شما بدهم.»

«اوکی. می‌خواهید برایتان جای درست کنم؟»

«این وقت شب؟»

«شراب هم هست، آبجو هم هست...» و دیگر چی داشتتم؟ داشتتم فکر می‌کردم و حرف‌هام ناتمام ماند.

خانم شوایتزر گفت: «اول باید یک دوش داغ بگیرم تا یخ‌هام آب شود. اجازه دارم.» پالتو پشمی مشک‌اش را درآورد. از شان‌اش واکندم و به جارختی آویختم: «البته، خانم دکتر شوایتزر.»

و در حمام را برایش باز کردم، اما نمی‌دانستم این کارهاش چه معنایی دارد. بعد که دوش گرفت، و جای نوشید و روی مبل پهن شد، فهمیدم که می‌خواهد شب را در آپارتمان من بماند. و بعد که از من ودکا خواست، و من نداشتم و مجبور شدم توی آن برف بروم از پمپ بنزین برایش بگیرم، فهمیدم که با شوهرش دعوا کرده و می‌خواهد ازش انتقام بگیرد، انتقامی سخت. این را البته توی رختخواب فهمیدم.

دم دمای صبح خوابش برد، و من از خوشی یکشنبه بودن آن روز خوابم نمی‌آمد. کمی دور و بر تختخواب پلکیدم و عاقبت همان جا نشستم و خیره‌ی آن چهره‌ی معصوم شدم که پراز زندگی بود، و به خاطر یک چیز کوچک ممکن بود هزار تا دروغ از چشم و دهنش بریزد بیرون، و بعد که بازی را برد مثل بره‌ای سربراه چنان بی‌صدا بخوابد که آدم نتواند طاقت بیاورد، ناچار خم شود و به آرامی لب‌هاش را ببوسد. انگار او نبود که از من خواهش کرده بود همان موزیک غریبه‌ی آخرین دیدارمان را بگذارم و همان را تکرار کنم. انگار او نبود که همین دو ساعت پیش تمام تنم را با زبانش طی می‌کرد و همراه نفس‌های عمیق به درون می‌کشید. انگار او نبود که خود را سوار بر اسب فرض کرده بود و با پره‌های باز بینی کوچکش، با چشم‌های بسته و لبخندی توأم با اخم، دنیا را از یاد برده بود.

نمی‌دانستم بعدش چه می‌شود، داشتیم به صورتش نگاه می‌کردم که بفهمم چه چیزی این قدر شیرینش می‌کند. دوباره لب‌هاش را بوسیدم و فاصله گرفتم. به آرامی لبخند زد، و من تازه فهمیدم که گوشه‌های لب‌هاش، و گوشه‌های چشم‌هاش، خطی طولانی‌تر دارد. و باز بوسیدمش. چشم باز کرد و با تمام صورت خندید. بی‌صدا خندید. بعد با رضایتی تمام صورتم را دور زد، به شان‌هام نگاه کرد، و باز اخم و لبخند توأمان. گفت: «امیدوارم عاشقت نشده باشم.» باز بوسیدمش.

گفت: «امشب عجیب‌ترین شب عمرم بود. انگار یک سال بود.»

باز بوسیدمش. پا شد نشست و شروع کرد به حرف زدن. نه جیغ کشید، نه گریه کرد، نه به کسی فحش داد، فقط حرف زد و حرف زد، و من جلو پاهاش دراز کشیدم و گوش دادم. گفت چقدر

بدش می‌آید از این که مرد بعد از عشقبازی روش را بکند آن طرف و بخوابد، مثل زنبور که وقتی نیشش را زد، می‌میرد. و گفت که از همان بار اول از این موزیک من خوشش می‌آمده، اما یک جورى ته دلش را لرزانده که نمی‌خواست جلوه من ابهتش را از دست بدهد. و گفت: «می‌دانی؟ ازدواج آخرین نماد توحش بشر است.»

۹

اروتیسم در ادبیات

اروتیسم یعنی عاشقانه کشف کردن زیبایی

در برنامه‌ی قبلی این سو و آن سوی متن رادیو زمانه وقتی مبحث اروتیسم در ادبیات را مطرح کردم، شاعر بزرگ ما، یدالله رویایی در نامه‌ای به من نوشت:

«عباس عزیز،

بیا عضو جنسی را از میل جنسی حذف کنیم. بیا میل جنسی را از عضو جنسی برداریم. نمی‌شود. به هر حال یکی از این دو همیشه در حجاب می‌ماند. می‌گویی چه بهتر، با میل جنسی باید مؤدب بود.

ولی آخر تا من بخواهم با این محجوب مؤدب بمانم، تمام اعضای بدن من عضو جنسی می‌شوند، و برمی‌خیزند؛ از لثه‌ها تا زانوها، و حرمت حجاب می‌شکنند.

من فکر می‌کنم که تو محجوب را به خاطر کشف آن است که دوست داری. و این را، برای سلطه‌ی مردانه و نمایش آن احتیاج داری: من کشف محجوب می‌کنم، پس هستم. می‌خواهی اداره‌ی بستر با تو باشد. و این چیزی جز آگوییسم، خودخواهی، خودارضایی، و خودارضاعی، نیست. ما باید غرورهامان را جای دیگری پیاده کنیم، نه روی کون و کفل زن‌هامان (و یا مردهامان؟) که چشم و گوش بسته بیایند و در «دره‌ی عظیم بین اروتیک و پورنو از خجالت آب شوند و صورت‌شان گل بیندازد» تا تو فاصله‌ی آن دره را «یک تار مو» کنی و، فاتح شوی.

نه عباس، غرور جنسی کثیف است. کثیف‌تر از غرور ملی.

می‌خواهی برای «تصویر زیبای زندگی انسان» بنویسی؟ می‌خواهی بنویسی؟ برای اینکه بنویسی اول باید بلد باشی تعجب کنی. و انسان، تنها برهنه که می‌شود عجیب می‌شود.

تن برهنه اما، از ما پوشیده ماند. و آنچه در ما بود، بر ما حجاب شد. ما در میان ممنوع ماندیم، ما از میان ممنوع گذشتیم. و آنچه دوست داشتیم نداشتیم. به همین جهت‌هاست که ما فروید نداریم، یونگ نداریم، ولی هجویری، تا دلت بخواهد. از ری تا قم، امروز اگر سگ را بزنی هجویری می‌ریند.

تا وقت دیگر قربانت.»

برایش نوشتم:

رویای من!

بیا عضو جنسی را بچسبانیم به پیشانی‌مان. چه می‌شود؟ شاید به نقل از رمان "فریدون سه پسر داشت" اینجور شود: «تو فکر می‌کنی وقتی آلت تناسلی آدم جای مغزش بخواهد فرمان بدهد، چه اتفاقی می‌افتد. مذکرش می‌خواهد دنیا را پاره کند و مؤنثش می‌خواهد همه‌ی دنیا را بکشد وسط لنگش. یا مثلاً مشت آدم مغز آدم باشد، خب معلوم است، می‌خواهد به هر جا یا هر چیزی که فرود می‌آید، فرو بریزد و خودش را اثبات کند...»

بیا صورت را بپوشانیم، و عضو جنسی را نمایان کنیم. چه می‌شود؟ نمی‌شود رویای من! عشق‌بازی و همخوابگی و سکس همه‌ی زندگی نیست، بخشی از زندگی است. در داستان و رمان هم می‌تواند بخشی از ادبیات باشد، اما زیبایی‌اش یا زشتی‌اش - بسته به نیاز هنرمند - اهمیت دارد. بی‌رویه مصرف کردن هر چیزی بد است.

هر چه فکر می‌کنم نمی‌فهمم چرا «غرور جنسی کثیف است، کثیف‌تر از غرور ملی»؟ پس غرور تمیز کدام است؟

من البته از غرور جنسی در رختخواب حرف نمی‌زنم که تنم برای من مقدس است و نمی‌گذارم هر کسی دستمالی‌اش کند، من از میدان ادبیات حرف می‌زنم، و اینکه آیا می‌توان با عضو جنسی جولان داد؟ و تا کجا؟

درباره عشق هم به عنوان یک تم پیش برنده در داستان و رمان حرف زده‌ام، اما اگر با عشق رمانت را شروع کنی، در کمرکش آن چه می‌کنی؟ کمرش نمی‌شکند؟

در رمان عاشقانه بهتر است تم عشق را ببریم در کمرکش کار که راست بایستد و سر پا بماند، نه البته همچون عضو آن جنگجوی مولانا که از میان ران‌های معشوقه برخاست، به میدان جنگ رفت، هزاران تن بکشت و راست برگشت میان همان بستر.

مولانا در بین چندین هزار بیت شعر، چیزهای بد هم دارد، حرف‌های خوب هم بسیار دارد، هزل و هجو و لطیفه هم البته بسیار دارد، سعدی هم دارد، حافظ ندارد، و کسی به این خاطر بر دیگری تفوق ندارد، عبید هم که استاد لطیفه و هزل است می‌گوید: «فضیلت نطق که شرف انسان بدو منوط است به دو جنبه است. یکی جدّ و دیگری هزل. و رجحان جدّ بر هزل مستغنی است، و چنان که جدّ دائم موجب ملال می‌باشد، هزل دائم نیز استخفاف و کسر عرض می‌شود، و قدما در این باب گفته‌اند:

جد همه سال جان مردم بخورد

هزل همه روزه آب مردم ببرد.»

آلت جنسی عضو مهمی است؟ اما همه‌ی آدمی که نیست. در داستان و رمان هم حضور محدودی دارد. فقط فیلم‌های پورنو است که جولانگاه آلت جنسی می‌شود، با نورپردازی‌های حساب‌شده که ابعاد را جلوه‌ای دیگر ببجشد.

بیا عضو جنسی را مهم نکنیم. نه از آن بترسیم، نه به آن بُعد و جلوه‌ی ویژه ببخشیم. بیا مثل بقیه‌ی عضوها ببینیمش، نه بر خلاف سنت تاریخ و فرهنگ بشری، که صورت را بپوشانیم و عضو را رها کنیم. این دستاورد بشر در درازای تاریخ است که تو عضو جنسی‌ات را آنقدر نمی‌بینی که در همان لحظات عشقبازی به آن قناعت می‌کنی. اما اگر تمام روز ببینی‌اش چه می‌شود؟ حالت به هم می‌خورد. تازه، آن یک مقدار ابهتش را هم از دست می‌دهد، بی‌صفت می‌شود. دیگر حتا به درد حواله دادن هم نمی‌خورد.

فکر نمی‌کنم آدم فقط با عضو جنسی‌اش به رختخواب عشقبازی برود. شاید در فاحشه‌خانه‌ها چنین اتفاقی بیفتد که می‌افتد. برخی می‌روند پاچه‌ی بزشان را می‌زنند توی گل. اما در آغوش محبوب همه‌ی عضوها به کاراست. و کار دل را دست می‌کند.

من عشقبازی را به خاطر کشف تن و روح محبوبم دوست دارم، و هر بار او را کشف می‌کنم. وگرنه عضو جنسی خودم برای خودم کشف نیست. شاید اگر آن عضو عقل می‌داشت، او بود که مرا کشف می‌کرد، حس تازه‌ی مرا کشف می‌کرد.

پس این تن من است، دست هر کس‌اش نمی‌دهم، این رمان من است، با عضو جنسی پرده‌های حریرش را نمی‌درم.

راست می‌گویی «تن برهنه از ما پوشیده ماند»، اکثر مجسمه‌های شرق اندام ندارد، روح خیلی بزرگ دارد! اما در غرب آناتومی سالیان سال است که بر در و دیوار می‌درخشد، «داود» میکِل آنژ با عضو جنسی‌اش، به تمامی زیباست. اما حریری سفید بر نیم تنه‌ی مسیح او را زیباتر از برهنه‌ی مطلقش می‌کند، و همین، ابهت پیامبر را حفظ می‌کند. بقیه‌ی آناتومی‌ها، اندام زیبا دارد ولی از روح بزرگ خالی است.

بیا بپذیریم که در ادبیات عضو جنسی مهم نیست. چیزی که تو بتوانی مصنوعی‌اش را از سکس شاپ خریداری کنی چه اهمیتی دارد؟ حس و زیبایی عمل جنسی است که اهمیت دارد، و «عشقبازی» نام می‌گیرد.

راست می‌گویی «تن برهنه از ما پوشیده ماند» و ما در طراحی و نقاشی، آناتومی را کشف نکردیم. خب از تمدنش عقب بودیم. برهنه شدیم و بلد نبودیم از تن برهنه چه استفاده‌ای بکنیم. اگر ما یونگ نداریم، دلیلش وجود هجویری نیست. اروپایی‌ها، هم بدتر از این را داشته‌اند، هم بهتر از آن را.

راستش آن سوی آزادی، - در نهایت آزادی - آیین وفاداری هم هست. من البته بلدم بنویسم: «وقتی آدم به یک نفر وفادار بماند، به دیگران خیانت کرده.» خب این جمله‌ی یکی از شخصیت‌های رمان «تماماً مخصوص» است. این جمله را مثلاً در سربازخانه و خوابگاه دانشجویی می‌توان گفت و شنید، اما در خانه چی؟

نه، رویای من!

بستر عشق‌بازی سلطه ندارد. نه سلطه‌ی زنانه، نه سلطه‌ی مردانه. فقط در فاحشه‌خانه سلطه وجود دارد. من اهل فاحشه‌خانه نیستم و نمی‌توانم به رفتار فیزیکی قناعت کنم یا حتا تن دهم. می‌دانی؟ تن فقط یک وسیله است برای عشق‌بازی. تن، خرج روح می‌شود.

اگر می‌بینی روشنفکران اروپایی حالا بعد از سال‌ها به جبران مافات جنبش ۶۸ پرداخته‌اند، به بی‌رحمانه‌ترین شکلی یک نهاد بشری را ویران کرده‌اند، و حالا هر چه زور می‌زنند نمی‌توانند آبادش کنند.

هر چیزی فی‌نفسه در خارج از ما وجود دارد که ما نمی‌توانیم لزوماً آن را بشناسیم. با شناخت شهودی است که چیزی را کشف می‌کنیم و اگر آن را به معرفت بدل ساختیم، به ادراک بصری هم می‌رسیم.

پس می‌بینی که جهان تصویری بیش نیست. و این ماییم که جهان را خلق می‌کنیم. و به نظر تو عجیب نیست که بعد از چهل سال تازه دنبال مافات جنبش ۶۸ هروله می‌کنیم؟ سعی باطلی است، رویای من!

فکر نمی‌کنم هفتاد میلیون آلمانی یا فرانسوی، از هفتاد میلیون ایرانی، تجربه‌های بیش‌تری در روابط سکسی داشته‌اند. در هوای نمود اینجا، نماد و نمود است که بر در سکس‌شاپ‌ها روشن و خاموش می‌شود. راستش خورشید آنجا راست می‌تابد، و هنگام که خورشید می‌خوابد، مردمان آنجا چراغ‌ها را هم می‌کشند که حس‌شان بیدار شود. می‌گویند لذتی در تاریکی هست که در روشنایی نیست! نه. برای اروتیسم نمی‌توان تعریف دقیق و روشن داد. فقط نویسنده باید خود را بشناسد، آنجا که عشق می‌ورزد، غرور جنسی‌اش را دور بیندازد. آنجا که نویسنده است، قلمش را بردارد، و داستان زیبایی بنویسد. با عضو جنسی نمی‌توان داستان خوب نوشت.

اروتیسم، "کردن" و یا تکرار عضو جنسی نیست. اروتیک حرکت دست روی دست هم هست، بوسیدن هم هست، دست لای موهای او بردن، یک باز و بسته شدن چادر، یک بوس برای او توی هوا فوت کردن، یک نگاه، یک لبخند و گل انداختن گونه‌ها، و هزاران چیز قشنگ دیگر.

اروتیسم یعنی کشف زیبایی عاشقان، اروتیسم یعنی عاشقانه کشف کردن زیبایی. اگر ما یونگ نداریم، فروید نداریم، به خاطر تجربه‌های جنسی یا عدم آن نیست. ما در درازای تاریخ مستراح

داشته‌ایم. و حالا هنوز هم بوگندویش را داریم. و اروپا تا یک قرن پیش مستراح نداشته، و حالا تمیز و مرتبش را دارد. اشکال "یونگ نداری و فروید نداری" از جای دیگری است. بسیار چیزها هست که ما داریم و این‌ها ندارند، فقط باید یاد بگیریم که قدرش را بدانیم، و قدر بدانیم اگر یاد می‌گیریم.

اگر مخاطب من در این نوشته شما نبودی، باز هم فروغ فرخزاد و یداله رویایی و حافظ صورت‌های مثالی من بودند که بگویم: اروپایی‌ها نه فروغ فرخزاد دارند، نه یداله رویایی و نه حافظ.

۱۰

تراژدی ایرانی

در تراژدی ایرانی، وقتی رستم به نبرد سهراب می‌رود، در روز نخست شکست می‌خورد، اما سهراب، این یل پیروز، ناجوانمردی نکرده و رستم را نمی‌کشد. چه اینکه به قدرت خود اعتماد دارد و می‌داند که در مصاف بعدی باز هم موفق می‌شود بر رستم پیروز شود.

رستم، پهلوان ایران که در تمام عمر انسانی «به اندازه» بوده، در برابر سهراب که از دید او یلی گمنام است، ناچار به کسب قدرتی خارج از اندازه خود می‌شود. آن که حيله و نیرنگ در کار می‌کند و دروغ می‌گوید، و برای غلبه یافتن در «آنی» از اندازه خارج می‌شود، گوهرش ناهماهنگ است.

انسان همواره تلاش کرده قدرت را از بی‌اندازه شدن باز دارد. انسان در طول تاریخ با این «بی‌اندازگی» مبارزه کرده است. قدرت را باید همیشه مشروط ساخت، و این همه تلاش انسان است در برابر بی‌قوارگی قدرت‌ها. و تا زمانی که قدرت‌های بی‌قواره وجود دارند، مبارزه هم وجود دارد. رستم از سهراب شکست می‌خورد، و حتا می‌بیند که سهراب ناجوانمردی نکرده و او را نکشته، باینحال به نزد خدا می‌رود و می‌گوید: «من در آغاز قدرتی بی‌اندازه داشتم، این "بی‌حدی" در زور و قدرت مرا از حرکت باز می‌داشت، پایم از توانی خارق‌العاده برخوردار بود که در سنگ و خاک فرو می‌رفت. ای خدا، آن زمان از تو خواستم که نیروی مرا به‌اندازه کنی. اینک برای مبارزه با این یل جوان گمنام از تو می‌خواهم قدرت مرا در این نبرد "بی‌اندازه" کنی تا من بتوانم او را شکست دهم.

شنیدم که رستم از آغاز کار

چنان یافت نیروی پروردگار

که گر سنگ را او ز سر بر شدی

همی هر دو پایش بدو در شدی

از آن زور پیوسته رنجور بود
 دل او از آن زور دور بود
 بنالید بر کردگار جهان
 بزاری همی آرزو کرد آن
 که لختی ز زورش ستاند همی
 برفتن به ره بر تواند همی
 بر آن سان که از پاک یزدان بخواست
 ز نیروی آن کوه پیکر بکاست
 چو باز آن چنان کار پیش آمدش
 دل از بیم سهراب ریش آمدش
 به یزدان بنالید کای کردگار
 بدین کار این بنده را باش یار
 همان زور خواهیم که آغاز کار
 مرا دادی ای پاک پروردگار
 بدو باز داد آن چنان گش بخواست
 بیغزود در تن هر آنچهش بکاست
 بی اندازه گی و مبنای تراژدی

در فرهنگ ایران بی اندازه شدن، بی قوارگی و بی اندامی است. چه، انسان در یک برهه‌ی زمانی، از اندازه خارج می‌شود، و به قدرتی دست می‌یابد که حاصلش چیزی جز ویرانگری نیست. در یک نزاع، دو انسان خوب بنا به دلایلی برابر هم قرار می‌گیرند، دو انسان که بد نیستند در یک وضعیت دچار اختلاف می‌شوند، شرایط اقلیمی و اجتماعی و سیاسی و اقتصادی یا بی‌اندازه شدن یکی از آن دو، او را صاحب زور بی حد (بی اندازه‌گی) می‌کند که دیگری را شکست دهد. شکستی که فاجعه‌بار است.

اگر از خوب و بد پنداشتن آن دو انسان یا آن دو نیرو بپرهیزیم، اثر ادبی‌مان را از ملودرام به تراژدی ارتقا داده‌ایم.

در تراژدی ایرانی، رستم پهلوان ایران، در مصاف با سهراب می‌خواهد از اندازه خارج شود، می‌خواهد در یک لحظه بی‌اندازه شود تا بتواند بر سهراب خود چیره شود. او سهراب را دشمن می‌انگارد، و در همین "آن" که بی‌اندازه می‌شود، هم درک و بینش خود را از دست می‌دهد که نمی‌تواند پسرش را بشناسد، و هم مهر خود را از کف می‌دهد، و هم ناجوانمرد می‌شود و گوهر هماهنگ ایرانی‌اش را به باد می‌دهد. سهرابش را می‌کشد و داغش را تا ابد بر دل می‌کشد.

تراژدی دو انسان نیک‌گوهر

در تراژدی ایرانی، دو انسان نیک‌گوهر برابر هم قرار می‌گیرند، نه یک قهرمان در برابر دیو، نه خیر در برابر شر.

در تراژدی یونانی حق انسانی به مصاف زور بی‌اندازه شده‌ای می‌رود، که تصادف و تقدیر در آن نقش دارد، و حاصلش درد اسطوره‌ای است. مانند تراژدی آنتیگونه که برای جسد برادر کشته‌شده‌اش گوری نمی‌یابد، و رودرروی کروئون می‌ایستد تا اجازه دهد جسد برادرش را به خاک سپارد.

در تعزیه‌های ایرانی اولیا در برابر اشقیا قرار می‌گیرند، اما در تراژدی ایرانی، به ویژه در تراژدی رستم و سهراب، دو پهلوان، دو موجود خوب به مصاف هم می‌روند که جای قضاوت نمی‌گذارند تا کسی بتواند یکی از آن دو نیرو را حق، و دیگری را باطل بخواند. تنها دردی می‌ماند و جراحی که جای زخم آن در دل تاریخ خواهد ماند، و آن چیزی جز بی‌اندازه شدن و "بی‌اندازه خواهی" نیست.

۱۱

بی‌رنگی ناگاهی در تراژدی ایرانی

ادبیات دراماتیک در تضاد و رویارویی دو نیرو نطفه می‌بندد، اما صف‌آرایی نیروها بر اساس خواسته و اندیشه‌ی نویسنده شکل می‌گیرد.

بسیاری از نویسندگان و فیلمسازان با ساختار ملودرام اثرشان را پیش می‌برند، و اغلب مردم با آن فرم ادبی انس و الفت بیش‌تری دارند، و به سادگی با آن ارضا و اقناع می‌شوند.

رمان‌های بست‌سلر، فیلم‌های هالیودی، سریال‌های تلویزیونی، پاورقی مجلات، و اکثر آثار سرگرم‌کننده بافت ملودرام دارد.

در آثار ملودرام نیروی خوب برابر نیروی بد قرار می‌گیرد. در فیلم‌های هندی قهرمان همواره زیباست، خوش‌تیپ، آراسته، خوشبو، خوش‌لباس، بی‌عیب و نقص، که در پایان فیلم یا پیروز می‌شود، و یا به طرز غم‌انگیزی می‌میرد که معمولاً توسط ضدقهرمان به طور ناجوانمردانه‌ای کشته می‌شود.

ضدقهرمان بدترکیب است، بوی بد می‌دهد، دستش کج است، جای چند زخم ناسور بر چهره‌اش هویداست، و همه‌ی عیب‌های عالم را دارد.

این الگوی بسیاری از ادبیات و سینمای عامه‌پسند جهان است، و حتا فیلم‌های هالیودی با هزینه‌های سنگین در نهایت با همین قالب ساخته می‌شوند.

ملودرام تاثیر آنی دارد، در همان لحظه‌ی دیدن یا خواندن، مخاطب را در چنبره خود می‌گیرد و تا لحظاتی و یا حتی مدتی در دایره‌ی بسته‌ی خود می‌چرخاند.

در درام نیز نیروی خیر برابر نیروی شر قرار می‌گیرد، مانند نبرد تشر و اپوش که تشر با گرزش بر کله‌ی اپوش می‌کوبد و بر او پیروز می‌شود، و آنگاه باران می‌گیرد و زمین حاصلخیز و آباد می‌شود. همچنین در تراژدی یونانی حق انسانی برابر زور و تزویر به مبارزه برمی‌خیزد، که تقدیر و سرنوشت و تصادف در آن نقش عمده دارد.

تقدیر، ذات زندگی

در تراژدی ایرانی، تصادف و تقدیر جزو ذات زندگی است. دو نیروی خیر، دو پهلوان به مصاف هم می‌روند تا اندیشه یا فلسفه‌ای در نهاد بشر اسطوره شود. و ناگاهی در متن زندگی بی‌رنگ است.

در تراژدی رستم و سهراب، این رستم است که از اندازه خارج می‌شود، و از خدا قدرت و زوری بی‌اندازه می‌طلبد، و بدست می‌آورد، و در این بی‌اندازه شدن، بی‌قواره می‌شود، پسرش را نمی‌شناسد، درک و توان شناخت را از دست می‌دهد، سهرابش را می‌کشد، و خود را تا ابد داغدار می‌کند.

در تراژدی ایرانی تصادف و تقدیر همانند تراژدی یونانی نقش ندارد. اگر پاشنه‌ی آشیل به تصادف به وجود آمده، یا اگر زیگفرید به هنگام روئین تن شدن در جنگل برگی بر کتفش می‌چسبد و همان نقطه آسیب‌پذیرش می‌کند، در تراژدی ایرانی تصادف بی‌رنگ می‌شود و خود زندگی، واقعیت زندگی نقطه‌ی ضعف را پدید می‌آورد.

زندگی با یک دست ساخته می‌شود، و با دست دیگر به ویرانی می‌رود.

هنگامی که کتایون فرزند خردسالش اسفندیار را در چشمه آب حیات فرومی‌برد تا او را از مرگ مصون بدارد و روئین تنش کند، اسفندیار در درون آب به‌طور طبیعی چشم‌هاش را می‌بندد. و این طبیعی‌ترین شکل زندگی است. هنگامی که کودکی را در آب فرومی‌بریم، چشم‌هاش را می‌بندد. اینجاست که در تراژدی ایرانی تمام اندام اسفندیار مصون و آسیب‌ناپذیر می‌شود، اما تنها چشم‌هاش می‌ماند که همان نقطه‌ی ضعف اوست.

باز هم رستم در نبرد با اسفندیار از اندازه خارج می‌شود، به سراغ پیر جادو می‌رود و از او می‌خواهد چاره‌ای به کارش ببندد، و حيله‌ای بیندیشد تا او بتواند بر اسفندیار پیروز شود.

پیر جادو این واقعیت را به رستم گوشزد می‌کند که چشم‌های اسفندیار نقطه‌ی ضعف اوست. آنگاه رستم با تیری دو سر به مصاف اسفندیار می‌رود و او را از پا در می‌آورد.

شاید به این سبب که در تراژدی ایرانی باید چنین اندیشه و فلسفه‌ای برای بشر باقی بماند که نگاه اسفندیار، چشم‌های اسفندیار، بینایی اسفندیار، یا جهان‌بینی اسفندیار باعث مرگش شد.

تراژدی ایرانی صرف تعریف شدن یک داستان یا ماجرا نیست، هر داستانی اندیشه‌ای در پستوی خود دارد که چشم خواننده را به زندگی و جهان باز می‌کند.

نویسنده قاضی نیست

در تراژدی ایرانی دو انسان در برابر هم قرار می‌گیرند، که هر دو دارای ضعف‌ها و قدرت‌های انسانی‌اند، و پدیدآورنده هیچ قضاوتی نمی‌کند که قاضی نیست و نویسنده است.

تنها می‌ماند خود تراژدی که از ضعف و بی‌اندازه شدن خود آدمی آغاز می‌شود. همیشه یک زندگی — بی‌دلیل — پایان می‌یابد که یک درد بشری چهره عیان کند تا آیندگان عبرت بگیرند و فلسفه‌اش را به کار ببندد تا خوشبخت و بی‌رنج زندگی کنند، و گرنه رستم پهلوان ایران است، آدم بدی نیست، فقط هنگامی که بی‌اندازه می‌شود، درد می‌آفریند، سهرابش را می‌کشد، اسفندیارش را می‌کشد، و این‌ها همه بن‌اندیشه‌ی تراژدی ایرانی است.

دیده‌ایم در زندگی، در سیاست، در اجتماع و حتا در ادبیات هنگام که انسان از اندازه خارج می‌شود، فاجعه می‌آفریند، بسیار دیده‌ایم

۱۲

نویسنده در برابر حادثه

جهانی که در آن زندگی می‌کنیم مملو از حوادث است. هر روز و هر لحظه حادثه‌ای از کنارمان می‌گذرد، یا ما از کنار حادثه می‌گذریم. نویسنده نمی‌تواند به سادگی از کنار حوادث بگذرد. حس پلیسی‌اش او را وا می‌دارد سرسری هم که شده چیزی سر در بیاورد و یا تا ته ماجرا را پی‌بگیرد. و این نه به‌خاطر یافتن سوژه بلکه از سر کنجکاوی است. حتا اگر چشم و گوش نویسنده از حوادث گوناگون پر باشد، باز هم حوادث را بو می‌کشد و ردش را می‌گیرد. اما چه چیز یک حادثه مهم است؟

متن خبر «کلی» بیان می‌شود، و نویسنده‌ی خبر سعی می‌کند بی‌طرف و صریح و ساده بنویسد. در گزارش، همین خبر پر و بال داده می‌شود، و تا نقل نظرهای شاهدان به صورت مثبت یا منفی پیش می‌رود. اما در داستان با یک حادثه چه باید کرد؟ چه چیز آن برای نویسنده جالب است؟

پرواز و مشاهده

در سال‌های جوانی شنیدم یکی از همکلاسی‌هایم که عشق موتورسیکلت بود، تصادف کرده و در بیمارستان بستری شده. دسته گلی گرفتم و به دیدنش رفتم. پاهاش از پنج جا شکسته بود، با سر و روی خونین و مالین، تا نیمه در گچ بود، درازکش لای ملافه‌ها.

تا دیروقت کنار تختش نشستم. آنقدر که خواهر و مادر و برادرش رفتند، و من و اسی تنها ماندیم.

گفتم: «تو که اهل تصادف نبودی. چی شد خودتو به این روز انداختی؟»

گفت که پشت فروشگاه کورش داشته خوش خوشک با موتور می‌رفته که نزدیک چهارراه کوچکی می‌بیند یک زن چادر مشکی دارد با چوب می‌کوبد توی کله‌ی شوهرش. مرد از شدت ضربه‌ها نعره می‌زده و دست‌هاش را برده بوده بالای سرش، و کاری هم از دستش بر نمی‌آمده. بعد با صورت روی زمین پرت می‌شود.

اسی گفت: «از اول خیابون داشتم به این دوتا نگاه می‌کردم، وقتی نزدیک شدم زنه سبیلی داشت از سبیل تو پرپشت‌تر. حیرون سبیلش بودم که درست سر چهارراه با یک شورلت شاخ به شاخ شدم و پرواز کردم.»

من چشم‌هام داشت از حدقه در می‌آمد: «پرواز کردی؟»

آره. چنان زدم به ماشین که پرت شدم بالا. بعد نفهمیدم چی شد.»

ناگهان چشم‌های اسی برق زد و لبخندی تمام صورت زخمی‌اش را پوشاند. وقتی می‌خندید چشم‌هاش تنگ می‌شد. گفت: «می‌دونی وقتی پرت شدم بالا چی دیدم؟»

«چی دیدی؟»

«یک زن خیلی خوشگل نشسته بود جلو آینه داشت به لب‌هاش ماتیک می‌زد.»

برای من که داستان‌نویسم، از کل آن دو حادثه؛ کتک خوردن مردی از زن سبیلوش، و تصادف دوستم اسی که هنوز هم بعد از سی سال از سربند آن حادثه لنگ‌لنگان راه می‌رود، هیچ چیز برام اهمیت ندارد جز یک تصویر که در ذهنم حک شده است: همیشه فکر می‌کنم هر کس تصادف کند، وقتی به بالا پرت شود، از پنجره زنی را می‌بیند که جلو آینه نشسته و دارد به لب‌هاش ماتیک می‌مالد.

یک پرونده‌ی جنایی

خبر هر حادثه‌ای "کلی" است. مثلاً خبر کشته شدن یک دختر هشت ساله به دست پدرش، کلی است. خواننده این خبر را می‌شنود یا می‌خواند، و حداقل لب برمی‌گرداند یا شانه بالا می‌اندازد. اما وقتی چهره‌ی دخترک را تصویر کنیم، وقتی از شیطنتها و شیرین‌زبانی‌هاش بگوییم، و به این مسئله پردازیم که پدر دخترک، بیمار روانی بوده و خیال می‌کرده که دایی این دختر با او رابطه‌ی جنسی داشته، و موضوع را بیش‌تر بشکافیم که دایی دختر دانشجوی رشته مهندسی صنایع، آدمی است تنها و بسیار مهربان که روزی به دوستش گفته وقتی فاطی کوچولو را می‌بینم انگار خدا را می‌بینم، موضوع از خبر کلی خارج شده و یک پرونده‌ی جنایی برابرمان گشوده می‌شود.

وقتی کمی نزدیک‌تر شویم و به یاد بیاوریم که هر وقت این دانشجو به خانه خواهرش می‌آمده، برای فاطی کوچولو هدیه‌ای می‌آورده، و چنان علاقه‌ی او را به خود معطوف داشته که حسادت پدر را برمی‌انگیزد که چرا دخترش توجه بیش‌تری به دایی‌اش نشان می‌دهد؟

اما چون خودش از سرکوب‌های جنسی در زمان کودکی و نوجوانی رنج برده، حالا تصور می‌کند که دخترش مورد استفاده جنسی قرار گرفته است. خیال می‌بافد و رنج می‌کشد که چرا دختر هشت ساله‌اش با تمام ناز و کرشمه‌ی دخترانه جلو دایمی‌اش شیرین‌زبانی می‌کند و از خوشحالی به هیجان در می‌آید؟

در وهم کابوس خود فروتر می‌رود که چرا این دانشجو قاشق قاشق غذا دهن خواهرزاده‌اش می‌گذارد؟ چرا این همه برایش هدیه می‌آورد؟ چرا اینهمه می‌آید؟ زنای با محارم؟! زنگ خطر در ذهن این پدر به صدا درمی‌آید که تصمیم می‌گیرد پرونده‌ی بی‌غیرتی و گناه را با کشتن دختر بی‌گنااهش ببندد، و پرونده‌ی جنایت را بگشاید. من گزارش این جنایت هولناک را در مجله‌ی زنان خواندم، و به این فکر کردم که چرا کسی این داستان را ننوشته است.

مواد خام ادبی

تا سر بچرخانید مواد خام ادبی اطراف‌تان ریخته، کافی است شروع کنید و یک موضوع را در ذهن‌تان پیورید. اما پیش از هر کاری لازم است جای دوربین‌تان را تعیین کنید که بدانید از کدام زاویه، از روایت چه کسی، و در چه زمانی می‌توانید داستان را روایت کنید. و دیگر اینکه چه نکته‌ای در داستان برجسته‌تر بنماید که تاثیر ماندگار داشته باشد.

لازم نیست عین واقعه یا حادثه را روایت کنید که شما گزارشگر نیستید. شما داستان‌نویسید، یادتان باشد که فقط بخشی از واقعیت می‌تواند دست‌مایه‌ی کار شما باشد، کمی هم در واقعیت دستکاری کنید، و بدانید که داستان مجموعه‌ای است از واقعیت و تخیل، رؤیا.

دوستان عزیز رادیو زمانه

برنامه این سو و آن سوی متن را با "نویسنده در برابر حادثه" ادامه می‌دهم.

تا برنامه دیگر شاد باشید و ماندگار.

۱۳

زبان شعر، زبان داستان

ذهن انسان برای ارتباط با جهان پیرامون خود همواره دو راه روشن پیش رو دارد؛ یکی راه منطق و استدلال، یعنی زبان عقل. و دیگر راه کشف و شهود، یعنی زبان دل.

اگر زبان داستان و رمان بر پایه‌ی عقل استوار باشد، و بر اساس استدلال متن را پیش ببرد، زبان شعر میانه‌ی خوبی با استدلال و منطق ندارد. زبان دل است و کشف و شهود.

اهل کاشانم

روزگارم بد نیست

تکه نانی دارم
خرده هوشی
سر سوزن ذوقی
مادری دارم بهتر از برگ درخت
دوستانی بهتر از آب روان
و خدایی که در این نزدیکی ست
لای این شب‌بوها
پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب
روی قانون گیاه.
من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه
مُهرم نور
دشت سجاده‌ی من.
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم
در نمازم جریان دارد ماه
جریان دارد طیف
سنگ از پشت نمازم پیداست
همه ذرات نمازم متبلور شده است.
من نمازم را وقتی می‌خوانم که اذانش را باد گفته باشد
سر گلدسته‌ی سرو
من نمازم را
پی تکبیر الاحرام علف می‌خوانم
پی قد قامت موج.
کعبه‌ام بر لب آب
کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست
کعبه‌ام مثل نسیم می‌رود به باغ
می‌رود شهر به شهر
حجرالاصود من روشنی باغچه است.

اهل کاشانم
 پیشه‌ام نقاشی‌ست
 گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ
 می‌فروشم به شما
 تا به آواز شقایق که در آن زندانی‌ست
 دل تنهایی‌تان تازه شود
 چه خیالی چه خیالی می‌دانم
 پرده‌ام بی‌جان است
 خوب می‌دانم
 حوض نقاشی من بی‌ماهی‌ست...
 (هشت کتاب، سهراب سپهری، صدای پای آب)

می‌بینید؟ با این واژگان نمی‌توان داستان نوشت. شاید اگر ترکیب جمله به‌هم بریزد، منطق استقراء در آن دخیل شود، از همه‌ی کلمات همین شعر می‌توان در داستان استفاده کرد.

عنکبوت قصه

دیده‌ام گاهی جوانی برای من یکی دو داستان و چند شعر خوانده، و بسیار اتفاق افتاده که گفته‌ام: «تو شاعر نیستی، داستانت را بنویس، تقلایت برای استدلال، و واژگان داستانت بر شعر می‌چربد.»

خب اشکالی ندارد، داستان بنویس، و شعر بخوان. گلشیری همیشه به من می‌گفت: «اگر شاعرها نبودند، ما بیچاره بودیم!» و می‌خندید. یکی دو تا فحش زیر لفظی و چندتا متلک هم بارشان می‌کرد، و بعد می‌گفت: «نباید این را بفهمند. راستی اگر شاعرها نبودند چه بلایی سر ما می‌آمد؟» بعد می‌گفت: «شعر بخوان و داستانت را بنویس.» و من تمام این سی‌سال، پند استاد را آویزه‌ی گوش کردم و تا بخواهی شعر خواندم. فرقی هم نمی‌کرد از کی و از کجا. شاعران کلاسیک، یا شاعران امروز، ایرانی یا خارجی.

بسیار هم اتفاق افتاده که شاعر جوانی داستان هم می‌نوشته، و معلق بین این دو جهان از من پرسیده کدام راه را ادامه دهد؛ شعر یا داستان؟

و من مثلاً گفته‌ام: «تو شاعری، واژگان شعری تو بر کلمات داستانی‌ات می‌چربد. داستان را رها کن و به جاش یک شعر زیبا بگو.»

اگر شاعر با پیچیدگی تخیل، واژگانش را کنار هم می‌چیند. داستان‌نویس با ذهن پلیسی، کلماتش را جوری ترکیب می‌کند که خواننده در تار تنیده‌اش اسیر شود، شکار شود، و در ماجراهایش گرفتار شود.

راستش داستان‌نویس عنکبوت قصه است. تار می‌تند تا اسیر بگیرد، اما باید در پناه نور شگرفی تارش را بتند که خواننده از این جهان تاریک به سوی او، خود را در پناه امن و زیبایی احساس کند.

و گفتم که زبان شعر، زبان اجمالی است، و زبان رمان و داستان، زبان تفضیل. داستان از طریق استقراء ریاضی شکل می‌گیرد، یعنی فتح قریه به قریه، خاکریز به خاکریز، اما شعر میانه‌ی خوبی با این احوالات ندارد. حرکتش پروانه‌وار است، از روی این گل به روی آن غنچه، بی هیچ منطق و استدلالی. و راستش را بخواهید بحث واژگان شعر، واژگان داستان فریبی بیش نیست. اینها تفاوتی با هم ندارند، خواستگاه‌شان یکی است، اما ترکیب‌شان متفاوت است.

گریز از صنایع شعری

در داستان و رمان باید از صنایع ادبی مهم همچون سجع و خفض جناح و ڈرافشانی گریخت. این میدان، میدان داستان‌نویسان نیست. قافیه‌سازی و ردیف‌پردازی کار شاعران است. اگر سعدی در گلستانش به یک صنع زیبای ادبی دست می‌یابد، قالبش را نیز در اختیار دارد؛ حکایت است؛ چیزی نظیر انکدوت که از قاعده‌ی خود پیروی می‌کند. اگر سعدی در گلستانش می‌گوید: «بازرگانی را شنیدم که صدوپنجاه شتر بار داشت و چهل بنده‌ی خدمتکار. شبی در جزیره کیش مرا به حجره خویش درآورد؛» او قاعده‌ی سجع را در ادبیات ایران به نمایش می‌گذارد.

ذهن شاعر بداهه‌پرداز است، اما نویسنده علاوه بر بداهه‌سازی در تخیل، مدام خود را از چنگال واژگان پیچیده می‌رهاند و به سادگی کلام مردم ذهنیت پلیسی‌اش را به فرمان می‌گیرد. بداهه‌سازی یعنی غوطه‌ور شدن در معنای هنر، یعنی شعر. داستان اما چگونگی غوطه‌ور شدن را تصویر می‌کند.

زبان ساده‌ی سالیبجر

«نود و هفت تبلیغاتچی نیویورکی توی هتل بودند و خطوط تلفنی راه دور را چنان در اختیار گرفته بودند که زن جوان اتاق شماره ۵۰۷ مجبور شد از ظهر تا نزدیکی‌های ساعت دو و نیم به انتظار نوبت بماند. اما بی‌کار ننشست. مقاله‌ای را با عنوان "جنس یا سرگرمی است... یا جهنم" از یک مجله‌ی جیبی بانوان خواند. شانه و برس سرش را شست. لکه‌ی دامن شکلاتی رنگش را پاک کرد. جادکمه‌ی بلوز ساکسش را جابه‌جا کرد. و دو تار موی کوتاه خالش را با موجین کند، و سرانجام وقتی تلفنچی به اتاقش زنگ زد، روی رف پنجره نشسته بود و کار لاک زدن ناخن‌های دست چپش را تمام می‌کرد.

از آن زن‌هایی بود که اعتنایی به زنگ تلفن نمی‌کنند. انگار تلفن اتاقش از وقتی خودش را شناخته زنگ می‌زده است.

همان‌طور که تلفن زنگ می‌زد، قلم‌موی کوچک لاکش را پیش برد و هلال ناخن انگشت کوچکش را پررنگ‌تر کرد. سپس در شیشه‌ی لاک را گذاشت، ایستاد و دست چپش را، که لاک‌هایش خشک نشده بود، در هوا تکان داد. زیرسیگاری انباشته از ته‌سیگار را با دستی که لاک‌هایش خشک شده بود برداشت و به طرف میز عسلی، که تلفن رویش بود، برد. روی یکی از دو تختخواب هم‌شکل و مرتب نشست _ حالا زنگ پنجم یا ششم بود _ و گوشی را برداشت.

گفت: «الو.» انگشت‌های دست چپش را جدا از هم و دور از پیراهن ابریشمی سفیدش نگه داشته بود. این پیراهن به‌جز سرپایی‌ها تنها چیزی بود که به تن داشت. انگشترهایش توی حمام بود.

تلفنچی گفت: «با نیویوک صحبت کنید، خانم گلاس.»

زن جوان گفت: «متشکرم.» و روی میز عسلی برای زیرسیگاری جا باز کرد.

صدای زنی شنیده شد: «میوریل، تویی؟»

زن جوان گوشی را اندکی از گوشش دور کرد و گفت: «بله، مامان. حال‌تون چطوره؟»

«یه دنیا نگران بودم، چرا تلفن نکردی؟ حالت خوبه؟»

«دیشب و پریشب سعی کردم باهاتون تماس بگیرم. آخه تلفن اینجا...»

«حالت خوبه، میوریل؟»

دختر زاویه‌ی میان گوشی تلفن و گوشش را بیش‌تر کرد. «خوبم. فقط هوا گرمه. امروز گرم‌ترین روزیه که فلوریدا...»

«چرا تلفن نکردی؟ یه دنیا نگران...»

زن جوان گفت: «مامان، عزیز من، سرم داد نکشین. صداتون خوب می‌آد. دیشب دو بار به‌تون تلفن کردم. یه بار بعد از...»

(جی. دی. سالینجر، دلتنگی‌های نقاش خیابان چهل و هشتم، یک روز خوش برای موزماهی، ترجمه احمد گلشیری، نشر ققنوس)

می‌بینید؟ لغت‌ها و کلمه‌ها در شعر و داستان همه یکسان‌اند، نحوه‌ی آرایش آنهاست که متن دیگری می‌سازد.

رنگ‌آمیزی ذهن

از خاطره‌های دیگرم که در تمام سال‌های نوجوانی و جوانی مرا مشغول می‌کرد، تماشای آثار نقاشان بزرگ جهان بود.

همیشه کتاب‌های ون‌گوک، پیکاسو، گوکن، رنوار، ادگار دگا، دالی و دیگر نقاشان را داشتم و گاه‌گاهی به‌سراغ‌شان می‌رفتم و به نقاشی‌هایشان نگاه می‌کردم.

نیرویی مرا به سوی این نقاشی‌ها می‌کشید ولی نمی‌دانستم چرا این همه دلم می‌خواهد مدام به این آثار نگاه کنم. نمی‌دانستم تماشای نقاشی چه نقشی بر نویسنده دارد به هنگامی که دارد از رنگ و فضا می‌نویسد.

وقتی کتاب سمفونی مردگان چاپ شد، با خواندن نقدهایی که دیگران بر کتاب نوشته بودند، متوجه رنگ‌ها و فضای این کتاب شدم، در حالی که موقع نوشتن اصلاً تمهیدی در کار نبوده که مثلاً به چیزی رنگ بدهم.

نمی‌دانستم چرا مادام یوگینه دارد شال گردنی به رنگ ارغوانی می‌بافد. نمی‌دانستم که او دارد شال گردن عشق آیدین و سورملینا را می‌بافد. رنگ‌ها در هر جا به‌طور ناخودآگاه به ذهنم می‌آمد و به‌طور ناخودآگاه بر کاغذ می‌نشست.

«پنجشنبه شب برف می‌بارید. از شب پیش شروع شده بود و تا دوشنبه‌ی بعد نیز ادامه داشت. جاده سفید بود و از دور سوسوی چراغ‌های شهر دیده می‌شد. آیدین، پالتو بر تن، تبر بر دوش، با چمدان کوچکی از کتاب‌ها و لباس‌هاش به شهر نزدیک می‌شد. ذهنش آکنده از افکار مغشوشی بود که به شقیقه‌هاش فشار می‌آورد.

نمی‌توانست باور کند که پدر در صدد انتقام، طراح آن‌همه توطئه‌ی شوم باشد. امیبه‌ها تا عصر در کارگاه نجاری مانده بودند و چنان اطمینان داشتند که دیگر با کسی صحبت نمی‌کردند. هر کدام در جایی به انتظار نشسته بودند و سیگار دود می‌کردند. ایاز پاسبان به آقای میرزایان گفته بود: «علاوه بر این که سرباز است، آدم خطرناکی هم هست. افکار چپ دارد.» و بعد که از آنجا می‌رفتند گفته بود که می‌داند یکی از افراد چوب‌بری او را پنهان کرده یا گریز داده اما به هر قیمتی شده او را به چنگ خواهد آورد.

«روی پرونده‌اش شاکی خصوصی دارد. و شما اگر پناهش داده باشید وای بر شما، مسیو میرزایان!» با آشفتگی و پریشانی کامل، با دلی غمزده، از دروازه «تبارقاپوسی» وارد شهر شد. برف همچنان می‌بارید و هیچ اثری از خیابان دیده نمی‌شد. کپه‌های برف بود که از بام‌های وسط خیابان تلمبار شده بود. و تنها راهی ماریچ برای فایتون‌ها مانده بود که حتماً تا صبح بعد زیر پوشش برف نو محو می‌شد.

هر آن ممکن بود کسی او را بشناسد، یا به‌طور اتفاقی ایاز پاسبان او را ببیند. با خود عهد کرده بود که در چنین حالتی شاهرگ‌های خود را می‌زند و از آن‌همه مکافات نجات می‌یابد. اما سرما و برف بیش از حدی بود که کسی جرئت کند از خانه در بیاید. خیابان پهلوی را تا انتها پیمود، به محله‌ی «گازران» رسید و لحظاتی بعد در محله‌ی ارمنستان به کوچه‌ی ارمنستان پیچید و با این احساس که کسی تعقیبش می‌کند، بی‌آنکه سر برگرداند، در سبز رنگ انتهای آن کوچه را کوبید. چند تقه، و باز حلقه‌ی دیگر. برگشت، سر کوچه در نور تیر چراغ برق تابلو حمام «فانتازی» را خواند که مال

ارمنی‌ها بود و اصلاً شکل حمام‌های دیگر نبود. چند لحظه بعد صدای پایی شنید و بعد در باز شد. زنی بسیار کوتاه‌قد در چهارچوب در ظاهر شد. چارقد سفیدی به سرش بود و چند ژاکت و کت به رنگ‌های مختلف به تن داشت. پیش از آنکه چیزی بپرسد آیدین گفت که از کارخانه‌ی چوب‌بری آمده. زن گفت: «یادین؟»

«بله. آیدین.»

زن گفت: «بفرمایید.» راه باز کرد تا آیدین داخل شود. خانه‌ای بود قدیمی با دیوارهای بسیار بلند و پنجره‌های چوبی طاقدار که پشت دری‌های سفید یا صورتی داشت، وسط حیاط یک حوض گرد و بزرگ یخ بسته بود و دو طرف حوض باغچه‌های مستطیل شکلی، ردیف در کنار هم از دو سو ساختمان را دور می‌زد. ناگاه چشمش به عمارت سفید و زیبایی افتاد. عمارت کلیسا در سمت چپ حیاط با یک دیوار بسیار کوتاهی مرزش جدا شده بود.

زن گفت: «چرا ایستاده‌ای، جانم؟ بیا.» و او را به طرف ساختمان برد. جلو ساختمان یک ایوان شش ضلعی بود که ستون گرد طاق‌گنبندی آن را به دوش داشت، و از دو طرف پله می‌خورد و به در اصلی ساختمان می‌رسید. زن گفت: «برف‌ها را بتکان.»

آیدین پا کوبید و با دست برف‌ها را از سر شانه‌هاش پایین ریخت. زن در را باز نگهداشته بود تا آیدین کفش‌هاش را بکند و داخل شود. هال بزرگی بود که یک میز مستطیل شکل وسط آن قرار داشت و ته آن یک شومینه پر از هیزم تمامی فضا را گرم می‌کرد.

دور میز پیرزنی بافتنی می‌بافت. آقای میرزایان و مرد دیگری هم نزدیک شومینه نشسته بودند و یک زن حدوداً سی ساله‌ی مو طلایی با مردی آن طرف میز، شطرنج می‌زد. آیدین سلام کرد.

آقای میرزایان گفت: «با مشکلی که بر نخوردی؟»

آیدین گفت: «نه.» و همانجا مانده بود. نمی‌دانست چکار کند.

آقای میرزایان گفت: «بیا گرم شو.» پا شد و با او دست داد، و راهنمایش کرد که کنار شومینه بنشیند. گفت: «خجالت نکش، پسر جان! غریبه میان ما نیست.» بعد همه را به او معرفی کرد: «برادرم مسیو سورن. دختر برادرم، سورمه، خواهرزاده‌ام میکاییل که فردا صبح عازم ایروان است، ایشان هم مادام یوگینه مادر بزرگ سورمه هستند.»

آیدین با همه دست داد و نزدیک شومینه روی صندلی نشست.

مسیو سورن گفت: «دست‌های شما یخ زده. خوب گرمش کنید.»

آیدین انگار که می‌خواست آتش را ببلعد. و از آن گرمای سرخ لرزان حظ می‌برد.

آقای میرزایان گفت: «این آیدین اورخانی، دیپلم ریاضی دارد. شاعر است.»

میکاییل که سرگرم شطرنج بود گفت: «به‌به. به‌به.» و فیلش را حرکت داد.

آقای میرزایان گفت: «پسر یک تاجر بزرگ خشکبار است. اما کارش بیخ پیدا کرده و ناچار شده از صفر شروع کند. مدت‌ها بود که در کارخانه می‌دیدم عجیب به کار می‌چسبید. گوش می‌کنی سورمه؟ همان کسی که همیشه صحبتش را می‌کردم.»

سورمه گفت: «بله. عمو جان.» و سرگرم بازی شطرنج شد.

بعد سورمه به زبان ارمنی چیزهایی گفت و زیرچشمی به او نگاه کرد. و باز ارمنی حرف زد که آیدین نفهمید. و یک لحظه این احساس بهش دست داد که چقدر در برابر آن دختر حقیر است. با آن پالتو بلند تیره، شلوار ماهوتی و بوی چوب که از سر و کله‌اش به مشام می‌رسید، احساس شرم می‌کرد.

دختر نشست و به بازی مشغول شد. گاه‌گاهی از گوشه‌ی چشم، بی آنکه سر برگرداند، نگاهش می‌کرد. نگاهی ثابت و مانا، از موضع غرور، و انگار به فردی که ترحم بر او رواست.

موسیو سورن گفت: «واقعاً خجالت‌آور است. اینها خیال کرده‌اند که برده گرفته‌اند؟»

آقای میرزایان گفت: «تو آدم محکمی هستی. نگران نباش. به هر جا که بخواهی می‌رسی.»

آیدین گفت: «هر قدر که آنها مخالفت می‌کنند، من بیش‌تر تلاش می‌کنم.»

آقای میرزایان گفت: «نمی‌خواهم بگویم ناجی تو هستم. دنبال دردرس هم نمی‌گردم. اما نمی‌دانم چرا از تو خوشم می‌آید. همان‌طور که گفتم به تو کمک می‌کنم. به عقیده و هدف‌ت احترام می‌گذارم، اما نمی‌دانم این پی‌گرد تا چه زمانی ادامه دارد. و آیا پدرت دست از سرت خواهد برداشت؟»

آیدین گفت: «یک زمانی متوجه می‌شوند که من از اینجا رفته‌ام.»

آقای میرزایان گفت: «در نظر دارم یکی دو سال مخفی‌ات کنم، اما می‌توانی طاقت بی‌آوری؟»

آیدین گفت: «بله.» و به مادام یوگینه نگاه کرد که با جدیت مشغول بافتن چیزی ارغوانی رنگ بود.

(عباس معروفی، سمفونی مردگان، موومان دوم، نشر ققنوس)

برگزیده‌ی نگاه نقاشان بزرگ

من همیشه از هر داستان‌نویس می‌پرسم: «چقدر نقاشی می‌بینی؟ چه نقاش‌هایی را می‌شناسی؟ از چه سبک نقاشی‌هایی خوشت می‌آید؟»

شاید در وهله اول به‌طور مستقیم و به وضوح در نیابیم که وقتی داریم کتاب نقاشی‌های پیکاسو یا رنوار یا سزان و یا مثلاً ادگار دگا را ورق می‌زنیم چه اتفاقی برای ذهن‌مان می‌افتد، ولی راستش ورق زدن چنین نقاشی‌هایی، حتا سرسری، ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون ذهن‌مان را به‌طور ناخداگاه تنظیم می‌کند.

نگاه کردن به شاهکارهای نقاشی چندین برابر پراهمیت‌تر از گشت و گذار در طبیعت است.

نگاه کردن به تابلو دشت آفتاب‌گردان وان‌گوک که برگزیده‌ی نگاه یک هنرمند بزرگ به طبیعت است، همانقدر جالب است که آدم با خواندن داستان یا رمانی انگار یک زندگی را در دلان خاطرهایش مرور می‌دهد، بی‌آنکه در تلخ و شیرین آن زندگی مستقیماً حضور یافته باشد.

نقشین چشمی

حالا که بیش از سی سال مدام نوشته‌ام، باز هم تماشای آثار نقاشی یکی از مشغله‌های جدی من است.

مادرم می‌گوید من هم مثل پدر بزرگم آدم نقشین‌چشمی هستم. راست می‌گوید. پدر بزرگم آدمی بود نقشین‌چشم. از تماشای طبیعت کیف می‌کرد. گاهی لحظاتی طولانی به تماشای گلی یا پروانه‌ای می‌پرداخت، و بعد می‌گفت: «عجب قشنگ بود این پروانه!»

تربیت کردن ناخودآگاه ذهن با تماشای آثار نقاشان بزرگ کار دشواری نیست، علاوه بر اینکه آدم از دیدن نقاشی‌ها لذت می‌برد، چیزی مهم، یعنی رنگ‌بندی یا کمپوزیسیون ذهن تنظیم می‌شود. آدم از تماشای طبیعت به یک عادت می‌رسد که دیگر زیبایی‌ها را نمی‌بیند، اما نقاشی و آثار برجسته‌ی نقاشان این عادت را می‌شکنند، و به آدم این فرصت را می‌دهد که گزیده‌ی نگاه یک هنرمند را از نظر بگذرانند.

تماشای نقاشی نه تنها برای نویسندگان، بلکه برای کسانی که از خواندن لذت می‌برند نیز این اهمیت را دارد که با کمپوزیسیون و رنگ‌بندی تازه‌تری به خود و اطراف خود نگاه کنند.

رنگ‌ها حتماً به دلیل خاصی بر تن چیزی می‌نشینند، بی‌دلیل هیچ چیزی صاحب رنگ نمی‌شود. شاید یکی از زیباترین تعریف‌ها را گابریل گارسیا مارکز ارائه داده است. خبرنگار می‌پرسد: «آقای مارکز، چه رنگی را دوست دارید؟»

و او پاسخ می‌دهد: «رنگ زرد دریای کارائیب در ساعت سه بعدازظهر وقتی که آفتاب مایل می‌تابد.»

۱۵

شخصیت کیست؟

همین آدمی که حالا از خاطره‌ی دیروز من و تو گذشت؟ همین آدم‌ها که دور و بر ما راه می‌روند، حرف می‌زنند، غذا می‌خورند، با دو چشم خیره‌ی جایی می‌شوند؟

همین بابا گوریو که وقتی رمان تمام شد، بالزاک از اتاق کارش بیرون آمد و درحالی‌که از شدت گریه نمی‌دانست چه خاکی بر سرش بریزد، گفت: باباگوریو مرد؟

همین دهقان، همین نانوا، همین آسیابان که دوست ماست؟

راستی چه چیزی در داستان تیپ را از شخصیت متمایز می‌کند. آیا به این فکر کرده‌اید که رمان‌نویس به جای تیپ‌سازی ناچار است شخصیت بیافریند؟ و اصلاً می‌دانید اینها چقدر با هم فرق دارند؟

مثلاً نگاه کنید به تیپ اعضای انجمن خوشنویسان که معمولاً کیف چرمی دارند، ریش پرفسوری، آرامش و عینک دور طلایی.

و معمولاً لباس اسپورت می‌پوشند. مثلاً شلوار مشکی و کت جنافی یا مخمل که به آرنج‌هاش چرم دوزی شده.

و معمولاً آنقدر ساکت‌اند، که آدم خیال می‌کند دارند در دل‌شان به این روزمره‌گی و داستان ما می‌خندند.

یا مثلاً تیپ رانندگان کامیون، که معمولاً موزیکی شبیه به روضه گوش می‌دهند، از کوچکی ماشین‌های سواری مدام خنده‌شان می‌گیرد، شلوارشان زانو انداخته، راه به راه چای می‌نوشند، گردنه را که رد کنند می‌زنند بغل برای چای و شام، و معمولاً شب‌روانند. عاشق شب و جاده. و غربیلک را که می‌چرخانند، انگار خاطره‌ی یک عشق ویرانگر را می‌چرخانند. می‌روند و جاده مجال می‌دهد که از عشق بسوزند و خاکستر شوند، و گاه و بیگاه با کف دست بکوبند به غربیلک که: مادر هرگز نمیر!

فال‌گیرها هم خصوصیات فردی و ویژگی‌های اخلاقی مشتری‌شان را تا حدودی می‌شناسند. کمی شخصیت‌پردازی، ببخشید تیپ‌سازی بلدند، یک‌سری ویژگی فردی مشتری را در همان لحظه که به چشم‌هاش نگاه می‌کنند، ارائه می‌دهند و نسخه‌اش را می‌پیچند: «یک نفر بهت بدجوری نظر داره.» «یکی هست که تشنه به خون‌ته.» «سفر داری، سوغاتی می‌خوری.» «گشایشی تو کار و بارت می‌بینم.» «سفر داری، سفر...» و راستی چه کسی هست که سفری نداشته باشد؟

عامه‌ی مردم با تیپ‌سازی مشکلی ندارند، اما یک خواننده‌ی تمام‌عیار، به موازات خواندن داستان اگر به کشف یک شخصیت نو برآید، لبخند می‌زند و احساس رضایت می‌کند. یک نفر بهت نظر داره، یکی هست که تشنه به خونه، سوغاتی می‌خوری، گشایشی هم تو کار و بارت می‌بینم، همه بهت حسادت می‌کنن، دو دفعه از مرگ نجات پیدا کرده‌ای، خدا باهات بوده، سفر داری. سفر.

و فال‌گیرها که برای آدم‌ها یک‌سری ویژگی فردی و خصوصیت مشترک می‌سازند و یا می‌تراشند که اعتماد مشتری را جلب کنند

در رمان تماماً مخصوص برای ساختن شخصیت عباس از همان اول با واژه‌ی سفر در افتادم که شاید این رفتار تیپیک را از او حذف کنم. آدمی که در برلین زندگی می‌کند، ولی آخرین سفرش مربوط می‌شود به بیست سال پیش. فرارش از پاکستان به برلین، همین برلین لعنتی. . شخصیت این رمان اهل سفر نیست و این غم تا آخرین لحظه‌ی سفر به قطب شمال او را رها نمی‌کند.

یک تکه از تماماً مخصوص

گفتم: «اسم سفر که می‌شنوم کهیر می‌زنم.»

دکتر برنارد گفت: «سفر داریم تا سفر. باید بیایی و ببینی.»

«آخرین سفرم فرار به پاکستان بود. از پاکستان هم آمدم آلمان. مستقیم آمدم توی همین برلین لعنتی.»

«سفر خوب و بد ندارد. مثل زخم.» و با سرانگشت به پیشانی و بناگوشش اشاره کرد: «بعضی از زخم‌ها خیلی چیزها را یاد آدم می‌آورد.»

«پاکستان هم از آن زخم‌ها بود.»

«همه زخم‌ها را از یاد ببر. خودت را آماده کن برای یک سفر تماماً مخصوص.»

«ولی سال‌هاست از اینجا تکان نخورده‌ام. نمی‌دانم چرا دل نمی‌کنم.»

«یعنی چی عباس؟»

«یعنی این که از وقتی آمده‌ام برلین سفر نکرده‌ام. من تا به حال هامبورگ و فرانکفورت را هم ندیده‌ام.»

از حرف‌های من جا خورد. همان وسط خیابان چنان زد روی ترمز که سگ‌ها زوزه کشیدند و نفرین کردند.

تکه‌ای دیگر

تمام آن چند روز را با دلتنگی و کابوس گذراندم. یکی دوبار به یانوشکا تلفن کردم، چند باری به آندریاس، یک بار هم زنگ زدم و به مامان گفتم دارم می‌روم سفر. خوشحال نبود و همه‌اش

می‌گفت: «مواظب خودت باش، عباس!»

ته دلم هری ریخت. گفتم: «اصلاً نمی‌خواهم بروم، ولی یک جورهایی مجبورم.»

«چرا؟»

«چه می‌دانم، راه دور است، توی برف و یخبندان قطب شمال، با سگ و سورتمه و...»

«خب، چرا می‌روی؟»

«نمی‌دانم مامان.»

هراس داشتم، مدام خواب می‌دیدم، دلشوره درونم داشت مرا می‌کشت. مثل این که مرا از زندگی جدا می‌کردند و به سرزمین مرگ می‌بردند. دلم می‌خواست به هر کسی بگویم دارم می‌روم، و

بگویم که این سفر با سفرهای معمولی فرق دارد، یک جوری به دیگران حالی کنم که دارم کار احمقانه‌ای می‌کنم، دارم روی جانم قمار می‌زنم، اما پیشاپیش می‌دانم که قمار را باخت‌ام.

دلم می‌خواست به کارهایی که دوست دارم متمرکز شوم؛ دوبار دوش گرفتن در طول روز، خوردن نان و پنیر و گردو به حد افراط، سرکشیدن یک شیشه آب خنک، گوش دادن به موزیکی که زیاد

دوست داشتم، همان سی دی آینه در آینه از آروپرت که آندریاس برام گرفته بود و روش نوشته بود: «این هم کرم گوشتی برای تو.»

و بیش از هر چیزی دلم می‌خواست بخوابم. تکه تکه و پر از کابوس می‌خوابیدم. موقع بیداری همه‌اش فکر می‌کردم به زودی باید با همین مختصری که دارم وداع کنم؛ همین چهاردیواری، همین چند تا کتاب، همین نوارها و سی‌دی‌ها، همین گلدان‌ها، و پنجره پستی خانه که به یک گلخانه بزرگ متروکه باز می‌شد.

همیشه فکر می‌کردم این پنجره رو به ایران باز است؛ محوطه بزرگ آفتابگیری بود که سالن‌های شیشه‌ای‌اش زیر برف داشت دفن می‌شد، با شیشه‌های شکسته، آن همه تخته پاره، آن همه بشکه‌ی خالی، انگار صاحبش با مهارت ویژه‌ای آن‌جا را ویران ساخته تا از پس اعلام ورشکستگی برآید. و حالا مدتی بود که مردی قدبلند و الکلی در گوشه‌ای از محوطه برای خودش تعمیرگاه ماشین راه انداخته بود، و معمولاً ماشین قراضه‌ها را تعمیر می‌کرد. و تا دلت بخواهد آشغال و خرت و پرت! پرده آن پنجره را می‌کشیدم، و تا یاد سفر می‌افتادم دلم می‌ریخت، نبضم تند می‌زد، و می‌خوابیدم. اما در دنیای تداعی‌ها گم می‌شدم. از رؤیایی به کابوسی می‌غلتیدم، و از کابوسی به کابوس دیگری؛ هیچ چیز نمی‌توانست بیدارم کند.

پدرم می‌گفت: «کت، آدم را جدی می‌کند.» و من آن را می‌پوشیدم و روبروش می‌نشستم تا حکایت مردم جابلقا و جابلسا را برام بگویند. مردمی که از یک طرف می‌کاشتند و از طرف دیگر می‌درویدند.

از صدای بوق ماشین می‌غلتیدم به صدای پارس سگ‌ها، از اداره پلیس اورانین بورگ بیرون می‌آمدم، در مرز ایران به سوی پاکستان راه می‌افتادم، و سگ‌ها در آن تاریکی بدرقه‌ام می‌کردند. نمی‌دانستم که وقتی هراسم پایان می‌یابد، کابوس شروع می‌شود. هیچ تصویری از آن طرف مرز نداشتم، چیزی از پاکستان نمی‌دانستم. شاید لازم بوده سر راه تهران برلین، پاکستان را ببینم، که دیدم.

پاکستان، اتوبوسی بود که وقتی از کنارش رد می‌شدیم عده‌ای ما را به زور سوارش می‌کردند و در روستایی دیگر می‌گفتند پیاده شویم. نمی‌دانستیم کجاییم. و چرا آنجاییم. اصلاً نفهمیدم چطور به کراچی رسیدیم. طول مسیر مثل تقدیر از سوی کسانی که در رکاب اتوبوس ایستاده بودند تعیین شده بود، و ما فقط عرض آن را طی می‌کردیم.

معلوم است که از روی کتاب‌های روانشناسی و نسخه‌های روانشناسان نمی‌توان روان شخصیت داستان یا رمان را تنظیم کرد.

علم روانشناسی اگر مرهون داستایوفسکی نباشد، مدیون راسکولنیکوف است.

وقتی "سرخ و سیاه" استاندال را می‌خوانیم می‌فهمیم که طلبه‌ی جوانی به نام ژولین سورل بر اساس جاه‌طلبی‌های عقاب‌وارش از هنگامی که پایش به خانه‌ی آقای دو رنال باز می‌شود، و به عنوان معلم سرخانه‌ی بچه‌ها به استخدام در می‌آید، دلش برای خانم دو رنال می‌تپد و از همان جا که دست‌های زن را پنهانی از زیر میز لمس می‌کند به پله‌های بالایی از قدرت و ترقی می‌اندیشد.

این شخصیت زمانی شکل گرفته که علم روانشناسی هنوز پا به عرصه‌ی علوم نگذاشته است.

تمامی رمان "جنایت و مکافات" درگیری درونی راسکولنیکوف است. این کشمکش درونی در اصل به عنوان عنصر کشش به کار رفته و رمان را پیش می‌برد. اما ساختار ذهنی، و کردار راسکولنیکف، آنقدر در هم تنیده و به هم بافته شده است که اگر ادبیات به داشتن راسکولنیکوف نبالد، علم روانشناسی به حضور داستایوفسکی در این جهان افتخار می‌کند.

همه چیز به هم می‌آید، رفتار، گفتار، هراس‌ها، اضطراب‌ها و حتا شادی‌های زودگذر که چون لبخندی کمرنگ از لبان راسکولنیکف می‌پرد. همه چیز به هم می‌آید.

آفریدگار شخصیت راسکولنیکف هیچ کتاب روانشناسی نخوانده اما به هراس‌ها و گفتارها و اضطراب آدم‌ها دقت داشته و آن را در حافظه‌اش ضبط کرده است تا در دالان خاطره دستکاری‌اش کند و جنایت و مکافات را روی میز من و شما بگذارد.

انگار یک آدم جدید به این دنیا آمده است، آدمی از ذهن داستایوفسکی پا به عرصه‌ی جهان گذارده، همچنانکه ژولین سورل از ذهن استاندال به این دنیا آمده تا آن‌همه عشق و مکافات را تجربه کند و به عنوان آدمی حساس، دقیق، جاه طلب، و دوست‌داشتنی در دفتر زندگان نامش ثبت شود.

این آنقدر اهمیت دارد که یک قرن بعد آلبر کامو، بر اساس ژولین سورل، یا نه. بر اساس آن روی سکه‌ی ژولین سورل، به خلق مورسو می‌پردازد.

معلوم است با چنین دستمایه‌ی قوی و محکمی می‌توان یک آدم ماندگار دیگری به این دنیا اضافه کرد. مورسو را که حساس نیست، جاه طلبی ندارد، ولی دوست‌داشتنی است. همانقدر که مورسو بیگانه است، ژولین مورل باگانه است.

و می‌چرخیم و در ادبیات جهان می‌چرخیم، و با آدم‌هایی که نسبت داریم و دوست‌شان داریم زندگی می‌کنیم. با مادام بواری، با پیرمردی که بابا گوریو نام دارد، با اتی‌ین، و قربانی معصومی به نام سانتیاگو ناصر.

با این همه آدم که قبلاً جایی نبوده‌اند، از قلم نویسنده‌ای بر کاغذ آمده‌اند و حالا در کنار ما زندگی می‌کنند. بعضی شان خوشبخت‌اند. و برخی نه. ولی هستند.

ریتیم شخصیت

ریتیم داستان یا رمان با ریتیم شخصیت تنظیم می‌شود، هر چه در پرداخت و توصیف شخصیت کند پیش برویم، رمان یا داستان بیش‌تر از نفس می‌افتد، و هرچه ضرباهنگ تندتر باشد، داستان‌مان خوش‌رقص‌تر خواهد بود.

داستان‌نویسی نیز مانند نقاشی است که با حرکت قلم‌مو بر بوم ریتیم و جان می‌گیرد. بسیاری از داستان‌ها نفس‌بر و خسته‌کننده‌اند. چرا؟ چرا راحت خوانده نمی‌شوند؟ آیا به این خاطر نیست که ریتیم شخصیت کند است؟

اگر ریتیم شخصیت را مناسب با نبض نویسنده بگیریم، منطبق با مکانیسم بدن انسان پیش می‌رود، و توصیف‌های فضا را بر نمی‌تابد. و اگر شخصیت داستان یا رمان توصیف‌های اضافی نویسنده را برنتابد، یا داستان را فرو می‌ریزد، یا نویسنده را شکست می‌دهد، و یا از صحنه‌ی ادبیات خداحافظی می‌کند.

خانه‌ی کلنگی

در بنایی‌هایی غیر اصولی بدون فکر و نقشه یک ساختمان را بالا می‌برند، و بعد سال‌ها می‌اینجاش را خراب می‌کنند می‌کنند می‌کنند، و عاقبت می‌گویند یک باب خانه‌ی کلنگی جهت فروش.

در معماری مدرن سال‌ها فکر می‌کنند، نقشه می‌کشند، و بعد در عرض چند روز یا چند هفته یک بنای عظیم را به دنیا هدیه می‌کنند. اما ریتیم هر دو ساختمان از نظر بیننده مخفی نمی‌ماند. ریتیم هر دو قابل رؤیت است.

یکی از این شخصیت‌ها همان پیشخدمت یا باتلری است که در رمان "بازمانده‌ی روز" اثر کازو ایشی گورو یگانه شده است.

پیشخدمتی که زبان کلیشه‌ی اعیان انگلیس پایان قرن نوزدهم را بلغور می‌کند، از چند لایه‌ی داستانی می‌گذرد تا پرده‌ها را یکی یکی پس بزند.

اما نویسنده، کازو ایشی گورو برای ساختن چنین زبان مستعل و کلیشه‌ای و مستعملی، و برای خلق استیونز، یعنی شخصیت اصلی رمان یکبار از پوست خود به‌در آمده است.

بازمانده‌ی روز

یخبندان مختصری روی زمین و بیش‌تر برگ‌های باغ را پوشانده بود، ولی نسبت به آن وقت سال هوا ملایم بود. بنده به سرعت از روی چمن گذشتم و خودم را پشت بته مخفی کردم؛ چیزی نگذشت که صدای پای آقای کاردینال را شنیدم. بدبختانه، بنده در تشخیص زمان خارج شدن از

موضع خودم قدری اشتباه کردم. قصدم این بود که وقتی آقای کاردینال هنوز کمی فاصله دارند از موضع خارج شوم، تا ایشان به موقع بنده را ببینند و تصور کنند که بنده دارم به طرف ساختمان تابستانی یا احیاناً اتاق باغبان می‌روم. در آن صورت می‌توانستم وانمود کنم که تازه ایشان را دیده‌ام و بی مقدمه سر صحبت را باز کنم. اما مقدر این بود که بنده کمی دیر ظاهر شوم، و متأسفانه آن آقای جوان از دیدن من قدری جا خوردند و فوراً کیف‌شان را از بنده کنار کشیدند و با هر دو دست به سینه‌ی خودشان چسبانند.

«خیلی متأسفم، قربان.»

«ای داد، استیونز. تو که مرا ترساندی. فکر کردم اوضاع دارد جدی می‌شود.»

«خیلی متأسفم قربان. اتفاقاً یک کاری با شما داشتم.»

«ای داد، بله. می‌خواستی مرا بترسانی.»

«اگر اجازه بفرمایید وارد اصل مطلب بشوم. قربان. آن غازها را در همین نزدیکی ملاحظه می‌فرمایید؟»

«غازها را؟» با وحشت اطراف‌شان را نگاه کردند. «آها! درست است. اینها غازند.»

«همین جور گل‌ها و گیاه‌ها. البته این وقت سال موقع شکوفایی اینها نیست. ولی توجه می‌فرمایید،

قربان. با آمدن بهار یک تغییراتی - تغییرات خیلی مختصری - در این محیط اتفاق می‌افتد.»

«بله، مسلم است که الان باغ در بهترین وضع خودش نیست. ولی راستش را بخواهی، استیونز، من

زیاد در فکر زیبایی‌های طبیعت نبودم. نگران این وضع هستم، که مسیو دوپن با بدترین روحیه‌ی

ممکن وارد شده. هیچ دل‌مان نمی‌خواست.»

«مسیو دوپن وارد این خانه شده‌اند قربان؟»

«می‌بخشید قربان. باید هر چه زودتر به خدمت ایشان برسم.»

«خواهش می‌کنم استیونز. خوب متشکرم که بیرون آمدی با من صحبت کنی.»

«خیلی می‌بخشید قربان. بنده اتفاقاً چند کلمه‌ی دیگر هم داشتم که خدمت شما عرض کنم، در

خصوص - به فرمایش خود شما - زیبایی‌های طبیعت. اگر لطفاً حرف‌های بنده را استماع

بفرمایید خیلی ممنون می‌شوم. ولی متأسفانه باید منتظر فرصت دیگری باشم.»

خوب پس من هم منتظرم، استونز. منتها من بیش‌تر اهل ماهی هستم. درباره‌ی ماهی‌ها همه چیز را

می‌دانم. آب شیرین و آب شور.»

«همه‌ی موجودات زنده به صحبت آینده‌ی ما مربوط می‌شوند قربان. ولی فعلاً بنده را باید ببخشید.

هیچ نمی‌دانستم مسیو دوپن تشریف آورده‌اند.»

با عجله به ساختمان اصلی برگشتم و پادو فوراً آمد و گفت: «ما دنبال شما زمین و زمان را گشتیم،

قربان. آن آقای فرانسوی تشریف آوردند.»

مسیو دوپن آقای بلند بالای خوش ریختی بودند که ریش خاکستری و عینک یک چشم داشتند. ایشان با آن جور لباسی که انسان غالباً در روزهای تعطیل تن آقایان اروپایی می بینند وارد شده بودند و در تمام مدت اقامت‌شان با جدیت تمام نشان می‌دادند که صرفاً به قصد تفریح و اظهار دوستی آمده‌اند. همان‌طور که آقای کاردینال اشاره فرموده بودند، مسیو دوپن موقع ورود سر دماغ نبودند؛ الآن درست به‌خاطر ندارم که از چند روز پیش که وارد خاک انگلیس شده بودند چه چیزهایی ایشان را ناراحت کرده بود، ولی خصوصاً موقع سیاحت در شهر لندن پایشان تاول زده بود و این تاول‌ها متأسفانه داشت ناسور می‌شد. بنده نوکر ایشان را فرستادم پیش میس کنتن. معهدا میس دوپن با شست به طرف بنده بشکنی زدند و فرمودند: «باتلر! من باز هم تنزیب لازم دارم.» (بازمانده‌ی روز، کازو ایشی گورو، نجف دریابندری)

در داستان کوتاه فرصت کافی برای ساختن یک شخصیت وجود ندارد، اما این امکان هست که شخصیت داستان کوتاه‌مان دارای ویژگی فردی خاصی باشد. شخصیتی بسازیم که برای اولین بار به این دنیا پا می‌گذارد. و این کار سختی نیست.

۱۷

زبان ویژه داستان

زبان تنها سلاح انسان‌ها برای اثبات انسانیت آنان است. زبان قراردادی است برای نسبت‌ها و نسبیته‌ها. اگر از سخن مردم زمان حافظ و سعدی خبر بگیریم، راهی نداریم جز آنکه به سراغ همان حافظ و سعدی برویم.

مردم سخن می‌گویند، و زبان قراردادی است که آنچه را می‌خواهند به زبان بیاورند. مردم سخن می‌گویند، اما این شاعران و نویسندگانند که لغت‌ها و واژه‌ها را امضا می‌کنند تا در لغت‌نامه‌ها ثبت شود. کار شاعران و نویسندگان سوای نوشتن و سرودن، امضای کلمات است. بسته به جایگاه بیان، زبان قالب می‌بندد. بسته به خواستگاه کلام، زبان شکل می‌گیرد، و بسته به پایگاه اندیشه، زبان پرو بال باز می‌کند.

واژگان داستان و رمان از واژگان شعر جداست. این درست که منشأ هر دو یکی است، هر دو از زبان مردم تغذیه می‌شود، اما جایی راه این دو از هم جدا می‌افتد.

زبان داستان و رمان، زبان تفضیل است. با زبان تفضیل نمی‌توان شعر سرود. زبان شعر، زبان اجمال است.

از نمونه‌های بارز که معجونی شده بین زبان اجمال و زبان تفضیل و از آن نه داستان پدید آمده، نه اثر ادبی شده، "باغ ابرواتور" علی شریعتی است.

شعر مقاله داستانی که نتوانسته جای خود را تثبیت کند، و تنها ارزشش در این است که علی شریعتی از خاطراتش در پاریس نوشته.

نوع نثر در خاطره‌ای که از چشم‌هایی زیبا نقل می‌شوند گاه به شعر می‌زند، گاه قطعه ادبی می‌شود، و گاه نثر تحلیلی و قضاوت نویسنده بر تمامی فضا غلبه می‌کند.

نثر شریعتی در کویر اینگونه است: «که زیستن بدون احساس بودن از نبودن هم سخت‌تر است. چه شده است؟! چرا روح مرا به زنجیر می‌کشید.

سایه‌ی لطف‌تان همیشه آتشی‌ست که بر جان من شعله می‌کشد. رهایم کنید.

من نمی‌خواهم. از شما هیچ نمی‌خواهم. نه مهربانی، نه رحم، نه عشق، نه دوستی، نه محبت، نه نگاه. فقط احساسم را به من باز پس دهید تا باشم.

من پرواز خواهم کرد تا خود خورشید، و با خورشید یکی خواهم شد و در میان بهت و حیرت تو از خورشید خواهم گذشت.

و از عدمی که تو بر من آفریده بودی گذر خواهم کرد. حتا از ازل نیز خواهم گذشت، تا به سرزمینی تهی برسم که مرا آنجا آفریدند.

مرا در هراس هیچ طعام دادند، و در عظمتی به پهنای تمام نبودن‌ها پرواز دادند.

من با احساسم تا خود آشیانه پرواز خواهم کرد. سینه‌ی آسمان را خواهم شکافت و تا نهایت بینهایت پرواز خواهم کرد.

و تو - تقدیر - تنها نظاره‌گر پرواز من خواهی بود، و دیگر هیچ.»

نثر صفت‌دار شریعتی

شریعتی نمی‌خواسته داستان بنویسد، او جامعه‌شناس و محقق بوده، و نثر صفت‌دارش را صرف همین کار می‌کرده. اما بسیاری از خوانندگان آثارش که می‌خواستند داستان بنویسند تحت تاثیر آن نثر به بیراه افتادند، و حتا یک مقاله خوب هم نتوانستند بنویسند، چه رسد به داستان.

داستان‌نویس همه چیز می‌خواند. اما باید نثرش را برای داستان تربیت کند، و از واژگان شعر بپرهیزد، و دم به دم به زبان شسته رفته‌ای از گفتگوی مردم نزدیک شود.

اگر همین جور - سرسری هم که شده - نگاهی به کتاب‌ها بیندازیم، مثلاً چند عبارت از تاریخ، کمی فلسفه، مقداری جامعه‌شناسی و چیزهای دیگر، و مرعوب زیبایی نثر نباشیم بلکه به نوع واژگان و کارکرد آنها دقت کنیم، به سادگی درمی‌یابیم که زبان، یعنی همین ترکیب واژگان، چه اهمیتی در بیان معنا دارد.

بامداد اسلام، عبدالحسین زرین کوب:

«رومی‌های شام هر جا که با این مهمانان ناخوانده برخورد کردند از سادگی رفتار و از شور و حرارت آنها غرق بیم و حیرت می‌شدند. یک‌جا سردار بیزانسی، عربی ترسا را از اهل فلسطین

پنهانی به اردوی مسلمین فرستاد تا از حال و کار آنها خبر گیرد. فرستاده، بعد از یک روز و یک شب بازگشت و وقتی سردار بیزانس از وی پرسید که قوم را چگونه یافتی؟ جواب داد: اینها شب به راهبان می‌مانند و روز به جنگجویان...»

مشروطه ایرانی، ماشاله آجودانی:

«در فضای تیره و تاری که در مه غلیظ سنت و ارتجاع در هم پیچیده شده بود، "یک کلمه" موسیقی‌ای مدرن، ناموزون و ناهموار بود. صدای نامأنوس و دلهره‌آورش، سخت به گوش ناآشنا و بیگانه می‌آمد. استشهاد به آن‌همه آیات و احادیث، نقل آن‌همه عبارات عربی هم نمی‌توانست از غرابت و بیگانگی این موسیقی مدرن ناهمخوان بکاهد. ده بیست سالی می‌بایست می‌گذشت تا صدای آن، کم کم به گوش‌های شنوای بعضی از درس‌خواندگان جامعه آشنا و مأنوس آید. ناصرالدین شاه آنگاه که هنوز با تفکر ترقی و تجدد به طور کج‌دار و مریز همدلی داشت، در فهرست کارهایی که انجام آنها را به مشیرالدوله، صدراعظم معزول شده‌اش وعده می‌داد، از "ساختن مدارس جدید" هم سخن می‌گفت.»

نامه به فلیسه، فرانتس کافکا:

«عزیز دلم، در موقعیت عجیبی هستم. و باید آن را بپذیرم. امروز احساس آرامش داشتم. از ساعت یک نیمه شب تا صبح خوابیدم. ترتیبی داده بودم که بعد از ظهر هم بخوابم، و پس از آن مشغول نوشتن شدم.

کم می‌نویسم، نه خوب و نه بد؛ بعد با اینکه احساس می‌کنم در آرامش فکری هستم، و قدرت و ظرفیت نوشتن را دارم می‌نشینم و هیچ کاری نمی‌کنم، درست همان‌طوری که الآن در اتاق چون زمهریر خودم نشسته‌ام و پتو را پاهایم پیچیده‌ام. چرا؟ این سؤالی است که تو می‌کنی، من هم همین سؤال را دارم. و در نتیجه، اگر موافق باشی دست در دست یکدیگر روبروی من می‌ایستیم، به من خیره می‌شویم و چیزی از حالت من درک نمی‌کنیم...»

همینگوی و زبان ساده‌ی داستان

و حالا ببینیم داستان "تپه‌هایی چون فیل‌های سفید" همینگوی چگونه آغاز می‌شود:

«نه سایه بود و نه درختی؛ و ایستگاه، میان دو ردیف خط آهن، زیر آفتاب قرار داشت. در یک سوی ایستگاه سایه گرم ساختمان افتاده بود و از در باز نوشگاه پرده‌ای از مهره‌های خیزران به نخ کشیده آویخته بود تا جلو ورود پشه‌ها را بگیرد. مرد آمریکایی و دختر همراهش پشت میزی، بیرون ساختمان، در سایه نشسته بودند. هوا بسیار داغ بود و چهل دقیقه‌ی دیگر قطار سریع‌السیار از مقصد بارسلون می‌رسید. در این تلاقی دو خط، دو دقیقه‌ای توقف می‌کرد و به سوی مادرید راه می‌افتاد.

دختر پرسید: «چی بخوریم؟» کلاهدش را از سرش برداشته و روی میز گذاشته بود.

مرد گفت: «هوا خیلی گرمه.»

۱۸

منطق روایت

میناتور پرسپکتیو ندارد. این سبک از نقاشی قرن‌ها بدون پرسپکتیو به وسیله نقاشان اجرا و از نسلی به نسل دیگر واگذار شده است.

داستان شازده کوچولو با منطق تخیل کودکانه پیش می‌رود، و همه‌ی مردم دنیا از جوان و پیر پذیرفته‌اند که شازده کوچولو از اخترکش به زمین آمده، با واقعیت آمیخته، و سپس با همان منطق به خاک خودش برگشته است.

هیچ کس تعجب نمی‌کند که شازده کوچولو با روباه حرف می‌زند و باهاش دوست می‌شود، و جای تعجب دارد اگر شازده کوچولو برای برگشتن به اخترکش یک سفینه داشته باشد.

موپاسان داستان هورلا را با منطق روایت یک آدم روانی نوشته است. همچنین ایزاک بابل در داستان گی‌دوموپاسان آخرین روزهای موپاسان را با همین منطق نگاشته، با منطق روایت یک آدم روانی، که داستانش با این جمله تمام می‌شود: «آقای موپاسان سگ شده است.»

مدتی پیش در همین برنامه‌ی «این سو و آن سوی متن» رادیو زمانه، از قاعده‌ی بازی حرف زد، که هر چیزی از قاعده‌ی بازی خودش پیروی می‌کند. رمان، فوتبال، زندگی، نقاشی، موزیک، و عشق. تنها موقعی که به بانک می‌رویم تا مثلاً پول آب و برق را بپردازیم جنبه جدی زندگی هویدا می‌شود. اما داستان‌نویسی و فوتبال و عشق از قاعده‌ی بازی خود پیروی می‌کنند.

در داستان این نویسنده است که تعیین می‌کند با چه منطقی روایتش را پیش ببرد. آیا با منطق واقعیت، آنچنان که بالزاک «باباگوریو» را نوشته؟ یا با منطق افسانه و واقعیت که میرچا الیاده رمان «در خیابان مینتولاسا» را نگاشته؟ حالا ببینیم با چه منطق‌هایی می‌توان قاعده‌ی بازی را تا به آخر رعایت کرد.

منطق روایت مردگان

علیرضا محمودی ایرانمهر داستان «ابر صورتی» را با منطق روایت یک کشته‌ی جنگی نوشته است. یک کشته‌ی جنگی که سال‌ها بعد جسدش از زیر خاک کشف می‌شود، دارد روز ورود جسدش را به شهرش روایت می‌کند. و طبیعی است که در روایت هر چیزی با منطق خود پیش برود. دستش از دار دنیا کوتاه باشد، دیگر حق دخالت در چیزی را نداشته باشد، حتا اگر ببیند که حقی پامال می‌شود. و دیگر حق دفاع از خود را هم نداشته باشد، و برای خود یک قاعده‌ی بازی بسازد، و تا آخر بر سر آن قاعده پای فشارد.

«ابر صورتی» یک نمونه‌ی موفق از چنین داستان‌هایی است. و خوشبختانه در برنامه‌ی داستان‌خوانی رادیو زمانه همین داستان با صدای نویسنده‌اش وجود دارد.

نمونه‌ی دیگر موومان سوم «سمفونی مردگان» است. سورملینا که مرده، دارد وضعیت حال آیدین را روایت می‌کند، و نیز خاطرات خود را با او در روایتش مرور می‌دهد.

«رعد و برق تندی زد؛ با صدای مهیب و دانه‌های درشت باران. انعکاس صدا پر خود را به سر شهر کشید و رفت. و او به ابرهای تیره بالای سرش نگاه کرد، خودش را به زیر طاقی ساعت‌سازی درستکار رساند و در پناه آنجا ایستاد. دست‌ها در جیب و با لبخندی که قیافه‌اش را غم‌انگیزتر نشان می‌داد.

تو دلش گفت: «شقایق بزرگ در آسمان ترکید، پرپر قطره‌های سرد، بارش شکوفه‌ها.» و بعد هر چه فکر کرد نتوانست بقیه‌ی شعر را به یاد بیاورد. باز نگاهی به آسمان و بعد به در بسته‌ی قهوه‌فروشی «سورن» انداخت. دلش مالش رفت و چیزی روی قلبش سنگینی کرد. سیگاری از جیب کتش بیرون آورد و کبریت کشید. از تابستان سیگاری شده بود. کبریت کشید. اما باد آن باران تند نمی‌گذاشت.

آنوقت در دو دست گره شده‌اش کبریت کشید و این بار سیگار را روشن کرد. دندان‌هاش را به هم فشرد و به راه رفتن من فکر کرد. جمعیت را سریعاً از نظر گذراند؛ هیچ‌کس مثل من راه نمی‌رفت. حتا دخترهای محصل که از مدرسه باز می‌گشتند، با آن روپوش‌های سرمه‌ای و جوراب‌های سفید و آن کتاب‌های زیر بغل‌شان، و شور و شری که زیر باران انگار می‌رقصند، نمی‌توانستند نگاهش را یک لحظه به خود جلب کنند. روبان صورتی هم به موهاشان بسته بودند. یکی‌شان موهاش مشکی و انبوه بود. ولی هیچ‌کدام از دخترها مثل من راه نمی‌رفت.

من تند راه می‌رفتم. دست‌هام دو طرف تنم تاب می‌خورد. و جهش‌هام مثل اسب‌های مسابقه بود. و وقتی راه می‌رفتم، حتا وقتی آرام راه می‌رفتم، موهام از پشت سر بلند می‌شد، و همین بود که او خیال می‌کرد جهش می‌کنم. و اصلاً دلیلش را نمی‌دانست. فقط پریشان بود. به آسمان نگاه کرد. باران تند می‌بارید و لایه‌های گل و لا را که از کپه‌های یخ روی زمین مانده بود، می‌شست. درخت‌ها می‌خواستند جوانه بزنند. من تند راه می‌رفتم.

گفته بود: «خیال می‌کنم حالا پاهات می‌پیچند به هم و می‌خوری زمین.»

من گفته بودم: «آلبالو.» اما دقیقاً قصدم این بود که لب‌هام را غنچه کنم. و در آن حیاط بزرگ پر از گل و درخت روی تاب بنشینم و تاب بخورم. گفتم: «می‌خوری؟»

گفت: «نه.» و لب حوض نشست. کت و شلواری یشمی پوشیده بود، با پیراهن آبی کم‌رنگ.

گفتم: «خاکی نشوی.»

گفت: «مهم نیست.» و خیره‌ی تاب خوردن من شد.

گفتم: «لاوا؟» و خندیدم، و سرم را یک‌ور کردم.

گفت: «لاوا.»

گفت: «اینچ په سس؟»

حالا هرچه فکر کرد این کلمه یادش نیامد. به ذهنش فشار آورد. اما بی‌فایده بود. به در بسته‌ی قهوه‌فروشی نگاه کرد، و ایستاد که باران بند بیاید. دست چپ و سه انگشت از دست راستش را در جیب شلوارش فرو برده بود. و مرتب به سیگارش پک می‌زد. یکی بهش گفت سلام. نشنید. واقعاً نشنید. داشت به من فکر می‌کرد. (عباس معروفی، سمفونی مردگان، موومان سوم، چاپ دهم، نشر ققنوس)

منطق رویا یا کابوس

نویسنده می‌تواند داستانش با منطق رویا یا کابوس را بسازد. کل یک داستان می‌تواند مثل یک خواب باشد، بدون پرسپکتیو، با شکست زمان، شکست مکان، و بی‌مرز شدن هر چیز با هر چیز. خانه‌ی خواب آدم می‌تواند ترکیبی باشد از ده‌ها خانه. اتاق سه‌دری پدر بزرگ می‌تواند در زیرزمین این خانه قرار گیرد. اتاق پذیرایی خاله‌ی آدم می‌تواند آشپزخانه این خواب باشد، و پنجره‌هاش دقیقاً پنجره‌های هتل رامسر باشد که آدم سال‌ها پیش یک شب آنجا بوده. معماری در منطق رویا و کابوس از نو تعریف می‌شود. زمان در بی‌نهایت می‌شکند و حتا خرد می‌شود، و آدم وقتی در رویا وارد خانه‌ی مادرش می‌شود در میدان فوزیه تهران، از آن طرف که بیرون می‌آید کوچه‌ای است در آمستردام.

۱۹

بازتاب آن سوی خبر

هر چند که داستان کوتاه در ابتدا، در قرن نوزدهم ساختاری ساده داشت و بازتابنده‌ی واقعیتی بود که در گوشه و کنار اجتماع نمود داشت، اما کارنده‌ی هسته‌ای بود که همچنان و امروز شاخ و برگ داده، پر و بال گشوده، و دستمایه‌ی حتا فیلمسازان بزرگی چون پدرو آلمادوار، سوزانه بی‌یر، لارس فون تری‌یر و کیسلوفسکی قرار گرفته است.

یعنی بازتاب آن سوی خبری که یک خبرنگار شلخته در روزنامه‌ای چاپ می‌زند، خبر کوچکی از واقعیتی پنهان که می‌تواند از این‌قرار باشد:

«یک پرستار که دختر بیست و چهار ساله‌ای را حامله کرده بود، در زندان خودکشی کرد.»

اگر خبرنگار در خبرش از تجاوز به دختری که چهار سال در کما بوده حرف می‌زند، آلمادوار در فیلمش گیره‌ی موی دختر را در دست آن پرستار به بازی می‌گیرد. و اینکه در تمام چهار سالی که از دختر پرستاری می‌کرده برایش حرف می‌زده، ماجراها و حوادث روزانه‌اش را با آب و تاب تعریف می‌کرده، و گویی که با یک آدم بیدار حرف می‌زند، عاشقش بوده است.

هر چند که روزنامه هنوز این آدم‌ها را منحرف و رانده شده و انگل جامعه معرفی می‌کند، داستان‌نویس این آدم‌های منحرف و رانده‌شده را به عنوان قربانی مورد تجزیه تحلیل و دقت نظر قرار می‌دهد.

شاید دقیقاً همین‌طور باید باشد. روزنامه به خبری که می‌شنود وفادار می‌ماند، و داستان‌نویس آنقدر تیشه به صخره‌ی خبر می‌زند تا چشمه‌ای از دل آن جاری سازد.

داستان‌نویس برای پرداختن به موضوع فحشا، به جنگ فاحشه نمی‌رود، و اصلاً اشتباه بزرگی است که آدم برای مبارزه با فقر، فقیر را نابود کند، و برای ریشه‌کن کردن اعتیاد، معتادها را به دریا بریزد.

از متن به تصویر

تجزیه و تحلیل هنرمندانه در مورد شکست‌خوردگان و محرومان و انسان‌های رانده شده به حاشیه‌ی اجتماع در داستان و رمان و حتا بخشی از سینما به عنوان موضوع اصلی برقرار مانده، اما مهم این است که در داستان‌های قرن بیستم و امروزی دیگر آن سادگی روایت و ساختار، و آن واقع‌گرایی محض قرن نوزدهمی که در حادثه نقش اصلی را ایفا نمی‌کند، پا عوض کرده، و انسان با حالت‌های گوناگونش در مرکز قرار گرفته است.

انسان محور اصلی و دستمایه‌ی برخی فیلمسازان است. خواسته‌ها، دردها، تنهایی، شکست، درماندگی، انحراف، سرگشتگی، ترس و اضطراب با ساختارهای مدرن در داستان‌های امروز نمود محوری یافته است.

آنچه در شاهکارهای امروزی می‌بینیم این است که کلمات مانند نگین می‌درخشند، و هر کلمه نشانه‌ای می‌شود که محمل رازی است. به همین خاطر نویسندگان توانا از پرگویی و توضیح واضحات می‌پرهیزند.

داستان به صرف تعریف شدن حادثه‌ای نوشته نمی‌شود، این همان چیزی است که فیلمسازان مطرح معاصر بر آن تأکید دارند: بررسی وضعیت دردناک انسان رانده شده، از جامعه به حاشیه، از متن به تصویر، از داستان به سینما.

عنصر بی‌رنگ حادثه

امروزه عنصر کشش برای خواننده شدن داستان، و ایجاد جذابیت برای حفظ تماشاگر در سینما، دیگر از حادثه پیروی نمی‌کند، بلکه از کشمکش درون و برون شخصیت سعی می‌کند قوی‌ترین کشش و جذاب‌ترین موضوع را ارائه دهد.

اگر حادثه‌ای مهم هست، بحث بر سر موقعیت انسان در حالت‌های مختلف است. آدم در دمای بالا یا سرمای زیر صفر چه وضعیتی پیدا می‌کند؟ مهم این است.

موضوعی که سوزانه بی‌یر در فیلم "برادرها" بر آن دست می‌گذارد همین است، یک آدم در وضعیتی مطلوب و جایگاهی تثبیت شده در یک مأموریت شغلی به نقطه‌ای می‌رسد که آدم هم می‌کشد.

یا آنچه در فیلم‌های "آبی" و "قرمز" و "سفید" از کیسلوفسکی می‌بینیم، و نیز تحلیل‌های درخشان همین فیلمساز از وضعیت بشر امروز در "داستان کوتاهی درباره‌ی عشق" و "داستان کوتاهی درباره‌ی قتل".

حادثه دیگر نیست، و اگر هم هست فرعی است. اصل موقعیت روحی و بررسی سرنوشت بشر است. یکی از درخشان‌ترین داستان‌های کوتاه که بر این مسئله پای می‌فشارد، داستان "گره در باران" اثر ارنست همینگوی است:

گره در باران

«در هتل فقط دو نفر آمریکایی اقامت داشتند. آنها هیچ‌یک از کسانی را که بین راه هنگام رفتن به اتاق‌شان یا خارج شدن از آن در راه‌پله می‌دیدند، نمی‌شناختند. اتاق‌شان در طبقه‌ی دوم هتل و رو به دریا بود. باغ ملی و ستون یادبود جنگ هم روبروی آن قرار داشت. در باغ ملی نخل‌های بزرگ و نیمکت‌های سبز رنگی بود. هوا که خوب بود، همیشه نقاشی با سه‌پایه‌اش آنجا دیده می‌شد. نقاش‌ها از نحوه‌ی رویش نخل‌ها و رنگ‌های روشن هتل‌هایی که رو به باغ و دریا بودند خوش‌شان می‌آمد. ایتالیایی‌ها از راه دور برای تماشای ستون یادبود جنگ می‌آمدند. ستون از برنز ساخته شده بود و زیر باران برق می‌زد. باران داشت می‌بارید. آب باران از نخل‌ها چکه می‌کرد. توی گودال‌های جاده‌ی شنی آب جمع شده بود. دریا، زیر باران، در خطی راست و دراز می‌شکست و از ساحل به جای خود سرازیر می‌شد تا بار دیگر، زیر باران، در خطی راست و دراز بالا بیاید و شکسته شود. اتومبیل‌ها از میدان اطراف ستون یادبود جنگ رفته بودند. آن سوی میدان، در آستانه‌ی در کافه، پیش‌خدمتی ایستاده بود و به میدان خالی نگاه می‌کرد.

زن آمریکایی، کنار پنجره ایستاد و به بیرون نگاه کرد. بیرون، درست زیر پنجره‌ی اتاق آنها، گره‌ای زیر یکی از میزهای سبز رنگ که آب از آن می‌چکید قوز کرده بود. گره سعی می‌کرد آنقدر خودش را جمع کند که آب رویش نچکد.

زن آمریکایی گفت: «میرم پایین بچه گره رو بیارم.»

شوهرش از روی تخت‌خواب تعارف کرد: «من می‌رم.»

«نه خودم می‌ارمش. اون بیرون حیوونی سعی می‌کنه زیر میز خودش رو خشک نگهداره.»

شوهرش که در انتهای تخت‌خواب به دو بالش لم داده بود به خواندن ادامه داد و گفت: «خیس

نشی.»

زن از پله‌ها پایین رفت و وقتی از جلو دفتر هتل رد می‌شد صاحب هتل بلند شد و به او تعظیم کرد. پیرمرد بلند بالایی بود و میز کارش در انتهای اتاق بود.

زن گفت: «بارون می‌آد.» از صاحب هتل خوشش می‌آمد.

«بله، بله، خانم. هوای بدیه، هوای خیلی بدیه.»

مرد پشت میز کارش، در انتهای اتاق نیمه تاریک ایستاده بود. زن از او خوشش می‌آمد. از روش کاملاً جدی او هنگام رسیدگی به شکایات خوشش می‌آمد، از احساسی که به خاطر صاحب هتل بودن داشت خوشش می‌آمد. از چهره‌ی سالخورده و جافتاده‌ی او و دست‌های بزرگش خوشش می‌آمد.

زن در را گشود و به بیرون نگاه کرد. باران شدیدتر می‌بارید. مردی در شنلی لاستیکی از آن سوی میدان خالی به سوی کافه می‌رفت. گربه باید جایی در سمت راست باشد. شاید بهتر بود از زیر لبه‌ی بام به سراغش می‌رفت. در آستانه‌ی در که ایستاده بود، چتر روی سرش باز شد. دختر خدمتکاری بود که کارهای اتاق‌شان را انجام می‌داد.

دختر خندید و به ایتالیایی گفت: «که خیس نشید.»

حتماً صاحب هتل او را فرستاده بود.

با دختر که چتر را روی سرش گرفته بود، در جاده‌ی شنی تا زیر پنجره‌ی اتاقش پیش رفت. میز سر جایش بود و رنگ سبز روشنش با باران شسته شده بود، اما گربه رفته بود. زن ناگهان پکر شد. دختر به او نگاه کرد و گفت: «چیزی گم کردین خانم؟»

زن آمریکایی گفت: «یه گربه اینجا بود.»

«یه گربه؟»

«بله، یه گربه.»

«یه گربه؟» دختر خندید، «گربه در باران؟»

(«گربه در باران» از کتاب «مرگ در جنگل» ترجمه صفدر تقی‌زاده / محمدعلی صفریان. نشر نو)

لایه‌های پنهان

همینگوی در این داستان به لایه‌های پنهان روابط انسان‌ها می‌پردازد. بی‌آنکه کلامی از آن سخن بگوید. او داستانش را می‌نویسد، و انسان‌ها را، یعنی یک زن و شوهر را در وضعیتی قرار می‌دهد که خواننده آن‌روى نادیدنی را خود کشف کند. در این داستان نه تنها حادثه‌ای رخ نمی‌دهد، بلکه برای خواننده‌ی داستان‌های سرگرم‌کننده بی‌معنا جلوه می‌کند.

موضوع از این قرار است که یک زن و شوهر به مسافرت رفته‌اند، و در هتلی اقامت دارند. مرد روی تخت دراز کشیده و کتاب می‌خواند، و زن از پشت پنجره گربه‌ای را زیر باران می‌بیند.

هیچ حادثه‌ای رخ نمی‌دهد، در همین عدم حادثه، خواننده احساس می‌کند حادثه‌ی مهمی در حال رخ دادن است. در سکوت، چیزی مثل بهمن دارد می‌غلند و بر سر یک رابطه خراب می‌شود. جایی در لایه‌های پنهان داستان "گره در باران" آواری فرو می‌ریزد که چیزهایی را برای همیشه نابود کند. مرد آنچنان که باید مرد نیست، و زن مرد می‌خواهد.

۲۰

قلم زرین زمانه، یک گام دیگر

زنده‌یاد بیژن نجدی در مراسم قلم زرین گردون به هنگام دریافت جایزه، در خطابه‌اش گفت: «بیش‌ترین ارزش جایزه‌های ادبی در ناگزیری احترام لحظه‌ای از تاریخ به رنج انسان است. زیرا در بهترین دموکراسی، باز هم آنچه غایب است، آزادی است.

انسان هنوز تنهاست و هر خرد سیاسی مسلط در ستیز با هنر (که ترجیح می‌دهم آن را خرد مقدس بنامم) ابزار و اختیارات هولناکی در اختیار دارد.

دیده‌ایم که گاه، اقتصاد محلی برای سانسور اندیشه، به‌یاد داریم گاه آرمان‌گرایی، اهرمی برای خذف اندیشه، و بسیار وسایل ارتباط عمومی، سنگ و سیمان شده است برای تدفین اندیشه.

با چنین مفروضات، ما امروز به "مجموعه‌ی درخشنده‌ی نویسندگان" بیش‌تر نیازمندیم تا به یک "نویسنده‌ی درخشان". زیرا نوشتن در تعریف بدیهی آن، تظاهر ذهن فرد به شکلی از زبان است. ولی در حضوری پنهانی، عملی است به خاطر "من دیگران" شدن نویسنده، که این خود سخت وام‌دار همه‌ی آنهاست که پیش‌تر نوشته‌اند.

با توجه همین حرمت‌گذاری‌ها است که معتقدم همه باید نگران معماری ادبیات امروز، و تکثیر حقیقی باشیم که همچون "حقیقت" در همه به تکثر رسیده است. نیز به همان اندازه که موظفیم نسبت به ادبیات چاپ شده، به ویژه از بوف کور تا امروز ادای احترام کنیم، باید تشویش چاپ نشده‌ها را داشته باشیم و مدام و مصرانه از خودمان بپرسیم چرا؟

چه این چاپ نشده‌ها در قفسه‌ی کتابخانه‌ی شخصی نویسندگان بزرگ ما باشد، چه در قفس شاعران و نویسندگان، که با دریغ هنوز نام‌شان را نمی‌دانیم.»

این نثر موجز، و اندیشه‌ی زیبا، خطابه‌ی یوزپلنگی است که با من دوید، و جایی در پیچ جاده‌ای راهش را برید. بله، این خطابه‌ی زیبا را نویسنده‌ای نوشته بود به نام بیژن نجدی.

اندازه‌ی پرش

هر انسانی دلش می‌خواهد تشویق شود، و حاصل کارش در معرض دید دیگران قرار گیرد.

آهنگ‌ساز دلش می‌خواهد موزیکش را بشنوند، نقاش دوست دارد کارش را به دیوار تماشا بیاویزد، و نویسنده لایق این است که اثرش را بخواند. اینها همه در چرخه‌ای سامان می‌گیرد که بنیادش عشق است، و عشق یعنی دیدن و دیده شدن.

هر کسی که پا به عرصه‌ی جدی زندگی می‌گذارد، با اثرش در چند جنبه جبهه می‌گشاید؛ انتشار، نقد، تشویق، صبوری، ویتترین چینی، سانسور، گام بعدی، و بر روی بند ماندن.

نویسنده، بندبازی است که وقتی روی بند قرار گرفت، در برابر نگاه تماشاگرانی است که لزوماً آنها را نمی‌بیند، و لاجرم باید تا آخر راه را بپیماید، اثرش را منتشر کند، به نقدها توجه داشته باشد، تحسین‌ها را از این گوش بشنود و از گوش دیگر بیرون بریزد، به کار بعدی‌اش فکر کند، نقدها، و حتا تقبیح و تحقیر را مزه‌مزه کند و از آنها چیز بیاموزد، و بلد باشد ویتترینش را بچیند.

ویتترین چینی برای یک شاعر، نویسنده یا نقاش کاری است بسیار مهم، کاری که مثلاً شاملو به خوبی از عهده‌اش برآمد، اما اخوان ثالث بلد نبود کار و تصویر حتا صدایش را عرضه کند. یک داستان‌نویس باید آنقدر تمرین کند تا بتواند داستان خودش را خوب و تاثیرگذار برای دیگران بخواند.

و گام بعدی پرهیز و گریز از درجا زدن است. نویسنده‌ای که روی کتاب منتشر شده‌اش بماند و وارد بحث شود و هی از آن دفاع کند، درجا زده است. وقتی اثر منتشر شد، از روی شعله‌هاش باید پرید، به شعله‌های بعدی نظر دوخت، و اندازه‌ی پرش را گسترش داد. هر چه شعله وسیع‌تر باشد، پرواز دل‌انگیزتر خواهد بود.

حمایت و تشویق

حمایت از هنرمند به عهده‌ی ملت و دولت است.

وظیفه‌ی ملت مشخص است، خریدن آثار هنری و حمایت‌های مادی و معنوی. اما رابطه‌ی دولت‌ها و هنرمند معمولاً مخدوش است.

در زمانه‌ای که حکومت‌ها برای آزادی بیان ارزشی قائل نباشند، و از تخیل و رویای هنرمندان به وحشت افتند، در زمانه‌ای که حکومت‌ها، نویسندگان کشورشان را دعاگوی خود بخواهند، و بخواهند که آنها همواره تأییدشان کنند، و در نهایت آنها را به تبعید یا انزوا بکشانند، رسانه‌ها همراه مردم به یاری هنرمندان می‌شتابند تا از آثار هنری حمایت کنند، و در نقد و ارائه و تشویق بکوشند. اداره سانسور را از کار بیندازند تا چراغ‌های رابطه‌ی هنرمند و مردم روشن بماند.

چهره‌ها معمولاً در لابلای صفحات روزنامه‌ها و یا در رسانه‌های دیگر به مردم معرفی می‌شوند، اما کار اصلی به عهده چهره‌هاست که از خود مراقبت کنند، و طول مسیر را به خوبی بر بند بمانند.

در ورق‌بازی اگر ورق‌ها درست بر نخورد، بازی خوبی ارائه نمی‌شود.

در مسابقه‌ی داستان‌نویسی قلم زرین زمانه شرط سنی وجود ندارد، تا چهره‌های تازه در کنار چهره‌های شناخته شده، خود را نشان دهند. در همین رقابت سالم است که ادبیات جامعه‌ای بالنده و تنومند می‌شود.

مسابقه‌ای برای دیدن و دیده شدن

ارزش جایزه‌ها در هر دایره‌ای هرچه باشد، در نهایت همه چیز به نفع یک متن خوب تمام می‌شود. جایزه‌ی نوبل، پولیتزر و بوکر، در حلقه‌ای بزرگ و جهانی همین هدف را پی می‌گیرند که جایزه‌ی کوچکی مثل "قلم زرین زمانه" قصد دارد.

ما نخست باید در خانه شناخته شویم، سپس در محله و آنگاه در منطقه، تا فردا و روزهای دیگر در جهان دیده شویم.

ما هنوز در محله و منطقه‌ی خودمان شناخته شده نیستیم. هنوز در خاورمیانه ادبیات ما را به‌خوبی نمی‌شناسند. برای دیدن و دیده شدن باید از خودمان، از خانه‌ی خودمان، و از منطقه‌ی خودمان آغاز کنیم.

دروازه‌ی "زمانه" بر این پاشنه می‌گردد؛ دیدن و دیده شدن.

۲۱

سواد شخصیت

هنگامی که از صحرائی به جایی می‌رویم، و از دور سواد روستا یا شهری را می‌بینیم، لبخند می‌زنیم. سواد شهر از جایی که پیدا می‌شود تنها یک قلعه نیست، یک درخت تنها نیست، یک پرند نیست.

سواد شهر، قلعه و درخت و پرند و آدم و چند تکه ابر و صدا و خیلی چیزهاست. یک آدم هم هست که دارد از شهر می‌رود بیرون، و یک آدم هم هست که وارد شهر می‌شود.

بعد وقتی وارد شهر می‌شویم، دیگر در سوادش ناپیدا می‌شویم. می‌شویم جزئی از بقیه، قطره‌ای از دریا، یا بنده‌ای از بندگان خدا، یا یک انسان طاغی که می‌خواهد داستان بنویسد.

هنگامی که نیکوس کازانتزاکیس برای سرپرستی اموال عموجانش به کوه‌های کرتا می‌رفت، سر راهش در قهوه‌خانه‌ای در بندر با آدم ساده و خوش‌مشربی مواجه شد که وقتی چند استکان باهش نوشید، پرسید اسمت چیست؟ و او در پاسخ گفت: «زوربا. آلكسيس زوربا.»

می‌گویند شانس یک بار هم شده در خانه‌ی آدم را می‌زند. شانس در خانه‌ی کازانتزاکیس را زد، و او آدمی به نام زوربا را شناخت.

گزارش به خاک یونان، زوربا

«سفر و رویا بزرگ‌ترین مددکاران زندگی‌ام بوده‌اند. کم‌تر کسی، اعم از زنده یا مرده، مرا در مبارزه‌ام مدد کرده است. با این همه، اگر می‌خواستیم بگوییم چه کسانی اثر عمیق بر روحم گذاشته‌اند، شاید هومر، بودا، نیچه، برگسون، و زوربا را بر می‌شمردم.

هومر برایم چشم آرام و شفاف، چون قرص خورشید بود که با شکوه رستگاری دهنده‌اش تمامی جهان را روشن می‌کرد. و بودا چشم سیاه شبق‌رنگ و بی‌انتهای بود که درون آن دنیا غرقه می‌شد و نجات می‌یافت. برگسون از چنگ مسایل فلسفی لاینحلی که در اوان جوانی رنجم می‌دادند، خلاصم کرد. نیچه شاهد شکنجه‌های تازه‌ای به جانم نوشتاند، و یادم داد که چگونه نکبت و تلخی و شک را به غرور تبدیل کنم. زوربا دوست داشتن زندگی و نهراسیدن از مرگ را به من آموخت.

اگر قرار بر این می‌بود که مقتدای روحانی خود را برگزینم - یا به قول هندوان "گورو"، و به قول رهبانان کوه آتوس "پدر" - یقیناً زوربا را بر می‌گزیدم. زیرا هر آنچه صاحبان قلم برای رستگاری بدان نیاز دارند، او در اختیار داشت.»

«هرگاه به کتاب‌ها و معلمانی می‌اندیشم که سالیان سال در تلاش خویش برای اقناع روحی قحطی‌زده چه غذایی به من خوراندند، و به فکر استوار و شیرصفی که زوربا عصاره‌اش را ظرف چند ماه در جانم ریخت، تحمل تلخی و خشم وجودم را مشکل می‌یابم. با یادآوری حرف‌هایی که برایم می‌زد، رقص‌هایی که برایم می‌کرد، سنتوری که برایم می‌نواخت - در آن ساحل کورت که همراه عده‌ای کارگر به مدت شش ماه زمین را می‌کاویدیم تا مثلاً زغال لینیت بیابیم - چگونه می‌توانم از هیجان قلبی پرهیز کنم؟

ما هر دو به خوبی می‌دانستیم که این هدف عملی به مثابه خاکی بود تا دیدگان دنیا را به اشتباه بیفکند. با دلواپسی منتظر می‌ماندیم که خورشید فرو رود و کارگرها دست از کار بکشند، تا دوتایی سفره شام بر ساحل بگستریم، غذای لذیذ دهقانی خود را بخوریم، شراب غلیظ کرتی بنوشیم، و گفتگو آغاز کنیم.

من به ندرت دهان باز می‌کردم. آخر یک آدم تحصیلکرده به غولی چه می‌توانست بگوید؟ او درباره‌ی آبادی‌اش که بر دامنه‌ی کوه المپ بود، و برف، گرگ، کمیته‌چی‌ها، سن‌سوفی، لینیت، زن، خدا، وطن پرستی، مرگ، و همه چیز حرف می‌زد و من گوش می‌دادم. وقتی هم کلمات برای او نارسا می‌شدند و احساس خفگی می‌کرد، به یک جست از جا می‌پرید، و روی قلوه‌سنگ‌های ساحل می‌رقصید. لاغر اندام و قدرتمند، با قامتی کشیده و راست، چشمانی ریز و گرد مانند چشمان پرنده، سرش را خم می‌کرد و می‌رقصید. فریاد می‌زد و پاهای بزرگش را روی کناره ساحل می‌کوبید و آب دریا را به صورتم می‌پاشید.»

«موسسه‌ی زغال لینیت بر باد شد. من و زوربا تمام سعی خود را کردیم تا با خنده و بازی و گفتگو به عمق فاجعه برسیم. برای پیدا کردن زغال نبود که زمین را می‌کنیدیم. این بهانه‌ای بود برای خر

کردن ساده‌دل‌ها و محتاط‌ها، تا به قول زوربا "نگذاریم پوست لیمو به ما پرتاب کنند." زوربا در حالیکه از خنده ریشه می‌رفت، این حرف را می‌زد و اضافه می‌کرد: "و اما خودمان ارباب! ما هدف‌های دیگری داریم. هدف‌های بزرگ."

از او می‌پرسیدم: "این هدف‌ها کدامند؟"

می‌گفت: "ظاهراً زمین را می‌کنیم تا بدانیم چه شیاطینی درون خودمان داریم."

زوربا و سنگ سبزش

«من که از تیر خونین "روح" زخمی التیام‌ناپذیر برداشته بودم، دوباره به کاغذ و مرکب روی آوردم. زوربا به شمال رفت و نزدیکی اسکوبلیچه در صربستان رحل اقامت افکند. و از قرار معلوم، آنجا در کوهی یک معدن سنگ سفید پیدا کرد، کارگر استخدام کرد و از نو مشغول باز کردن دالان در زمین شد. دینامیت کار گذاشت، جاده کشید، آب آورد و خانه‌ای ساخت. و چنانچه برازنده‌ی پیرمرد سرزنده‌ای مثل او بود، با زنی زیبا، بیوه‌ای شاد و شنگول، به نام لیوبا ازدواج کرد و از وی صاحب یک بچه شد.

در این احوال بود که روزی تلگرافی به دستم رسید: "سنگ سبز بسیار اعلائی یافته‌ام. فوراً بیا. زوربا."

این ماجرا در دورانی بود که اولین غرش‌های جنگ جهانی دوم، طوفانی که شروع به سرریز کردن روی زمین داشت، به گوش می‌رسید. میلیون‌ها نفر از دیدن قحطی، کشتار و جنون قریب‌الوقوع به خود می‌لرزیدند. تمام دیوهای درون آدم‌ها بیدار بودند و تشنه‌ی خون.

در آن روزهای تلخ نکبت‌بار بود که تلگراف زوربا به دستم رسید. ابتدا عصبانی شدم. دنیا در حال نابودی بود. شرف، روح انسان، خود زندگی در معرض خطر بودند. در چنین وانفسایی من تلگرافی دریافت می‌کردم که دعوت می‌کرد به اینکه هزاران کیلومتر راه طی کنم تا سنگ سبز زیبایی را تماشا کنم! با خود گفتم: "مرده شور این زیبایی را ببرد! چون دل ندارد و غم رنج و محنت آدمیان را نمی‌خورد."

لیکن به زودی دچار وحشت شدم. وقتی خشمم فرو نشست با وحشت تمام دریافتم که ندای غیر انسانی دیگری در درون من به این ندای غیر انسانی زوربا جواب می‌دهد. در درونم مرغی وحشی لانه کرده بود که بال می‌زد تا بیرون بپرد. با این حال نرفتم، چون باز جرئت نکردم. به آن ندای غیبی و ظالمانه‌ای که از درون من بر می‌شد گوش ندادم و کاری خطیر و غیر عقلایی نکردم. من فقط به صدای موزون و سرد و انسانی منطق گوش دادم. بنابراین قلم برداشتم و نامه‌ای در تشریح وضع برای زوربا نوشتم...

و او به من چنین جواب داد: "تو ارباب، دور از جان، همان کاغذ سیاه کنی که بودی هستی. تو بدبخت یک‌بار در زندگی برایت پا داد که می‌توانستی یک سنگ زیبای سبز بینی و ندیدی. به

شرفم اغلب برای من پیش آمده که وقتی کار نداشته‌ام از خودم پرسیده‌ام: آیا دوزخ هست یا نیست؟ ولی دیروز وقتی نامه‌ی تو به دستم رسید با خودم گفتم: یقیناً باید برای چند تن کاغذ سیاه کن مثل تو دوزخ باشد.» (گزارش به خاک یونان، نیکوس کازانتزاکیس، ترجمه صالح حسینی، نشر نیلوفر)

ما و فرصت‌های طلایی

می‌گویند شانس برای یک بار هم شده در خانه‌ی آدم را می‌زند. آنچه کازانتزاکیس در کتاب گزارش به خاک یونان نوشته، چند بار این فرصت طلایی را از دست داده است، یکیش دیدن همین سنگ سبزی است که زوربا از او خواسته آن را ببیند، و او سر باز زده است.

می‌گویند شانس یک بار هم شده در خانه‌ی آدم را می‌زند. گاهی آن را نمی‌شناسیم و از کف می‌دهیمش، گاهی آنقدر سرمان شلوغ است که آن را نمی‌بینیم، گاهی قدرت تشخیص نداریم، گاهی داریم و از دست می‌نهمش، اما او می‌آید و ما اگر بغلش نکنیم، باخته‌ایم.

دیدن آدمی چون زوربا برای همه‌ی ما مثل یک شانس قطعی است. فقط می‌ماند که از آن آدم ساده و روستایی و پرنرژی یک غول بسازیم و در کنار اساطیر جاودانه‌اش کنیم. سواد این اسطوره در قهوه‌خانه‌ای در یک جزیره‌ی یونان برابر نویسنده‌اش پیدا شد.

خاستگاه زوربا دامنه‌ی المپ است، و طبیعی است که او قطره خونی از "اپیکور" در رگ‌های خود داشته باشد. "جهان همین دم است و غنیمت شمیریم." آن‌گونه که خیام بود. اما پیش از کازانتزاکیس کسی زوربا را به ادبیات جهان هدیه نکرده بود. چون زوربا با همه فرق دارد، نه اپیکور است، نه خیام، و نه هیچکس دیگر. زوربا، زورباست.

۲۲

چهار ستون داستان

هر داستان و رمان و اثر دراماتیکی چهار دلیل یا چهار ستون دارد، که اثر بر روی آن می‌نشیند. اگر یکی از ستون‌ها نباشد یا خراب باشد، اثر فرو می‌ریزد.

اثر ادبی سنگین است. به همین خاطر بسیاری از نوشته‌ها نمی‌توانند در درازای تاریخ، کنار آثار ماندگار بمانند. هر سال هزاران داستان و رمان تولید می‌شود، و هر ده سال هزاران داستان و رمان فرو می‌ریزد.

تاریخ رحم ندارد. مدام غربال می‌کند. به قهرمان و ضد قهرمان به یک چشم نگاه می‌کند، و مدام غربال می‌کند. آنقدر که مثل برگ خزان فرو می‌ریزد تا زیر پای عابران پیاده خرد شوند، خرد می‌شوند و عاقبت باد آنها را با خود می‌برد.

تاریخ رحم ندارد، اما تاریخ ادبیات بی رحم‌تر از تاریخ سیاسی است. تاریخ ادبیات نه بر قامت عکس نویسنده می‌ایستد، نه بر اندامش، نه به مهربانی آفریدگار، و نه به هیچ. تاریخ ادبیات تنها به اثر وفادار می‌ماند. نه حرف منتقدان را گوش می‌کند، نه به حرف روزنامه‌نگاران می‌رود، نه پول سرش می‌شود، نه هیچ. تاریخ ادبیات، دانه‌های غربالش بسیار فراخ است.

دلیل نوشتن

هر داستان و رمانی چهار دلیل و چهار ستون دارد؛

زمان نقل، مکان نقل، دلیل نقل، طرف نقل.

زمان و مکان نقل، در هر اثر هنری، بر اساس منطق ارسطویی دو ستون اصلی‌اند. بحثی کهنه و پیوسته که نویسندگان از آغاز می‌دانند هر اثری دارای وحدت زمان و مکان است. پایه سوم که اثر ادبی را ماندگار می‌کند دلیل نقل اثر است.

چرا این داستان را تعریف می‌کنی؟ فرانتس کافکا به چه دلیلی مسخ را نقل می‌کند؟

چرا این داستان را تعریف می‌کنی؟ چرا این رمان را نوشته‌ای؟ آیا بیماری مارسل پروست دلیل نقل "در جستجوی زمان از دست‌رفته" بود؟ آیا به این خاطر که سال‌های بحرانی و سخت و تاریکی بر پروست گذشته بود؟

هر چه باشد، مارسل پروست، بیماری شخصی‌اش را به یک درد جهانی تبدیل کرد، و نامش را گذاشت: «در جستجوی زمان از دست‌رفته».

فرانتس کافکا به چه دلیلی مسخ را نقل می‌کند؟ و دلیل نقل نامه‌های کافکا به پدرش چیست؟ "نامه‌های کافکا به پدرش" جزو آثار مهم ادبی است، اما دلیل نقل این اثر کجاست؟ من فکر می‌کنم، چون آنها را کافکا نوشته، این بزرگ‌ترین دلیل است بر نقل آن به تمام زبان‌های دنیا. به این خاطر که اسم نویسنده‌ی آن نامه‌ها فرانتس کافکاست.

به همین خاطر هر کسی به پدرش نامه بنویسد، لزوماً اثر ادبی و هنری به حساب نمی‌آید. همین که نامت کافکا باشد، کافی است. اما کافکا بودن، اصلاً بودن، خود دلیلی می‌خواهد. شاید همین مسخ، دلیل بودن کافکا را بسنده می‌کند.

طرف نقل یا مخاطب؟

رابطه‌ای همواره بین اثر و خواننده برقرار است، و آن پرسشی است که مدام در ذهن خواننده روشن و خاموش می‌شود: خواننده مدام از نویسنده می‌پرسد: «چرا این را نوشتی؟» یا «مگر مرض داشتی این را نوشتی؟» یا اگر دختری باشد شیطان و سراپا احساس از نویسنده می‌پرسد: «مگه من چیکارت کردم که ورداشتی اینو نوشتی؟»

صادق هدایت در "بوف کور" می‌گوید: «قصه یک راه فرار برای رسیدن به آرزوهای ناکام است.» و در همان بوف کور بر دلیل چهارم یا ستون چهارم تأکید می‌ورزد: «من برای سایه‌ام می‌نویسم.» و صادق هدایت در شاهکارش بر این نکته پای می‌فشارد که طرف نقل کیست؟

قسم می‌خورم که بیشتر نویسندگان نمی‌دانند طرف نقل یعنی چه. آنها خیال می‌کنند طرف نقل همان مخاطب است. می‌گویند من برای کارگران می‌نویسم، من برای دانشجویان می‌نویسم، من برای زن‌ها می‌نویسم، و یا برای هفتاد میلیون آدم روی زمین.

اشتباه از همین جا آغاز می‌شود، و آن نوشته تبدیل به یک اثر نمی‌شود. و می‌شود سراپا تناقض؛ نوشته‌ای که خواننده را به دست‌انداز می‌اندازد.

هدایت می‌گوید: «من برای سایه‌ام می‌نویسم.» استاندال برای نوشتن "سرخ و سیاه" دچار بحران‌های عظیم روحی می‌شود. چنان احساساتش رقیق است که از یک سو کتاب قانون فرانسه را می‌خواند که با منطق و خشکی قانون، کمی خود را از رقت دور کند، و جلو احساساتش را بگیرد که اثرش رمانتیک نشود، از سویی می‌گوید: «خیال می‌کردم دارم برای دوستم نامه می‌نویسم.»

اگر "سرخ و سیاه" یک شاهکار به حساب می‌آید، شاید به این خاطر است که طرف نقل استاندال مشخص است. شما با یک اثر یک دست، محکم، زیبا و پرکشش روبروید. در اصل سرخ و سیاه، نامه‌ای است که استاندال برای دوستش نوشته.

طرف نقل فرق دارد با مخاطب. اگر طرف نقل من در داستانی برادرم باشد، نمی‌توانم در آن داستان به برادرم مثلاً بگویم: «پدرمان که معلم مدرسه‌ی هدف بود...» و نمی‌توانم بگویم: «ما که دو برادر و سه خواهر بودیم...» برادرم که طرف نقل من باشد از این اطلاعات رو و آشکار جا می‌خورد و می‌گوید: «این داداش ما عقلش را از دست داده؟»

دوستان عزیز رادیو زمانه، سلام.

سعی می‌کنم در یکی دو برنامه، نمونه‌هایی از آثار ادبی نشان‌تان بدهم تا ببینیم چه فرقی بین مخاطب و طرف نقل وجود دارد.

اگر چهار ستون بدن داستان‌تان سالم باشد، هرگز نمی‌میرد. فرق اثر ادبی با پدید آورنده‌ی آن در همین است.

چرا می‌نویسیم؟ برای کی؟

گفتیم هر داستان و رمانی بر چهار ستون استوار است؛ زمان نقل، مکان نقل، دلیل نقل، و طرف نقل. بسیاری از موضوعات و حوادث پیرامون، می‌خواهند داستان یا رمان شوند، اما چرا همچنان در افواه می‌مانند، و هرگز تبدیل به یک اثر هنری نمی‌شوند؟ مردم معمولاً از یک حادثه یا موضوع

حرف می‌زنند، آن را به شکل‌های گوناگون برای همدیگر تعریف می‌کنند. اما چون کسی آن را ننوشته، به عنوان یک مواد خام ادبی می‌ماند و اثر هنری نمی‌شود. بسیاری از موضوعات و حوادث پیرامون ما نوشته می‌شوند، اما چون دلیل نقل و طرف نقل آن مشخص نیست، همچنان مواد خام ادبی است که حرام شده. همیشه عواملی سبب می‌شود که بسیاری از موضوعات و حوادث که می‌توانند بالقوه تبدیل به یک اثر ادبی شوند، در یادها فراموش شوند و هرگز به فعل و عمل درنیایند. جامعه‌ای سینما و تأثر قوی دارد که متن قوی داشته باشد. فیلمی که متن خوب نداشته باشد، آبگوشتی می‌شود.

رابطه‌ی فیلم با تماشاجی در سالن سینما برقرار نمی‌شود. بلکه از نخستین لحظه‌ای که متن یک فیلمنامه را می‌نویسند، دارند بر احساس شعور، احساس، درک، سواد، و جایگاه بیننده قلم را بر کاغذ می‌چرخانند.

خطاب ذهن

"کوه با نخستین سنگ‌ها آغاز می‌شود" و رابطه‌ی رمان و داستان با خواننده در پیدایی طرف نقل؛ درست در لحظه‌ای که نویسنده در ذهنش خطاب به یک موجود، یک انسان، یک سایه، یک خدا می‌نویسد، دارد سطح شعور، احساس، درک، سواد و جایگاه خواننده را هم تعیین می‌کند. آنوقت مخاطبان و خوانندگان از هر قشر و سن و دسته‌ای کارش را با لذت و دقت می‌خوانند. آنتوان سنت اگزوپری، شازده کوچولو را در ذهنش خطاب به همان شازده کوچولو نوشت. و حالا همه آن را یک شاهکار می‌دانند. هم بچه‌ها و هم آدم بزرگ‌ها. البته بچه‌ها بیش‌تر از آن لذت می‌برند.

نویسنده در طول روز و در درازای شب، حتا اگر ننویسد، چیزی در ذهنش می‌نویسد، زمانی هم می‌رسد که پشت میز کارش می‌نشیند و تمامی آن چیزهایی را که در ذهنش نوشته بر کاغذ می‌آورد.

راز آفرینش

یداله رویایی. شاعر بزرگ معاصر در نامه‌ای به من نوشت:

«عباس عزیز،

اگر شناس این را داشته باشیم که یک شخص دیگری از خودمان بسازیم، یعنی موفق بشویم که بسازیم، (ساختن به معنی دقیق کلمه) بطوری که به این "ساخته"، به این شخص ساخته، و به ساخته بودن این انسان دیگری که در خود می‌سازیم، تکیه کنیم، این انسان ساخته رازهایی دارد. مثل هر آفریدنی، هر ابداعی، که رازی دارد. وقتی روی این شخص ساخته، به مدد نوشتن، به مدد

شعر، تکیه می‌کنیم، انسان خود را فراموش می‌کنیم، که شاید به نوعی حذف ضمیر «م» است، حذف «من». حذف آگو است.

ولی وقتی با این من ساخته کاری نداریم، و رو نمی‌کنیم، با خود خود هستیم، با من خود. و این من خود هست که می‌نویسد و آن من ساخته را می‌سازد. به عبارت دیگر باید بگوییم که من می‌نویسم پس هستم. همیشه.

آیا من همیشه می‌نویسم؟ در حالی که تو هم همیشه فکر نمی‌کنی. تو گاهی فکر می‌کنی، پس گاهی هستی. من هم برای این هستم که با نوشتن فکر می‌کنم، یعنی برای اینکه فکر بکنم می‌نویسم. ولی همیشه آن من ساخته را رو نمی‌کنم. یعنی من هم گاهی فکر می‌کنم، پس گاهی هستم. تا وقت دیگر قربانت»

چهار ستون بدن "بیگانه"

هر داستان، رمان یا اثر ادبی با شیوهی اجرا و پردازش آن است که می‌تواند مهم شود. موضوعات و حوادث مثل پروانه‌های رنگی هستند که در باغ جهان، در اطراف ما می‌چرخند، و این ماییم که نشان می‌دهیم چه جور کلکسیونری هستیم. کلکسیونری با پروانه‌های زخمی، که بال و پرشان به هنگام شکار تا عرصه‌ی نمایش خونین و مالین شده؟

ماجرایی که در رمان "بیگانه"، شاهکار آلبر کامو جریان دارد، می‌تواند به خودی خود مهم نباشد، اما چه چیزی این ماجرا را این همه شگفت‌انگیز کرده است؟

من فکر می‌کنم چهار ستون بدن "بیگانه"ی کامو آنقدر سالم است که می‌تواند این اثر را تا ابدیت بر شانه‌های زمان نقل، مکان نقل، دلیل نقل، و طرف نقل نگه دارد.

آلبر کامو از یک کارمند معمولی، مورسو را ساخته است، شخصیتی که حالا در راونشناسی، در فلسفه، در جامعه‌شناسی، در ادبیات، و در جهان پس از کامو حضوری جاودانه دارد، مثل اتللو، مثل هلمت، مثل مکبث.

ژرمن بره و کارلوئس فرینز در مورد "بیگانه" و کامو می‌نویسند:

«بیگانه نخستین نوشته‌ی عمده‌ی کامو که به چاپ می‌رسد، سرگذشت مورسو است. مورسو کارمند جوان فرانسوی در شهر الجزایر است که به یک رشته تصادفی از رویدادها گرفتار می‌آید، یک عرب را روی ساحل می‌کشد، در دادگاه محکامه می‌شود، و به مرگ با گیوتین محکوم می‌گردد.

مورسو خودش داستان را می‌گوید، به صیغه‌ی اول شخص ولی به‌طور عینی، با گونه‌ای دقت ناشخصی نمایان، انگار او به‌راستی با رویدادهای نقل شده، و با هر معنایی که داستان ممکن است داشته باشد "بیگانه" است. به دیده‌ی خواننده، مورسو نخستین آدم ناحساس، حیرت‌انگیز، حتا کمی بدآیند می‌نماید. ولی همچنان که در داستان پیش می‌رویم، می‌بینیم که ویژگی برجسته‌ی منش او گونه‌ای صداقت محض است که ما را بر می‌آشوبد، زیرا تقریباً در جهان‌مان ناشناخته است. مورسو

آدمی است که به طور غریزی از این دعوی سرباز می‌زند که از آنچه برآستی می‌فهمد یا احساس می‌کند فراتر می‌رود، هر چند که تأثیر آشوبنده‌ی صداقت و درستی بی‌خلافش را در دیگران می‌بیند، و هیچ دلش نمی‌خواهد که گزند به آنان بزند. واکنش او در برابر مرگ مادرش، رفتار او در سرِ خاکسپاریش، و کارهای او در روزهای آینده، اهمیت کانونی دارند. برای درک ما از شخصیت داستان به‌سانی که کامو او را در ذهن نقش بست، و برای عملی که در بخش دوم داستان پیش می‌آید.

کامو چنان احساساتی‌گری را که نمودار نگرش‌های قراردادی به رابطه‌ی مادر و فرزند است دلیرانه می‌درد، و بدین‌سان در آغاز کتابش ما را به دریافتن این نکته می‌کشاند که قهرمانش از رو و ریا و وانمودکاری ناتوان است، و اعتنایی به هم‌رنگی با جماعت نمی‌کند. مورسو شورشگر نیست، یعنی آدمی نیست که خودش را متفاوت از آدم دیگر بداند، مانند قهرمانان رمانتیک لرد بایرون یا شاتوبریان و یا ویکتور هوگو. چنانکه در پایان کتابش به کشیش زندان می‌گوید، نمی‌داند چه چیز برایش جالب است، ولی می‌داند چه چیز برایش جالب نیست.» مورسو کسی است که بازی اجتماعی را نمی‌پذیرد. مورسو پیامبر تنهای قرن بیستم است.

۲۴

تاریخ داستان، داستان تاریخ

وقتی جوان بودم، فکر می‌کردم اگر بخوام مثلاً ماجرای جمعه‌ی خونین یا هفدهم شهریور تهران را داستان کنم، چند ماه بعد مردم شاهد صحنه‌ای هستند که انقلاب نام دارد، صحنه‌ای که ماجرای هفدهم شهریور در برابرش هیچ است. و اگر بخوام انقلاب را تصویر کنم، جنگ شروع شده، و مردم با گوشت و خون و احساس، دارند چیزی را از سر می‌گذرانند که با یک داستان نمی‌توان از پس آن برآمد.

باید زمان بگذرد. آنجا فهمیدم که ما در مکان زندگی نمی‌کنیم، حیات ما منوط به زمان است. چند سال پیش به یکی از نویسندگان که جزو بیست و دو کشته‌ی زنده‌ای است که در اتوبوس سفر به ارمنستان شبی کابوس‌وار را به صبح رسانده گفتم: «چرا ماجرای سفر به ارمنستان را همه‌ی شما بیست و دو نفر داستان نمی‌کنید؟ یک موضوع این وسط قرار گرفته، و شما از بیست و دو زاویه می‌توانید آن را روایت کنید.

مثلاً پسر بچه‌ای که در گردن‌هی حیران آش ماست می‌فروخت چیزهایی بو برده بوده، و می‌دانسته حادثه‌ای در شرف وقوع است.»

بعدها به یکی دو نفر دیگر این گروه گفتم که با هم قراری بگذارند و موضوع سفر به ارمنستان را مثل یک بالون بکشند وسط آسمان‌شان، و هر کدام از جایی به آن نوک بزنند. آنقدر بزنند تا لاشه‌ی این کابوس بر زمین افتد، یا نه، روی کاغذ دراز بکشد.

هنوز هم دیر نیست، اگر آن بیست و دو نویسنده با هم قراری بگذارند که هر یک روایت خود را از این فاجعه بنویسد، این مجموعه دیگر تاریخ نیست، مجموعه داستانی است با عنوان: "سفر به ارمنستان".

گذر از تاریخ

تاریخ را می‌توان داستان کرد، اما هیچ داستانی تاریخ نیست. داستان از تاریخ بر می‌گذرد، و بی هیچ تاریخی در قفسه‌ی ادبیات کتابخانه‌ها جا خوش می‌کند تا زندگی‌اش را جور دیگری ادامه دهد. زیباترین و مهم‌ترین نمونه‌ی این دست از آثار "تاریخ بیهقی" بوفضل بیهقی است که همواره از قفسه‌ی کتاب‌های تاریخی، به قفسه‌ی ادبیات نقل مکان کرده و به عنوان شاهد مثالی در نثر موجز، و کلام صادقانه، بخشی از ادبیات و فرهنگ را آباد کرده است.

همچنین "شاهنامه" فردوسی که بخش‌هایی از تاریخ را نقل می‌کند، هرگز کتاب تاریخی به حساب نیامده، بلکه آن را یک اثر حماسی و ادبی برجسته خوانده‌اند.

شاید هر دو هنرمند، یعنی ابوالقاسم فردوسی و ابولفضل بیهقی قصد نوشتن تاریخ داشته‌اند، اما در برابر تخیل و قدرت کلمه در "تاریخ‌نگاری" شکست سختی خورده‌اند، تا میدان ادبیات و هنر سرفراز پیروز شود. آنها تاریخ را به هنر باخته‌اند، یا نه، هنر از تاریخ برگزیده است.

کتاب تاریخ، کتاب رمان

تاریخ به صداقت وفادار می‌ماند، اما رمان حاصل دستکاری نویسنده در حافظه‌ی تاریخ و آدم‌هاست.

تاریخ اگر واقعیت محض هم باشد، معمولاً مردم به آن به دیده‌ی شک می‌نگرند، و همه می‌دانند که رمان بافته‌های راست و دروغ نویسنده است، با این حال باورش می‌کنند. حتا با همزادپنداری در زندگی آدم‌های رمان شریک می‌شوند.

تاریخ از شخصیت‌های مرده حرف می‌زند، اما در رمان و داستان، شخصیت‌ها به زندگی باز می‌گردند، تا یک بار دیگر فرصت کافی برای "آگاهانه زیستن یا مردن" داشته باشند.

شکسپیر در هملت، مکبث، اتللو، و شاه لیر بار دیگر این مردگان را به دنیای زندگان کشاند. و این همان کاری است که تاریخ از عهده‌ی آن عاجز مانده است.

تاریخ در زمان گذشته تمام شده است، اما رمان گذشته را آغاز می‌کند.

تاریخ بوی مردار می‌دهد، با صدای کلاغ‌ها بر درخت‌های پیر. در رمان و داستان، ناگاه اگر باران تندی بگیرد نه از کلاغ‌ها خبری هست، نه از مردگان.

تاریخ را معمولاً برای امتحان می‌خوانند، و رمان را برای لذت. خواننده می‌داند که تاریخ حرفی است از گذشته، از جایی که دیگر تمام شده، اما در رمان خواننده سفره‌ای را می‌گشاید که بوی نانش داغ باشد.

تاریخ رمان تمام شدنی نیست، ولی تاریخ، یک قصه تمام شده است. تاریخ در تخیل نابود می‌شود، اما رمان را تنها با تخیل می‌توان آفرید.

با این همه، کتاب‌هایی چون "خاکی و آسمان" (سرگذشت موتزارت) اسپارتاکوس، و ناپلئون در واقع روایت بخشی از تاریخ است، اما باید دید کدام‌شان به قفسه‌ی تاریخ برمی‌گردند، و کدام‌شان عمر ادبی خواهند کرد.

تاریخ در کتابخانه‌ها خاک می‌خورد. اما عمر ادبیات خلاقه به درازای تاریخ است. نوشتن تاریخ کاری است پسندیده، اما تاریخ، هرگز داستان نمی‌شود. تفاوت ادبیات خلاقه با تاریخ و ریاضی و جغرافی و ادبیات و دستور زبان در همین است.

۲۵

سرو وان‌گوک، خط طلایی داستان

از اتفاقات نادر است که در تابلو "سرو" وان‌گوک درخت سرو از پایین آغاز می‌شود و از بالای بوم بیرون

می‌زند، و دو آدم کوتوله آن پایین جا می‌مانند.

از اتفاقات نادر است که یک نقاش برجسته بوم یا کاغذ کم بیاورد، و سوژه‌اش از کادر بزند بیرون. وان‌گوک می‌خواهد به ما بگوید که انسان جا مانده، درخت سرو او یعنی طبیعت از کادر بیرون زده است.

وقتی چشم در تابلو می‌چرخد، آن دو آدم جا مانده را در خط طلایی پایین صفحه می‌بیند، و در میانه، سرو را. و تا چشم برسد به خط طلایی بالای اثر، سرو شعله‌وار قد می‌کشد، بالاتر می‌رود، و از کادر می‌زند بیرون.

و باز از اتفاقات نادر است که نقاشان تازه کار بتوانند مثلاً یک پرتره را در صفحه‌ی کاغذ درست جا بدهند که چشم‌ها در خط طلایی قرار گیرد. معمولاً چیزی از نقاشی جا می‌افتد یا چیزی از کاغذ سفید می‌ماند، و کاغذ به اندازه تقسیم نمی‌شود.

در واقع کمپوزیسیون و ترکیب اثر باید با اندازه‌اش مناسب باشد.

خط طلایی

یک داستان کوتاه مثل یک صفحه‌ی کاغذ برابر نویسنده است. داستانی خوش‌ساخت از آب در می‌آید که در همان خط طلایی یا در همان یک چهارم ابتدا خواننده را درگیر کرده باشد.

یادم است یکبار کسی فیلم‌نامه‌ای داده بود به احمد شاملو تا بخواند و نظر بدهد. شاملو فیلم‌نامه را به طرفش دراز کرد و گفت: «ما همون اول فیلم از سینمات زدیم بیرون!»

خط طلایی داستان یا رمان در واقع تار عنکبوت نویسنده است. و در کمرکش با در نیمه‌ی داستان بالاترین اوج و کشش ایجاد می‌شود، و در خط طلایی بعدی که سه‌چهارم اثر طی شده، اوج یا هیجان بعدی می‌آید، و آنگاه تمام می‌شود.

با این حال نبض داستان باید در طول داستان تپش داشته باشد، و گرنه مثل نوار قلب مرده، یک خط خواهد بود، و صدایی که بوی مرگ می‌دهد.

من معتقدم داستان و رمان در همان صفحه‌ی اول باید آغاز شود. اینکه نویسنده‌ای مقدمه‌چینی کند تا خواننده را به شخصیت و فضا آشنا سازد، تا آرام آرام در صفحات بعد وارد موضوع شود، تا رفته رفته و به مرور چیزی برای خواننده کشف کند، بازی را باخته است، و خواننده سالن سینمایش را ترک کرده است.

قصه را می‌توان شفاهی تعریف کرد، اما داستان را باید خواند، و از همان صفحه‌ی اول باید خواند. و از همان آغاز باید خواننده را درگیر کرد، مگر آنکه نویسنده‌ای بخواهد خواننده را با فرم و تکنیک درگیر کند. مثلاً موضوعی دربیندازد و بگوید نمی‌دانم این داستان را از کجا و چگونه شروع کنم، و با این تکنیک یک بازی دراماتیک ایجاد کند.

نوآوری کارلوس سائورا در "کارمن"

فیلم "کارمن" ساخته‌ی کارلوس سائورا از این دسته آثار هنری است که از همان آغاز می‌خواهد اپرای "کارمن" را با رقص فلامنکو اجرا کند، اما پشت صحنه‌ی "کارمن" را موضوع اصلی قرار داده که بسیار تماشایی‌تر و جذاب‌تر از خود اپرای "کارمن" است. سائورا اما این فیلم را برای کسانی ساخته که داستان و ماجرای "کارمن" را می‌دانند، و با این پیش‌فرض، فیلم و داستانی پر کشش، بدیع، و ماندگار آفریده است.

کمپوزیسیون یا ترکیب‌بندی یک داستان موفق سوای محتوا و موضوع و ماجرا، عبارت است از هماهنگی مناسبی بین شخصیت‌پردازی و دیالوگ و تصویرسازی و نشر. همان‌قدر که موضوع اهمیت دارد، شخصیت‌پردازی یا دیالوگ یا تصویرسازی نقش تعیین‌کننده‌ای به عهده می‌گیرد.

همان‌قدر که در تصویرسازی نمی‌توان به اضافه و گزافه تن داد، ناچاریم در دیالوگ نیز شخصیت‌پردازی، تصویرسازی و ماجراجویی کنیم. مثل یک کارآگاه.

یک داستان موفق، مثل یک صفحه کاغذ روی این عناصر تقسیم می‌شود: شخصیت‌پردازی، دیالوگ، تصویرسازی، ماجرا و قصه، کشش، عنوان.

آنوقت داستانی شاهکار از آب در می‌آید که بن اندیشه و محتوا از پای سَروش قد بکشد و از کادر و کاغذ بزند بیرون، جوری که وقتی خواننده آن را تمام کرد، دنبال بقیه‌اش بگردد و نیابد. مثل داستان "خشم خداوند" اثر برنارد مالامود، مثل "دو اسکی‌باز" همینگوی، مثل "ساز روچیلد" چخوف، و مثل داستان "مو" اثر ویلیام فالکنر.

داستان "مو" ویلیام فالکنر

این دختر، این "سوزان رید"، دختر یتیمی بود. با خانواده‌ای به نام "برجت" زندگی می‌کرد که چندتا بچه‌ی دیگر هم داشتند، دو تا یا سه‌تای دیگر. بعضی‌ها می‌گفتند که "سوزان" خواهرزاده یا عموزاده یا یکی از بستگان این خانواده است اما دیگران شخصیت آقای "برجت" و حتا خانم "برجت" را با تهمت‌های معمولی همیشگی آلوده می‌کردند، می‌دانید که اینها بیش‌تر زن‌ها بودند البته.

وقتی "هاکشاو" برای اولین بار به این شهر آمد، "سوزان" تقریباً پنجساله بود. اولین تابستانی بود که "هاکشاو" در دکان سلمانی "ماکسی"، پشت صندلی به کار می‌ایستاد که خانم، "برجت" برای اولین بار "سوزان" را به دکان سلمانی آورد. "ماکسی" به من می‌گفت که چطور او و سایر سلمانی‌ها، خانم "برجت" را دیده بودند که سه روز تمام می‌کوشید "سوزان" را توی دکان بکشاند (آنوقت‌ها "سوزان" دختر لاغر اندام کوچکی بود با چشمانی درشت و وحشت‌زده و با همین موهای نرم و صافی که نه بور بود و نه قهوه‌ای) و "ماکسی" تعریف می‌کرد که چطور عاقبت خود "هاکشاو" بود که رفت بیرون، توی خیابان، و تقریباً پانزده دقیقه تمام با دختر سر و کله زد تا عاقبت آوردش تو و نشاندش روی صندلی خودش - همان "هاکشاو"ی که هرگز کسی ندیده بود جز کلمه‌ی آره یا نه با هیچ مرد یا زنی در آن شهر حرف زده باشد. "ماکسی" به من گفت: «لامصب هاکشاو، انگار مدت‌ها منتظر بوده که دخترک از راه برسه.»

این اولین اصلاحش بود. "هاکشاو" اصلاحش کرد؛ "سوزان" زیر پیشبند سلمانی، مثل خرگوش کوچولوی وحشت‌زده‌ای نشسته بود. اما شش ماه بعد از آن دیگر خودش، تک و تنها به دکان سلمانی می‌آمد و پیش "هاکشاو" می‌رفت تا سرش را اصلاح کند و هنوز هم با آن صورت وحشت‌زده و آن چشمان درشت و همان موهایی که از بالای پیشبند نمایان بود و نمی‌شد هیچ‌گونه اسم خاصی به آن داد، به خرگوش کوچولویی می‌مانست.

"ماکسی" تعریف می‌کرد که اگر احیاناً "هاکشاو" مشغول بود "سوزان" می‌آمد تو و روی یکی از نیمکت‌ها، نزدیک صندلی "هاکشاو" به انتظار می‌نشست و پاهایش را راست جلوش دراز می‌کرد تا "هاکشاو" فارغ شود. "ماکسی" می‌گوید که آنها دیگر "سوزان" را مشتری همیشگی "هاکشاو" می‌دانستند، درست مثل یکی از آن مشتری‌های شب‌های شنبه که ریش‌شان را اصلاح می‌کنند.

"ماکسی" می‌گوید که یک‌بار، وقتی "هاکشاو" خودش مشغول بود، یکی دیگر از سلمانی‌ها به اسم "مت‌فاکس" به "سوزان" تعارف کرد که سرش را اصلاح کند اما "هاکشاو" مثل جرقه سرش را چرخاند و گفت: «یه دقیقه دیگه تموم میشه، خودم اصلاحش می‌کنم.» "ماکسی" به من می‌گفت تا آن وقت تقریباً یک سالی می‌شد که "هاکشاو" در دکان او کار می‌کرد ولی این اولین باری بود که می‌شنید "هاکشاو" راجع به موضوعی اینقدر قاطع حرف بزند.

پاییز آن سال دختر به مدرسه رفت. هر روز صبح و بعدازظهر از جلو دکان سلمانی رد می‌شد. هنوز خجالتی بود، مثل دخترهای کوچک تند تند راه می‌رفت. و سرش با آن موهای بور - قهوه‌ای که همسطح پنجره بود، به سرعت و انگار که روی چرخ‌های اسکیتینگ باشد، از جلو دکان رد می‌شد. روزهای اول، همیشه خودش تنها بود اما بزودی سرش قاطی سرهای دیگر شد که با هم حرف می‌زدند و اصلاً به طرف پنجره نگاه نمی‌کردند و «هاکشاو» توی دکان، پشت پنجره می‌ایستاد و به خارج نگاه می‌کرد.

۲۶

بی‌مرزی واقعیت و تخیل با افسانه

مردی به نام "فریما زاهاریا" را تصور کنید که در زمان حکومت کمونیست‌ها به دام وزارت امنیت رومانی افتاده است، و آنجا زیر بازجویی افسانه‌سازی می‌کند. اتفاق‌هایی برایش می‌افتد که ناچار شروع می‌کند به گفتن افسانه. فریما زاهاریا آموزگاری است که در جستجوی کسی پاش به وزارت امنیت باز می‌شود، اما آنجا تشابه اسمی هست، شنود هست، و چیزهایی هست که او را می‌کشد زیر ذره‌بین شخص وزیر. رمان در سه زمان، یا سه لایه‌ی همزمان پیش می‌رود، زمان داستانی در زمان دراماتیک دایره می‌شود و در لایه لایه‌های آن زندگی زیر سایه‌ی نظام توتالیر با ایجاز و تصویرسازی‌های یگانه، به نمایش درمی‌آید.

زندگی در بافت و سایه‌ی حکومتی که وقتی پرده کنار می‌رود، دروغ، ریا، تظاهر، ترس، واهمه، ورشکستگی، سقوط، تزویر و هراس نمایان می‌شود. در بخش اول فریما زاهاریا زیر بازجویی است، و نویسنده بی‌هیچ تمهیدی در افشاگری‌های سیاسی، و بدون کله کشیدن‌ها و سر و گوش آب دادن‌های هالیودی، هنرمندانه دوربین را همراه شخصیت اصلی به حرکت وا می‌دارد تا آنچه می‌بیند ضبط کند، ولی قضاوت نکند. راست‌نمایی هنرمندانه‌ای که هرگز با دوربین فیلمبرداری مخفی و یا علنی ضبط نخواهد شد، مگر با دوربین یک نویسنده‌ی توانا به نام "میرچا لیاده".

ظاهراً این نظام توتالیر بر اریکه‌ی قدرت سوار است و قصد فرو ریختن هم ندارد، و مدعی است که نظم ابدی جز این نخواهد بود، و حق و حقیقت این نظام خدشه‌ناپذیر است. درست در همین

فضای هراس‌انگیز که آدم‌ها به سادگی سربه نیست می‌شوند، دست نویسنده باز می‌شود تا با تخیل بر روزگار رفته افسانه‌ای زیبا بیافد.

در خیابان میتولاسا «فریما سرتاسر آن هفته و هفته‌ی بعد را روی میز چوبی خم شده بود و می‌نوشت. از شب دوم اتاق دیگری در جناح قدیمی ساختمان به او داده بودند. در اتاق کوچکش یک تخت آهنی بدون تشک، یک صندلی و یک میز بود. نگهبان دو بار در روز از ناهارخوری غذا می‌آورد و برای بن غذا امضا می‌گرفت. وقتی که کاغذ تمام می‌شد، از سر میز بر می‌خاست و به در می‌زد. نگهبان یک بغل کاغذهای نوشته شده را می‌برد و خیلی زود با چندین دسته کاغذ بر می‌گشت. هر دو روی کاغذ را می‌نوشت. اولین دسته‌ی کاغذ را که تمام کرد، به او تذکر دادند که پشت کاغذ را هم بنویسد. چندین بار او را به بازپرسی خواستند تا به او گوشزد کنند که خواناتر بنویسد. فریما همه‌ی کوشش خود را بکار می‌گرفت تا حروف را جدا جدا بنویسد، اما چیزی نمی‌گذشت که در افکارش غوطه‌ور می‌شد و خط همیشگی و ناخوانایش را بازمی‌یافت.

فریما خودش حدس زده بود که به واسطه‌ی خط ناخوانایش است که این همه او را به بازپرسی فرامی‌خوانند. گاهی از او می‌خواستند آنچه را که روز نوشته بود، شب دوباره بازگو کند. نگهبانی می‌آمد و او را با خود می‌برد. دو نفری به راه می‌افتادند. گویی هیچ‌گاه از یک راه نمی‌رفتند و همواره از راهروهای دیگری می‌گذشتند. از پله‌هایی بالا و پایین می‌رفتند، از سالن‌های بزرگ نیمه تاریک یا بسیار روشن می‌گذشتند که در هر کدام از آنها یک نظامی دیده می‌شد که با خواب دست و پنجه نرم می‌کرد. وقتی که ابدأ انتظارش را نداشت، نگهبان او را روبروی دیواری نگه می‌داشت و تکمه‌ای را فشار می‌داد. چیزی نمی‌گذشت که پشت سرشان آسانسوری می‌ایستاد و آنها را چندین طبقه بالا و پایین می‌برد. آنگاه نگهبان به دری می‌زد و او را به دفتری که چون روز روشن بود، داخل می‌کرد. پشت میز، دو میترسکو لبخندزنان با مدادی بازی می‌کرد و منتظرش بود.

دو هفته کارش همین بود. اما یک روز صبح نگهبان در را باز کرد و از آستانه در او را صدا زد: «بفرمایید با هم برویم.»

فریما که مشغول نوشتن بود، سردرگم برگشت و با لحنی مهربان گفت: «تازه شروع به نوشتن کرده بودم. خیلی شوق نوشتن داشتم...»

نگهبان تکرار کرد: «دستوره.»

فریما با دقت نوک قلم را روی کاغذ خشک‌کن گذاشت، در دوات جوهر را گذاشت و خارج شد. این دفعه از دفعات پیش کم‌تر راه رفتند. ته راهرو یک پاسبان منتظرش بود. نگهبان او را تحویل پاسبان داد و پاسبان او را به طرف آسانسور نویی راهنمایی کرد. تا حیاط پایین رفتند و پس از گذشتن از پیاده‌رو کنار دیوار، به قسمت دیگر ساختمان وارد شدند. پاسبان در مقابل دری ایستاد و

در زد. جوانکی خوش‌سینما که انگاری هیچگاه لبخند از لبش دور نمی‌شد، در را گشود و پرسید:

«فریما شما هستید؟ مدیر مدرسه میتولاسا؟»

مؤدبانه سری خم کرد و جواب داد: «بله، من هستم.»

جوانک ادامه داد: «با من بیا (و رو به پاسبان کرد و گفت): شما همین پایین منتظر باش.»

از سالنی گذشتند. سپس جوان دری را گشود و به او اشاره کرد که تنها وارد شود. اتاق جاداری بود با پنجره‌های متعدد و مبلمان لوکس. پشت میز، مردی تقریباً پنجاه ساله با موهای شقیقه‌ی خاکستری، دماغ پهن و لب‌های بسیار نازک نشسته بود.

«بگو ببینم فریما، آوانا چه‌اش بود؟»

از لایه‌ای به لایه‌ی دیگر

«فریما زاهاریا» زیر بازجویی‌ها افسانه‌ای را می‌گوید. افسانه‌ی دختری جنگلی که اگر روی یک اسب سوار شود کمر اسب می‌شکند. دختری که همه‌ی مردها آرزوی یک بار خوابیدن با او را دارند، تا اینکه چوپانی کمین می‌گذارد و با هزار ترفند مزه‌ی همخوابگی را به او می‌چشانند. از آن پس آرزوی دختر این است که با همه‌ی مردها بخوابد، کمین می‌گذارد که مردها را جایی گیر بیاورد و با آنها بخوابد اما مردها از او فرار می‌کنند.

افسانه‌ی — نه ببخشید — رمان در «خیابان میتولاسا» به فرم هزار و یک شب روایت می‌شود و مثل پیاز لایه لایه جلو چشم خواننده به تصویر درمی‌آید.

«مرد مشتاقانه پرسید: «گفتی که زیبا هم بود؟»

فریما سرش را تکان داد و تکرار کرد: «مثل مجسمه زیبا بود. یک مجسمه اگر خوب ساخته شده باشد، هرچقدر هم که بزرگ باشد، آدم را دلزده نمی‌کند، «اوانا» همین جوری بود. اگر لخت می‌شد، ممکن بود که کسی توجه نکند که درشت اندام و هیكلش بزرگ‌تر از حد طبیعی است. اما وقتی که لباس تنش بود، آدم به وحشت می‌افتاد، درست مثل دختر غول. داستان اوانا هم اینجوری از یک کشتی شروع شد. داستان دور و درازی است... (بعد از کمی مکث گفت): اجازه می‌دهید سیگاری روشن کنم؟»

مرد که انگاری رشته افکارش بریده شده باشد و با صدایی که از ته چاه بالا می‌آمد، گفت: «بفرما.»

«خیلی از شما متشکرم.»

پاکت سیگارش را بیرون آورد و سیگاری آتش زد. بعد از اینکه اولین پک عمیقش را زد، پرسید: «از کجا شروع کنم؟ به شما گفتم که داستانش مفصل است و از چندین سال پیش تا ۱۹۳۰ ادامه داشته. اگر دست خودم بود، من از ۱۸۴۰ شروع می‌کردم، می‌بینید که این ماجرا نزدیک به صد سال طول کشیده. حالا فرض کنیم که شما ابتدای این داستان را می‌دانید و حالا ما در ۱۹۱۵ هستیم؛ همان سالی که من با او آشنا شدم. پسرها چند ماه قبلش با او طرح دوستی ریخته بودند، همان

وقتی که در حومه‌ی شهر دنبال سرداب‌های متروک پرسه می‌زدند. دوستی اوآنا با "لیکساندرو" و "دارواری" عمیق‌تر از بقیه بود.

باری، در تابستان بعد، در ۱۹۱۶، پسرها هر شب می‌رفتند به "اوبور"، و اوآنا آنها را دسته‌جمعی می‌برد پیش پدربزرگش در جنگل "پاسره‌آ" و تا صبح دوشنبه آنجا می‌ماندند. اوآنا از آنها خوشش می‌آمد، چون همه‌شان پسرهای تیزهوش و خیال‌پروری بودند. خودش هم خیال‌پرور بود، شاید هم بیش از اندازه، اما خواهید دید که از نوع مخصوص به خودش. شب‌ها در جنگل پاسره‌آ خیلی اتفاقات می‌افتاد. من از همه‌شان باخبر نشدم، اما از آن مقدار که برایم تعریف کردند، کافی بود بفهمم چرا این بچه‌ها به چنین راه‌های غیرعادی افتادند. این را هم باید بدانید که غیر از لیکساندرو - که آن وقت تقریباً چهارده سالش بود - بقیه، هر پنج تاشان، بچه بودند و هنوز یازده دوازده سال‌شان تمام نشده بود.

اولین اتفاق را یونسکو برایم تعریف کرد. در یک شب تابستانی - در اوایل ژوئیه - یونسکو ظاهراً بر اثر تشنگی از خواب می‌پرد و دنبال سطل آب می‌گردد. بچه‌ها در کنار خانه‌ی جنگلبان، درست در قلب جنگل، در یک جایی شبیه انبار می‌خوابیدند. یونسکو بعد از نوشیدن آب، چشمش به جنگل افتاد. شب‌چی به نظرش آمد و ترسید. اما خیلی زود فهمید که اوآنا است. از آنجا که یونسکو فطرتاً بچه‌ی کنجکاوی بود، با پای برهنه او را تعقیب کرد. مهتاب بود و می‌توانست او را دنبال کند. راه زیادی نرفته بود که اوآنا در حاشیه‌ی محوطه‌ای باز از جنگل ایستاد، پیراهنش را درآورد و لخت شد. ابتدا زانو زد و بین علف‌ها دنبال چیزی گشت. سپس برخاست، دایره‌وار می‌رقصید و نجوا کنان آواز می‌خواند. پسرک همه‌ی شعر را نمی‌شنید، فقط برگردان آن را می‌توانست بشنود: "خدای من بحق مهرگیا، ماه دگر، خانه‌ی شوهر!..." او بچه بود و نمی‌دانست که این یک افسون مهر و محبت و طلسم زناشویی است. پسرک در چند متری پشت یک درخت کمین کرده بود و خودش را آماده کرده بود که او را بترساند، اما ناگهان اوآنا را دید که از رقص باز ایستاد و دستش را به کمر زد و داد کشید: "عروسم کن که دارد مغزم گر می‌گیرد!..."

پسرک سر جایش خشکش زد وقتی که دید از بین علف‌ها ناگهان شب‌چی ظاهر شد، شب‌چی که مانند پیرزن ژنده‌پوشی بود و طوقی طلا به گردن داشت، تهدیدکنان به طرف اوآنا خیز برداشت و سرش داد کشید: «هی، اوآنا! هی، تو هنوز چهارده سالت تمام نشده!...»

اوآنا به زانو در آمد و سرش روی سینه افتاد. پیره‌زن ادامه داد: «آرام بگیر، من مجاز نیستم سرنوشتت را بر تو فاش کنم. وقتی که وقت شوهر کردنت شد، به کوه برو، آنجا مرد قوی‌هیکی مثل خودت که بر دو اسب سوار است و دستمال سرخی به گردن دارد، به سراغت می‌آید...»

یونسکو می‌گفت بعد از این، شیخ بین علف‌ها محو شد. اما همین برای او آنا کافی بود که همه‌ی هوش و حواسش متوجه کوه باشد. اما در پاییز آن سال رومانی وارد جنگ شد و او هم نتوانست تنها خودش را به کوه برساند. گرچه با همین بچه‌ها به کوه رفت...»

۲۷

بی‌مرزی افسانه در زمان دراماتیک

«در خیابان میتولاسا» یک رمان شگفت‌آور است. و میرچا الیاده واقعیت و تخیل و افسانه را در این رمان بی‌مرز کرده. محمدعلی صوتی، مترجم این کتاب در مقدمه نوشته است: «این داستان‌ها را در تقسیم‌بندی انواع داستان‌ها "فانتاستیک" می‌نامند. در آثار فارسی جایی ندیدم که برای این نوع داستان‌نویسی اصطلاحی را جایگزین کرده باشند. آقای دکتر جلال ستاری برای این نوع آثار واژه‌ی "شگرف" را برگزیده‌اند که هم رساننده‌ی توهم‌انگیزی آنهاست، و هم اعجاب‌انگیزی‌شان.

در باب توصیف این نوع داستان مجال دیگری باید؛ اما فعلاً در رمان "در خیابان میتولاسا" ذکر همین نکته بسنده است که نویسنده فرم داستان را از "هزارویک شب" برگرفته، با این تفاوت که در اینجا شهرزاد یکی است و ملک جوانبخت چندین بازپرس اداره‌ی امنیت.

فریما (شهرزاد) گوینده‌ی داستان‌های اعجاب‌آور با سلسله حکایات خود نه تنها گره‌ای نمی‌گشاید، بلکه بر پیچیدگی داستان نیز می‌افزاید. از این نظر می‌توان این رمان را "هزارویک شب" قرن معاصر دانست. آنچه در اینجا برای خواننده قابل توجه است، لذت بردن محض از مطالعه‌ی داستان است.»

راه رفتن روی واقعیت

واقعیت در چنین داستان‌هایی باید قوی‌ترین نقش را ایفا کند. راست‌نمایی در این‌گونه داستان‌ها یعنی همه چیز، و بقیه را باید کمرنگ کرد. وقتی واقعیت محکم سرجاش قرار گرفت و در باور نویسنده و خواننده نشست، آنگاه می‌توان آن را با تخیل و افسانه، با تخیل و فرهنگ، با تخیل و اسطوره و یا با ترکیبی از واقعیت و هرکدام از بقیه، رمان یا داستان را به خوبی پیش برد، و طبیعی است که هر رمان و داستانی قاعده‌ی بازی خودش را، خودش تعیین می‌کند.

بر می‌گردیم به رمان زیبای "در خیابان میتولاسا" اثر میرچا الیاده، ترجمه محمدعلی صوتی.

«از چند راهرو گذشتند، تا این که جوان مقابل یک در مجلل ایستاد، در زد و به او اشاره کرد که داخل شود. فریما به عادت همیشگی‌اش با شانه‌های فرو افتاده و سر کمی خمیده پا به درون اتاق گذاشت. اما وقتی چشمش به زنی افتاد که پشت میز نشسته بود و با تبختر لبخند می‌زد؛ احساس

کرد که پاهایش می‌لرزد. زن از او پرسید: «مرا می‌شناسی؟»

فریما تعظیم‌گرایی کرد و گفت: «چطور می‌شود شما را نشناسم؟ شما سرکار خانم وزیر آنکا ووگل هستید...»

زن حرف او را قطع کرد: «رفیق وزیر!»

فریما که می‌کوشید لبخند بزند، اضافه کرد: «آنکا ووگل مخوف. مردم اینجور می‌گویند: مبارز مخوف...»

زن شانه‌هایش را بالا انداخت و گفت: «می‌دانم، اما این را هنوز نفهمیده‌ام که مردم چرا از من می‌ترسند. من هم بنده‌ی خدا هستم. بجز اینکه با پدر و مادرم خوب نبودم - آن هم نه همیشه - به کسی بدی نکرده‌ام.»

فریما برای نخستین بار به صورت او با تعجب نگاه کرد. صورتش گویی خشن‌تر از آن بود که عکسش را در روزنامه‌ها دیده بود. حدود پنجاه سالی داشت. فربه و تنومند، گونه‌های پهن با چین و چروک‌های عمیق، دهن گشاد، گردن کوتاه و کلفت، موهای خاکستری‌اش را تقریباً کوتاه و پسرانه زده بود. پشت سر هم سیگار می‌کشید. از همان پشت میز یک پاکت سیگار "لاکی استرایک" به طرف او دراز کرد: «شما سیگار که می‌کشید؟ بنشین و سیگاری بکش.»

فریما دوباره تعظیم کرد و روی صندلی راحتی نشست. با ترس پاکت "لاکی استرایک" را گرفت. آنکا ووگل گفت: «حالا می‌خواهم بدانم که چی برسر او آنا آمد. بعد از اینکه جنگ تمام شد او به کوهستان رفت. در چه سالی این اتفاق افتاد؟»
«در تابستان ۱۹۲۰.»

«تو آن وقت هم دیدیش؟ چه جوری بود؟»

«مثل یک مجسمه بود. هیجده سالش تمام شده بود و قدش تقریباً دو متر و چهل سانتی متر بود.»
«خوشگل هم بود؟»

«مثل مجسمه‌ی یک الهه، مثل ونوس. گیسوان شرابی روشنش روی شانه‌هایش می‌ریخت - همیشه با شانه‌های لخت می‌گشت - سینه‌های کاملاً برآمده‌اش مثل سنگ سفت بود. طوری بود که آدم دلش نمی‌آمد از او چشم بردارد. چهره‌اش همچون یک الهه دوست‌داشتنی و شیرین بود. بال‌های گوشتالود و سرخ و چشمان سیاه پرکرشده‌اش رعشه بر اندام انسان می‌انداخت. اما چه فایده؟ همانطور که گفتم قدش دو متر و چهل سانتی متر بود. هیچ‌کس جرئت نداشت به او نزدیک شود. لباس که می‌پوشید، ترس به دل آدم می‌افتاد. اگر لخت می‌شد، به او عادت می‌کردی، پیش خودت می‌گفتی که شبیه مجسمه‌ی بزرگ تراش خورده‌ای...»

آنکا ووگل کاسه‌ی صبرش لبریز شده بود، در حالی که سیگاری آتش می‌زد، گفت: «زود باش، تعریف کن.»

زمان دراماتیک در واقعیت گذرنده

زمان دراماتیک، یعنی دوران بازجویی فریما زاهاریا، در واقعیت می‌گذرد. "میرچا الیاده" چنگک‌های افسانه را چنان دور واقعیت می‌دوزد که گویی همه‌ی آن افسانه جزئی از همین واقعیت است، و

واقعاً هم هست. به جای این افسانه البته می‌توانست مثلاً سمبول هم به کار گرفته شود؛ مثلاً زندگی مورچگان یا زنبورهای عسل. می‌توانست رویا باشد، رویای مردی که کابوسش را زیر بازجویی‌ها به رویا بدل می‌کند و بر روی کاغذ می‌آورد تا مردم بخوانند.

و من معتقدم که در این رمان ماجرا از همین قرار است. نویسنده‌ای، آموزگاری زیر بازجویی برای زنده ماندن، افسانه‌بافی و رویاپردازی را برمی‌گزیند. حتا می‌توانست ترکیب بی‌مرز شده‌ای از واقعیت و تخیل و رویا و افسانه باشد.

همه‌ی این‌ها دشوار نیست. اما لازمه‌ی نوشتن کارهای فانتاستیک این است که نویسندگان جوان اساطیر ملت‌های جهان را بخوانند و ببینند مثلاً اگر ایزیس خدای عشق مصری‌هاست، پس خدای عشق یونانی‌ها چه ویژگی‌هایی دارد. یا مثلاً اگر اسفندیار نماد رویین‌تنی در شاهنامه فردوسی است، در فرهنگ یونانی آشیل چه نقشی دارد.

۲۸

شرطی‌شدن و انگیزه‌سازی

یکی دیگر از تجربه‌های شخصی من، استفاده از نظریه‌ی شرطی پاولوف است. پاولوف هنگام غذا دادن به سگ‌ها، زنگی را به صدا در می‌آورد. پس از مدتی، هنگامی که غذایی هم در کار نبود، سگ‌ها با شنیدن صدای آن زنگ، آب دهن‌شان راه می‌افتاد و خود را آماده می‌کردند که غذا بخورند.

پاولوف با این پژوهش، "انگیزه" و "واکنش شرطی" را در روانشناسی اثبات کرد. او معتقد بود که این واکنش‌های شرطی در مورد انسان نیز صدق می‌کند.

نظریه‌ی واکنش شرطی، در رنگ، بو، صدا، رفتار، و بسیاری از چیزهای دیگر جلوه می‌کند، اما صدا قوی‌ترین انگیزه را در ایجاد واکنش شرطی به عهده دارد. به ویژه موزیک که از سهم به‌سزایی در انجام و تمرکز ذهن برخوردار است.

ارادتمند جانی‌دالر

قبل از انقلاب رادیو ایران برنامه‌ای پخش می‌کرد با عنوان "جانی دالر". این نمایشنامه‌ی رادیویی که به صورت هفتگی پخش می‌شد، ماجراهای تیزبازی و شیرین‌کاری‌های یک کارآگاه بود، با موزیک خاص آرم برنامه که گوینده در پایانش می‌گفت: «ارادتمند جانی دالر.» و نمایشنامه شروع می‌شد. موزیک آرم "جانی دالر" از یک آهنگ‌ساز خارجی بود که نوار کاست آن مجموعه بی‌کلام را نوارفروش‌ها می‌فروختند.

روزها در تاکسی یا بانک یا جایی اگر این موزیک به گوش می‌رسید، آدم‌ها همگی می‌گفتند "ارادتمند جانی دالر."»

همه شرطی شده بودند، همه جانی دالر، یا لااقل آنهایی که رادیو داشتند. و با همین نمونه‌ها معمولاً می‌شد فهمید چه کسانی رادیو دارند، و چه کسانی ندارند.

به شیوه‌ی سگ پاولوف

من برای نوشتن هر رمانی از یک موزیک خاص استفاده می‌کنم. آنقدر به آن موزیک گوش می‌دهم که برام خاص شود. مثلاً برای نوشتن "سمفونی مردگان" که حدود پنج سال طول کشید، پنج سال به یک موزیک گوش می‌دادم که روی کاست دو ساعته‌ای ضبط شده بود.

البته انواع دیگر موزیک هم می‌شنیدم. اما هنگام نوشتن، و یا مواقعی که می‌خواستم به رمان فکر کنم، فقط همان موزیک خاص را می‌شنیدم. حالا هم که سال‌ها گذشته، به محضی که آن موزیک را می‌شنوم، دلم می‌خواهد "سمفونی مردگان" بنویسم.

همچنین برای نوشتن "سال بلوا"، "پیکر فرهاد"، و "تماماً مخصوص" موزیک خاص داشته‌ام.

روزها که از سر کار خسته به خانه می‌رسیدم، از میان هياهو و فکر و خیال، تنها می‌توانستم با موزیک مخصوص رمانم، برای خودم یک دیوار صوتی بسازم که مرا بغل کند، و در پناه بگیرد. علاوه بر آن، مرا در فضای ذهنی شناخته شده، و از پیش آماده‌ای بچرخاند.

هیچ چیزی به اندازه‌ی این موهبت در انسجام ذهن و تخیل من به هنگام نوشتن کارساز نبود.

من ساعت‌ها می‌توانم با یک موزیک در فضای ذهنی دلخواهم سیر کنم، بی‌آنکه صداهای دیگر را به حساب آورم.

این عمل علاوه بر اینکه آدم را در یک فضای ذهنی می‌چرخاند، دیواری می‌سازد که از صداهای دیگر محافظت می‌کند. بی‌شک، نویسنده هنگامی که با تخیل و ذهنش مشغول بافتن و ساختن چیزی باشد، دلش نمی‌خواهد یکباره با صدای ترمز ماشین، یا شکستن یک لیوان، از جا کنده شود و دنیاش را با روزمره‌گی عوض کند.

بهبانه‌بازی، یا بهانه‌سازی؟

ساختن انگیزه، و ایجاد بهانه یا سرگرمی یا قاعده‌ی بازی، نیز یکی از کارهای مهمی است که نویسنده خواه‌ناخواه به آن روی می‌آورد.

هر چه پایمردی یک نویسنده در کارش قوی‌تر باشد، قاعده‌سازی و انگیزه برانگیزی‌اش شدت می‌گیرد. بهانه‌جوتر می‌شود، و مدام در پی این است بهانه‌ای بتراشد که بنویسد یا ننویسد.

سفارش "همینگوی" به نویسندگان این است که همیشه کاغذ تمیز و قلم تراشیده روی میز آماده داشته باشند.

چطور یک رختخواب با ملافه‌های سفید و متکا آدم را برای خواب صدا می‌زند، میزکار نیز باید آدم را برای نوشتن اغوا کند.

"آلکسی تولستوی" در کتاب هنر چیست، در جایی می‌گوید "من نمی‌دانم چرا برخی نویسندگان سینه‌ی خود را لابر اتوار کاغذ و توتون کرده‌اند. آنها از ضرر دود کردن کاغذ لابد هیچ نمی‌دانند. من پیپ می‌کشم.

"تولستوی" بهانه‌اش پیپ است، یکی با الکل خود را سرگرم می‌کند، و دیگری با مواد افیونی. ممکن است مواد مخدر در ابتدا کمکی به نویسنده بکند، اما دم به دم باید بر مقدار آن افزود تا "حالتی" در نویسنده پدید آورد. چیزی که در دراز مدت اثرش را نیز از دست می‌دهد، و معمولاً افراد معتاد مواد افیونی استفاده می‌کنند که حال‌شان عادی شود، دیگر از نشنگی و حال ویژه خبری نیست.

موسیقی و واکنش شرطی

موسیقی قوی‌ترین و بهترین انگیزه را در نوشتن پدید می‌آورد. اگر نویسندگان بتوانند با موزیک‌های بی‌کلام و آرام خود را در حصار ویژه‌ای قرار دهند، بهتر می‌توانند در آن فضا بچرخند و با ذهن و تخیل خود بازی کنند.

امروزه بخش مهمی از موسیقی جهان عبارت است از موسیقی فیلم. این نوع از موسیقی را که برای فیلم و تئاتر ساخته می‌شود، موسیقی توصیفی می‌نامند. متأسفانه ایران در موسیقی توصیفی بسیار فقیر است، و اگر چیزی تولید می‌شود، غالباً تقلیدهای ناشیانه از آثار آهنگ‌سازان بزرگ است.

زمانی در موسیقی "موتزارت" و "باخ" و "بتهوون" و "راخمانیوف" حرف آخر را می‌زدند، و از سوی مردم موزیک آنها جایگاهی رفیع داشت، امروزه اما نام‌هایی چون "انیو موریکونه"، "فیلیپ گلاس"، "پرایزرن"، "ژان میشل ژار"، "ونجلیز"، "النی کارائیندرو"، "آلبرتو آگلاسیس"، "هانس سیمر" و امثال اینها هستند که با خلق موسیقی فیلم بیش‌ترین شنوندگان را در نوع موسیقی کلاسیک دارند.

این نوع موسیقی علاوه بر اینکه صحنه‌های یک فیلم را توصیف می‌کند، در حات‌های دیگر فضاهای تازه‌ای برای دیگران پدید می‌آورد که بتوانند در تخیل و ذهن خود بچرخند و موضوعی را بچرخانند.

در رشته‌های هنری مثل ادبیات دراماتیک، سینما، و تئاتر همواره یک واحد درسی اصلی وجود دارد که عنوانش موسیقی بر نمایش، یا موسیقی بر فیلم است.

یک تمثیل قشنگ

روس‌ها یک تمثیل قشنگ دارند که می‌گوید: وقتی همه مردند، در روز محشر، همه‌ی روح‌ها تسخیر می‌شوند و به جسم برگردانده می‌شوند، تنها روح دودسته در آسمان سرگردان می‌ماند؛ آهنگسازها و نجارها.

دوستان عزیز رادیو زمانه،

با "این سو و آن سوی متن"، اغلب موزیک‌هایی همراه کرده‌ام که با آثار و نام‌های این نوع موسیقی آشنا تر شوید. امید که پسند افتد و بتواند در نوشتن و خواندن همدم‌تان باشد.

تا برنامه دیگر، خدانگهدار

موزیک این برنامه: هانس سیمر

۲۹

پی‌رنگ جنایت و مکافات

جنایت و مکافات، داستایوفسکی

«راسکلنیکوف تبر را بیرون آورد، با هر دو دست آن را بالا برد و در حالی که به کلی از خویشتن غافل بود، بی‌هیچ زحمتی، تقریباً بی‌اختیار ته تبر را بر پیرزن فرود آورد. انگار اصلاً نیرویی در وی نبود، اما همین که یکبار تبر را فرود آورد، قدرتی در او به‌وجود آمد.

پیرزن مثل همیشه سربرهنه بود. موهای روشن کم‌پشت سفیدش مثل معمول با روغن چرب، و چون دم موش بافته شده و با شانه‌ای استخوانی که در پشت سرش خودنمایی می‌کرد، بالای سرش بند شده بود.

ضربه درست بر شقیقه وارد آمد، در این امر قد کوتاه پیرزن هم مؤثر بود. فریادی کرد، اما بسیار ضعیف، و ناگهان بر روی زمین افتاد. فقط همین‌قدر فرصت کرد که دو دستش را به سوی سرش بالا ببرد. در یک دستش هنوز گروگان به چشم می‌خورد. در این موقع راسکلنیکف با تمام قوا چند ضربه‌ی پیوسته با ته تبر بر شقیقه‌ی او فرود آورد. خون انگار از لیوانی برگشته باشد، بیرون ریخت، و بدن به پشت افتاد. راسکلنیکف عقب کشید تا مانع از افتادن آن نشود، آنوقت بی‌درنگ به روی صورتش خم شد. پیرزن مرده بود. چشم‌هاش انگار می‌خواست از حدقه بیرون بزند. پیشانی و تمام صورتش چروک خورده و از شدت درد کج و معوج شده بود...

باز هم تکه‌ای دیگر

راسکلنیکف شتابان مشغول به هم زدن محتویات صندوقچه شد. واقعاً هم لابلای پارچه‌ها اشیایی از طلا موجود بود - لابد همه‌ی اینها گروگان‌هایی بودند که گرویی آن یا پرداخته شده یا هنوز پرداخته نشده بود - انواع النگو، زنجیر، گوشواره، سنجاق سینه، و غیره به چشم می‌خورد. برخی از اینها در جلد خود و برخی در قطعه‌ای کاغذ روزنامه، اما بسیار مرتب و تمیز در کاغذهای دولا پیچیده و با نوار بسته شده بود. بدون دقیقه‌ای معطلی، بی‌آنکه تفاوتی میان اجناس بگذارد و جلد آنها یا بسته‌ها را بگشاید، به انباشتن جیب‌های شلوار و پالتو خود از این اشیا پرداخت. اما فرصت نکرد که زیاد جمع کند...

ناگهان شنید در اتاقی که پیرزن بود کسی راه می‌رود، بی‌درنگ ایستاد. مانند مرده ساکت ماند. اما سکوت همه‌جا حکمفرما بود، نکند خیال به سرش زده باشد! ولی ناگهان به وضوح فریاد خفیفی به گوش رسید. گویی کسی آهسته و به‌طور مقطع ناله می‌کرد و ساکت می‌شد. سپس مجدداً برای یکی دو دقیقه سکوت مرگباری همه‌جا را می‌گرفت.

راسکلنیکف کنار صندوقچه چمپاتمه زد و منتظر ماند، به‌زحمت نفسی تازه کرد، بعد ناگهان برجست، تبر را به‌دست گرفت و از اتاق خواب بیرون دوید.

در وسط اتاق لیزاوتا که بسته‌ی بزرگی در دست داشت، ایستاده بود و در حالی که با تحیر به خواهر کشته‌ی خود می‌نگریست، رنگش چون گچ دیوار سفید شده بود و گویی یارای فریاد نداشت. زن همین که دید راسکلنیکف بیرون دوید، چون برگی آهسته لرزید. بر تمام چهره‌اش رعشه افتاد، آنوقت دستش را بالا برد و دهنش را باز کرد، اما فریادی نزد. آهسته از پشت به عقب و به گوشه‌ای خزید و خیره خیره به جوان چشم دوخت، بدون آنکه فریادی بزند. انگار برای فریاد کشیدن هوا کم داشت.

راسکلنیکف با تبر به طرف او هجوم برد. لب‌های زن به طرز دردناکی به هم فشرده شد، مثل بچه‌هایی که ترسیده‌اند و می‌خواهند فریاد بزنند بی‌آنکه از چیزی که آنها را ترسانده چشم بردارند. لیزاوتای بدبخت آن‌قدر ساده، بزدل و از پا درآمده بود که حتا نمی‌توانست دست‌هاش را برای محافظت از صورتش بالا بیاورد، هرچند که در آن لحظه طبیعی‌ترین و اجتناب‌ناپذیرترین کار بود، چرا که تبر درست بالای سر او بلند شده بود. فقط دست چپ خود را که آزاد بود کمی بالا آورد. با فاصله‌ی کمی از صورت و آهسته آن را به طرف تبر دراز کرد، انگار می‌خواست آن را پس بزند. ضربه درست از وسط جمجمه گذشت...»

چرخش دقیق دوربین‌ها

با این صحنه‌ی شگفت، پیرنگ رمان جنایت و مکافات مثل یک قالی در نام آن تنیده می‌شود، و این اثر خود را از زمین بلند می‌کند تا برای ابد، به عنوان یک شاهکار ادبی و روانشناسی اسطوره شود. تنها شرح دادن جزئیات صحنه‌ی جنایت نیست که به این اثر بعد ویژه می‌بخشد، چرخش به موقع و دقیق دوربین، مونتاژ و ترکیب صحنه‌ها، و نبرد میان تبر و لیزاوتا، و در نهایت سبک داستایوفسکی، صحنه‌های رمانش را دیدنی می‌کند.

داستایوفسکی نه قاضی است، نه گزارشگر، یک رمان‌نویس است که با دوربینش لحظه به لحظه را به ترتیبی که خود دوست دارد برابر چشمان ما می‌گشاید.

سال‌هاست که حالا دیگر دوربین‌گیری و فیلم‌برداری در سینما یک تخصص شده، و کسی باید کنار بازیگران و کارگردان و عوامل فیلم حرکت و چرخش و قدرت دوربین را بشناسد، کمی فیزیک

بداند، کمی نورپردازی، کمی هم چیزهای دیگر. بدنش هم باید کمی نرم باشد که بعضی جاها بتواند رد سوژه یا شکارش را نرم یا به ناگهان پی بگیرد.

سال‌هاست که حالا دیگر دوربین استقلال خود را از عوامل دیگر سینما اعلام کرده و خود در کنار گروه نقش خود را ایفا می‌کند.

زمانی که هنوز سینمایی در کار نبود، این به عهده‌ی نویسندگانی چون امیل زولا، داستایوفسکی، گوستاو فلوربر و استاندال بود که خود به تنهایی رمان‌شان را سامان ببخشند.

زمانی که هنوز سینما و دوربینی در کار نبود، شاید چیزی حدود صد و پنجاه سال پیش، کارهایی نظیر شخصیت‌پردازی، گریم، نورپردازی، دوربین‌گیری، مونتاژ و خیلی کارهای دیگر را نویسندگان در کنار داستان و رمان‌شان بر عهده می‌گرفتند، تا سینما و دوربین اختراع شود و کار آدم‌هایی را آسان کند که کنار پارک‌ها و میدان‌ها مشغول پرتره زدن بودند.

و بعد یک دسته از هنرمندان - همان پرتره‌کش‌ها - از لیست هنرمندان جدا شدند، بخشی به نقاشی فروتر رفتند، و برخی عکاس شدند. و بعد یک رشته از هنر، اسمش شد عکاسی. صنعت عکاسی. بخشی از وظیفه یا تمام آن؟

این قبول که سال‌هاست حالا دیگر دوربین‌گیری و فیلمبرداری و نورپردازی و گریم و مونتاژ در سینما یک تخصص ویژه شده و استقلال خود را اعلام کرده، اما داستان‌نویس موظف است همه‌ی این کارها را کماکان در رمان و داستانش به عهده داشته باشد.

سخت در اشتباهیم اگر فکر کنیم اثری که داریم پدید می‌آوریم، روزی شاهکار شناخته می‌شود، کشف می‌شود، فیلم می‌شود، و صحنه‌های ناب‌سامانش به دست عواملی بازسازی می‌شود.

سخت در اشتباهیم اگر تصور کنیم بخشی از وظیفه‌ی ما را دیگران به عهده خواهند گرفت.

راهی وجود ندارد جز اینکه با تبر بیفتیم به جان لیزاوتای بیچاره، گاهی با نگاه، گاهی با تبر، گاهی با قلم، و گاهی با عرق ریختن. صحنه‌ای بسازیم که تا کنون کسی نساخته باشد.

هر کدام از ما می‌توانیم جاهای خالی بسیاری را در ادبیات پر کنیم، هنوز قفسه‌های خالی کتاب بسیار است.

۳۰

رمان عامه‌پسند

شش ساله بودم که مادرم رمان امیرارسلان نامدار را برایم خواند، شبی یک تکه‌اش را می‌خواند، و سعی می‌کرد به جایی برساندش، بعد که می‌رسید به: «امیرارسلان، فرخ‌لقا را چون جان شیرین در بر کشید.» می‌گفت: «خوب، حالا بخواب.»

و من با شمس وزیر و قمر وزیر در عوالم کودکانه‌ام، در دو جهان خیر و شر می‌چرخیدم، از قلعه‌ی سنگباران می‌گذشتم، و در امنیت صدای ماردم، به فرخ‌لقا فکر می‌کردم که جان شیرین بود، و آنهمه رنج و اسارت می‌کشید تا مال امیرارسلان نامدار شود.

و بعد که خودم کتاب خریدم و خودم کتاب خواندم، هیچ نویسنده‌ای را نمی‌شناختم. کتاب بد و کتاب خوب نمی‌دانستم چیست. اما دوست داشتم بخوانم. و رو راست بگویم، تمام کتاب‌های ر. اعتمادی و ارونقی کرمانی و مایک هامر (میکی اسپیلین) و ذبیح‌اله منصوری و عزیز نسنین را دوره کردم تا رسیدم به آنتوان چخوف.

بسیاری از کتاب‌های دیگر را هم از کتابخانه مدرسه‌مان گرفتم و خواندم. دنبال چیز خاصی نبودم، فقط می‌خواستم با عنصر کشش، کتابی را که می‌خوانم به سرعت تمام کنم و بروم سراغ یکی دیگر. بینم آخرش چه می‌شود.

تجربه‌ی دیگرم زمانی بود که بعد از انقلاب معلم ادبیات یکی از مدارس بزرگ تهران بودم. یکی دو سال از انقلاب گذشته بود که کتابخانه‌ها را تسویه کردند، و کلیه کتاب‌ها را وانت وانت پر کردند و بردند، و به جاش کتاب‌های عبدالکریم سروش و مرتضی مطهری آوردند. و دست هر جوان و نوجوانی یکی دو تا از این کتاب‌ها می‌دادند، سال‌ها بعد وقتی شاگردهام را می‌دیدم و مثلاً چیزی از ادبیات و کتاب ازشان می‌پرسیدم، اغلب‌شان لب و لوجه‌شان را کج می‌کردند و می‌گفتند: «بی خیال، آقا!»

نمی‌گویم یک نسل، ولی بچه‌های یک دوره چند ساله، از کتاب و کتابخوانی زده شدند. کسانی که نوجوانی‌شان در سال‌های بعد از شصت گذشت، زیر نظر و تبلیغات و فشار امور تربیتی مدارس، دلزده شدند و از کتاب و کتابخوانی بریدند.

یک نوع ادبی

امروز که روزنامه همشهری را ورق می‌زدم، به گزارش خوبی برخوردارم در مورد "ادبیات عامه‌پسند"، گفتگوهایی با چند نویسنده و مترجم. بحثی که همیشه بین روشنفکران، و نیز در میان خانواده‌ها مطرح است.

واقعیتی که وجود دارد، و یک نوع ادبی که در تمام جهان تولید می‌شود، و خوانندگان خودش را هم به وفور دارد.

من معتقدم که خواننده‌ی "بامداد خماری"، در سال‌های بعد "بوف کور" می‌خواند، و لزومی ندارد از همان آغاز یک بوف کور یا رمانی از کافکا به دست جوانی بدهیم که کتابخوان شود و جهت فکری ما را پیدا کند.

مهم این است که بتوانیم مردم را کتابخوان کنیم، یا نه، عادت‌شان دهیم که کتاب بخوانند، و این راهی ندارد جز اینکه بگذاریم با کتاب‌های پرجاذبه آغاز کنند. نخواهیم به مردم خط فکری بدهیم، و برایشان نسخه بیچیم.

اخ و پیف کردن برخی روشنفکران نسبت به ادبیات عامه‌پسند، در مقابل تیراژهای حیرت‌انگیز بسیاری از این کتاب‌ها، مدام در جامعه بحثی را دامن می‌زند که باید بپذیریم گریزی و گزیری نیست جز اینکه باور کنیم این نوع ادبیات، یعنی "رمان عامه‌پسند" کتابخوان و کتابخوانی را افزایش می‌دهد.

چقدر شنیده‌ایم و خوانده‌ایم که یک روشنفکر رفته بالای منبر، زشت‌ترین تعابیر را علیه رمان عامه‌پسند و پاورقی به کار برده، تا نشان دهد که خیلی روشنفکر است! چقدر شنیده‌ایم و دیده‌ایم که پدر و مادری رمان پرکشش یا به قول آنها رمان مبتذلی را از دست بچه‌هاشان گرفته و پاره کرده‌اند و خط داده‌اند که چی بخوانند، چی نخوانند.

چند نظر

رضا سیدحسینی مترجم مشهور می‌گوید: «نوه من وقتی این کتاب‌ها را می‌خواند، می‌گوید از این کتاب‌ها خسته شده‌ام، همه‌شان شبیه هم‌اند. وقتی می‌گویم چرا می‌خوانی؟ می‌گوید: زندگی است دیگر!»

خبرنگار می‌پرسد: «این فروش بالای عامه‌پسندها به نظر تان برای جامعه خوب است؟» و او پاسخ می‌دهد: «به طور کلی که بد نیست. چون کسی مثل نوه من می‌گوید از این داستان‌های تکراری خسته شده‌ام، آرام آرام سراغ کتاب‌های جدی‌تر می‌رود، و حالا که کتابخوان شده نمی‌تواند کتاب خواندن را کنار بگذارد، و به همین دلیل سراغ کتاب‌های غنی‌تر می‌رود.»

هوشنگ مرادی کرمانی نویسنده مشهور ادبیات نوجوانان می‌گوید: «همه جای دنیا این جور کتاب‌ها هست. همه جا هم خوب می‌فروشند. وجود این کتاب‌ها اصلاً باعث رونق کتابفروشی‌ها می‌شود. اما نکته‌ی مهم این است که این کتاب‌ها از زمان خود نمی‌گذرند. مقطعی هستند. زمان خاصی خوانده می‌شوند، و بعد کنار می‌روند.

زمان ما هم بود. نویسنده‌های آن موقع جواد فاضل، حسینقلی مستعال، و امیر عشیری بودند. من هم کتاب‌هایشان را می‌خواندم. این جور کتاب‌ها باید باشند تا چرخ مطالعه را به حرکت درآورند و کنار بروند...

اینکه این کتاب‌ها کیفیت ندارند به خاطر این است هنرمندی پشت این کتاب‌ها نیست. نویسنده نمی‌خواهد ریسک کند، می‌خواهد همان چیزی را که مردم می‌خوانند بنویسد. رفتن سراغ موضوع‌های جدی شجاعت می‌خواهد.»

چیستا یشربی نویسنده‌ی دیگر می‌گوید: «کتاب‌های عامه‌پسند فروش زیادی دارند چون داستان‌هایی که به کار می‌برند برگرفته از زندگی خود مردم و مسائل و مشکلات آنها، و موضوعات فکری آنها مثل عشق و ازدواج است.»

کمی شم پلیسی، کمی...

با این حال، موضوع رمان‌های عامه‌پسند همیشه عشق و ازدواج نیست، گاهی موضوعات و کشش‌های پلیسی می‌تواند یک رمان عامه‌پسند را به پیش برد.

کسی که بلد باشد ماجرای جنایی، داستانی پلیسی، و یا رمانی عشقی را با نظم و ترتیب خاص تعریف کند و بنویسد، می‌تواند برای بسیاری از ناشران قابل توجه باشد.

اگر رمان و داستان تفکر، از یک معماری و چیره‌دستی در ساختار پیروی می‌کند، رمان عامه‌پسند خانه‌ای است بی‌نقشه و معماری. کمی شم پلیسی، کمی تخیل، کمی واقعیت، و افزودن عنصر کشش، کار را به پیش می‌برد. و دست آخر اینکه وقتی خواننده آن را می‌خواند مدام می‌خواهد بداند آخرش چی شد.

ریشه‌های ادبیات عامه‌پسند در سبک رمانتیسیم نهفته است، و نویسنده‌ی این نوع کارها در احساس خواننده‌اش شریک می‌شود.

۳۱

دالان خاطره

«حافظه به آدم خیانت می‌کند.» این جمله‌ی کلیدی را از یکی از رمان‌های گراهام گرین برداشته‌ام. مگر نه اینکه خودش در همان رمان می‌گوید: «مال پیدا شده را باید برداشت. این یادت باشد و یکی از قوانین اساسی سرشت بشری است.» اما وقتی فکر می‌کنم می‌بینم حافظه مجموعه‌ای از اطلاعاتی است که جایی در مغز آدم دسته بندی شده و در قفسه‌ی خودش خوابیده است. گاهی نویسنده ناچار می‌شود حافظه را از قفسه بردارد و بیاورد توی دالان خاطره.

در اصل هر بلایی سر حافظه بیاید، درست در دالان خاطره می‌آید. و همان جاست که معمولاً حافظه دستکاری می‌شود، و همانجاست که واقعیت بایگانی شده‌ای به نام حافظه دستخوش تغییر و تحول می‌شود.

نویسنده با دوربینش در دالان خاطره شروع به کار می‌کند، رنگ آمیزی می‌کند، کم می‌کند، زیاد می‌کند، و آنچه را که به نمایش می‌گذارد خاطره‌ای است از واقعیت، و اسمش را می‌گذارد داستان یا رمان.

عناصر و آجرهای داستان همین وقایع روزمره‌اند، بن اندیشه‌ی داستان‌های جهان‌سی و نه و یا چهل تا بیش‌تر نیستند، همین جنایت و مکافات، برادرکشی، جنگ و صلح، حسادت، فقر، پدرکشی

و پسر کشی، و بن اندیشه‌های دیگر. اما چند داستان خوانده‌ایم که بن اندیشه‌اش جنایت و مکافات بوده؟ هر چه هست اثر انگشت یک نویسنده است که از بن اندیشه‌های موجود یک اثر ویژه پدید می‌آورد.

داستایوفسکی چه چیزی در شخصیت راسکولنیکوف کار گذاشته که او را جاودانه کرده؟ این را باید شکافت، از سویی در افسونش شناور شد، و از سوی دیگر به راز آن پی برد.

اینکه رستم یلی بوده در سیستان، فردوسی هم بدان معترف است. اما برای من که حالا بعد از هزار سال داستان‌های شاهنامه را می‌خوانم، رستم را به عنوان یک شخصیت ساخته شده در ذهن فردوسی می‌شناسم. من آن یل سیستانی را نمی‌شناسم و لزومی هم ندارد و قلم را تلف کنم تا ببینم کی بوده و چه می‌کرده. من رستمی را می‌خوانم که در دالان خاطره‌ی فردوسی ساخته و پرداخته شده است. آدم‌هایی که از حافظه‌ی تاریخ برداشته شده‌اند، شکل دراماتیک پیدا کرده‌اند و حالا عمر هزار ساله می‌کنند، و در ذهن ما تکرار می‌شوند.

یا هومر در پرداختن به اساطیر یونان، زئوس را ساخته است، پرومته را، هرکول و دیگران را. زئوس بچه‌های خودش را خورده است تا خدای خدایان شود. دیگر کسی نمی‌خواهد بداند که این اساطیر، دیو خدایانی بوده‌اند که در کوه المپ زندگی شبانی می‌کرده‌اند یا داشته‌اند ادای خدا و ملائک را در می‌آورده‌اند. مسئله همه‌ی بافت دراماتیک آثار خلاقه‌ی ادبی است.

زمانی دور یا نزدیک

چیزی که پستوی اتاقی در نیمه شبی، در گوشه‌ای از دنیا، در زمانی دور یا نزدیک، در دالان خاطره‌ی یک نویسنده شکل گرفته، روی کاغذ آمده، و بعد ستون فقرات حکومت‌ها را هم لابد لرزانده است.

راستی چرا در طول تاریخ ادبیات داستانی این همه مورد سوخت و سوز، و تاخت و تاز قرار گرفته؟ آیا خدایی کوچولو که قصه می‌گوید می‌تواند با قصه‌ی داستان و رمان ستون فقرات یک حکومت را بلزاند؟

من تا به حال نشنیده و جایی نخوانده‌ام که داستان یا رمانی توانسته باشد حکومتی را تغییر دهد یا موجب انقلاب و شورش و قحطی و گرانی و بدبختی و فلاکت شود. اما حاصل رنج نویسندگان مورد بی‌مهری حاکمان بوده است، و هر چه اثر قوی‌تر و ماندگارتر بوده، بیش‌تر بدان بی‌مهری شده است. یا لاقلاً در کشورهایی که حکومت‌های عقب‌افتاده داشته چنین بوده است. شاید همین نشان از قدرتی دارد که در سرشت بشر اسطوره شده؛ و آن چیزی نیست جز عشق و نیاز انسان به قصه.

نیاز به قصه گفتن و قصه شنفتن در نهاد بشر تعبیه شده، و تا بشری روی این زمین هست، قصه هم هست. تنها کیفیت داستان، و تلاش نویسنده برای مانایی داستان است که در این مبارزه، چیزی را در دامن خسته‌ی ادبیات به دنیا می‌آورد.

آجرهای نویسندگی

گراهام گرین نویسنده‌ی انگلیسی از همین پدیده‌هاست که هر سنگ و آجری را که خواسته از هر جا برداشته و در دالان خاطره‌اش تراش داده تا بر آن نام ادبیات خلاقه بنهند.

او حتا به آجرها هم به‌عنوان شیء در رمان‌هایش به شکلی دیگر نگاه کرده، و بدان شخصیتی ویژه بخشیده است. یک‌جا وقتی از کتاب حرف می‌زند در باب سنگین وزنی کتاب می‌گوید: «کتاب خیلی سنگین است، مثل آجر!» نگاه پلیسی نویسنده به او می‌گوید سنگینی کتاب را به آجر تشبیه کند نه به یک گونی خاک.

گابریل گارسیا مارکز در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید: «من هر چه دارم از گراهام گرین دارم.» اما نمی‌گوید چرا و چگونه. گراهام گرین اما خودش در رمان‌هایش و به خصوص در آخرین رمانش پرده از راز داستان‌گویی‌اش برداشته و می‌گوید: «آهان! باید یاد بگیری که درست دروغ بگویی. دروغی که داد می‌زند دروغ است به چه درد می‌خورد؟ من طوری دروغ می‌گویم که مردم خیال می‌کنند وحی مُنزل است. گاهی وقت‌ها خودم هم نمی‌توانم بگویم که حرفم دروغ است.»

خیابانی که اسمش کسل بود و از جلو مدرسه‌ی ما رد می‌شد در پیش گرفتیم. از فکر این که کاپیتان در قضاوت خود مرتکب اشتباهی شده باشد تنم لرزید. مدیر که جبه‌اش مثل بادبان قایق باز شده بود از حیاط مدرسه بیرون آمد و با هر دو ما حرف زد. اما همه چیز به خیر گذشت.

جلو مدرسه‌ی سوئیس کاتیج لحظه‌ای درنگ کرد اما در بسته بود، بار تعطیل بود. بچه‌ای از داخل یکی از کرجی‌های رنگ‌وارنگ کانال ما را صدا زد و ناسزا گفت. بچه‌های داخل قایق همیشه این‌کار را با بچه‌های مدرسه می‌کردند. همان حکایت گربه و سگ. دشمنی پر سر و صدایی که هیچ‌گاه به زخم چنگ و دندان منجر نمی‌شد. از کاپیتان پرسیدم: «چمدان‌تان توی هتل چه می‌شود؟»

«توش چیزی جز چندتا آجر نیست.»

«آجر؟ می‌خواهی بگذاری‌شان آنجا بمانند؟»

«چرا که نه؟ هر وقت لازم شد می‌توانم چندتا آجر برای خودم پیدا کنم. چمدان هم کهنه است. یک چمدان کهنه با چندتا برچسب که رویش خورده باشد اعتماد مردم را جلب می‌کند. به‌خصوص اگر برچسب‌ها خارجی باشند. چمدان اگر نو باشد بهش می‌آید که دزدی باشد.»

هنوز گیج بودم. هر چه بود، تا این اندازه از زندگی سرم می‌شد که بدانم او، حتا اگر بلیت برگشت خودش را از قبل داشته باشد، باید برای بلیت من پول بدهد. تمام پول من بابت جین تونیک‌های او

در سوئیس کاتیج رفته بود. پول ناهار هم هنوز پرداخت نشده بود / البته ناهار که چه عرض کنم، بگو ضیافت، چون به یاد نداشتم که در عمرم ناهاری مثل آن خورده باشم. کمی مانده بود به ایستگاه برسیم که از او پرسیدم: «اما پول ناهارمان را ندادی، درست می‌گویم؟»
 «امان از دست تو! پسر جان، صورت حساب را امضا کردم. می‌خواستی دیگر چه کار کنم؟»
 «اسم‌تان واقعاً ویکتور است؟»
 «اوه! اسمم هر زمان یک چیز است...»

۳۲

بی‌مرزی

«من به عدالت ایمان دارم. دفعه‌ی اول که روی دهکده‌ای بمب ناپالم می‌ریختم پیش خودم مجسم می‌کردم این همان دهی است که خودم آنجا به دنیا آمده‌ام و دوست قدیمی پدرم مسیو دوبوآ در آن زندگی می‌کند، و الآن نانوائی که این همه دوستش داشتم می‌خواهد از وسط شعله‌هایی که من به پا کرده‌ام فرار کند...» - از متن رمان

آن روز صبح ماه‌ها پس از این گفتگو که از خواب بیدار شدم و باز فوئونگ را در بسترم دیدم، با خود اندیشیدم: و تو، تو آیا فوئونگ را درک کردی؟ می‌توانستی چنین وضعی را پیش بینی کنی؟ وضعی که فوئونگ خوش و خوشبخت در کنار من خوابیده باشد و تو مرده باشی؟ زمان انتقام می‌گیرد ولی انتقام‌هایش بعداً بیش‌تر بی‌حاصل به‌نظر می‌رسد. آیا بهتر نیست همه بکشیم یکدیگر را درک نکنیم و بپذیریم که هیچ انسانی هرگز نمی‌تواند انسان دیگری را درک کند؟ بپذیریم که نه زن شوهر را درک می‌کند، نه عاشق معشوقه را، و نه پدر و مادر فرزند را؟ شاید به همین علت آدمیان خدا را اختراع کرده‌اند - موجودی که توان درک کردن داشته باشد. شاید اگر من هم می‌خواستم درک کنم یا درک شوم، کلاه سر خودم می‌گذاشتم و ایمان می‌آوردم. اما من صرفاً یک مخبرم. خدا فقط برای سرمقاله‌نویسان وجود دارد.

کتاب امریکایی آرام را باز کردم و این تکه را خواندم تا بینم گراهام گرین چگونه در لابلای کلمات بند زندگی را می‌بندد، و در میان نت‌های کم‌دی و تراژدی چطور به بازی لطیف بی‌مرزی دست می‌یابد.

«پای برج درنگ کردم تا چشمانم به تاریکی خو بگیرد. مهتاب نبود، تنها نور، همان ستارگان بود. مهتاب، مرده‌خانه‌ها را به یاد من می‌آورد و نور سردی که از لامپ‌های لخت و بی‌حباب بر تخته‌سنگ‌های مرمر جای میت فرو می‌تابد. اما نور ستارگان زنده است و هرگز بی‌حرکت نمی‌ماند - مثل این است که کسی در آن فضای پهناور می‌خواهد پیام دوستی و حسن نیت به زیر بفرستد. حتا نام‌های ستارگان حاکی از دوستی است. زهره زنی است که به او عشق می‌ورزیم؛ دب اکبر و

دب اصغر همان خرسک‌های بازیچه‌ی روزگار کودکی‌اند؛ صلیب جنوبی شاید سرود دینی یا کتاب دعایی باشد که مؤمنانی مانند زن من کنار بستر خود نگاه می‌دارند. یک بار لرزشی خفیف در تنم احساس کردم. اما شب بطور کلی گرم بود...
آهسته راه می‌رفتم زیرا راه رفتن از دویدن بی سر و صداتر است. اما تمام تنم میل به دویدن داشت...»

ضد امریکایی‌ترین رمان

هیچ معلوم نیست چرا رمان "امریکایی آرام" که یکی از مهم‌ترین آثار گراهام گرین است، در ایران اجازه انتشار مجدد نمی‌یابد. رمانی ضد امریکایی که پرده از جنایت لیبرالیسم جدید بر می‌دارد با تصویرهایی ناب، و بمب‌هایی که لای اسباب‌بازی‌های پلاستیکی بچه‌ها تولید می‌شود، و آن میدان آتش، و آن همه آدم تکه پاره شده، و بعد سفیران و رایزنان سیاسی و فرهنگی که از بس دور ایستاده‌اند هیچ پشنگی از خون به پیرهن سفیدشان ننشسته، و بعد همه جا شسته می‌شود، و همه جا دوباره از زندگی پر می‌شود، انگار که هیچ جنایتی رخ نداده، انگار که هیچ کودکی نمرده، و انگار هیچ مادری پرپر زدن بچه‌اش را ندیده است.

تصویرهای جاودانه

در امریکایی آرام مهم این است که گراهام گرین در خبر و گزارش این مصائب را به دست باد نمی‌دهد، بلکه در یک رمان تصویرهای جنایت را جاودانه می‌کند.
«تنها من مانده بودم و یک زن میان‌سال و شلخته‌نمای فرانسوی که برای آراستن چهره‌اش کوشش بی‌فایده می‌کرد. مانند آن دو دختر نبود که جز کمی رژ لب و شانه‌ی سریعی به موها حاجت به آرایش دیگری نداشته باشد. لحظه‌ای نگاه دختر روی من توقف کرد؛ نگاه زنانه نبود، نگاه صاف و صریح مردی بود که در صدد است درباره‌ی اقدام بعدی تصمیم بگیرد. اما دوباره به سوی دوستش برگشت و گفت: "بهتر است برویم."»

هنوز وقتی به سایه آفتاب خیابان گام می‌گذاشتند نگاه‌شان می‌کردم. قابل تصور نبود که چنین موجودات تمیز و مرتبی قربانی احساسات شورانگیز و نابسامان شوند. دنیایشان دنیای ملافه‌های بهم‌ریخته و عرق‌ریزان شهوت نبود. بعید نبود وقتی به رختخواب می‌روند بوزدای زیر بغل‌شان را هم با خود ببرند. رشک می‌بردم به دنیای گندزدایی شده و سترون‌شان که چنین متفاوت بود با عالمی که من در آن زندگی می‌کردم و ناگهان و بی دلیل قطعه قطعه شد.

آینه‌ی دیواری به سوی من خیز برداشت و در نیمه‌راه به زمین ریخت. زن فرانسوی در میان مشتی میز و صندلی شکسته کف اتاق زانو زده بود.»

گراهام گرین، یک نگاه

عزت‌اله فولادوند مترجم توانای معاصر در مقدمه‌ی کتاب "امریکایی آرام" درباره‌ی همین کتاب نوشته است:

امریکایی آرام در دوره‌ی اقامت گرین در هندوچین نوشته شد و به ظاهر بر محور دخالت‌های دولت‌های غرب در آن سرزمین دور می‌زند. این، جنبه‌ی مشهود داستان است، اما تنها بُعد آن نیست. سنجش عمیق‌تر و توجه به زمینه‌های فکری نویسنده آشکار می‌کند که حرکت داستان بر پایه‌ی ابعاد دوگانه‌ی استعمار و امپریالیسم از یک‌سو، و وجود انسان و رویارویی‌اش با خویشتن از سوی دیگر است. بُعد اول، روشن است: وقایع داستان در ویتنام، در اواخر سلطه‌ی فرانسوی‌ها و در آستانه‌ی تجاوز امریکا روی می‌دهد. استعمار کهنه واپسین نفس‌ها را می‌کشد. آنچه از خود به جای گذارده فقر و فحشا و افیون و تباهی است: فاحشه‌خانه‌ای در سایگون که در آن پانصد دختر روسپی برای خوشگذرانی سربازان فرانسوی کار می‌کنند، پیرمردی چینی که یک ریه بیش‌تر ندارد و روزی صد و پنجاه بست تریاک می‌کشد؛ مستعمره‌نشین فرانسوی که قصد دارد آپارتمان و مجموعه‌ی قبیحه‌نگاری‌هایش را یک‌جا بفروشد و بگریزد؛ اداره‌ی پلیسی که از آن بوی ادرار و بیداد بلند است. چنان‌که در مورد بسیاری از بیدادگران پیش می‌آید، تیر اکنون به سینه‌ی تیرانداز برگشته و فرانسه در گندزاری که خود به وجود آورده گیر کرده است. پیکار با کمونیست‌ها را ادامه می‌دهد و هر سال یک دسته‌ی کامل افسران جوان فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی افسری را فدا می‌کند ولی می‌داند که امیدی به پیروزی نیست و شکست روز بخ روز نزدیک‌تر می‌شود.

اما دست کم، به‌رغم همه‌ی ستمگری‌ها و بهره‌کشی‌ها، فرانسویان این شجاعت را دارند که در راه استعمارگری بجنگند و کشته شوند. نقاب ریا به‌چهره نمی‌زنند و وانمود نمی‌کنند که رسالت‌شان گسترش آزادی و دموکراسی است؛ کهنه استعمارگرانی هستند که به مصاف می‌روند و نمی‌گذارند میکروب لیبرالیسم گناهی بر دیگر گناهان‌شان بیفزاید.

در این گیر و دار امریکا می‌خواهد پا به‌صحنه بگذارد و با آمیزه‌ای از حماقت و معصومیت (که در این مورد مترادف با نادانی و بی‌خبری است) جای کهنه استعمارگران را بگیرد. هدفش دموکراسی ملی و ابزار کارش نیروی سوی است که نه به کمونیست‌ها وابسته باشد و نه به قدرت‌های قدیم استعماری، و در این راه از قلدری به نام ژنرال ته استفاده می‌کند.

گرین نشان می‌دهد که حتا اگر امریکا نیت خیر هم می‌داشت، با این دست‌مایه‌ی جهل چیزی جز مصیبت نمی‌توانست به بار بیاورد. بدبختی در این است که تاوان این نادانی‌ها را باید مردم بی‌گناه بدهند.

«دنیا اینطوری است. اول آدم خودش دیگران را ترک می‌کند، بعد وضع بر عکس می‌شود. گاهی این چیزها را که می‌بینم فکر می‌کنم شاید ایمان بیاورم که عدالتی هم هست.» - گراهام گرین

نشانی‌گذاری

در داستان‌های همینگوی هر جا صحبت از آدم‌کشی یا تیراندازی به میان آید، بر نوع اسلحه و کالیبر آن به دقت تأکید می‌شود.

انگار اگر نوع اسلحه و کالیبر آن را ندانیم، کشته‌اش چه شیر باشد چه انسان، درست و حسابی از پا در نمی‌آید، و داستان از واقعیت فاصله می‌گیرد. و انگار اگر اسم خیابانی که شخصیت داستان همینگوی در آن راه می‌رود، معلوم نباشد، جایی در عدم گم شده است، و اصلاً مثل این است که وجود نداشته است.

همینگوی نخست برای خود، برای باور خود، نام خیابان‌ها، اسم کافه‌ها، نوع تفنگ‌ها و کالیبر آنها را مشخص می‌کند.

خورخه لوئیس بورخس، وقتی می‌خواهد لحظات پایانی زندگی فردی را بنویسد که دارند اعدامش می‌کنند، نشانی خیابان چهل و هشتم پراگ را می‌دهد. درست در لحظه‌ای که ماشه را می‌چکانند، تا وقتی که گلوله در قلب کشته بنشیند، زندگی یا بخش‌هایی از زندگی در ذهن کشته مرور می‌شود. اما همه چیز در خیابان چهل و هشتم اتفاق می‌افتد و تثبیت می‌شود.

خیابان چهل و هشتم کجاست؟ در پراگ یا نزدیک مرزهای غیب؟

بورخس اگر نوشته بود در خیابان ناکجاآباد، پاهای آن آدمش بر زمین سفت قرار نمی‌گرفت تا باورش کنیم و به آنی در ذهن مان خیابانی سربی رنگ بسازیم که نزدیک مرزهای غیب است.

انجیل به روایت مرقس

با نگاهی به صفحه‌ی نخست داستان "انجیل به روایت مرقس" اثر بورخس می‌بینیم که چطور او برای هر چیز نشانی گذاشته است:

«این وقایع در مزرعه‌ی لاکلورادو، در قسمت جنوبی حومه‌ی شهر خنین، در آخرین روزهای ماه مارس ۱۹۲۷ اتفاق افتاد. قهرمان ماجرا یک دانشجوی پزشکی به نام بالتازار اسپینوزا بود. در توصیف او می‌توان گفت که یکی از جوانان معمولی بوینوس آیرس بود، و هیچ چیز قابل توجهی نداشت جز رأفتی تقریباً بی حد و حصر و استعدادی در منطق و خطابه؛ این استعداد، در مدرسه انگلیسی راموس مه‌خیا، برای او جوایز بسیار آورده بود. اهل بحث و جدل نبود و همیشه حق را به مخاطب خود می‌داد. در بازی‌هایی که در آنها شرکت می‌جست پشت گرمی‌اش به بخت و اقبال بود، اما بازیکن بدی بود چون از بردن هیچ لذتی نمی‌برد. هوش سرشارش به مجرای صحیحی نیفتاده بود. در سی و سه سالگی هنوز مدرک خود را نگرفته بود، زیرا از یک درس نمره نیاورده بود- درسی که سخت بدان علاقه‌مند بود. پدرش که اعتقاد به مذهب نداشت (مثل همه آقایان زمان خودش) او را با تعالیم هربرت اسپنسر آشنا کرده بود، اما یکبار پیش از آنکه به سفری به

مونتئو ویدئو برود، مادرش از او قول گرفته بود که هر شب دعا بخواند و به خود صلیب بکشد. در طول سالیان اسپینوزا هیچ‌گاه از قول خود برنگشت.»

نویسندگان بزرگ اصرار دارند که نشانه‌گذاری کنند، و بر این نکته پای می‌فشارند که: تا پای شخصیت‌ها در نشانی دقیقی قرار نگیرد، باور واقعه یا داستان آنها غیر ممکن است.

نشانی آدم شهری

بسیاری از نویسندگان ایرانی به این مهم دقت نکرده‌اند، زیاد در بند نشانی نبوده‌اند، مگر به ندرت نویسنده‌ای که میزان کاربری نشانی را دانسته باشد.

آدم شهری نشانی دارد، و چون خاستگاه رمان و داستان شهر است، نشانی‌گذاری یکی از عناصر مهم داستان است.

داستان امروز می‌خواهد صریح و ساده، از مسائل پیچیده‌ی قرن معاصر حرف بزند. نویسنده‌ی هوشمند خواننده را در برهوت ناشناخته و شهر گمنام و خانه‌ی بی‌نشان رها نمی‌کند.

خواننده امروز انسانی با شعور است که کافی است نشانی دقیق را بدهی تا او بقیه‌ی اطراف را خود پیدا کند و یا بسازد.

محمد کشاورز و معماری داستان

محمد کشاورز از داستان نویسان مدرن ایران است که علاوه بر تسلط بر معماری داستان، "نشانی" را به عنوان یک وجه از مسائل شهری خوب شناخته، و به‌جا از آن استفاده می‌کند تا داستانش را بر واقعیتی ثبت‌شده استوار کند.

در داستان "می‌گوید آب، می‌گویی آب، می‌گویم آب" که از رادیو زمانه نیز پخش شده، او از خانه‌ای حرف می‌زند که نبش خیابان بنفشه واقع است.

کشاورز خوب می‌داند که داستان را از کجا آغاز کند، و به همین خاطر از زیاده‌گویی می‌گریزد، و در طول داستان آنچه را که خواننده نیاز دارد، عرضه می‌کند.

"می‌گوید آب، می‌گویی آب، می‌گویم آب" داستان سوداگری ملک و املاک یک بنگاهی یا شهرساز است که می‌خواهد خانه‌ای در بیابان را به زنی سودازده بفروشد. تشنه‌ای را می‌برد به سرچشمه‌ای که هنوز از زمین نجوشیده و جز خس و خاشاک چیزی به چشم نمی‌آید.

اما این برهوت در ذهن سوداگر روزی شهر خواهد شد، خانه خواهد شد، پر از درخت و پارک و آب سردکن، که هر پانصد متر یکی قرار است نصب شود.

اما زن تشنه یک قطره خانه است. آنقدر تشنه است که اگر تمام خانه‌های دنیا را قطره قطره در دهانش بچکانند باز هم تشنه است.

با این‌همه محمد کشاورز آنقدر باهوش است که مسئله تشنگی را در حاشیه براند، و پدرشوهر تشنه‌ی آب را به موازات سفر، با خود ببرد.

با هم تکه‌ای از داستان زیبای "می‌گوید آب، می‌گویی آب، می‌گویم آب" را از کتاب "بلبل حلبی" با صدای نویسنده می‌شنویم.

می‌گوید آب...

«حتم تا حالا یکی دو خیابان با کوچه‌های اطراف، میدانی گیرم کوچک با مغازه‌های دوربرش توی خیسی مشتم مجاله شده‌اند و اگر نسیم خنکی، زهر آفتاب بعدازظهر مردادماه را نگیرد، عنقریب خط و خطوط بلوارهای سبز، پارک زیبا و بازارچه درهم کوبیده می‌شوند. خداخدا می‌کنم خیسی کاغذ نقشه نرسد به جایی که من ایستاده‌ام. اوویلاست اگر این چهارراه که اسمش را گذاشته‌ایم «گل‌بهار» به هم بریزد. با همه زبانی که برای ساختن آن ریخته‌ام، حتم زبانم بند می‌آید در برابر کسی یا کسانی که منتظر رسیدنشان هستم. اما هنوز کسی پیدا نیست. دور تا دور برهوت و جایی انگار نرسیده به افق، سراب گرما روان است، گرمه‌بادی نرم‌نرمک بازی می‌کند با نرمه‌های خاک و بوته‌های بیابان. موشی سرک می‌کشد آرام و بعد تندتند یکی دو بوته را می‌چرخد تا برسد به دهانه تاریک سوراخی دیگر. قرار است منتظرشان باشم، اما دلم نمی‌خواهد سر برسند. می‌ترسم همه چیز زیر تابش تند آفتاب و دندان این همه موش صحرائی پنبه شود. کاش همکارم طاهانی که ما به شوخی اسمش را گذاشته‌ایم استاد اعظم، دم دست بود تا ببینم باز هم می‌تواند کلاه لگنی‌اش را روی کله تاسش قر بدهد و رو به من بگوید: «همه می‌گویند تو سر و زبان داری، اهل کتاب و کمالاتی. اما نه! سر و زبان داشتن با زبان ساختن فرق می‌کند. یعنی این که وقتی به مشتری دو تا خط را روی کاغذ نشان دادی و گفתי این یه خیابان سی‌متریه، مشتری بوی آسفالت و جوی خیابان را حس کند. اگر جایی که ایستاده‌ای، بیابانی باشد که موش دارد نوک کفشت را می‌جود، کلمات را جورچی بچینی تو مخ طرف که وقتی گفתי این کوچه دوازده متری کنارش ردیف سرو و سپیدار است، مشتری به‌عینه ببیند درخت و سایه را، اگر گفתי عصرها می‌توانی زیر سایه سبزشان بنشیننی و چای بخوری، طرف، خنکی سایه، عطر چای و صدای استکان بلوری و نعلبکی چینی را یک‌جا داشته باشد.»

من هم اهل کوتاه آمدن نیستم. کارم را بلدم. چنان زبانی بریزم و بسازم این شهر را که انگشت به دهان بمانند. اما اگر خدای نکرده این موش‌ها بی‌ملاحظه آبروی ما، بخواهند سوراخ‌های کف چهارراه «گل‌بهار» را یکی‌یکی سرک بکشند کلاهم پس معرکه است. مشتری امروز ما، همان زنک لاغر زردنبویی که من دیشب دیدمش حتم با دیدن این‌ها پس می‌افتد و نرسیده باید او را نعش‌کش برگرداند. البته توی این جور فروش‌ها، رسم نیست همه مشتری‌ها زمین را ببینند. دلال‌های عمده چرا، اما مشتری‌های خرده‌پا نه. بعدها وقتی کارها راست و ریس شد، می‌آیند و زمین می‌خ‌کوبی شده را تحویل می‌گیرند با حدود اربعه و سند. اما این یکی پیله شده بود که نقشه را ببیند. خودش بود با پدر شوهرش و سه تا بچه قد و نیم‌قد. می‌خواست بفهمد شهری که قرار است بسازیم چه

خصوصیاتی دارد. به قول شرکا زبان چرب من برای توضیح و تجسم و قالب کردن حتی پرت‌ترین نقشه‌ها بدک نیست. اما زنک ول‌کن نبود. عشق شنیدن داشت. خیره شده بود به حرکات دست و دهان من و دلش می‌خواست همه شهر را، همه نقشه را، جزء به جزء برایش مجسم کنم.»

۳۴

گریز از میدان آتش

هیچ وقت نزن توی خال، همیشه بزن کنار نشانه. بگذار خواننده خود به این کشف نایل آید. هرچند که می‌توانی بزنی وسط نشانه اما نزن. دور یک راز بچرخ و بگذار و بگذر. بگذار خواننده خیال کند تنها اوست که این راز بزرگ را کشف کرده. هیجان خلق چنین فضایی برای تو، و هیجان کشف آن برای خواننده. بگذار چیزی هم برای او بماند.

گاهی باید موضوع را رها کرد، و از کنارش گذشت، گاهی لازم است شخصیت یا موضوع کمرنگ شود تا در کمپوزسیون کلی اثر رشد طبیعی داشته باشد. تمرکز به یک موضوع و یا شخصیت، در آثار داستان‌نویسان جوان گاه به حدی شدت می‌گیرد که خود موضوع یا شخصیت بر اثر فشار همه‌جانبه نابود می‌شود. یک شخصیت و یا موضوعی مثل زیبایی، عشق، حسادت، تنهایی و خیلی چیزهای دیگر همان‌قدر که نیازمند توصیف است، از وصف اضافی تباه می‌شود.

گراهام گرین استاد نمایش موضوع و گریز هنرمندانه از میدان آتش آن است. بسیاری از نویسندگان تازه کار وقتی مثلاً از دوست داشتن حرف می‌زنند، آنقدر درباره‌ی دوست داشتن می‌گویند که آدم از دوست داشتن‌شان بیزار می‌شود. یا وقتی از فقر می‌نویسند، آنقدر لباس‌های آن فقیر را پاره پوره می‌کنند که دیگر چیزی به تنش نمی‌ماند. گراهام گرین در چنین مواقعی به داستان‌نویسان یاد می‌دهد که چگونه خود را نجات دهند. اون اصولی برای داستان‌نویسی نوشته اما وقتی رمان‌هاش را بخوانی اصول داستان‌نویسی را یاد می‌گیری.

هر کلمه ویرانه‌ای است باشکوه

«اوه دوست داشتن، عشق... همیشه می‌گویند که خداوند ما را دوست دارد. اگر دوست داشتن این است، من کمی مهربانی را ترجیح می‌دهم.»

این جمله‌های زیبا را گراهام گرین نوشته است. پرداختن به یک موضوع و گریختن از آن. گراهام گرین کلمه را بو می‌کشد. مثل یک پلیس، مثل یک کارآگاه در لابلاهای واژه‌ها می‌چرخد و غریب‌ترینش را در نقطه‌ای حساس به میدان می‌آورد، و سر جاش می‌گذارد، و تو می‌بینی که این همان چیزی است که حالا باید اینجا باشد.

پدرم گفت: «آدم هرگز پول را پاره نمی‌کند. پول همیشه خوب است. پول بُعد اخلاقی ندارد.»
 گراهام گرین می‌گوید: «ویرانه‌ها به ما درس می‌آموزند.»
 کلمه‌ها در واقع ویرانه‌هایی هستند که همواره به ما می‌آموزند، اما اینکه کجا قرار دارند، و اینکه به
 ویرانه‌گری‌هاشان چقدر ایمان داشته باشیم، دقیقاً این لحظه‌ای است که انتخاب نویسنده نام
 می‌گیرد.
 هر کلمه ویرانه‌ای است باشکوه، که روزی، جایی مقامی داشته و در لابلای کلمات دیگر فراموش
 شده است.

گراهام گرین از پول یک عمارت می‌سازد، عمارتی که بر پایه‌های اخلاق بنا شده، و چون بعد
 اخلاقی ندارد، خوب است. در تمثیل‌ها شنیده‌ایم که پول یعنی چرک کف دست. و همان لحظه در
 چهره‌ی گوینده‌اش خوانده‌ایم که چقدر این آدمی سال‌ها دلبسته‌ی چرک کف دست بوده، و چقدر
 واژه‌های متضاد در داستان، شخصیت‌پردازی همدیگر را تکمیل می‌کنند! همچنانکه درام در تضاد
 شکل می‌گیرد، موضوع و شخصیت هم در تضاد شخصیت می‌یابد.
 بُعد دیگر

گراهام گرین از بعدی به بعد دیگر می‌رسد. و نباید اشتباه کرد؛ ایستادن بر سر یک واژه یا کلمه، و
 کوبیدن بر آن جز اینکه کله‌ی آن کلمه باد کند، نتیجه‌ای نمی‌بخشد. گاهی از یک کلمه باید
 گریخت، باید کلمه را شعله‌ور ساخت و در باد رها کرد تا خود به خود بگیرد و بسوزد و آتش
 بزند.

گرین در آخرین رمانش می‌نویسد: «پول در همه چیز دخالت دارد؛ سیاست، جنگ، ازدواج، جنایت
 و بی‌وفایی. هر چیزی که در دنیا هست یک سرش به پول بند است، حتا دین. کشیش برای خریدن
 نان و شرابش، و جنایتکار برای خریدن تفنگش یا هواپیمایش احتیاج به پول دارند.»
 گرین در رمان امریکایی آرام مدام میدان را شعله‌ور می‌کند، و سپس از مهلکه می‌گریزد.
 «به گمان من، روزنامه‌نویس آماتور، خیلی بیش‌تر از یک حرفه‌ای، کارش به نویسندگی نزدیک
 است. چون او در بیان عقاید و حرکاتش آزاد است. / گراهام گرین

۳۵

تداعی

تداعی یعنی از رویایی به رویایی غلتیدن، بی‌آنکه آدم از خواب بیدار شود.
 رمان‌نویس یعنی کسی که به خوابی عمیق رفته، از عالمی به عالم دیگر پهلو عوض می‌کند. هر کدام
 از خواب‌هایی که می‌بیند با منطق رؤیا می‌توانند با هم کاملاً بی‌ارتباط باشند، هم از نظر زمانی و

هم از نظر مکانی. حتا جای دوربین را هم می‌توان عوض کرد. اما خواننده باید چنان به نرمی از این لایه به آن لایه بغلتد که جای تغییر را احساس نکند.

یک روز به دختر جوانی که آرایش غلیظ داشت گفتم: «آرایش آدم را زیبا می‌کند، اما جوری آرایش کن که تکنیک آن را کسی نبیند.»

نویسنده برای اینکه بتواند زمان داستانی‌اش را در زمان دراماتیک اثر تا کند، پلیسه کند، لایه لایه کند، تکنیک تداعی را برمی‌گزیند تا بتواند پا عوض کند. در رمان نوشتن مثل رقصیدن، گاهی باید پا عوض کرد، بی آنکه رقص متوقف شود.

ما بر میز امروز نشسته‌ایم، و از میز گذشته، از هر جای گذشته، لقمه‌ای برمی‌داریم و بر سر میز امروز به آن مشغول می‌شویم، اما همه‌ی گذشته را نمی‌توانیم یکباره روی میز امروز خالی کنیم. ناچار تکه‌های ارزنده‌اش را برای یک اثر انتخاب می‌کنیم.

زمان‌بازی در تداعی

بعد از ظهر که از خانه برمی‌گشتم سری هم به اتاق مادر زدم. دیگر نفس‌های آخر را می‌کشید. پوست و استخوان. دماغش را می‌گرفتی کارش تمام بود. اتاقش همان سه دری سابق در طبقه‌ی پایین بوی سیر و ماندگی می‌داد. بوی نفس مسلول. مزه‌اش همیشه در استکان و نعلبکی بود و همراه چای به گلو می‌رفت. کنار بستر مادر نشستم. سعی کردم چشم به چشمش نیندازم. گفتم: «سلام، مادر.» دستش را در دست‌هام گرفتم و بی هیچ احساسی نوازشش کردم.

چشم‌های مادر از قعر فرو رفتگی‌ها، در سقف مانده بود، مثل لانه‌ی چلچله‌ها در تنه‌ی درختان پیر. گفت: «آیدین... آیدین من کجاست؟»

من پلک زدم، خیره به گل‌های قالی یا شاید به هیچ چیز، فقط پلک زدم. من هم اورهان او بودم، و نبودم. و هیچ کاریش هم نمی‌شد کرد. قبول کرده بودم که نباشم. گفتم: «همین دور و بره‌است مادر.»

مادر یک لحظه سرش را گرداند. دستش را از دست من بیرون کشید. انگشت‌های سفید و استخوانی‌اش بر لبه‌ی تخت آویخته بود. گفت: «همین حالا بیاورش اینجا. می‌فهمی؟ اگر نمی‌توانی مراقبش باشی، همین جا جلو من زنجیرش کن.»

گفتم: «از کجا پیداش کنم؟»

مادر نشست. هر به چندی نیروی تازه‌ای از خود بروز می‌داد که عجیب بود. انگار ذخیره داشت و من نمی‌دانستم کجاش ذخیره می‌کند. داد زد: «تو بی انصافی.» اشک‌هاش روی صورت رنگ پریده‌اش سر می‌خورد. گفت: «تو به کی رفته‌ای؟» گفت: «آیدین من کجاست؟» صدایش جر خوردن پارچه را به یادم می‌آورد.

گفتم: «مادر، تو اعصابت را خراب نکن. همین امشب پیداش می‌کنم. قول می‌دهم.»

گفت: «می‌فهمی؟ آیدین حالا کجاست؟»

پشت مدرسه‌ی انوشیروان عادل بود. یک بچه‌ی دوازده سیزده ساله زنبورک می‌زد و او تماشا می‌کرد. آب دهنش هم راه افتاده بود.

گفتم: «تو اینجا چه می‌کنی نره غول؟»

گفت: «همینجوری آمده‌ام.» (سمفونی مردگان، چاپ دهم، نشر ققنوس)

رنگ‌بازی در تداعی

تداعی از رنگی به صدا رسیدن است، از خاطره‌ی ای به امروز برگشتن، از امروز به دیروز رفتن، از صدایی پی بویی را گرفتن.

راوی رمان تماماً مخصوص جایی می‌گوید:

«در برف‌های انتهای شمالی سوئد بودم، ولی نمی‌دانستم چرا. همه جا سفید بود و برف بود. کوه برف بود، آسمان برف بود، درخت‌ها همه برف بودند، صدای زیر پاهام همه صدای له شدن برف بود. تنها یک جایی از شکاف صخره‌ای اریب، یک دسته گل آبی بنفش، مثل لوستر خودش را رها کرده بود که بدرخشید. انگار ازش نور می‌تابید. نور آبی بنفش. صدام می‌کرد، آرامم می‌کرد، بوی زندگی می‌داد، و مرا به طرف خودش می‌کشید.

آنجا در کنار گل آبی بنفش من شکاف هولناکی بود لابه‌لای صخره‌های عمیق. و بعد دره‌هایی بود که به جهنم ختم می‌شد. هر چه تلاش کردم خودم را جلو بکشم تا شاید دستم به آن گل برسد، نتوانستم. از همان فاصله ایستادم و نگاه کردم. گرم می‌کرد، بغلم می‌کرد، و مرا برمی‌گرداند به آستانه‌ی اتاق پری.

پیرهن مخمل آبی بنفشی تنش کرده بود، که اندامش را کشیده‌تر نشان می‌داد، و موهایش را ریخته بود دور شانهاش. گفت: «بفرمایید تو.»

گفتم: «لیدی ز فرست، شما بفرمایید.» و خندیدم. دستم روی شانهاش نشست، بی اختیار. شاید هم به احترام فقط احساس کردم دستم روی مخمل شانهای پری مانده است. گفتم: «بفرمایید.» و او ایستاده بود و نگاهم می‌کرد. چقدر زیبا شده بود. چشم‌هام را بستم و ناگاه احساس کردم دستم لیز خورد و رسید به گودی کمرش.

دوباره دستم را بر شانهاش گذاشتم. باز هم سُر خورد و در گودی کمرش جا خوش کرد. داغ شده بودم. تب کرده بودم. دهنم خشک شده بود. چشم‌هام را که باز کردم در سفیدی فضا یک دسته گل آبی بنفش مثل لوستر از صخره‌ای رو به برف‌ها می‌درخشید.

دلم نمی‌خواست برگردم، دلم نمی‌خواست صدای دکتر برنارد و سگ‌ها رابشنوم. دلم می‌خواست در آن سکوت بین حال و گذشته به صخره‌ای آویخته بمانم.» (از رمان منتشر نشده تماماً مخصوص)

تداعی و بازی قدرت

تداعی در داستان مثل خود زندگی، ادبیات را لایه لایه می‌کند. سرنوشت داستان را عوض می‌کند، یا با آن تعبیر زیبای میلان کوندرا، آدم دارد از خیابانی می‌گذرد، ناگاه به کوچه باریکی می‌پیچد و از آن پس سرنوشتش عوض می‌شود.

تداعی بازوی قدرتمند زمان دراماتیک است، که نویسنده زمان داستانی را در ذهنش مرور کند. با همین تکنیک تداعی و استفاده‌ی به‌جا از آن، داستان را مثل آکاردئون می‌توان لایه لایه کرد، می‌توان گذشته را تا کرد و در جیب کت داستان گذاشت یا مثل دامن پلیسه‌ای، آن را به زنی زیبا پوشاند. یا نه. مثل چروک پیشانی پدربزرگ، که وقتی به آن نگاه می‌کنی تمامی رنج و تجربه‌ی سالیان را در آن می‌بینی، بی آنکه همه گذشته‌اش مثل روده‌ی تاریخ گشوده شود، کش بیاید و خواننده را خسته کند. نه، نیازی نیست چین و چروک پیشانی پدربزرگ را باز کنی. به آن نگاه کن و به عمق آن پی ببر.

۳۶

زمان در ادبیات داستانی

یداله رویایی شاعر بزرگ معاصر در نامه‌ای به من نوشت:

«عباس عزیز،

بر پیشانی کتاب «من گذشته امضا» آمده بود:

«در شخص من دو شخص هست. یکی مفرد، که می‌نویسد و دیگری جمع، که می‌خواند. و در لحظه‌ی خوانش، ما سه شخصیم.

می‌خواستم بگویم که امضای متن را خواننده می‌کند و خوانش، چیزی جز نویسش نیست. آن سه باهم‌اند و بی‌هم‌اند. و حذف این یکی همیشه حیات آن دیگری است.

خوانش کتاب حریق کتاب است. اگر متن در خواندن من نسوزد، آتش نگیرد، من از مطالعه گرم نمی‌شوم.

تا وقت دیگر، قربانت»

یک وبلاگ‌نویس با امضای "فصل گستاخی" زیر این مطلب نوشته بود:

«به گمان من فاصله زیادی است بین نویسش یک متن یا کتاب، و خوانش آن. نوشتن خلق است، و خواندن در بهترین حالت آن ستایش است. تنها در زمان خلق است که انسان می‌تواند در مقام خداوند بنشیند اما در مقام ستایش همان انسان است، حال کمی بالاتر یا رفیع تر اما هنوز انسان است.»

من اینجا سعی می‌کنم عنصر "زمان" و تکنیک "تداعی" را برای شما بگویم، و از رابطه‌ای که بین خواننده و نویسنده برقرار می‌شود حرف بزنم. صورت مثالی من برای این دو برنامه رمان سمفونی مردگان است. و هر جا به مناسبت، تکه‌ای از این رمان می‌آورم.

پنج نوع زمان

"زمان" یکی از مهم‌ترین عناصر ادبیات داستانی است. زمان در کار نویسنده، همانند متر در دست مساح است.

در داستان و رمان مدرن نویسنده همواره با پنج نوع زمان درگیر است.

زمان دراماتیک، زمان داستانی، زمان فیزیکی، زمان روانی، و زمان تپش.

هر داستان یا رمان مدرنی برخلاف داستان و رمان خطی و قرن نوزدهمی، از A شروع نمی‌شود که به Z ختم گردد. زمان آغاز یک داستان مدرن می‌تواند X باشد که در حرکت بعد در نقطه Y اوج بگیرد و در نقطه Z ختم شود. زمان گذشته یعنی حروف A و B و C و D و بقیه، بنا به ضرورت و بر اساس تداعی، نقل می‌شود.

به عنوان مثال، زمان دراماتیک در رمان سمفونی مردگان بیست و چهار ساعت است. یعنی از امروز ظهر که اورهان تصمیم می‌گیرد برادرش آیدین را پیدا کند، یا بکشد، تا فردا ظهر که خودش در برف شورآبی راه گم می‌کند، دچار تب و لرز می‌شود، و با کابوس‌هایی که می‌بیند ناچار در گل‌ولای کنار شورآبی به آب می‌لغزد، زمان رمان پایان می‌یابد. پنج متر طنابی هم که در جیبش گذاشته که آیدین را با آن خفه کند، حالا از جیب پالتوش بیرون آمده.

"گفت: «نه آیدین، من تو را نمی‌کشم. تو هم مرا نکش.»

بعد آرام در آب فرو لغزید. گرم بود و موج که برمی‌داشت بخار ملایمی در هوا می‌پراکند. برف آرام و بی‌صدا می‌بارید. و آسمان چقدر قشنگ بود.

گفت: «بگذار خودم بمیرم داداشی.»

دلش می‌خواست بخوابد. و خوابید. آرام خوابید. و طناب جوری سیخ و صاف بر بالای آب، نزدیک سرش مانده بود که هر کس می‌دید می‌گفت: «مردی خود را در آب حلق‌آویز کرده است.»

زمان در بافت رمان

رمان سمفونی مردگان بر محمل زمان دراماتیک در بیست و چهار ساعت، یک بار چهل و سه ساله را به دوش می‌کشد.

زمان در داستان و رمان مدرن، تا می‌شود، پلیسه می‌شود، به شکل آکاردئون درمی‌آید، تا لایه‌هایی از آن پنهان بماند. به عبارت دیگر زمان در این گونه داستان‌ها حافظه می‌شود، بی‌آنکه نویسنده طول داستان را حذف کند، آنرا ناپیدا و پیدا می‌کند.

فقط تکه‌های برجسته‌ی گذشته انتخاب می‌شود که با تکنیک تداعی و هر تکنیکی که نویسنده بخواهد، به شکل پازلی، زمان داستانی را بسازد و به اثر گوشت و خون ببخشد.

اما در طول بیست و چهار ساعت زمان دراماتیک رمان سمفونی مردگان، چهل و سه سال زندگی و فروپاشی خانواده در ذهن اورهان بر اساس تداعی مرور می‌شود.

چهل و سه سال زندگی، زمان داستانی سمفونی مردگان است. که اگر نویسنده‌اش بخواهد به شکل خطی آن را بنویسد، زمانی ده جلدی از آب در خواهد آمد که از حوصله‌ی خواننده‌ی امروز خارج است.

خواننده‌ی امروز از نظر وقت در مضیقه است، در ضمن اینهمه تصویر و موج در برابرش رژه می‌رود، کار و گرفتاری هم دارد، بنابراین ایجاز و تا کردن زمان رابطه‌ی احترام‌آمیز نویسنده و خواننده را حفظ می‌کند.

نویسنده‌ای که بخواهد خوانندگانش را شیرفهم کند، در واقع دارد به آنها توهین می‌کند. شیرفهم کردن یا خرفهم کردن، آشکارا توهینی است به خواننده‌ی یک داستان یا رمان مدرن. در عوض وقتی زمان را تا کنیم، به ایجاز برسیم، با خطی، تاش رنگی، می‌توانیم جهانی را و آدمی را و حالتی را بسازیم.

باز هم یک نمونه

دست به جیب پالتو برد، پیچه‌ی طناب را که از صبح برداشته بود ته جیب لمس کرد و با آرامشی در ته قلب، در میان آدم‌ها فرو رفت. سر چهار راه قنات ساعت بغلی قاب نقره‌ای اش را در آورد و بی آنکه وقت را بفهمد فقط به رسم عادت نگاهی بهش انداخت، درش را دوباره بست و در جیب گذاشت. مادر می‌گفت که آیدین دارد از دست می‌رود. باید فکری به حالش کرد. حتا از من پرسید که آن دختر ارمنی کجاست؟ شاید به خاطر او باشد و من گفتم: «نه، مادر، خستگی است. من می‌برمش ویلادره، هوایی می‌خوریم، هر دومان سرحال می‌شویم.»

از جلو ساعت فروشی و ساعت سازی درستکار که رد می‌شد به صرافت افتاد که لحظه‌ای بایستد و ویتترین مغازه را ببیند. شاید هزاران بار در طول عمر از آن جا گذشته بود اما حالا با دقتی خاص به ساعت بزرگ و گرد آقای درستکار نگاه کرد. ساعتی از چوب بلوط، با عقربه‌هایی از چوب توسکا و صفحه‌ی برجسته‌ی منقوش و شیشه‌ی گرد و محدب که شیشه‌ی ویتترین هم بود و بین شیشه و صفحه‌ی ساعت همیشه ده دوازده ساعت طاقچه‌ای هم قرار داشت. ساعت بسیار زیبایی بود که سالها پیش آقای درستکار آنرا ساخته بود، اما بیش از سی سال می‌شد که از کار افتاده بود. یعنی از زمانی که قلب آقای درستکار یک لحظه از حرکت باز ایستاد یا شاید از وقتی که ساعت از کار افتاد، قلب هم دیگر نتپید. بهرحال حادثه همزمان رخ داده بود و تنها تفاوتش این بود که قلب آقای درستکار دوباره به کار افتاده بود و ولک و لکی می‌کرد اما ساعت چنان از حرکت

وامانده بود که آقای درستکار با تمام استادی نتوانست به کار بیاندازدش. عقربه‌ها درست رأس ساعت پنج و نیم قفل شده بود. در ساعت پنج و نیم بعد از ظهر سال ۱۳۲۵ در یک روز گرم تابستان. و حالا پس از اینهمه سال هنوز خوابیده بود و آقای درستکار پشت دستگاه با چرخنده‌های یک ساعت مچی ور می‌رفت و حتماً به روزی فکر می‌کرد که بالاخره فرا می‌رسد و او آن ساعت را بکار می‌اندازد. بعد با به صدا درآوردن زنگ کوکوی خوش آهنگ ساعت به همه ثابت می‌کند که آدم‌ها هر کار بخواهند می‌توانند بکنند به شرطی که طبیعت سر جنگ نداشته باشد.

دو زمان دیگر که با هم ارتباط مستقیم دارند، زمان فیزیکی و زمان روانی است. زمان فیزیکی هر داستان یا رمان، یعنی دقیقاً همان مقدار زمانی که یک خواننده برای خواندنش صرف می‌کند، و ارتباط مستقیم دارد با زمان روانی اثر.

مثلاً کتاب سمفونی مردگان را می‌توان در دوازده ساعت خواند، اما آیا خواننده احساس می‌کند سی ساعت برای آن وقت گذاشته یا کمتر؟

اگر خواننده در دوازده ساعت یک رمان را بخواند و خیال کند که سی ساعت برای آن وقت حرام کرده، حتماً اثر دارای اشکالات تکنیکی و روانی است.

داستان یا رمانی موفق است که خواننده احساس کند زمانی کمتر از وقت واقعی و فیزیکی صرف کرده است. و بعد از خواندن آن احساس کند: حیف! چه زود تمام شد!

زمان تپش

پنجمین زمان، زمان تپش است. تو امروز با وقایعی که بر تو رفته، با خبرهایی که شنیده‌ای، حتا با غذاهایی که خورده‌ای، می‌توانی این بخش یا این تکه از داستان یا رمانت را بنویسی. نه دیشب، و نه فردا شب.

همه چیز در این نوشتن تو دخیل است، اگر فضای رمانت تلخ می‌شود، لابد روزگار بر مردم ما تلخ گذشته است.

یک روز سیمین دانشور به من گفت: «نویسندگان ایران دل‌شان می‌خواهد در حال نوشتن یک داستان شاد عاشقانه بمیرند.»

نقش و جایگاه داستان

ای. ال. دکتروف می‌گوید: نویسنده در انزوایش خود را به دو نیمه تقسیم می‌کند؛ آفریننده، و مستندپرداز؛ در توطئه‌ای که منظورش رسیدن به خرد جمعی است...

رمان‌نویس در بهترین موقعیتش به عضویت خانواده‌ی کهنی در می‌آید که سر میز نشسته است، و زنگی به صدا در می‌آید تا گذشته را به یاد بیاورد.

دکتروف در رمان "رگتایم" در مرز گزارش‌نویسی و تخیل چنان هوشمندانه بازی کرده، که خواننده ناچار باور می‌کند که بخشی از واقعیت را دارد می‌خواند.

رگتایم، یک اثر به تمام

فروید با کشتی مسافری "جورج واشینگتون" شرکت کشتی رانی لوید، وارد نیویورک شد و دو تا از شاگردانش، یونگ و فرنزی، که هر دو چند سال از خودش جوان‌تر بودند همراهش بودند. دو تا دیگر از شاگردانش، دکتر ارنست جونز و دکتر ا.ا. بریل، در بندرگاه به پیشوازش رفتند. تمام گروه در رستوران باغ پشت بام «همرستاین» ناهار خوردند. چند نخل توی گلدان آنجا چیده بودند. یک زوج ویولون و پیانو "راپسودی‌های مجار" اثر لیست را نواختند. همه دور و بر فروید حرف می‌زدند و مدام به او نگاه می‌کردند تا حالت او را برانداز کنند...» (رگتایم، ترجمه نجف دریابندری، نشر خوارزمی)

دکتروف برای اینکه خواننده از ته قلب باور کند که او راست می‌گوید، غول بزرگ روانشناسی قرن یعنی فروید را به عنوان شاهد کشیده توی رمانش و او را به حرکت در آورده است. اومی خواهد بگوید همه چیز این جهان از آن رمان‌نویس است که باید از آینده‌ی واقعیت یا تخیل بر روی کاغذش بغلتد. چه فرقی دارد؟ فروید یا تاته؟

روزی یک نفرنامه‌ای آورد که می‌گفت دختر کوچولو باید به مدرسه برود. خانواده دچار بحران شد. معنی‌اش این بود که دیگر دخل‌شان به خرج‌شان نمی‌رسد. مامه و تاته از روی ناچاری دختر کوچولو را به مدرسه بردند. اسمش را نوشتند و دخترک هر روز روانه‌ی مدرسه می‌شد. تاته خیابان‌ها را زیر پا می‌گذاشت. نمی‌دانست چه کار کند. کارش طوافی بود. اما کنار هیچ پیاده روی جایی پیدا نمی‌کرد که فایده داشته باشد. وقتی که او نبود مامه با دسته‌ی لباس‌های بریده شده‌اش کنار پنجره می‌نشست و چرخ خیاطی‌اش را پا می‌زد. زن ریزه‌ی سیاه چشمی بود با موی قهوه‌ای موج‌دار که فرق‌اش را از وسط باز می‌کرد و پشت سرش گلوله می‌کرد. وقتی که این جور تنها بود آهسته با صدای نازک و قشنگی برای خودش زمزمه می‌کرد. آوازش کلمه نداشت. یکروز بعد از ظهر کارهای تمام شده‌اش را به بالاخانه‌ی توی خیابان استانتون برد. صاحب کار او را توی مغازه‌اش دعوت کرد. پول را شمرد و یک دلار بیش‌تر از حقش به او داد. گفت این برای آن است که او زن خیلی خوشگلی است. لبخند زد. به سینه‌ی مامه دست زد. مامه پول را برداشت و در رفت. دفعه‌ی بعد این داستان تکرار شد. مامه به تاته گفت که دارد بیش‌تر کار می‌کند. به دست‌های صاحب کار عادت کرد. یک روز که دو هفته اجاره‌ی اتاق عقب افتاده بود گذاشت که آن مرد روی میز خیاطی کارش را بکند. مرد صورت او را بوسید و اشک‌های شور او را چشید. (رگتایم، ترجمه نجف دریابندری)

بندبازی و خطر سازی

بندبازی دکتروف بر مرز واقعیت و تخیل به قدری خطرناک و خطرآفرین است که اگر این موضوعات و آدم‌ها در اختیار یک داستان‌نویس ناشی باشد، نه تاریخ نوشته می‌شود، نه گزارشی از واقعیت، دکتروف نیز نه تاریخ نوشته است و نه گزارش، رمان آفریده است، با تمام حقه‌بازی‌های یک رمان‌نویس ماندگار. رمانی با عنوان رگتایم.

باز هم تکه‌ای دیگر

چشم‌های سیاه دخترک در تاریکی می‌درخشید. ایولین موی سیاهش را به عقب شانه زد. و دستی به صورت دخترک کشید و روی او خم شد، و دست‌های دخترک دور گردن ایولین حلقه شد و لبش را بوسید.

این همان روزی بود که ایولین نسیت با خودش گفت چطور است دخترک را بدزدم و تاته را به امان خدا بگذرام. هنرمند پیر هرگز اسم او را نپرسیده است و چیزی درباره‌ی او نمی‌داند. کاری است شدنی. اما به جای این کار ایولین خودش را با تلاش بیش‌تر وقف آن خانواده کرد. غذا آورد، رخت و ملافه آورد، هر چیزی که غرور مجروح پیرمرد اجازه می‌داد آورد. ایولین دیوانه‌وار دلش می‌خواست که جزو این خانواده باشد، و پیرمرد را به حرف کشید و از دخترک دوختن شلوار کوتاه را یاد گرفت. (رگتایم، ترجمه نجف دریابندری)

چرخیدن در روزنامه‌های حوالی اوایل قرن بیستی سال‌ها دکتروف را به خود مشغول کرده باشد. همه چیز و هر اتفاقی را در جریان رمانش مرور داده است. انگار کنار پنجره‌ی تاریخ نشسته و هرکسی را که خوشش آمده برداشته گذاشت توی رمانش:

«در این لحظه از تاریخ یاکوب رییس، خبرنگار و اصلاحگر خستگی‌ناپذیر، درباره‌ی لزوم تهیه‌ی مسکن برای مردم فقیر مقاله می‌نوشت. در هر اتاقی چندین نفر زندگی می‌کردند. مستراح نبود. بوی گند خیابان‌ها را برداشته بود. بچه‌ها از سرما خوردگی مختصر یا سرخک خفیف می‌مردند. روی زمین می‌مردند. خیلی از مردم عقیده داشتند که کثافت و گرسنگی و بیماری حق مهاجران است، چون که این مردم اخلاق‌شان فاسد است.» (رگتایم، ترجمه نجف دریابندری)

حق نیست اگر از رمان رگتایم حرف بزنیم و از ترجمه روان و زیبای نجف دریابندری یاد نکنیم.

تکه‌ای از فصل بیست و پنج

هیچ کس نام خانوادگی سارا را نمی‌دانست، و نپرسیده بود. این دختر سیاه پوست بی‌سواد فقیر، با آن یقین مطلق درباره‌ی اینکه آدم‌ها به چه نحوی باید زندگی کنند، کجا به دنیا آمده بود؟ کجا بزرگ شده بود؟ در آن چند هفته خوشبختی‌اش، میان روزی که خواستگاری کول هاوس واکر را پذیرفت، و روزی که نخستین ترس‌هایش شروع شد، که نکند عروسیش هرگز سر نگیرد، دخترک چنان عوض شده بود که حتی چهره‌ی تازه‌ای پیدا کرده بود. اندوه و خشم نوعی بیماری جسمانی

بود که قیافه حقیقی‌اش را پوشانده بود. مادر از زیبایی او در شگفت شده بود. سارا با صدای شه‌آلودی حرف می‌زد و می‌خندید. با هم روی لباس عروسی کار می‌کردند و حرکات سارا سراسر شیرین و مضمون بود. هیكلش عالی بود و توی آینه با غرور خودش را تماشا می‌کرد. از وجود خودش سرمست می‌شد و شاد می‌خندید.

شادی‌اش در شیر پستان‌هایش جریان می‌یافت و بچه‌اش زود بزرگ می‌شد. بچه تلاش می‌کرد سر پا بیاستد و کالسکه دیگر برایش جای مطمئن نبود.

دوستان خوب رادیو زمانه، سلام.

برنامه این سو و آن سوی متن را با این جمله از ای. ال. دکتروف به پایان می‌برم: «تفاوت میان کار تخیلی و غیر تخیلی به شکلی که ادعا می‌شود، وجود ندارد. آنچه هست داستان است.»

۳۸

ماندگاری شخصیت با تم شاد

تا کسی ای که تویش سوار شدم از آن اتومبیل‌های عهد بوق بود، و طوری بوی گند ازش بلند بود که انگار چند لحظه پیش کسی توی آن استفراغ کرده بود. من هر وقت که آخرهای شب می‌خواهم جایی بروم، همیشه از این جور تاکسی‌هایی که بوی قی می‌دهند گیرم می‌آید.

چیزی که حتا از این هم بدتر بود، وضع خیابان‌ها بود که، با آنکه شب یکشنبه بود، بی‌اندازه ساکت و دل‌تنگ‌کننده بود. کم‌تر کسی توی خیابان دیده می‌شد. فقط تک و توک زن و مردی دیده می‌شد که دست‌هاشان را دور کمر یکدیگر انداخته بودند و داشتند از خیابان رد می‌شدند، یا یک مشت آدم‌های لات‌مآبی که زیر بغل مترس‌هاشان را گرفته بودند و به چیزی که یقین دارم اصلاً خنده‌دار نبود، مثل گفتار می‌خندیدند.

نیویوک، وقتی که آخرهای شب چند نفر توی خیابان‌ها قهقهه سر بدهند، حالت خیلی وحشتناکی پیدا می‌کند. این خنده‌ها از چندین فرسخ شنیده می‌شود، و آدم را بی‌اندازه غصه‌دار و دل‌تنگ می‌کند. من همه‌اش آرزو می‌کردم که کاش می‌توانستم به خانه‌مان بروم و مدتی سر به سر فی‌بی بگذارم. اما بالاخره، بعد از مدتی که توی تاکسی نشسته بودم، سر صحبت را با راننده باز کردم. راننده اسمش هورویتز بود، و خیلی بهتر از آن راننده قبلی بود. در هر حال، من فکر کردم که شاید او درباره‌ی مرغابی‌ها اطلاعاتی داشته باشد.

گفتم: «آهای، هورویتز، هیچ‌وقت از کنار دریاچه‌ی سانترال پارک رد شدی؟ که قسمت جنوبی سانترال پارک؟»

«چی بابا؟»

«دریاچه‌هه. اون دریاچه کوچیکه‌ی اون جا رو می‌گم، که توش مرغابی‌ها هستن. حالا فهمیدی چی می‌گم؟»

«آها، اما منظور؟»

«خوب، تو اون مرغابیا رو که اون تو شنا می‌کنن دیدی؟ موقع بهار و اونوقتا؟ هیچ شده که تصادفاً بدونی که اونا زمستونا کجا می‌رن؟»
«کی‌ها کجا می‌رن؟»

«مرغابیا. هیچ شده بدونی؟ منظورم اینه که آیا کسی با کامیون می‌آد و اونا رو بار می‌کنه و می‌بره، یا اینکه خودشون پرواز می‌کنن می‌رن - می‌رن جنوب یا جای دیگه؟»

هورویتز برگشت و به من نگاه کرد. از آن آدم‌های کم‌طاقت و بی‌حوصله بود. گو اینکه آدم بدی نبود. گفت: «از کجا بدونم؟ از کجا یه همچه حرف احمقونه‌ای رو بدونم؟»
من گفتم: «خوب اوقات تلخ نشه.» خیلی اوقاتش تلخ شده بود.

«کی اوقاتش تلخه؟ اوقات تلخی کجا بود؟»

وقتی که دیدم هورویتز زود از جا در می‌رود، دیگه به صحبت‌م ادامه ندادم. اما خودش دوباره شروع کرد. صورتش را برگرداند و گفت: «ماهی که جایی نمیره. همون جایی که هستن می‌مونن. ماهیا رو می‌گم. توی خود همون دریاچه می‌مونن.»

من گفتم: «ماهیا - البته ماهیا فرق دارن. ماهی یه چیز دیگه‌ست. من مرغابیا رو دارم می‌گم.»

هورویتز گفت: «فرقش چیه؟ هیچ فرقی ندارن.»

هر حرفی که می‌زد، به نظر می‌رسید که از گفتنش دلخور است: «زمستون برای ماهیا خیلی سخت‌تره تا برای مرغابیا. تورو به خدا مغزتو یه ذره به کار بنداز.»

من یک دقیقه‌ای شد که حرفی نزدم. بعد گفتم: «درسته. ولی موقعی که دریاچه تماماً یک تخته یخ می‌شه و مردم روش اسکی بازی می‌کنن، اونا - ماهیا - چیکار می‌کنن؟»

هورویتز دوباره برگشت و دادش بلند شد: «منظورت چیه که می‌گی اونا چیکار می‌کنن؟ همون جایی که هستن می‌مونن، و هیچ جا نمی‌رن.»

«اونا که نمی‌تونن از دست یخ در برن. نمی‌تونن از دستش در برن.»

«کیه داره در می‌ره؟ هیچ کس در نمی‌ره!» چنان به هیجان آمده بود که من واقعاً ترسیدم مبادا تاکسی را بزند به تیر چراغ برقی، چیزی.

«اونا توی همون یخ صاحب مرده زندگی می‌کنن. اصلاً طبیعت‌شون این طوره. وقتی که یخ می‌زنن تا آخر زمستون همون‌طور سر جاشون می‌مونن.»

«جدا؟ پس غذا چی می‌خورن؟ مقصودم اینه که اگه بدنشون یخ می‌زنه و می‌شن یه تکه یخ، پس چطور می‌تون برای پیدا کردن غذا شنا کنن و این ور و آن‌ور برن؟»

«بدن‌های او، والا - آخه چته تو پسر؟ بدن او، اوناز خزه‌ها و علف‌هایی که توی یخ هست غذا رو جذب می‌کنن - از اول تا آخر زمستون "مسامات" بدنشون رو باز می‌ذارن. والا، اصلاً طبیعت‌شون همین طوره. می‌فهمی چی دارم می‌گم؟» دوباره سرش را برگرداند که به من نگاه کند.

گفتم: «البته، البته.» از خیرش گذشتم. می‌ترسیدم تا کسی را بزند به جایی و له و لورده‌مان بکند. گذشته از این، آدم بسیار کم‌طاقت و بی‌حوصله‌ای بود و بحث کردن با او چندان لطفی نداشت. گفتم: «ممکنه از حضورتون خواهش کنم که یک جا ننگه دارین و یه گیلان با من مشروب میل کنین؟»

جواب نداد. گمان می‌کنم هنوز داشت فکر می‌کرد. با این حال، دوباره سوال کردم. هورویز آدم بسیار خوبی بود. آدمی بسیار بامزه و خوش‌صحبت.

گفت: «داداش، من برای عرق‌خوری وقت ندارم. راستی تو چند سالته؟ چرا نرفتی خونه بگیری بخوابی؟»

«خسته نیستم.»

(ناطور دشت، جی. دی. سالیانجر، ترجمه احمد کریمی، نشر ققنوس)

کسی که می‌شناسیمش

هولدن شخصیت اصلی رمان ناتوردشت از مدرسه فرار کرده و دارد در طول مسیر در زمان دراماتیک پیش می‌رود، و در زمان داستانی تاب می‌خورد.

او آدمی است حق به جانب، همه‌ی دنیا به نظرش مسخره می‌آید، هیچ کس را جز خودش محق نمی‌داند، و همین جور که تجربه می‌کند و پیش می‌رود، گاهی هم یاد خواهر کوچولوش، فی‌بی می‌افتد. و آنجا تنها جایی است که با خودش رو راست می‌شود

خواننده نمی‌تواند در هر صفحه از این کتاب نخندد، سالیانجر شخصیتی ساخته که گویی همه‌ی آدم‌های دنیا او را می‌شناسند، و حالا ناتور دشت اثر سالیانجر کتاب درسی تمام آمریکایی و اروپایی‌هاست، سال آخر دبیرستان همه این کتاب را می‌خوانند تا ببینند هولدن کامفیلد چه جور آدمی است. چه جور شخصیتی است.

در حقیقت داستانی در کار نیست، همه‌اش همین است که هولدن از مدرسه‌ی شبانه‌روزی‌اش فرار کرده و دارد برمی‌گردد خانه. اما خواننده فقط می‌خواهد بخواند و ببیند این هولدن کله‌خراب چه شخصیت بامزه‌ای است، و چقدر دوست‌داشتنی!

تم شاد

در معماری شخصیت یادمان باشد که رنگ‌ها را به اندازه برداریم. نه سیاه سیاه، نه سفید و بی‌شور، یادمان باشد رنگ‌ها هر کدام معنایی دارند. گاهی یک نارنجی پخته می‌تواند سیاهی یک فاجعه را قاب بگیرد و در کنار تیرگی اندوه، بُعد تازه‌ای به شخصیت ببخشد.

شخصیت اصلی و یا مهم داستان، با تم شاد، شوخی و شیطنت ماندگارتر خواهد بود تا اینکه به صرف اندوه و کلمات تلخ، و یادآوری درد بخواهیم او را پیش ببریم.

دیده‌اید؟ گاهی یکی از دوستان یا آشنایان، در یک حادثه یا تصادف می‌میرد و یکباره از صحنه‌ی روزگار محو می‌شود. اگر این شخصیت آدمی نق‌نقو، تلخ و بدون تم شاد و فاقد کودک بازیگوش باشد، کم‌تر در ذهن می‌ماند، و در نهایت آدم می‌گوید خدا بیامرز، پسر خوبی بود. یا دختر گلی بود.

اما اگر آن شخصیت اهل شوخی، شادی و خاطره‌های شیرین باشد، همه می‌گویند: «من باور نمی‌کنم. یعنی فلانی مرد؟ من که باور نمی‌کنم.»

اینجور شخصیت‌ها معمولاً در سربازخانه‌ها، خوابگاه‌های دانشجویی، یا فضاهایی که زندگی و کار گروهی جریان دارد خاطره‌ی ماندگاری از خود به جا می‌گذارند.

در خانواده هم همین جور است. در رمان و داستان هم همین جور است. اگر در داستان و رمان شخصیت یک تراژدی تلخ دارای کودکی بازیگوش و تم شاد باشد، عمق بیش‌تری می‌یابد و خواننده با او انس و الفتی عمیق برقرار می‌کند. اما نویسنده باید حواسش باشد که از تم شاد یا بازیگوشی و شیطنت به اندازه‌ای استفاده کند که آتش شور نشود. نمک، خوب و لازم است، اما به اندازه.

مکانیسم طبیعی انسان

خیلی از خوانندگان سمفونی مردگان آیدین را دوست دارند، ولی نمی‌دانند چرا. شاید خط اصلی داستان و زندگی اندوه‌بار او را به یاد می‌آورند که شاعری در پدرسالاری بازار تباه شد، یا به قول هوشنگ گلشیری، برادر بازاری برادر شاعر را کشت.

اما خواننده یادش نیست که آیدین از نرده‌های ایوان شیرجه می‌زد توی حوض، و یادش نیست که آیدین در مدرسه ذره‌بینش را در آفتاب جوری روی کتاب‌های بچه‌ها می‌گرفت که یکجا را سوراخ می‌کرد و آن‌همه آتش به پا می‌کرد، و یادش نیست که با آیدا کنار پنجره چه فانتری قشنگی برای سربازهای روسی ساخته بود.

اگر آیدین بچه‌ای بود درس‌خوان و ساکت و بدون شیطنت آیا می‌توانست عاشق سورملینا شود؟ این البته همچون دیگر عناصر داستان با مکانیسم طبیعی انسان رابطه‌ی مستقیم دارد. مثلاً کودک سالم کودکی است با شادی‌ها و شیطنت‌هاش، و داستان با دقت به همین نکته‌های ظریف است که می‌تواند خود را نشان دهد.

زمانی که گوینده اخبار به هنگام خواندن خبر، به تحلیل بافی بیفتد، یا اخراج می‌شود، یا اعتبار آن رسانه را از سکه می‌اندازد.

هنگامی که یک نویسنده قلم بر کاغذ می‌گذارد تا واقعیتی را دستکاری کند و با افزودن تخیل و رویا آن را به یک داستان یا رمان مبدل سازد، اگر واقعیت و تخیلش، یا واقعیت و رویایش بی‌مرز نشود، خوانندگان خود را از دست می‌دهد.

رمان نه به سیاهی خبر است، نه به سفیدی بی‌خبری. رمان گاهی نارنجی است. وان گوک می‌گوید: «هفده رنگ سبز داریم و بی‌نهایت خاکستری.» رمان گاهی سبز است. سبزی که از ترکیب آبی و سبز به دست می‌آید؛ با افزودن کمی قرمز از خونی که مثلاً جایی به صورت کسی شتک می‌زند. و اندکی سیاه، که این سیاهی می‌تواند چهار خط خبری باشد که در روزنامه‌ای به چاپ رسیده یا از زبان گوینده‌ی اخبار بر ذهن نویسنده جا خوش کرده است.

مصائب ژاندارک

ریچارد آینه‌ورن آهنگساز برجسته معاصر اثر زیبایش را اینجوری ساخته است: شبی در سال ۱۹۹۵ به تماشای فیلم مصائب ژاندارک رفته و وقتی از سالن سینما بیرون آمده، آبستن وئیسس آف لایت شده، و این اثر شورانگیز را ساخته است. یک فیلم، یک خبر، یک فاجعه، یک واقعیت رخ داده، در جهانی که به هر سو سر می‌چرخانی، حادثه اخطار می‌شود.

رمان گاهی بنفش است؛ از ترکیب آبی واقعیت و سرخی تخیل. آبی و سرخ در هم دویده، آبی و سرخ آمیخته. با چند قطره از زردی رویا که نویسنده در آن می‌چکاند تا اثرش بعد پیدا کند. و رمان گاهی قهوه‌ای است، ترکیبی از چند رنگ، سرخ و سیاه و آبی و زرد.

و البته اگر نویسنده‌ای از رنگ طلایی اساطیر به رمانش بی‌افزاید، و رنگ‌ها را چنان با هم ترکیب کند که قابل تجزیه نباشند، اثرش برق مخصوصی هم خواهد زد، و بهتر خواهد درخشید.

رمان، داستان، یا یک اثر دراماتیک مدرن، امروزه نمی‌تواند روایت ساده و صادقانه از یک واقعه باشد. یا روایت خطی از یک حادثه باشد. با تخیل خالی هم رمانه پیش نمی‌رود. امروزه معمولاً ساده‌ترین شکل هر اثر ادبی ترکیبی است از واقعیت و تخیل.

پای راست گاو نر

همیشه یک پای هنر روی زمین قرار دارد؛ مثل گاو نر، مثل سمبول ماه مه، مثل صورت فلکی ثور. هر اثر هنری و ادبی به ناچار جایی، پای در واقعیت دارد، وگرنه ایستایی خود را از دست می‌دهد؛ یا به ملکوت اعلیٰ صعود می‌ند، یا با صورت پخش زمین می‌شود.

بنابراین هر اثر داستانی مدرن از بی‌مرز کردن واقعیت و تخیل و رویا، واقعیت و تخیل و اسطوره، واقعیت و تخیل و سمبول، واقعیت و تخیل و افسانه، و واقعیت و تخیل و جادو شکل می‌گیرد.

من البته بر بی‌مرزی واقعیت و تخیل و رویا اصرار دارم، و همواره کمی از طلای اسطوره‌ها را هم برای خودم برمی‌دارم.

در سمفونی مردگان، اسطوره‌ی هابیل و قابیل از قرآن به‌دادم رسید، و در سال بلوا از اسطوره‌ی بلاگردانی و ذبیح‌الهی سه چهره تاریخ استفاده کردم: اسماعیل و سیاوش و حسین.

تصویرسازی شخصیت اسطوره‌ای

آرام آرام و کریشه خوران از تپه پایین خزیدند، در آخرین پناه مشرف با ترس و لرز، موزر به یک دست، کارد در دست دیگر، پاها گشوده، و نیم‌خیز او را صدا کردند: «حسینا!»

برگشت. پیرهن کتانی یک راه آبی یک راه زرد تنش بود، از دور نه زرد و نه آبی. سبز، با شلوار کارت‌ی زیره‌ای، موهای جو‌گندمی و چروک‌هایی بر پیشانی، پیرمردی بود بیمار.

«تکان نخور.»

توجهی نکرد، آهسته خرابه را دور زد و پیش آمد. ریش و سیل بلندش جو‌گندمی بود، و موهای شقیقه‌هاش نقره‌ای می‌زد که بهش ابهت می‌داد. ابهت درویشانه‌ای که اگر کشکول و تبرزین داشت می‌توانست در شهر بگردد، مدح علی قشنگی بخواند و شفای بیماران را از خدا بگیرد، بی آنکه

کسی او را بشناسد. آدم دیگری بود، نگاه که می‌کرد لحظه‌ای می‌ماند و بعد به آرامی پلک می‌زد.

«جلو نیا، پدرنامرد!»

یک تیر جلو پاش بر خاک نشست. ایستاد و سر بلند کرد. پسران آقاجانی با چشم‌های دریده محاصره‌اش کرده بودند. «تو حسینایی؟»

«من سیاوشانم، از حسینا بزرگ‌ترم.»

قدمی جلو گذاشت و هر سه‌شان را ورنانداز کرد، انگار که بخواهد یکباره جادوشان کند.

آنها چند قدم عقب رفتند، لحظاتی ماندند و بعد باز جلو آمدند. گفت:

«مریض شده‌ام، تب دارم، حالم هیچ خوب نیست.» و بر زمین نشست. با آرامشی که آدم دم مرگ به دست می‌آورد. لب‌هایش را با زبان تر کرد و گفت: «برای سر من چقدر می‌گیرید؟»

«دوهزار تومان. اما اگر چیزی بالاش بگذاری می‌توانی بروی.»

«پول ندارم.»

«پس چی داری؟»

«سنگ و خاک، این کویر مال من است.»

«پس واسه‌ی چی زنده‌ای؟»

«من که زنده نیستم.»

شبیبه پیامبری بود که دوهزار سال از مردم جلوتر است، شبیه صیادی که صورتش را برمی‌گرداند تا صید او را نبیند، شبیه ماهیگیری که تورش را جلو چشم ماهی‌ها پهن می‌کند، و شبیه معماری که

خانه‌ای برای زلزله می‌سازد، جوری حرف می‌زد که پسران آقاجانی سرشان را زیر انداختند و به زمین خیره شدند. بعدها به سروان خسروی گفته بودند: «نفهمیدیم خواب می‌دیدیم یا در بیداری این حرف‌ها را می‌شنیدیم.»

همه چیز وهم‌آلود شده بود، دیوارها جادویی بودند، قلعه‌ی سنگباران امیر ارسلان، و آن آدمی که نشسته بود با نگاه همه‌ی تفنگ‌ها را از کار می‌انداخت، هو می‌کشید و هرچه آن‌جا بود دود می‌کرد، گفت: «بیایید جلو، چرا معطلید؟»

اما آنها تکان نمی‌خوردند، سنگ شده بودند. و بعدها به سروان خسروی گفته بودند که در آن لحظه نزدیک بوده شلوارشان را خیس کنند. اسمش را هم اقرار نمی‌کرده، می‌گفته که اسمش سیاوشان است.

سیاوشان انگار که نیروی فوق بشری داشته باشد، یکباره بلند شد، نعره‌زنان دایره‌وار شروع کرد به دویدن. سیف‌الله‌خان موزرش را به طرفش گرفت و یک تیر شلیک کرد.

افتاد. دقایقی ماند و بعد دوباره بلند شد، نگاهی به تک‌تک آنها انداخت، پلک‌هاش به هم آمد، دو سه قدم به عقب، دو سه قدم به جلو، و بعد دایره‌وار چرخید. پاهاش توی هم می‌پیچید، و پیل‌پیل می‌خورد، خمیده خمیده، دست بر شکم، در دایره‌ای که هی کوچک‌تر می‌شد، چرخید، زانو زد، زردآب بالا ورد و بعد دراز به دراز روی زمین پهن شد، به صورت.

فتح‌الله‌خان گفت: «خیلی خب، بیایید بلندش کنیم.»

سیف‌الله‌خان گفت: «دیوانه‌ای؟ عاقلی؟ جذام می‌گیریم فدای دو هزار تومان می‌شویم.»

شیرالله‌خان ساکت بود. فتح‌الله‌خان گفت: «بیپچیمش توی جاجیم.»

سیاوشان صورتش را برگرداند: «من جذامی نیستم، تب کرده بودم، تبخال زده‌ام.»

بعدها به سروان خسروی گفته بودند که عجب سگ‌جانی بود، هفت بار جان داد و آخر هم نمرد، چهارپاره استخوان!

سیف‌الله‌خان گفت: «با این طناب ببندیم و سه نفری بکشیم.»

«این همه راه؟»

«راهی نیست.»

طناب را از دور سینه‌اش رد کردند، گره زدند و سه نفری او را کشیدند، تپه‌ی خاکی را دور زدند و در جاده‌ی برفی افتادند. روی برف آسان‌تر کشیده می‌شد. گاه و بی‌گاه لکه‌ی خونی در سفیدی برف می‌ماند و مثل لکه‌ی جوهر قرمز پخش می‌شد، مثل ستاره‌ای آتش‌گرفته، یا گلی شکفته. (سال بلوا، عباس معروفی، نشر ققنوس، چاپ ششم)

پایی در واقعیت

گفتیم همه‌ی آثار ادبی با هر مکتبی جزیی از رئالیسم است. یک اثر زمانی هنر نامیده می‌شود که پایی در واقعیت داشته باشد، به این خاطر که هنر برای بشر آفریده می‌شود. و بشر روی زمین زندگی می‌کند.

در سرزمین بی‌آدم، دین هم بی‌معناست، هنر هم بی‌معناست.

۴۰

جواهرالکلام شخصیت

بدترین کاری که یک نویسنده می‌تواند بکند این است که در لابلای نوشته‌هاش شعار بدهد. مثل آن است که کارگردانی بیاید وسط فیلم سینمایی‌اش و یک نطق غرای سه دقیقه‌ای بکند، کاری که سیاستمداران سر میز شام در جمع اعضای خانواده می‌کنند، و فضای خانه در غرش ماشین سیاست یخ می‌زند، تا مثلاً دختر کوچک جرئت به خرج دهد و بگوید: «بابا، اجازه می‌دهی یک قلپ از نوشابه‌ات بخورم؟» و جو را عوض کند.

بسیار دیده‌ام که در داستان یا رمانی، شخصیت اصلی ناگاه جمله‌ای از خود صادر کرده که چشم‌هام گرد شده، احساس کرده‌ام چیزی مثل بینی پینوکیو از صورت داستان زده بیرون و اصلاً به قواره‌اش نمی‌آید.

دست نویسنده در داستان و رمان به وسعت دنیا باز است که هر کاری دلش می‌خواهد بکند، از هر چه استفاده کند، هر جور دلش می‌خواهد حرف بزند، منتها همه‌ی این توان مشروط بر آن است که زمینه‌هاش را هم فراهم آورده باشد.

در و چهارچوب باید به هم بیایند. اگر یک جمله، حتا اگر یک کلمه به اندام داستان نیاید، بی‌قوارگی‌اش توی ذوق می‌زند. چه رسد به اینکه مثلاً نویسنده‌ای ناگاه جمله‌ی قصاری از ذهن شخصیت داستان یا رمانش صادر فرماید، و بخواهد تکلیف بشریت را همانجا روشن سازد.

رمان و داستان مثل یک جنگل یا یک باغ می‌تواند سرشار از شگفتی باشد، چیزهای عجیب در دل خود داشته باشد، تصویرهای نو، رنگ‌های قشنگ، و هر چیزی که به قواره‌ی باغ یا جنگل بیاید. در جنگل هرگز نمی‌بینی که حیوانی دیگر را به ضرب چیزی بکشد و فرار کند، مسئله‌ی بقا به کنار، این کشتن و رها کردن فقط از آدم‌ها سر می‌زند. بیرون از جنگل، در دل شهرها. و هر چه شهرها بزرگ‌تر باشند، جنایت ساده‌تر اتفاق می‌افتد.

وسعت توان

گفتم دست نویسنده به وسعت دنیا باز است تا هر چه می‌خواهد بنویسد. اینکه چی بنویسد، هرگز قاعده‌ای رسم نشده، تنها از چی نوشتن سخن بسیار شنیده‌ایم.

در برنامه‌ی این سو و آن سوی متن می‌خواهم به عنوان نمونه، چند جمله از شخصیت اصلی رمان‌های برجسته نشان‌تان بدهم تا ببینیم چه ساده می‌توان حرف‌های مهم زد، و چه دشوار است که بخواهی این حرف‌ها را از بقیه‌ی متن تمیز دهی.

تنها از سر عشق و تکان‌دهندگی‌شان کتاب را زمین می‌گذاری، لحظاتی به فکر فرو می‌روی و به سقف خیره می‌شوی، و جمله‌هایی در ذهنت تکرار می‌شود.

آنجا که خسرو، شخصیت اصلی شازده احتجاب سرفه می‌کند و در ذهنش جمله‌هایی را مرور می‌دهد:

شازده احتجاب

اگر مثل اجداد و ال‌تبار می‌توانستم زیر درخت نسترن، روی تخت مرصع بنشینم و فرمایش بفرمایم که نوکرها، که جلاد محکوم را بیاورند... دست محکوم را باید بست، آن هم از پشت. یک شب، یک هفته یا یک ماه توی سیاهچال، کند به پا و زنجیر به گردن. جلاد به ما نگاه می‌کند. سر مبارک را تکان می‌دهیم. دو انگشت جلاد در بینی محکوم است. کدام محکوم؟ هر کس می‌خواهد باشد: یکی که سرش ارزش داشته باشد؛ پشت چین‌های پیشانی‌اش چیزی باشد که بدان وقوف نداریم. اما می‌دانیم که مضر است. و اگر محکوم بترسد، اگر لابه کند، مگر نباید یکی را هم‌رنگ او پیدا کرد؟ قحط که نیست. یکی که مثل محکوم شلاق خورده باشد، کند به پا و زنجیر به گردن، آنجا، در کنار او دراز به دراز خوابیده باشد و ناله کند... و باز اگر محکوم سکوت کند، اگر همه‌اش در این فکر باشد که همه‌ی چیزهایی را که در پشت پوست این آدم تازه می‌گذرد حدس بزند، اگر بخواهد خودش را به جای آن چشم‌ها بگذارد...؟

دست بالا، اگر محکوم به حرف بیفتد و وراجی کند، خفیه‌نویس چطور می‌تواند آن‌همه را به ذهن بسپارد یا بنویسد و به عرض برساند؟ کدام حرکت و کدام جمله را به یاد خواهد داشت و کدام را از یاد خواهد برد؟ با گرد آوردن این جمله‌های نامربوط و گسسته و آن حرکاتی که تنها در لحظه‌ی وقوع دارای ارزش است چطور می‌توان به عمق گوشت و پوست و رگ و عصب یک آدم رسید؟ یا کسی را از سر نو ساخت؟ نکند باید محکوم و خفیه‌نویس آزاد باشند؟ دو آزاد در میان دیوارهای بلند و سرگرم با باغچه‌ای و حوضی و بیدی و چندصد جلد کتاب؟ من؟ من...

و شازده احتجاب سنگینی عظیم سرش را بر دست‌هایش حس کرد. دست‌هایش می‌لرزید.

چیرگی

دارم از مسائل مهمی حرف می‌زنم که لابلای یک رمان یا داستان حضوری عادی دارند، از زبان یک شخصیت بیان می‌شوند، چربناک و چیره و چراغانی شده نیستند، بلکه مثل بقیه جمله‌ها در طول داستان یا رمان جاری‌اند.

مثل جمله‌هایی که از زبان مورشو، شخصیت بیگانه بیان می‌شوند، فقط وقتی خوانده می‌شوند، تازه خواننده را با خود درگیر می‌کنند.

تکه‌ای از بیگانه

در اینجا بود که در میان صدای در عین حال سرد و کرکننده، همه چیز آغاز گشت. من عرب و خورشید را تکان دادم. فهمیدم که تعادل روز، یعنی سکوت استثنایی ساحلی را برهم زده بودم که من در آن خوش بودم. آنوقت چهار تیر دیگر بر جسم بی‌جانی رها کردم که گلوله‌ها در آن فرو می‌رفتند، بی آنکه واکنشی نشان دهد. و این چهار تیر به منزله چهار ضربه‌ی کوتاهی بود که من به در بدبختی می‌نواختم.»

مورشو در زندان به قاضی حمله می‌برد، یقه او را گرفته به او دشنام می‌دهد. پس از رفتن او مورشو مجدداً آرام می‌شود و می‌گوید: «در برابر این شب سرشار از علائم و ستارگان برای نخستین بار پذیرای بی‌تفاوتی لطیف جهان شدم. وقتی دیدم که جهان اینهمه شبیه خود من است و سرانجام چنین برادرانه رفتار می‌کند، احساس کردم که خوشبخت بوده‌ام و هنوز هم هستم. برای آنکه همه چیز به اوج برسد، برای آنکه کم‌تر احساس تنهایی کنم، تنها همین مانده‌بود که آرزو کنم در روز اعدام من تماشاگران بسیاری گرد آیند و مرا با فریادهای کینه‌آمیز پذیرا شوند.»

دستیابی به عمق

همین چند کتاب دور و برت را که ورق بزنی، ناگاه چشمت می‌افتد به جمله‌هایی که نمی‌توانی به سادگی از آنها بگذری. در ذهنت تکرارشان می‌کنی، و بعد از خودت می‌پرسی: آیا این جمله‌ها را یک فیلسوف گفته؟ آیا یک جامعه‌شناس و روان‌شناس می‌تواند به این جهان دست یابد بدون آنکه حکمی صادر کرده باشد؟

میلان کوندرا معتقد است: «جامعه‌ای که رمان نمی‌خواند مدنیت را بو نمی‌کشد.»

گراهام گرین در آمریکایی آرام می‌گوید: «کاش می‌شد بدون زخم زدن دوست داشت. وفاداری کافی نیست، هرگز به او خیانت نکردم ولی با این وصف به او گزند رساندم و زخم زدم. گزند و آسیب با عمل تصاحب توأم‌اند، ما جسماً و روحاً کوچک‌تر از آنیم که دیگری را بدون احساس نخوت از آن خود کنیم یا بدون احساس حقارت و کوچکی از آن دیگری باشیم.»

خب دوستان عزیز رادیو زمانه، می‌خواهم یکی از آخرین نامه‌های آلکسیس زوربا را برایتان بخوانم همراه با موزیکی بسیار زیبا از خانم دالیدا که هیچ‌وقت نفهمیدم چرا خودکشی کرد.

نیکوس کازانتزاکیس در کتاب گزارش به خاک یونان در باره زوربا می‌نویسد:

«بار دیگر شب‌کلاهی از خز از صربستان برایم فرستاد. یک زنگ نقره‌ای هم روی منگوله‌اش بود. به من نوشته بود: ارباب، وقتی که مشغول نوشتن چرندیاتت هستی آن را بر سرت بگذار. من هم عین همین کلاه را موقعی که کار می‌کنم بر سر می‌گذارم. مردم می‌خندند و می‌پرسند: زوربا، مگر

دیوانه‌ای؟ چرا آن زنگ را بر کلاهت داری؟ من می‌خندم و از جواب دادن به آنها طفره می‌روم. ارباب، فقط ما دوتا می‌دانیم که چرا زنگ بر کلاه‌مان داریم.»

۴۱

کشش، عنصر هزار و یکشبی

گابریل گارسیا مارکز، نویسنده‌ی کلمبیایی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «پسری را می‌شناسم که عاشق دختری بود، و دختر هیچ تمایلی به او نداشت. پسر آنقدر رفت و آمد تا به جایی رسید که دید دنبال دختر رفتن بی‌فایده است. پس تصمیم گرفت که شبانه روز کنار در خانه‌ی دختر بایستد. هیچکس موفق نشد او را از آنجا تکان بدهد. همانجا ایستاده بود و جنب نمی‌خورد. حتا به دفعات لگن ادرار و خیلی چیزهای بدتر را از پنجره به رویش ریختند، و او هیچ عکس‌العملی نشان نداد، جز اینکه به خانه‌اش می‌رفت، حمام می‌کرد، لباس تمیز می‌پوشید، و دوباره به در منزل دختر می‌آمد و می‌ایستاد. امروز دختر زن آن پسر شده، و آنها زوج خوشبختی هستند. این مثال در مورد بعضی از داستان‌ها صدق می‌کند. نمی‌خواهیمش، اما خودش را تحمیل می‌کند.»

این تعریفی بود از مارکز درباره‌ی داستان، و طبیعی است که برای نویسنده‌ای همچون مارکز مسئله‌ی اصلی، عنصر کشش و چگونه تعریف کردن داستان باشد.

نویسنده‌ی مغبون کیست؟

یکی از عناصری که اکثر نویسندگان را تمام عمر به خود مشغول می‌کند، عنصر کشش است. اینکه چگونه داستان را پیش ببرند تا کمرش نشکند؛ مثل پلی طولانی و بلند که بر فراز شهر ساخته شده با چه پایه‌هایی استوار خواهد شد که بر سر خواننده خراب نشود؟ در کجای داستان یا رمان می‌توان پایه‌ها را کار گذاشت؟

زندگی مشترک آدم‌ها نیز با همین عنصر به پیش می‌رود. زن و مرد فکر می‌کنند چه تمهیدی به کار ببرند تا برای ادامه‌ی زندگی کشش ایجاد کنند؟

داستان خواندن کار سختی است، و داستان نوشتن بسیار سخت‌تر. اما لذتی در آنها نهفته است که با هیچ لذتی برابری نمی‌کند.

انسان معمولاً دو چیز را با خود به رختخواب می‌برد که زندگی را برای خود دل‌انگیزتر کند. یکی از این‌ها کتاب است.

زندگی پر از رنگ و موزیک و خوردنی و نوشیدنی و پوشیدنی و خواب و رویا و بیداری و چیزهای زیبای دیگر است. اما یک داستان یا رمان چی؟

نویسنده چه تمهیدی به کار می‌بندد تا بتواند خواننده‌ی خود را بر بند خواندن و ماندن نگه دارد؟

اگر وسط داستان یا رمان مان خسته شد، یا هوس پرتقال کرد، یا دلش خواست کتاب را ببندد و برود هوایی بخورد چی؟

بار اول می‌شود این حق را داد که آخر چشم‌هاش گناه دارد، خسته می‌شود. اما اگر بار دوم و سوم و چهارمی هم در کار بود چی؟

اگر خواننده کتاب را بست و کتاب دیگری برداشت چی؟ آیا نویسنده‌ی کتاب بسته، خود را مغبون نکرده؟

من معتقدم که نویسنده عنکبوتی است که باید تارش را درست پهن کند، خواننده را بگیرد، و شیرهاش را بمکد. راه دیگری وجود ندارد. راه دیگر همان است که معمولاً هست؛ کنج تنهایی و کتابی که خواننده پیدا نمی‌کند. آنجا دقیقاً جایی است که بر چهره‌ی نویسنده چروک تازه‌ای نقش می‌بندد.

یک نویسنده‌ی پرکار به داستایوفسکی گفت: آقای داستایوفسکی، من چند کتاب نوشته‌ام، ولی کسی کتاب‌های مرا نمی‌خرد، چکار کنم؟

داستایوفسکی گفت: شما یک شاهکار بنویسید همه‌ی کتاب‌هایتان را می‌خرند.

جای دوربین

من بر خلاف نظر آلن رُب گری‌یه معتقد به عنصر هزار و یکشبی کشش و تعلیق‌م. بدون کشش داستان چه می‌گوید؟ آیا گره‌ای از گره‌های بشر نفرین شده باز می‌کند؟ جامعه‌ای را از طاعون بی کتابی نجات می‌دهد؟

نه. داستان فقط لحظه‌های خواننده را دل‌انگیز می‌کند، و او را می‌برد به دنیایی که قواعدش در ذهن نویسنده ترسیم شده، با ته مزه‌ای از فلسفه‌ی زیستن‌اش، و آدم‌شناسی‌اش، و کردار نیکش با کلمات. مهم این است که دوربینت را کجا پهن کرده باشی.

چند تم در دنیا هست که معمولاً به عنوان عنصر کشش به کار می‌آید؛ جنایت، مرگ، عشق، رابطه‌ی پنهانی، فرار، و چیزهایی نظیر این‌ها. اما من شهامت گابریل گارسیا مارکز را برای نوشتن رمان "گزارش یک مرگ" ستایش می‌کنم. رمانی که در مورد مرگ سانتیاگو ناصر نوشته شده، اما نویسنده در همان جمله‌های نخست این را به خواننده‌اش اعلام کرده است.

خواننده از همان ابتدا می‌فهمد که یک ساعت دیگر قرار است سانتیاگو ناصر کشته شود. اما بیش از صد صفحه را با هیجان می‌خواند تا ببیند چرا کشته می‌شود.

و این یک ساعت زمان دراماتیک چنان کششی در خود نهفته دارد که این اثر را در رده‌ی شاهکارهای قرن بیستم بالا می‌کشد، کنار ده رمان بزرگ.

گزارش یک مرگ

سانتیاگو ناصر، روزی که قرار بود کشته شود، ساعت پنج و نیم صبح از خواب بیدار شد تا به استقبال کشتی اسقف برود. خواب دیده بود که از جنگلی از درختان عظیم انجیر می‌گذشت که باران ریزی بر آن می‌بارید. این رویا لحظه‌ای خوشحالش کرد و وقتی بیدار شد حس کرد پوشیده از فضله‌ی پرندگان جنگل است. پلاسیدا لینرو، مادر سانتیاگو ناصر، بیست و هفت سال بعد که داشت جزئیات دقیق آن دوشنبه‌ی شوم را برایم تعریف می‌کرد، گفت: «او همیشه خواب درخت‌ها را می‌دید... یک هفته پیش از آن خواب دیده بود توی هواپیمایی از کاغذ قلعی، از میان درختان بادام می‌گذرد، اما به شاخه‌ها گیر نمی‌کند.» پلاسیدا لینرو در تعبیر خواب‌های دیگران شهرت به‌سزایی داشت، به شرط اینکه خواب را صبح ناشتا برایش تعریف کنند.

اما نه این دو خواب پسرش را به فال نحس گرفت، و نه خواب‌هایی را که او در روزهای پیش از مرگش، صبح‌ها برایش تعریف می‌کرد و در همه‌شان درخت وجود داشت. سانتیاگو ناصر هم حدس خاصی در مورد خوابش نمی‌زد. لباس نکنده، به خوابی کوتاه و بد فرو رفته بود و وقتی بیدار شده بود سرش سنگینی می‌کرد، و ته مزه‌ای از مشروب در گلویش مانده بود. این بدحالی را ناشی از جشن بی بند و باری دانست که شب قبل تا صبح در آن شرکت داشت.

کسانی که آن روز، در ساعت شش و پنج دقیقه، یعنی یک ساعت پیش از اینکه شکمش مثل خوک دریده شود، موقع بیرون آمدن از خانه با او روبرو شده بودند، او را کمی خواب‌آلود اما سرحال دیده بودند، و او بی هیچ قصد خاصی به تک‌تک‌شان گفته بود که روز بسیار قشنگی است. هیچ‌کس نمی‌توانست صریحاً بگوید که قصد او کنایه زدن به اوضاع جوی بوده. عده‌ی زیادی آن روز را روز روشن و با طراوتی به یاد داشتند که نسیمی از دریا می‌وزید و از میان باغ موز می‌گذشت. هوا طوری بود که در روزهای خوش فوریه انتظار می‌رفت. اما عده‌ای دیگر به این توافق رسیده بودند که هوا دلگیر و آسمان خفه بود، و بوی آب راکد هم می‌آمد.

در لحظه‌ی وقوع فاجعه، باران ملایمی می‌بارید، درست مثل بارانی که سانتیاگو ناصر در جنگل خوابش دیده بود. (گزارش یک مرگ، گابریل گارسیا مارکز، ترجمه لیلی گلستان، نشر نو) دوستان عزیز رادیو زمانه

در یکی دو برنامه سعی می‌کنم از عنصر کشش و هسته‌ی اصلی هزار و یکشب حرف بزنم تا شاید به این گفتگوی افناعی برسیم که انسان ذاتاً عاشق داستان است. داستانی پرکشش از روزگار رفته.

ایسن می‌گوید: «هر کس که بخواهد مرا کاملاً بفهمد باید نروژ را بشناسد. منظره زیبا اما ساده‌ای که مردم شمال پیرامون خود دارند، زندگی تنها و دورافتاده‌ی آن، خانه‌هایی که اغلب کیلومترها از هم فاصله دارد، این امر مردم را وا می‌دارد تا با دیگران رابطه‌ای نداشته باشند بلکه تنها با علائق دیگران مرتبط شوند، به همین دلیل مردمی جدی و فکور هستند، می‌اندیشند و شک می‌کنند و اغلب به نومییدی می‌رسند. در نروژ هر دو نفر یکیش فیلسوف است. زمستان‌های سیاه با مه غلیظ بیرون، وای که چقدر در اشتیاق آفتاب می‌سوزند!»

تمامی آنچه را که ایسن می‌گوید در آثارش نمود می‌یابد، در تمامی صحنه‌های دشمن مردم، در خانه‌ی عروسک به هنگامی که نورا خانه و شوهر خود را ترک می‌کند، و آنچنان در راه به هم می‌کوبد که سرمای پژواکش نه تنها شوهر نورا، بلکه تماشاچی و خواننده را به لرزه می‌اندازد، و سپس در نمایشنامه‌ی اشباح که اوج کار ناتورالیستی است، باز هم ویژگی‌های اقلیمی و سرمای بی‌آفتاب را در تمامی رفتارها انعکاس می‌دهد. آن‌هم به شکلی غم‌انگیز در سیفلیس و قانون وراثت نسل به نسل مسائل اقلیمی را مرور می‌دهد. اما آن را مثل زمستان‌های سیاه غلیظ می‌کند، و وای که چقدر در اشتیاق آفتاب می‌سوزد این ایسن!

اما در جایی از همین نمایش می‌نویسد: «اشباح، به ضخامت شن‌های ساحل، در برابر این سرزمین حضور دارند، و ما، همگی ما، چنین رقت‌بار از روشنایی می‌ترسیم.»

گام نخست

شاید همین یک نمونه از ادبیات جهانی کافی باشد تا ردپای زندگی اقلیمی را در ادبیات بینیم. برف، سرما، مه غلیظ، شن‌های ساحل، فکر کردن، نومییدی، اشتیاق آفتاب که همگی پشت منظره‌های زیبا پنهان است، آنجا که خانه‌ها کیلومترها از هم فاصله دارند، و آدم‌ها نمی‌توانند این فاصله را پر کنند، خود در این دور افتادگی نماد تنهایی‌اند.

برخی تصور می‌کنند اگر به مسائل مهم بپردازند، حرف‌های گنده گنده بزنند، فلسفه را در عرفان بیافند، روان جامعه را بشناسند، کلمات قلمبه سلمبه بار کنند، و رمان یا داستان‌شان در پاریس اتفاق بیفتد، جهانی می‌شوند.

حال آنکه خود در شهری کوچک زندگی می‌کنند که هنوز روابط و اشیا و نوع زندگی در آن برای جهان کشف نشده، راستش داستان یا رمانی پا به عرصه جهان می‌گذارد که از یک محیط کوچک برخیزد، با مسئله انسانی ظریف، و دردی که در دل شخصیت نخ شده باشد.

نویسنده خوب کسی است که خاطره کوچک خود را تبدیل به حافظه‌ی دیگران کند. آنچنان که مارسل پروست بیماری خودش را تبدیل به دردی جهانی کرد.

رمان اهل غرق

رمان اهل غرق، اثر منیرو روانی‌پور از این دست کارهاست، و منیرو تا آنجا که در مسائل اقلیمی زادگاه خود می‌چرخد و روایت می‌کند، می‌درخشد، اما افسوس که از نیمه رمان خواننده را از دنیای پریان دریا وا می‌کند. با اینحال زیباست:

"... آبی دریایی روز و شب در دریاها سرگردان بود. در جستجوی تکه‌ای از جان او همه‌ی دریاها را زیر پا گذاشت. تا عمق آب‌های خاکستری، میان مردگان ابدی رفت، خواب هزار ساله‌ی آنان را آشفته کرد، آنگاه پریشان و ناامید به سوی آبادی آمد تا شاید نشانی از او بگیرد و آن زمان که او را در محاصره‌ی مردان آبادی دید، لبخندی به رضایت بر لبانش نشست و مرد ماهیگیر را رها کرد تا بر روی زمین قدم بزند، زندگی کند و دوست بدارد.

کار عاشقان جهان همین است؛ گذشتن از خود و رفتن تا دیگری، او، که جان گرمی‌اش می‌دارد، به رسم و روزگار خود جهان را تعبیر کند. و کاسبان جهان در بده بستان همیشه خود، تا مقروض و وامدار نباشند به تن آدمی پيله می‌کنند، چون ماری بر گردن جانی می‌پیچند و نفس آدمیزاده را می‌گیرند، تا پوچ و تهی از هر چه مهر و مهربانی است، در کناری بنشیند و روزهای بی‌شمار عمر را به امید پایان بشمارد... و عشق اما از کسب و کار کاسبان جهان به دور است، و در رفتن، نماندن، و گذشتن تفسیر می‌شود..."

تکه‌ای دیگر

"... اما آن کس که موج‌های بلند را بر آن کشتی بزرگ که به شهرهای دوردست می‌رفت یله کرد، همان آبی عاشق بود که تن زخمیش را هنوز آب شور دریاها به جرم شکستن قانون دریایی درمان نکرده بود.

مادر دریایی صدای مه‌جمال را شنیده بود و با لبخندی در انتظار ورود او، در جمع آبیان دریا نشسته بود. چه مادری است که بتواند تنها فرزند خود را دور، دور از خود و در دیار غربت رها کند؟ فرزند اگر مردی بیست ساله باشد، فرزند مادر است، کودکی بیش نیست، صلاح زندگی خود را نمی‌داند... مادر دریایی با صدای مه‌جمال قد می‌کشید و به مردان اهل غرق می‌خندید و تنها آبی عاشق بود که آن کشتی بزرگ را اسیر طوفان کرد تا بار خود را به آب دریا بریزد، و موج‌های دریا را قسم داد تا به خاطر تن زخمیش، چیزهایی را به ساحل جُفره برسانند.

آبادی، شب تا صبح در جای خود پلکید و آه کشید. زمان چه کند می‌گذشت و شب چهارده چه دیر می‌رسید.

انتظار، انتظار لحظه‌ی راحت شدن از حضور مردی که مدت‌ها بود شوربختیش آبادی را به بازی گرفته بود، نمی‌گذاشت خواب به چشمان کسی راه یابد. مردم منتظر به صدای دسته‌جمعی خروس‌ها گوش می‌دادند و لحظه‌ها به کندی می‌گذشت." (اهل غرق، منیرو روانی‌پور، نشر خانه

(آفتاب)

پوشاک، مسکن، معماری

ویژگی اقلیمی به داستان بار و معنای محیط را می‌بخشد، فضایی می‌سازد که تکراری نیست، ابزارش مختص یک شهر یا منطقه است، پوشاک، مسکن، معماری، شهرسازی، و طبیعت - حتا کوه‌ها و درخت‌ها - متعلق به جایی‌اند که با دردی در درازای تاریخ بشر نخ شده باشد. اما با دردی عمیق.

علاوه بر اینها، فرهنگ عامه، تمثیل، باورها و اعتقادات، یا گریزی به یک افسانه در خلال داستان و رمان رنگ‌آمیزی خاصی ایجاد می‌کند که جهان آن را کم دارد.

آلمانی‌ها اگر بیست سال پیش بادمجان می‌دیدند دچار وحشت می‌شدند، مردم ترکیه آنقدر غذاهای متنوع و خوشمزه از بادمجان تهیه کردند و در اختیارشان گذاشتند که حالا خوراک بادمجان یکی از لوکس‌ترین غذاهای آلمان است.

مردم ترکیه به فکر فروش این محصول بودند، و مردم آلمان در لذت یک غذای تازه. اینجا در آلمان آن بخش از ادبیات ما ایرانی‌ها یک رنگ تازه است که اینها در جعبه رنگ‌شان نداشته باشند، وگرنه حرف‌های تکراری را پیش از ما بسیار گفته‌اند.

۴۳

نامگذاری شخصیت‌ها

نامگذاری شخصیت‌های داستان نیز از کارهای دشواری است که نویسندگان را همیشه سرگردان کرده است. اگر نویسنده با دودلی و تردید نام شخصیت‌های داستان خود را باور کند، یا دل‌چرکین باشد، خواننده نیز نمی‌تواند نام را بپذیرد و با شخصیت داستان انس و الفت بگیرد.

نامگذاری مستلزم شناخت تکنیک راست‌نمایی است. نام شخصیت داستان نخستین پیوندی است که بین نویسنده و خواننده برقرار می‌شود. باوراندان نام شخصیت از سوی نویسنده ده‌ها بار دشوارتر از باورکردن آن نام توسط خواننده است. نویسنده برای اینکه نامی را جا بیندازد، از هزار ترفند و سیاست بهره می‌گیرد تا اثبات کند نام شخصیت داستان او همین است، و نه هیچ نام دیگر. وضعیت اقلیمی و شهری، موقعیت اجتماعی، و خاستگاه خانوادگی شخصیت با نام او تناسب دارد، اما کافی نیست. نویسنده ناچار است به طور ضمنی - و نه علنی - از تکنیک راست‌نمایی استفاده کند؛ یعنی دستکاری کردن در واقعیت موجود. انگار که خاطره‌ی اجتماعی و تاریخی ملتی حالا حافظه‌ی شخصی نویسنده است، و نه غیر از آن.

نویسنده در چنین موقعیتی می‌تواند یک جامعه را شاهد خود معرفی کند. تا جایی که مردم بگویند چنین شخصیتی را دیده‌اند، یا می‌شناخته‌اند، یا نامش را شنیده بوده‌اند.

شخصیت‌پروری نام

داستان و رمان مدرن قهرمان ندارد، تیپ‌سازی هم به دلیل پیچیده شدن انسان قرن بیست و یکم جوابگو نیست، تنها این می‌ماند که نویسنده شخصیت بسازد، شخصیتی که نخست نامش ساخته می‌شود.

گراهام گرین در آغاز رمان باخت پنهان می‌نویسد:

«هیچ یک از شخصیت‌های این کتاب از اشخاص واقعی الهام گرفته نشده است. نویسنده نمی‌تواند شخصیت‌هایش را با حروف الفبا - مثل آقای جیم یا خانم میم - نام ببرد. پس مجبور است به هر یک نامی بدهد. آقای کویگلی این رمان نه از لحاظ شخصیت و نه از نظر املائی اسم، هیچ شباهتی با آن آقای کویگلی ندارد که من ده سال پیش چند دقیقه‌ای ایشان را در واشنگتن ملاقات کردم. به دلیلی که برای خود من هم ناشناخته است این اسم دست از سر من برنداشت و در کتاب ژنرالی که شناختم نوشتم: "می‌توانم روزی، خدا می‌داند در چه داستانی، از این اسم استفاده کنم." پس از آن کویگلی‌های زیادی از روی لطف به من نامه نوشتند، اما کویگلی این کتاب فقط به خود من متعلق است و هیچ رابطه‌ای با آن‌های دیگر ندارد.»

بار کلمه

ساده‌انگاری است اگر نامی برای داستان یا رمان یا شخصیت داستان‌مان انتخاب کنیم که به قد و قواره‌اش نیاید. باید باور کنیم که هر کلمه برای خود باری دارد. نویسنده به هنگام نوشتن به چند چیز باید وفادار باشد:

نخست به کلمه، سپس به جمله، و آنگاه به یک عبارت. یعنی در حین سمپاتی به کلمه و جمله؛ پاراگراف را در یک نگاه بخواند و ببیند. بلند بخواند تا ببیند کدام کلمه در جای خود نیست. کدام کلمه سخته دارد. بعضی از واژه‌ها در یک جمله یا عبارت جا نمی‌افتاد. انگار از پیش سخته‌ی مغزی کرده و فقط جایی را در جمله به اشغال خود درآورده، مثل نعشی که روی دست نویسنده یا جمله مانده است، باید گشت و جایگزینش را یافت.

تصویرهای نام

وقتی می‌گوییم سب در آن واحد سه چیز به ذهن آدم می‌آید. شکل سب، نوشته‌ی سب، و صدای سب. تازه اگر بر چند زبان مسلط باشیم همزمان تمامی آن معناها در ذهن خودنمایی می‌کنند. برخی واژه‌ها هم هست که با بارهای مضاعف بر کاغذ می‌نشینند. مثلاً وقتی می‌گوییم اسب، علاوه بر نوشته و صدا و شکل اسب، نجابت اسب هم همراه واژه می‌آید. اسب حیوان نجیبی است. یا وقتی می‌گوییم اسلام، مسیحیت، یهودیت، بسته به موقعیت اجتماعی یک فرد، کلمه و نام مقداری اطلاعات فوری به ذهن سرازیر می‌کند. کسانی بوده‌اند که در گذشته‌ی تاریخ اسلام، مسیحیت و یهودیت مهر و رحمت دیده‌اند، و کسانی هم هستند که از این اسم تن‌شان به لرزه می‌افتد. این

چیزها با زمان تپش نویسنده و اثر هماهنگ است. نمی‌خواهم وارد بحث فلسفی شوم، روی بار واژه‌ها حرکت می‌کنم.

باید دید واژه‌ها و نام‌ها چه چیزهایی با خود به ذهن می‌آورند؛ پرچم، مادر، میهن، گل، جنگ. و نام‌های خاصی مثل مورسو، ژولین سورل، مادام دورنال، بابا گوریو، راسکولینکف، شازده احتجاب، بوف کور، بیگانه، رگتایم، شازده کوچولو، سیاره‌ی ۶۱۲B

راستی بد نیست یک تکه از شازده کوچولو را با صدای شاملو بشنویم و ببینیم که آنتوان سنت اگزوپری با همین تکه‌ی زیبا چه تمهیدی به کار بسته تا بر راست‌نمایی و نیز بر حقیقت یک نام تأکید ورزد.

دلایل شازده کوچولو بر حقیقت یک نام

«به این ترتیب از یک موضوع مهم دیگر هم سر در آوردم:

این که سیاره‌ی او کمی از یک خانه‌ی معمولی بزرگ‌تر بود.

این نکته آن قدرها هم به حیرتم نینداخت. می‌دانستم گذشته از سیاره‌های بزرگی مثل زمین و کیوان و تیر و ناهید که هر کدام برای خودشان اسمی دارند، صدها سیاره‌ی دیگر هم هستند که بعضی‌شان از بس کوچکند با دوربین نجومی هم به هزار زحمت دیده می‌شوند و هرگاه اخترشناسی یکی‌شان را کشف کند به جای اسم شماره‌ی به‌اش می‌دهد. مثلاً اسمش را می‌گذارد اخترک ۳۲۵۱.

دلیل قاطعی دارم که ثابت می‌کند شهریار کوچولو از اخترک ب ۶۱۲ آمده بود.

این اخترک را فقط یک بار به سال ۱۹۰۹ یک اخترشناس ترک توانسته بود ببیند که تو یک کنگره بین‌المللی نجوم هم با کشفش هیاهوی زیادی به راه انداخت اما واسه خاطر لباسی که تنش بود هیچ‌کس حرفش را باور نکرد.

آدم بزرگ‌ها این‌جوری‌اند!

بخت اخترک ب ۶۱۲ زد و ترک مستبدی ملتش را به ضرب دگنگ وادار به پوشیدن لباس فرنگی کرد. اخترشناس به سال ۱۹۲۰ دوباره، و این بار با سر و وضع آراسته برای کشفش ارائه‌ی دلیل کرد و این‌بار همه جانب او را گرفتند. به خاطر آدم بزرگ‌هاست که من این جزئیات را در باب اخترک ب ۶۱۲ برایتان نقل می‌کنم شماره‌اش ر می‌گویم چون که آنها عاشق عدد و رقم‌اند. وقتی با آنها از یک دوست تازه‌تان حرف بزنید هیچ‌وقت ازتان در باره‌ی چیزهای اساسی‌اش سوال نمی‌کنند که. هیچ‌وقت نمی‌پرسند: «آهنگ صدایش چه‌طور است؟ چه بازی‌هایی را بیشتر دوست دارد؟ پروانه جمع می‌کند یا نه؟»

می‌پرسند: «چند سالش است، چند تا برادر دارد؟ وزنش چه‌قدر است؟ پدرش چقدر حقوق می‌گیرد؟» و تازه بعد از این سوال‌ها است که خیال می‌کنند طرف را شناخته‌اند.

اگر به آدم بزرگ‌ها بگویید یک خانه‌ی قشنگ دیده‌ام از آجر قرمز که جلو پنجره‌هاش غرق شمعدانی و بامش پر از کبوتر بود، محال است بتوانند مجسمش کنند. باید حتماً به‌شان گفت یک خانه‌ی چند ملیون تومنی دیده‌ام تا صدایشان بلند بشود که: وای چه قشنگ! یا مثلاً اگر به‌شان بگویید «دلیل وجود شهریار کوچولو این است که تو دل‌برو بود و می‌خندید و دلش یک بره می‌خواست و بره خواستن، خودش بهترین دلیل وجود داشتن هر کسی است» شانه بالا می‌اندازند و باتان عین بچه‌ها رفتار می‌کنند! اما اگر به‌شان بگویید «سیاره‌یی که ازش اومده بود اخترک ب ۶۱۲ است» بی‌معطلی قبول می‌کنند و دیگر هزار جور چیز ازتان نمی‌پرسند. این جوری‌اند دیگر. نباید ازشان دلخور شد.

بچه‌ها باید نسبت به آدم بزرگ‌ها گذشت داشته باشند.» (شازده کوچولو، اثر آنتوان سنت اگزوپری با ترجمه و صدای احمد شاملو).

قاعده‌ی بازی رمان

گفتم نام‌ها بیش از کلمه‌ها بار دارند. یک نام باید مناسب شخص یا چیزی باشد که خواننده او را بپذیرد. اما پیش از هر اقدامی این نویسنده است که باید آن را باور کند.

نام‌ها جزو قواعد بازی‌اند. بازی رمان یا داستان. زیرا داستان و رمان از قاعده‌ی بازی خودش تبعیت می‌کند، نه از روزمره‌گی، نه از قواعد پرداخت پول در بانک، یا لحظه‌ای که در صف پستخانه ایستاده‌ایم و جدی هستیم و هیچ قاعده‌ی بازی‌ای در آن دخیل نیست.

رمان مثل عشق، مثل فوتبال، مثل شنا، مثل پرواز از قاعده‌ی بازی خودش تبعیت می‌کند و نام‌ها جزو قواعد بازی‌اند.

۴۴

جادو در کار داستان

از گفتگوهای من و هوشنگ گلشیری در باب ساختار داستان یکیش هم بی‌مرز شدن واقعیت با جادو بود.

ده سال پیش هوشنگ گلشیری در مصاحبه‌ای با کیهان لندن گفته بود که رئالیسم جادویی در سرزمین ما به وجود نخواهد آمد. همان وقت من نیز در مصاحبه‌ای با همین روزنامه معتقد بودم که سرزمین ما سرشار از جادوست، فقط باید بلد شویم که جادو را با رئالیسم و امروز بیامیزیم. و یا در کار داستان جادو کنیم.

بعد گلشیری نظر خود را تغییر داد، و قرار بود کارهایی در این زمینه با هم انجام دهیم که او میان‌بر زد و نماند که کارمان را به جایی برسانیم.

قرار بود دانسته‌ها و تجربیات‌مان را به شکل دیالوگ ثبت و ضبط کنیم و آن را انتشار دهیم.

بسیاری از آنچه بین من و او گذشت، و بحث‌هایی که در مورد ساختار داستان داشتیم در خاطر من هست، سعی می‌کنم بر کاغذ بیاورم.

او آن روز از زمینه‌ها و ضرورت رئالیسم جادویی حرف می‌زد که در آمریکای لاتین وجود دارد و نویسندگان به خوبی آن را باز تابانده‌اند، و در جهان سکه خود را زده‌اند.

و من معتقد بودم که زمینه‌ها و ضرورت بی‌مرز شدن رئالیسم با جادو در ادبیات ایران وجود داشته است. من با آن دسته از منتقدان مخالفم که این نوع ادبی ما را تحت تأثیر مارکز یا بورخس می‌دانند. در جنوب ایران مراسم زار و آل هست، در آذربایجان پُرخوانی هست، در ترکمن صحرا، در خراسان، و در هر جای ایران مراسمی وجود دارد که در بسیاری موارد به بیماری و سلامتی انسان‌ها و وضعیت روحی آدم‌ها در اقلیم‌های مختلف ارتباط مستقیم دارد. بسیاری از این مراسم و جادوگری‌ها جنبه‌ی روانشناسی و درمانی دارند، اما از دید بسیاری از روشنفکران خرافات و جادو و جنبل به حساب می‌آیند.

ما در ادبیات داستانی همه‌ی این مواد خام را داریم که با زندگی مردم و ادبیات امروز پیوند بزنیم.

زن پُرخوان

”روز بعد مادر سردرد بدی گرفت که هرچه پدر آبلیمو و نمک به خوردش می‌داد، فایده نمی‌کرد. مادر نمی‌توانست غذا بپزد. سرش را یک‌ور در دست می‌گرفت و راه می‌رفت.

پدر گفت: «افلاً یک جا بشین. یا بگیر بخواب.»

مادر گفت: «نه. نمی‌توانم.»

پدر گفت: «پس من بپوشم که برویم سراغ پُرخوان. چادرت را سرکن برویم.»

مادر گفت: «پس بچه‌ها؟»

پدر گفت: «بچه‌ها؟ خب، توی خانه هستند، در هم که بسته است.»

مادر گفت: «نمی‌شود که تنهاشان گذاشت.»

پدر گفت: «پس این دوتا آتشپاره را می‌بریم. آن دوتا هستند.»

با ترس و لرز راه افتادند. خانه‌ی پُرخوان در انتهای کوچه لرد بود. بعد از دو پیچ، نزدیک قلمستان.

اما هرچه در می‌زدند کسی باز نمی‌کرد. آیدین که از درز لته‌های در نگاه می‌کرد گفت: «هستند،

پس چرا باز نمی‌کنند. پُرخوان خودش آنجاست. لباس قرمز تنش است. اما نمی‌آید در را باز کند.»

مادر جلو رفت و از درز لته‌های در صدا زد. در باز شد. گل از روی مادر شکفت. در همان دالان

نشستند. و هر چه زن پُرخوان اصرار کرد که بروند توی اتاق، مادر قبول نمی‌کرد. می‌گفت که دلش

برای بچه‌ها شور می‌زند.

زن پُرخوان قاشق چوبی بزرگی آورد که به انتهای نخ بسته شده بود. نخ را در دست گرفت.

صلوات فرستاد و گفت: «خب، جابر آقا، شروع کن.»

پدر گفت: «صابر.»

پرخوان گفت: «صابر، صابر، صابر.» و قاشق چوبی بین دست‌هاش می‌چرخید.

پدر گفت: «اجاقعلی.»

«اجاقعلی، اجاقعلی، اجاقعلی.»

«سلیمان.» و هر بار که اسمی را می‌گفت، تسبیح را از سر شروع می‌کرد و در دست به تندی می‌چرخاند.

«سلیمان، سلیمان، سلیمان.»

«فاتما.»

زن پرخوان دوزانو نشسته بود و با جدیتی که انگار دارد سوزن را نخ می‌کند، قاشق را می‌چرخاند:
«فاتما، فاتما، فاتما.»

پدر گفت: «دیگر از مرده‌ها کسی را داشتیم؟ خب، سولماز.»

زن پرخوان گفت: «سولماز.»

قاشق ناگهان ایستاد. پرخوان گفت: «می‌بینی؟ باز هم خواهرت. خدا رحمتش کند. برایش خیرات بدهید. انتظار دارد. خدا رحمتش کند. خرما و نقل بدهید. اصلاً هر چند وقت به چند وقت چیزی برایش خیرات کنید.»

مادر گفت: «خیلی خب، برویم.»

زن پرخوان به آشپزخانه رفت، آتش آورد و مستی اسفند روی آن ریخت. دود پیچید. پدر صلوات فرستاد و گفت: «خدا اموات را بیامرزد.» و یک پنج تومانی بهش داد.

جادوهای سرزمین ما

در ادبیات کلاسیک و کهن، ایران یکی از غنی‌ترین تصاویر و منابع را دارد. از تذکره‌الاولیاء گرفته تا آثار نظامی و مولانا و شمس و بایزید و ابوسعید و سهروردی و عین‌القضاة سرشار از جادوهایی است که اگر با رئالیسم و زندگی امروز پیوند درست بخورد، چیزی به ادبیات جهان افزوده می‌شود.

آنچه در ادبیات جادویی ایران چشم را بسیار می‌گیرد، شکست زمان است. آن نوع شکست زمان که بعدها برگسون از آن سخن می‌گوید، در ساده‌ترین کتاب عرفانی ما یعنی تذکره‌الاولیاء این شکست زمان را شاید در هر صفحه‌ای می‌بینیم، و کتاب را که می‌گشاییم می‌خوانیم:

تذکره‌الاولیاء

ابتدای توبه‌ی او آن بود که بر کنیزکی فتنه شد. چنانکه قرار نداشت. شبی در زمستان در زیر دیوار معشوق بایستاد به انتظار او. همه شب برف می‌بارید. چون بانگ نماز گفتند پنداشت که بانگ خفتن است. چون روز شد دانست که همه شب مستغرق حال معشوق بوده است. با خود گفت: «شرمت

باد ای پسر مبارک که شبی چنین مبارک تا روز به جهت هوای خود بر پای بودی و اگر امام در نماز سورتی درازتر خواند، دیوانه گردی.» در حال دردی به دل او فرود آمد و توبه کرد و به عبادت شد تا به درجه‌ای رسید که مادرش روزی در باغ شد، او را دید خفته در سایه، بلبلی و ماری شاخی نرگس در دهن گرفته و مگس از وی می‌پراند.

و باز تکه‌ای دیگر:

او را حلاج از آن گفتند که یک بار به انباری پنبه گذشت. اشارتی کرد، در حال دانه از پنبه بیرون آمد و خلق متحیر شدند.

نقل است که گرد او عقربی دیدند که می‌گردید. قصد کشتن کردند، گفت: «دست از وی بدارید که دوازده سال است که ندیم ماست و گرد ما می‌گردد.»

نقل است که یکبار در بادیه چهارهزار آدمی با او بودند، برفت تا کعبه و یک سال در آفتاب گرم برابر کعبه ایستاد برهنه، تا روغن از اعضای او بر آن سنگ می‌رفت و پوست او باز شد و از آنجا نجات یافت.

جادو از جنس فرهنگ خودمان

می‌بینید؟ این‌ها ساده‌ترین متن‌های کهن ماست که در هر صحنه‌اش پر از جادوست، آن‌هم جادویی از جنس فرهنگ خودمان. من در کتاب‌هایی چون منتهی‌الآمال نیز از این جادوها بسیار دیده‌ام. اما نویسنده‌ی امروز جادو را با رئالیسم در صورتی می‌تواند بی‌مرز کند که واقعیت را و زمینه‌ها و ضرورت واقعیت را کاملاً مهیا کرده باشد که وقتی جادو بر شاخه‌اش نشست، تنه‌ی درخت نشکند. اول باید درخت را کاشت. شاخ و برگش را پر بار کرد، سایه‌اش را گسترده و آنوقت جادو را مثل پرندۀ‌ای بر شاخه‌اش نشانند.

۴۵

ستاره‌های آسمان چند است؟

زبان گنجشک چه درختی است؟ برگ‌هاش چه شکلی است؟ کجا می‌روید؟ چه فایده‌ایی دارد؟ تا به حال درخت غان دیده‌اید؟ افرا چه فرقی با چنار دارد؟ ترکه‌ی آلبالو بیش‌تر کف دست را به درد می‌آورد یا ساقه‌ی بید؟

نرگس کی گل می‌دهد؟ دمب گیلاس چه خاصیتی دارد؟ کاکل ذرت چه رنگی است؟ گوسفند چند ماهه می‌زاید؟ اسب کهر چه فرقی با ابلق دارد؟ کلاغ کجا تخم می‌گذارد؟ چند دندان در دهان شماست؟ کُدُری چه نوع پارچه‌ای است؟ چیت با دوام‌تر است یا متقال؟ سه‌تار چند سیم دارد؟ خانه‌ی عقاب کجاست؟ وقتی دریاچه یخ می‌بندد ماهی‌ها چه بلایی سرشان می‌آید؟ شاهین

ترازو چیست؟ دستبند قپانی را چطور می‌زنند؟ دست‌ها چگونه چلیپا می‌شوند؟ زنبورها چگونه زاد و ولد می‌کنند؟ دب اکبر کجا قرار دارد؟ ستاره‌های آسمان چند است؟
شاهرگ و مویرگ‌های داستان

چطور ممکن است داستان‌نویس به این مسائل مهم و ظریف توجه نداشته باشد؟ چطور ممکن است شاهرگی را در داستان بسازد، بی‌آنکه مویرگ‌ها را به درستی ترسیم کرده باشد؟
یک داستان‌نویس اگر به ریزترین مسائل و ظریف‌ترین نکته‌ها توجه نکند، چگونه می‌تواند معطلات مهم بشری را زیر سوال بگیرد و درباره‌ی آنها بنویسد؟
چند سال پیش خانمی به محل کار من آمده بود که مرا ببیند. من آنجا نبودم، و همکارم گفته بود که اگر صبر کند ممکن است هر آن از راه برسم.

وقتی رسیدم دیدم خانمی آرایش کرده با پالتو پوست، ناخن‌های لاک‌زده، و بوی عطری که تمام فضا را آکنده بود، آنجا ایستاده است. همکارم به من اشاره کرد و گفت: «ایشان هستند.» و آن زن نیم دور دورم چرخید و گفت: «وای! من چقدر خوشبختم! چقدر خوشحالم! امروز با هنرمند بزرگ کشورم روبرو می‌شوم، سلام آقای معروفی، می‌دانید؟ شما بزرگ‌ترین هنرمند ایران هستید...»
و من همین‌جور نگاهش می‌کردم و نمی‌دانستم چه باید بگویم. خواستم برایش چای بریزم، یک لیوان آب بیاورم، یا باهاش روبوسی کنم، دست و پام را گم کرده بودم. گفتم: «سلام.»
گفت: «سلام آقای معروفی. من آنقدر شما را دوست دارم و از هنرتان لذت می‌برم که زبانم بند آمده. همین حالا که از هامبورگ می‌آمدم در راه داشتیم یکی از نوارهای ویولین شما را گوش می‌کردیم.»

همکارم از خنده منفجر شد و من خودم را پنهان کردم. زن مرا با جواد معروفی اشتباه گرفته بود. با بزرگ‌ترین پیانیست ایران.

و یکی در شهر برلین داستانی نوشته بود که شخصیت اولش در ایوان خانه می‌ایستد و در حوض شیرجه می‌زند. به او گفتم هیچ خانه‌ای در برلین حوض ندارد.
می‌دانید؟ بی‌دقتی عامه‌ی مردم قابل توجیه و فراموشی است، و گاهی موجب خنده می‌شود، اما بی‌دقتی نویسنده قابل بخشش نیست. علاوه بر آن یک رمان‌نویس با ریزبینی‌ها و نقشین‌چشمی‌هاش می‌تواند اثری ماندنی به جا بگذارد.

لحن شاهانه یا آسیابانه؟

یکی از معدود نویسندگان معاصر که در ادبیات خلاقه جایگاهی ارجمند برای خود پدید آورده بهرام بیضایی است.

بیضایی کاربرد و جایگاه واژگان را آنقدر خوب می‌شناسد که انگار کنار گارسه ایستاده و با منقاش واژه‌ها را یافته و کنار هم چیده است. به عنوان نمونه در نمایشنامه‌ی «مرگ یزدگرد» که یکی از

شاهکارهای ادبی معاصر ماست، بهرام بیضایی هم از لحاظ بافت نمایشی، و هم از نظر بازی در بازی که اثری مدرن ارائه می‌کند، در چیدمان کلمات نیز دقتی بی‌نظیر و متفاوت داشته است. نشانی همه‌چیز درست است. زبان، همان زبانی است که مردمانی در هزار و چهارصد سال پیش سخن گفته‌اند، لحن شاه شاهانه است، و لحن آسیابان، آسیابانه. حتا وقتی زن آسیابان در فرم بازی در بازی نقش شاه را می‌گیرد، زبان و گفتار شاه را ارائه می‌کند.

مرگ یزدگرد

سرباز: نه، این او نیست؛ سوگند می‌خورم! با این دیهیم و ردا او از پادشاه ما بسی باشکوه‌تر است!
سردار: آزمونی دیگر!

موبد: راه برو! بخند! دور خود بگرد! چشمان خود را ببند! چشمان خود را بدران! فریاد کن! غریو کن! بچ‌پچه کن! دستانت را بگشا! دستانت را به کمر بزن! دستانت را چلیپا کن! [درمانده] نمی‌توان گفت!

سرکرده: ولی این دست‌های یک پادشاه نیست! دستانی چنین زمخت و کارآلوده؛ پینه‌ها بر آن بسته و کبره‌ها.

آسیابان: [دست‌هایش را به هم می‌کوبد] نیست؟

موبد: سوگند به آسمان که هست؛ پنجه‌های جنگ‌آزموده‌ی یک شهریار جنگجوی گرزآور، که بسیار زه رها کرده و زوبین افکنده و کمان کشیده و تیر نشانده و شمشیر زده و جوشن درانده. آه به یاد نمی‌آورم که نام بهترین اسب پادشاه چه بود؟

زن: شبرنگ!

موبد: تو می‌دانی! و بهترین پرنده؟

زن: شباویز

موبد: و بهترین زنان؟

زن: شباهنگ.

سردار: اگر تو پادشاه هستی شماره‌ی شبستان‌های کاخ تیسفون را بگو.

زن: شبستان تاریک برای شورشیان؛ شبستان یاقوت برای زنان؛ شبستان زبرجد برای نوازندگان؛ آیا پرسش دیگری هم هست؟

سردار: او می‌داند. می‌داند. نشانه‌ی دیگری بگو.

زن: فرش نگارستان؛ یا یک‌هزار و یکصد و یازده گوهر.

سردار: او می‌داند! می‌شنوید؟

موبد: شماره‌ی درست زنان پادشاه را تنها منم که می‌دانم؛ اگر تو پادشاهی بگو!

زن: دو یکصد و یک ده!

موبد: شگفتا! اینها همه درست است.

آسیابان: [به زن] تو اینها را از کجا می‌دانی؟

زن: تو به من گفتی؛ یادت نیست پادشاه؟

آسیابان: من نگفتم.

زن: تو به من گفتی؛ شماره‌ی دهلیزها، گوهرها و خوابگاه‌ها. چه کس دیگری باید گفته باشد؟

آسیابان: او؛ آنگاه که مرا راند زیر باران. او به تو گفته است؛ پادشاه.

زن: پادشاه تویی.

آسیابان: [دیهم و ردا را می‌افکند] نه. او نه منم. من منم؛ خود من! آسیابان. مردی‌ام بی‌برگ و

بی‌بخت؛ و دستم تا به آرنج در خون. بگو؛ اینها را او به تو گفت؟

زن: آری او!

خانه‌ی کلمات کجاست؟

می‌بینید؟ همه چیز در جای خود قرار دارد. اشیا نام خود را دارند، و کلمات جای خود را. بهرام

بیضایی با کلمات خانه‌ی زیبایی در تاریخ ادبیات ایران ساخته است.

شناختن، یافتن و به کار بستن نام‌ها و کلمات کار ساده‌ای نیست، و نویسنده مدام باید بخواند و

ببیند و بشنود، و کم‌تر حرف بزند، شاید اگر حرفی هست، پرسشی باشد.

کلمات خانه دارند. نشانی خانه‌ی کلمات را تنها نویسنده‌ی ریزبین می‌داند. اگر کلمات در خانه‌ی

خود ننشینند، راه گم می‌کنند، آواره می‌شوند، در جمجمه‌ی نویسنده آواره می‌شوند.

دوستان خوب رادیو زمانه،

این سو و آن سوی متن را با جمله‌ی زیبایی از بهرام بیضایی ادامه می‌دهم: در نمایشنامه مرگ

یزدگرد آسیابان جایی می‌گوید:

«ملت را نمی‌شود کشت و پادشاه را می‌شود.»

آسیابان در جای دیگر می‌گوید:

«اندوه را پایانی‌ست، مردمان باز می‌گردند، ویرانه‌ها ساخته می‌شوند و ساخته‌ها از مردمان پر. بمان

و نیک‌بخت شو.»

نویسنده نمی‌تواند به سادگی از کنار کتاب‌هایی چون تورات، انجیل، اوستا، و قرآن بگذرد، و شانه بالا بیندازد که به چه دردی می‌خورد این کتاب‌ها، برای عقد و عزا به‌کار می‌رود! سر هر طاقچه‌ای هست، و هزار حرف و بهانه‌ی دیگر.

در طاقچه‌ی ذهن نویسنده اگر این کتاب‌های عتیق ارجمند نباشد، کارش جایی خواهد لنگید. تورات، انجیل و قرآن منشأ قصه‌هایی اسطوره‌ای‌اند، به‌ویژه قرآن سرشار از قصه‌هایی است که هر یک می‌تواند آینه‌ای از زندگی امروز انسان باشد.

هشدار قرآنی

در قصه‌های قرآنی کشش و فن هشدار در کمرکش یا تعلیق قصه، بالاتر از نبوغ به تهییج، ترغیب، و تحکیم آن افاده می‌کند.

فرم قصه‌های قرآن بدین گونه است که تکه‌ای قصه بیان می‌شود، خدا می‌آید و انگشت سبابه‌اش را رو به خواننده می‌گیرد و با لحنی هشداردهنده مستقیم با خواننده حرف می‌زند، و یا گاه با یکی از شخصیت‌های قصه‌اش سخن می‌گوید.

این لحن هشدار، در قرن بیستم در نمایش‌های برتولت برشت به عنوان فن فاصله‌گذاری خود سبکی شد که خود برشت این نام را بر آن نهاد.

فاصله‌گذاری برتولت برشت البته در نمایش‌های قدیمی ایران، به ویژه در تعزیه‌ها نقشی خودجوش دارد که شمر یا امام حسین یا هر یک از اولیا یا اشقیاء، خود از مردم عادی یک منطقه‌اند، آدم‌هایی بومی که یا قصابند یا بقال، یا ظروفچی‌اند یا سلمانی، در ایام محرم در تعزیه‌ای نقشی می‌پذیرند، و روز اجرای تعزیه به هنگام ایفای نقش، ناگاه رو به جمعیت می‌گویند: "خواهرها، برادرها، یک‌کم برید عقب‌تر!"

و یا آنجا که ناگاه شمر در حین بازی نقش خود، چشمش به افسر شهربانی محله می‌افتد و لحظه‌ای از نقش خارج می‌شود که: "مخلصیم، جناب سروان!" و حتا چیزی به او تعارف می‌کند.

این خروج از نقش و ایجاد فاصله هشدار است ناخودآگاه از سوی بازیگر یک نقش، که یعنی من شمر نیستم، من مثلاً مصطفی هستم، همین مصطفی قصاب.

در نمایش‌های برشت که آگاهانه‌تر این هشدار اجرا می‌شود، دقیقاً همان منظور را بیان می‌کند که در تعزیه می‌بینیم یا در قرآن می‌خوانیم.

مثلاً در نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها، آنجا که ایبرین بر ایوان می‌ایستد و به رعیت می‌گوید: «من به شماها شخصیت دادم، بس نیست؟»

لحظاتی بعد او به جلو صحنه می‌آید و می‌گوید من کلاوس هستم، کارمند شهرداری برلین، و حالا در نقش ایبرین در این نمایش بازی می‌کنم.

فاصله‌گذاری قرآن

در قصه‌ای قرآنی، درست در کمرکش قصه، آن‌هم قصه‌ی اسطوره‌ای که قاعده‌ی بازی‌اش جادویی نیز هست، ناگاه خدا قصه را قطع می‌کند که هشدار دهد:

این بیان رحمت پروردگارت در حق بنده‌اش زکریاست. چنین بود که به ندایی خاموش پروردگارش را به دعا خواند. گفت پروردگارا! استخوانم سستی گرفته و برف پیری بر سرم نشسته است، و پروردگارا هرگز در دعای تو سخت‌دل نبوده‌ام.

و من پس از [مرگ] خویش از وارثان بیمناکم، و همسرم نازا است، پس از پیشگاه خود به من وارثی عطا فرما. که هم وارث من باشد و هم وارث آل یعقوب، و پروردگارا او را مقبول بگردان. [فرمود] ای زکریا ما تو را به پسری که نامش یحیی است [و] تا کنون هم‌نامی برایش قرار نداده‌ایم، مژده می‌دهیم.

گفت پروردگارا چگونه مرا پسری باشد، حال آنکه همسرم نازا است و خود نیز از پیری به فرتوتی و فرسودگی رسیده‌ام.

[فرشته] گفت این چنین است، پروردگارت فرموده آن [کار] بر من آسان است، و خودت را پیش‌تر آفریده‌ام حال آنکه چیزی نبود.

گفت پروردگارا برای من نشانه‌ای قرار بده. فرمود نشانه‌ی تو این است که سه شب [و روز] در عین سلامت، با مردم نتوانی سخن گفت.

[زکریا] از محراب به نزد قومش بیرون آمد، و به آنان اشاره کرد که بامدادان و شامگاهان [او را] نیایش کنید.

[گفتیم] ای یحیی کتاب آسمانی را به جد و جهد بگیر؛ و به او در عهد صباوت حکمت [انبوت] بخشیدیم.

و از سوی خویش بر او رحمت آوردیم و پاکیزه‌اش داشتیم و او پرهیزگار بود. و در حق پدر و مادرش نیکوکار بود و زورگوی سرکش نبود. و بر او در روزی که زاد، و روزی که در می‌گذرد و روزی که زنده برانگیخته می‌شود، درود باد.

و در کتاب آسمانی از مریم یاد کن آنگاه که از خاندان خویش، در گوشه‌ای شرقی، کناره گرفت.

(قرآن، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، سوره مریم - قصه تولد یحیی)

پاساژهای قرآنی

در این قصه از یک تداعی به قصه‌ای دیگر می‌افتیم. راوی که خدا باشد، فن داستان‌نویسی مدرن را هم خوب بلد است، از قصه‌ی زکریا می‌رود به قصه‌ی مریم و میلاد مسیح، اما در بین دو قصه حرف‌هاش را و هشدارهاش را به‌موقع بیان می‌کند.

با این حال قرآن کتاب داستان یا رمان نیست. کتاب آموزش رمان هم نیست. کتابی است که آن را برای رستگاری بشر نگاشته‌اند.

قصه‌هاش اما ساختار ویژه دارد. با ایجازی حیرت‌انگیز، و بافتی سخت ادیبانه. از قصه‌ای می‌غلند به قصه‌ای، از یحیی به عیسی:

و مریم از آنان پنهان شد؛ آنگاه روح خویش [جبرئیل] را به سوی او فرستادیم که به صورت انسانی معتدل به دیده‌ی او در آمد.

[مریم] گفت من از تو اگر پرهیزگار باشی به خدای رحمان پناه می‌برم.

گفت من فقط فرستاده‌ی پروردگارت هستم، تا به تو پسری پاکیزه ببخشم.

[مریم] گفت چگونه مرا پسری باشد، حال آنکه هیچ بشری به من دست نزده است و من پلیدکار نبوده‌ام.

گفت همین است، پروردگارت فرموده است آن کار بر من آسان است، تا او را پدیده‌ی شگرفی برای مردم قرار دهیم و رحمتی از ما باشد و کاری انجام‌یافتنی است.

سپس [مریم] به او باردار شد و با او در جایی دوردست کناره گرفت. آنگاه درد زایمان او را به پناه تنه‌ی درخت خرمایی کشانید. گفت ای کاش پیش از این مرده بودم و از یاد رفته بودم و فراموش شده بودم.

پس از فرودست او، او را ندا داد که اندوهگین مباش، پروردگارت از فرودست تو جویباری روان کرده است.

و تنه‌ی درخت خرما را به سوی خود تکان بده تا بر تو رطب تازه چیده فرو ریزد.

پس بخور و بیاشام و دیده روشن دار، آنگاه اگر انسانی را دیدی بگو برای خداوند رحمان روزه [سکوت] گرفته‌ام بنابراین هرگز امروز با هیچ انسانی سخن نمی‌گویم.

سپس او [عیسی] را برداشت و به نزد قومش آورد؛ گفتند ای مریم کار شگرفی پیش آوردی.

ای خواهر هارون نه پدرت مردی نابکار، و نه مادرت پلیدکار بود. آنگاه [مریم] به او [نوزاد] اشاه کرد. گفتند چگونه با کودکی که در گهواره است سخن بگوییم.

[نوزاد به سخن درآمد و] گفت من بنده‌ی خداوندم که به من کتاب آسمانی داده است و مرا پیامبر گردانیده است. (قصه مریم)

۴۷

روایت قرآنی جای خالی سلوچ

مرگان که سر از بالین برداشت سلوچ نبود. بچه‌ها هنوز در خواب بودند. عباس، ابراو، هاجر. مرگان زلف‌های مقراصی کنار صورتش را زیر چارقد بند کرد، از جا برخاست و پا از گودی دهنه‌ی در به حیاط کوچک خانه گذاشت و یک‌راست به سر تنور رفت. سلوچ سر تنور هم نبود. شب‌های گذشته را سلوچ لب تنور می‌خوابید. مرگان نمی‌دانست چرا؟ فقط می‌دید که سر تنور می‌خوابد.

شب‌ها دیر، خیلی دیر به خانه می‌آمد، یک‌راست به ایوان تنور می‌رفت و زیر سقف شکسته‌ی ایوان، لب تنور، چمبر می‌شد. جثه‌ی ریزی داشت. خودش را جمع می‌کرد، زانوهایش را توی شکمش فرو می‌برد، دست‌هایش را لای ران‌هایش - دوپاره استخوان - جا می‌داد، سرش را بیخ دیوار می‌گذاشت و کپان کهنه‌ی الاغش را - الاغی که همین بهار پیش ملخی شده و مرده بود - رویش می‌کشید و می‌خوابید. شاید هم نمی‌خوابید. کسی چه می‌داند؛ شاید تا صبح کز می‌کرد و با خودش حرف می‌زد؟ چرا که این چند روزه‌ی آخر از حرف و گپ افتاده بود. خاموش می‌آمد و خاموش می‌رفت. صبح‌ها مرگان می‌رفت بالای سرش، سلوچ هم خاموش بیدار می‌شد و بی‌آنکه به زنش نگاه کند، پیش از برخاستن بیچه‌ها، از شکاف دیوار بیرون می‌رفت. مرگان فقط صدای سرفه‌ی همیشگی شویش را از کوچه می‌شنید و پس از آن، سلوچ گم بود. سلوچ و سرفه‌اش گم بودند. پاپوش و گیوه‌ای هم به پا نداشت تا صدای رفتنش را مرگان بشنود. کجا می‌رفت؟ این را هم مرگان نتوانسته بود بفهمد. کجا می‌توانست برود؟ کجا گم می‌شد؟ پیدا نبود. کسی نمی‌دانست. کسی به کسی نبود. مردم به خود بودند. هر کسی دچار خود، سر در گریبان خود داشت. دیده نمی‌شدند. هیچ‌کس دیده نمی‌شد.

جای خالی سلوچ

"جای خالی سلوچ" اثر محمود دولت‌آبادی یکی از شاهکارهای ادبیات ایران است که اگر نوشته نمی‌شد ادبیات فارسی آن را کم داشت. "جای خالی سلوچ" به شیوه‌ی قصه‌های قرآن نوشته شده با اینکه ایجاز در قصه‌های قرآنی یکی از برجستگی‌های آن است، در جای خالی سلوچ اما نویسنده نتوانسته در برابر زیبایی نثر خویش تسلیم شود، و به نفع کل مجموعه چیزهای اضافی را حذف کند.

"جای خالی سلوچ" قصه نیست، رمان است و با ساختار رمان نوشته شده و لازمه‌ی رمان همان زبان تفضیل است که محمود دولت‌آبادی توان را کافی برای خلق و پروراندن آثار ادبی بارها از خود نشان داده است.

در "جای خالی سلوچ" سه دوربین مدام در حال حرکت است؛ یکی دوربین "راوی - خدا" که به کل هستی رمان احاطه دارد. دوربین دوم نزدیک به یک شخصیت حرکت می‌کند و تا جایی که از چشم دور شود با او هست. دوربین سوم با زبان هشدار حضور می‌یابد. مثل قصه‌های قرآن که خدا قصه را روایت می‌کند، سپس با خواننده‌اش حرف می‌زند، برایش صورت مثالی می‌آورد، و گاهی از این نیز پیش‌تر می‌رود و با شخصیت اصلی سخن می‌گوید.

نمونه‌های داستان قرآن

آیا داستان کسی را که از سرمستی آنکه خداوند به او ملک و مکننت بخشیده بود با ابراهیم درباره‌ی پروردگارش محاجّه می‌کرد ندانسته‌ای؟

چون ابراهیم گفت پروردگار من کسی است که زندگی می‌بخشد و می‌میراند. نمرود گفت من نیز زندگی می‌بخشم و می‌میرانم. ابراهیم گفت اما خداوند خورشید را از مشرق بر می‌آورد، تو از مغربش برآور. آن کفرییشه سرگشته و خاموش ماند. و خداوند مردم ستمکار را هدایت نمی‌کند.

عزیر و مرگ

یا داستان کسی را که بر شهری گذشت که سقف‌ها و دیوارهایش فرو ریخته بود. در دل گفت چگونه خداوند اهل این شهر را پس از مرگشان زنده می‌کند. آنگاه خداوند او را به مدت صد سال میراند، سپس زنده‌اش کرد و به او گفت چه مدت در این حال مانده‌ای؟ گفت یک روز یا بخشی از یک روز در این حال مانده‌ام.

فرمود چنین نیست، صد سال در چنین حالی مانده‌ای. به خوردنی و نوشیدنی‌ات بنگر که با گذشت زمان دیگرگون نشده‌است. و به درازگوش‌ات بنگر و بدین‌سان تو را مایه عبرت مرد خواهیم ساخت. و به استخوان‌ها بنگر که چگونه فراهم‌شان می‌نهم، سپس بر آنها پرده‌ی گوشت می‌پوشانیم و هنگامی که حقیقت امر بر او آشکار شد گفت می‌دانم که خداوند بر هر کاری تواناست.

دوربین‌های سه‌گانه قرآن

در قرآن هر قصه که بیان می‌شود، این سه دوربین در حرکت است؛ دانای کل که خدای قصه‌گوست، زبان هشدار، و صورت مثالی.

داستان قوم لوط

آنگاه شتر را پی کردند و از فرمان پروردگارشان سرپیچیدند و گفتند: ای صالح اگر از پیامبرانی آنچه از عذاب به ما وعده می‌دهی بر سر ما بیاور. آنگاه زلزله ایشان را فرو گرفت و در خانه‌شان از پا در آمدند. صالح از آنان روی‌گردان شد و گفت ای قوم من به‌راستی که پیام پروردگارم را به شما رساندم و خیر شما را خواستم ولی شما خیرخواهان و اندرزگویان را دوست ندارید. و لوط را به پیامبری فرستادیم که به قومش می‌گفت آیا عمل ناشایستی را مرتکب می‌شوید که هیچ‌کس از جهانیان در آن از شما پیش‌دستی نکرده است؟

شما از شهوت با مردان به جای زنان می‌آمیزید. آری شما قومی تجاوزکار هستید. و پاسخ قوم او جز این نبود که می‌گفتند آنان را از شهرتان برانید که ایشان مردمانی منزله طلب هستند. آنگاه او و خانواده‌اش را نجات دادیم مگر زنش را که از واپس‌ماندگان بود. و بر آنان بارانی از سنگ بارانیدیم. بنگر که سرانجام گناه‌کاران چگونه بود.

و حالا: جای خالی سلوچ

عباس چوبش را تکان داد. باز هم. لوک سیاه می‌بایست سرش را فرو می‌انداخت و می‌رفت. این چیزی بود که عباس انتظارش را می‌کشید. اما لوک نرفت. رو به او آمد. آمدنش نرم نبود. ملتهب می‌آمد. عباس، واپس رفت. واپس تر. تنها کاری که می‌توانست بکند. شنیده بود که نباید به شتر مست پشت کرد. این پند اما در کویر به کار نمی‌آمد. در دم برخاطرش گذشت که مرحوم یارقلی چرا یکدست شده بود. در راه دامغان به ری، شتری مست بر او خشم گرفته و دستش را از بیخ برکنده بود. میان رباط دامغان. چیزی نمانده بود که زیر سینه‌ی شتر کف‌مال شود، اما پیش از آنکه استخوان‌هایش چون نان کاک نرم شوند ساربان‌ها ریخته و از لای دست‌های شتر بیرونش کشیده بودند.

اما حالا؟ ساربانان کجا بودند حالا؟ جای خالی ساربانان را مرگ داشت پر می‌کرد. این مرگ بود که در هیئت لوک سیاه سردار، با گام‌های بلند رو به عباس می‌آمد. دیگر نمی‌شد که رو به شتر داشت و واپس رفت. دیگر نمی‌شد که به شتر پشت نکرد. نمی‌شد هم پشت کرد. نمی‌شد. نمی‌شد. کاری باید. جنگ! واگشت و به جنگ پرداخت. رودررو. چوبگردان. لوک مست گردن تاباند، سر برگرداند و نعره کشید. عباس خیز گرفت. جنگ و گریز. لوک سر به دنبال جوان گذاشت. کینه‌ی شتر! عباس در تعریف کینه‌ی شتر، چیزها را زبان پیران شنیده بود. شتر دیر کینه به دل می‌گیرد؛ اما مباد که کینه به دل بگیرد! خاموش کردن آن دریای آتش، آسان نیست. تا نسوزاند، فرو نمی‌نشیند. طغیان خشم. کینه، تندری که پیایی از خود خنجر می‌رویاند. تنها کویر مگر فراخور این تندر باشد.

لحن خطابی رمان

مرد تنها، گمان مدار! گریز. تنها گریز مگر روزنی به رهایی بجوید. تن تسمه و پای چالاک می‌طلبد. آهوان را به یاد بیاور، عباس! دویدن و دویدن. چندانکه چله‌ی باد را بتوانی پشت سر بگذاری. پیشاپیش تنوره‌ی باد باید بتازی. چابک و سبک. چرا که تاخت شتر، چالاک‌ی چله‌ی باد دارد. جز این، مرگ است آنچه پنجه در شانه‌ات می‌اندازد. اینک تویی که در سایه‌ی مرگ می‌تازی. ای کاش چهارپا می‌داشتی!

آسیاب ویرانه را آرزو کرد عباس.

آسیاب شه‌میر پیر. شوراب. پوزه‌ی لوک مست روی شانه‌های عباس بود. و سایه‌ی هولناک حیوان. پیشاپیش پاها، سینه‌ی هموار کویر را در می‌نوردید. عطشا! بخار نفس لوک، دم افعی بود که بر پوست گردن پسر سلوچ دمیده می‌شد. داغ‌تر از تفت باد همه‌ی کویرها. دوش‌هایش از پشنگیدن کف دهان لوک، نم برمی‌داشت. اما عرق تن، مجال آن نمی‌داد تا عباس رطوبت کف‌آب را بر شانه‌ها و پس گردن خود احساس کند. دیگر دمی به نبودن مانده بود. دمی به مرگ.

اما مرگ، هنگامی که به تو نزدیک می‌شود، تن ببر تن تو مماس می‌کند، احساسش نمی‌کنی. و آن لحظه‌ایست که ختایی دست می‌دهد. مرز دفع دو نیرو. حس رخوتی که از حد تلاش ناشی

می‌شود. آستانه‌ی مرگ است آنچه هولناک می‌نماید؛ نه مرکز مرگ. و عباس در مرکز مرگ بود و فزونی هول او را به حد تلاش کشانیده بود.

پس کرختش کرده بود. پس آن ترس که غالباً آدم را به تسلیم می‌کشاند، از جان عباس رمیده بود. فرصت اندیشیدن، اندیشیدنی که در آستانه‌ی مرگ تو را به تسلیم دعوت می‌کند، برای پسر مرگان نمانده بود. این بود که فکرش هم به خاطر عباس نمی‌گذشت. فکر هم انگار مهلتی و میدانی می‌خواهد! فقط، باید می‌دوید. دویدن. همچنانکه تن و روح، یکپارچه آن را پذیرفته‌اند و هر چه نیروی ذخیره‌ی خود را در عصب و استخوان پاها جاری کرده‌اند. پاها او را می‌بردند. باد! کویر خالی و بی‌مرد؛ کویر پر آفتاب. هول! خس و خاشاک. سایه‌های پیچان و رمان. راه و روش مرگ، در دام شتر. چه نابرابر! (جای خالی سلوچ، محمود دولت‌آبادی، انتشارات بزرگمهر)

۴۸

نام‌گذاری داستان و شخصیت‌های داستان

نام‌گذاری داستان و شخصیت‌های داستان یکی از دغدغه‌های نویسندگان است. بسیاری پیش از خلق داستان به نام آن فکر می‌کنند، مثل پدر و مادری که در انتظار فرزند تمامی نام‌های دنیا را دور می‌زنند، و شب‌ها موقع خوابیدن به آهنگ صدای نام، به معنای آن، به زیبایی آن و عواقب خوب و بد آن فکر می‌کنند، نویسنده نیز به نام اثر مدت‌ها مشغول می‌شود. برخی از نویسندگان جوان، هنوز داستانی ننوشته به نام آن فکر می‌کنند. بسیاری را دیده‌ام که به من گفته‌اند می‌خواهند یک داستان به این نام بنویسند و نظر مرا پرسیده‌اند. یکبار از یک نویسنده‌ی تازه‌کار پرسیدم: «با این نام تازه دنبال چه می‌گردی؟» گفت: «این نام تک است.»

گفتم: «آره، نام تک و یگانه‌ای است، اما داستان چی؟»

داستان‌هایی هم هست که نام خوبی ندارند، و جاودانه شده است. اما داستان و رمان خوب نام خود را با خود می‌آورد.

به آن نویسنده جوان گفتم: «یک داستان خوب بنویس، خودش نامش را پیدا می‌کند.»

نام با مولود می‌آید

معمولاً حین نوشتن نام هم می‌آید. یادم هست وقتی نوشتن سمفونی مردگان را آغاز کردم نامی و ساختاری از آن نداشتم. ابتدا آیدین و اورهان بودند، هایبل و قایل. برادری که می‌خواست برادرش را بکشد. بعد آیدا و و یوسف هم پیدا شدند. آیدین یعنی روشنایی، اورهان یعنی چراغ، جابر و صابر هم نام‌های مرسوم آذری است. در شهر اردبیل از این نام‌ها بسیار استفاده شده. ایاز تاریخ‌مان اما آدمی کوچولو و فسقلی بوده، ریزه میزه. در سمفونی مردگان بر خلاف عادت تاریخ، آدمی است

بسیار هیكل مند. این چیزها مشغله‌ی فکری من بود. به ساختار رمان فکر می‌کردم، به آدم‌ها، خیابان‌ها و خانه و کارخانه.

به نام‌ها هم فکر می‌کردم، تا اینکه برای این رمان ساختار "سمفونی" را پیدا کردم. با یک اورتور که از قرآن بود، و چهار موومان. موومان اول را در پایان سمفونی دوباره به اجرا درآوردم و همان موومان اول را ادامه دادم تا ته مزه‌ای از کل رمان از آغاز تا پایان یکدست در ذهن خواننده بماند. و همین مشغله‌ی شبانه روز من، چهار سال و هفت ماه به طول انجامید. گاهی اصلاً نمی‌نوشتم، بهش فکر می‌کردم. یک موزیک ثابت گذاشتم که تا به آن گوش می‌دادم در نوشتن و در فضای نگارش سمفونی مردگان قرار می‌گرفتم. شرطی شده بودم، تا این موزیک را می‌گذاشتم، آدم‌ها می‌آمدند. آیدین می‌آمد، اورهان می‌آمد و آیدا در آبادان داشت خودسوزی می‌کرد و من در آن خانه داشتم با آدم‌های رمان زندگی می‌کردم.

در خواب و بیداری

روزها در بیداری خواب‌شان را می‌دیدم و وقتی به جایی خیره می‌شدم صدایشان را می‌شنیدم، و شب‌ها خواب‌شان را می‌دیدم. یک شب خواب دیدم که اورهان به من گفت: «کارخانه پنکه‌سازی لرد اینجا که شما می‌گویید نبود، اینجا بود.» و راهش شیب‌دار بود، شیروانی قرمز هم داشت و ما از کنار کارخانه گذشتیم. از خواب که پریدم نوشتم، و صبح که از خواب بیدار شدم دیدم که رمان را بیش‌تر از پیش باور دارم. دیگر هیچ چیزی نمی‌توانست آن نام‌ها را از من بگیرد، نام‌ها همانی بودند که باید باشند. به محض اینکه نام جمشید دیلاق را عوض می‌کردم احساس می‌کردم یک جایی از آن ساختمان فرو ریخت. و هرگز نمی‌توانستم بپذیرم که ایاز پاسبان نام دیگری داشته است.

بعد خواب دیگری دیدم:

«همان روز که آقای لرد مدیر و صاحب کارخانه‌ی پنکه‌سازی لرد درگذشت، کارخانه بدون اینکه از کار باز ایستد به هرهر مدام، به سوت آغاز کار و سوت پایان کار خود وفادار ماند. کارگرها در محوطه‌ی خاکی کارخانه در آن گودال وسیع به صف ایستادند. یکی یک شاخه گل در دست داشتند که وقتی تابوت به حرکت درآمد روی آن پرتاب کنند. روی تابوت پرچم ایران و انگلستان را به هم گره زده بودند و عکس آقای لرد را جلو تابوت نصب کرده بودند. پدر برای ادای احترام آن روز حجره را باز نکرد و همراه آیدین و اورهان در سرایشی ورودی کارخانه پایین رفت. جمعیت زیادی از لشکری و کشوری آنجا بودند. مردها پایاخششان را جلوشان گرفته بودند و زن‌ها از بالای کارخانه، از دور سیم‌های خاردار صحنه را زیر نظر داشتند. جلو خانه جابر اورخانی جمعیتی عظیم پا به پا می‌شد و انتظار می‌کشید. قوای نظمیه با لباس فرم، همایل و پوتین سفید، عده‌ای به حالت احترام دست‌فنگ، و عده‌ای در حال گشت بر اوضاع مسلط بودند. پدر که پیشاپیش صف کسبه در کنار ایاز پاسبان بود، با اشاره سر ایاز شاخه گلی به عنوان همسایه محترم و

شریف روی تابوت گذاشت و کنار ایستاد. آنگاه کارگران گل‌هاشان را به روی تابوت پرتاب کردند. و طبق وصیت آقای لرد بدون اینکه دست از کار بکشند نمایندگانی انتخاب کردند که جنازه را به گورستان قدیمی شهر حمل کنند. تابوت بر دوش حمل نمی‌شد، گارد مخصوصی با لباس سراسر آبی آسمانی در جلو جمعیت دسته‌های آن تابوت چوبی را در دست داشتند که به رنگ مشکی براق بود. عده‌ای از کارگران یک صدا گفتند: «لا اله الا الله.» که یک استوار ارتشی آنان را به سکوت وادار کرد. در همان لحظه دسته سرود ارتش مارش عزا نواخت. جمعیت در سکوت بهت آوری فرو رفته بود.»

نام و اعتبار

نام‌ها گاهی اعتبار اصلی اثر را بر پیشانی کتاب حک می‌کنند. کافکا با "مسخ" و "قصر" و "محاکمه"، بالزاک با "باباگوریو"، زولا با "زمین" و "ژرمینال"، داستایوفسکی با "جنایت و مکافات"، همینگوی با "زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آید" و "داشتن و نداشتن" و "پیرمرد و دریا" و "وداع با اسلحه" و "برف‌های کلیمانجارو"، هدایت با "بوف کور"، گلشیری با "شازده احتجاب"، دولت‌آبادی با "جای خالی سلوچ" و سلینجر با "ناتور دشت"...

حالا ببینید ناتور دشت چگونه نام‌گذاری شده، عمق معنای آن کجاست؟ به این خاطر گفتگویی انجام دادم با افشین رفاعت داستان‌نویس جوان‌مان که در واشنگتن به دنیا آمده و آنجا آرشیو شده و در فضا و هوای نیویورک به فارسی داستان می‌نویسد. ناتور دشت یعنی نگهبان دشت. از افشین رفاعت می‌خواهم کمی راجع به ناتور دشت حرف بزند و بگوید چه دریافتی از این نام دارد:

ناتور دشت

با سلام خدمت شنوندگان رادیو زمانه. من به طور خیلی خلاصه در این مدت کوتاه خدمت‌تان عرض می‌کنم کتابی رسید به دستم به نام "ناتور دشت" که توسط آقای احمد کریمی قبل از انقلاب ترجمه شده و مجدداً توسط انتشارات ققنوس تجدید چاپ شده است. وقتی به مشخصات کتاب نگاه کردم متوجه شدم که کتاب در حقیقت ترجمه کتاب "کچر این د رای" به انگلیسی اثر مشهور سلینجر است، اما هیچ ارتباطی نتوانستم بین عنوان کتاب و ترجمه کتاب به فارسی پیدا کنم. وقتی که کتاب را همزمان به فارسی و انگلیسی می‌خواندم برایم سؤال بود که "کچر این د رای" به انگلیسی یعنی چی و به چه صورت می‌توان عنوان کتاب را ترجمه کرد.

با توجه به اینکه شخصیت داستان در متن داستان اشاره می‌کند که می‌خواهد مراقب مزرعه چاودار باشد {که در حقیقت منظور از مزرعه همان دشت است} و یا حتا اسم کتاب به صورت اشتباه خواندن از سطر یکی از شعرهای رابرت برنز گرفته شده است اما باز هم نامفهوم باقی می‌ماند. تا اینکه در یکی از جلسه‌های ادبی که با چند تن از دوستان و استادان دانشگاه نیویورک داریم این بحث را به میان کشیدم که "کچر این د رای" یعنی چه؟ برای یک آمریکایی چه مفهومی دارد و یا

حتا برای یک خواننده خارجی که کتاب را به زبان دیگری می‌خواند؟ چون در انگلیسی هم اگر لغت به لغت، عنوان کتاب را ترجمه کنیم واقعاً معنی اش همان "گیرنده در چاودار" است و همانطور که عرض کردم این چه معنی و مفهومی میتواند داشته باشد؟

یکی از اساتید که از مطرح کردن این مسئله بسیار خوشحال شده بود و در این مورد تحقیق کرده بود بحث را خیلی استادانه باز کرد و شکافت و گفت: «سلینجر از عنوان کتاب استفاده متافوریکال یا استعاره‌ای کرده و در حقیقت "کچر این د رای" یک استعاره است. چرا که در زمان قدیم وقتی "رای" یا همان گندم سیاه یا چاودار را برداشت و پراسس می‌کردند دستگاه‌ها آنقدر مدرن و پیشرفته نبود و همیشه شخصی می‌ایستاده با سبد یا با دستاری دور کمرش که دانه‌هایی را که از ماشین به بیرون پرتاب می‌شود، بگیرد و دوباره به ماشین برگرداند که دوباره پراسس بشود و برای تهیه فرآورده مورد استفاده قرار بگیرد. فرآورده‌ای که می‌تواند نان، سریال، آبجو، ودکا و یا ویسکی باشد پس "کچر" یا "گیرنده" از هدر رفتن دانه‌ها جلوگیری می‌کرده و دومرتبه دانه‌های رها شده را به ماشین بر می‌گردانده و در حقیقت این استعاره‌ای است برای نگرهبانی کردن از این دانه‌ها، دانه‌هایی که می‌توانند بچه‌هایی باشند که دارند هر لحظه به لبه‌ی پرتگاه یا صخره نزدیک می‌شوند، بچه‌هایی که در دشت مشغول بازی هستند. این همان نگرهبان دشت است.»

استاد نتیجه‌گیری کرد که ترجمه کتاب به عنوان "ناتور دشت" با خلاقیت و مهارت بسیار زیادی انجام گرفته و باید به این مترجم با این انتخاب درست و صحیحش آفرین گفت. «باور داستان و رمان، باور نام‌ها در داستان و رمان، مثل باور راه رفتن زیر باران است.»

۴۹

شاهنامه‌ی فردوسی و تصویرهای کلوزآپ

آگاهی یافتن فریدون از کشته شدن ایرج

فریدون نهاده دو دیده به راه

سپاه و کلاه آرزومند شاه

چو هنگام برگشتن شاه بود

پدر زین سخن خود کی آگاه بود

همی شاه را تخت پیروزه ساخت

همان تاج را گوهر اندر شناخت

پذیره شدن را بیاراستند

می و رود و رامشگران خواستند

تبیره بردند و پیل از درش

بستند آذین همه کشورش
 بدین اندرون بود شاه و سپاه
 یکی گرد تیره برآمد ز راه
 هیونی برون آمد از تیره گرد
 نشست بر او بر، سواری بدرد
 خروشی برآمد از آن سوگوار
 یکی زر تابوتش اندر کنار
 به تابوت زر اندرون پرنیان
 نهاده سر ایرج اندر میان
 آبا ناله و آه و با روی زرد
 به پیش فریدون شد آن نیکمرد
 ز تابوت زر تخته برداشتند
 که گفتار او خیره پنداشتند
 ز تابوت، چون پرنیان برکشید
 بریده سر ایرج آمد پدید
 بیفتاد از اسپ آفریدون به خاک
 سپه سر بسر جامه کردند چاک
 سیه شد رُخان، دیدگان شد سفید
 که دیدن دگر گونه بود از امید
 چو خسرو برین گونه آمد ز راه
 چنین بازگشت از پذیره، سپاه
 دریده درفش و نگون کرده کوس
 رُخ نامداران شده آبنوس
 تبیره سیه کرده و روی پیل
 پراکنده بر تازی اسپانش نیل
 پیاده سپهبد پیاده سپاه
 پر از خاک سر، بر گرفتند راه
 خروشیدن پهلوانان بدرد
 کنان گوشت از بازو آزاده مرد
 میر خود به مهر زمانه گمان

نه نیکو بود راستی در کمان
 بر این گونه گردد به ما بر، سپهر
 بخواهد ربودن، چو بنمود چهر
 چو دشمنش گیری، نمایدت مهر
 وگر دوست خوانی نبینش چهر
 یکی پند گویم تو را من دُرُست
 دل از مهر گیتی بیایدت شُست
 سپه داغدل، شاه با های و هوی
 سوی باغ ایرج نهادند روی
 بروزی کجا جشن شاهان بُدی
 وُرا بیش تر جشنگاه آن بُدی
 فریدون سر شاهپور جوان
 بیامد به بر برگرفته نُوان
 بران تخت شاهنشهی بنگرید
 سر شاه را نیز بی تاج دید
 سر حوض شاهی و سرو سَهی
 درختی گلفشان و بید و بهی
 برافشانند بر تخت، خاک سیاه
 به کیوان برآمد فغان سپاه
 همی کرد هوی و همی کند موی
 همی ریخت اشک و همی خَشت روی
 میان را به زَنارِ خونین ببست
 فکند آتش اندر سرای نشست
 گلستانش بر کند و سروان بسوخت
 به یکبارگی چشم شادی بدوخت
 نهاد سر ایرج اندر کنار
 سر خویش کرده سوی کردگار
 همی گفت کای داورِ دادگر
 بدین بیگنه کشته اندر نگر
 به خنجر سرش خشته در پیش من

تنش خورده شیران آن انجمن...

تصویرپردازی کلوزآپ

یکی از رازهای ماندگاری داستان‌ها و حماسه‌های فردوسی پرداختن به جزئیات چهره‌ها، تصویرسازی‌های هوشمندانه‌ی اوست. فردوسی تصویر شخصیت‌ها و قهرمانانش را به شکل کلوزآپ ساخته است، او تنها یک راوی قصه و حماسه نبوده. استادی بوده که مهم‌ترین تکنیک‌های قصه‌پردازی، و اصول دراماتیک را در ادبیات داستانی به خوبی می‌دانسته است.

هر جای شاهنامه را که باز کنی، می‌بینی که فردوسی برای تصویر کردن یک شخصیت، از ساعد، بازو، لب، دهان، چشم، سر، مو، چنگ، پیشانی، و تمامی اجزای چهره‌ی قهرمان یا شخصیت حماسه‌هاش را به جزئی‌ترین شکل و با دوربین کلوزآپ تصویر و توصیف کرده و آنگاه با یک نمای کلی یا لانگ شات، فضا را نیز به همان زیبایی ساخته است.

هزار سال پیش از سینما

فردوسی چیزهایی می‌دانسته و از تکنیک‌هایی استفاده کرده که امروزه پس از هزاران سال، آن هم در زمانه‌ای که سینما و دوربین و عکاسی و قرن بیستم را پشت سر نهاده، نویسندگانی چون مارگریت دوراس در نوع "رمان نو" طلایه‌دار آن هستند.

دستاورد نویسندگان "رمان نو" به ویژه مارگریت دوراس کلوزآپ‌های درخشان است. و اینکه، در این نوع ادبیات داستانی، اشیا شخصیت‌اند.

دیگر نمی‌توان مثل گذشته‌ها صحنه‌ها را پر از آکسسوار کرد. هر نویسنده‌ی باهوشی دیر یا زود درمی‌یابد که وسایلی که صحنه را پر و شلوغ می‌سازند قدرت داستان را از آن می‌گیرند.

این نکته را نیز فردوسی خوب می‌دانسته و با دقت بدان عمل می‌کرده است

ملایم و آوازی

نمای عمومی در داستان و رمان فقط پرسپکتیو می‌سازد. تنها با کلوزآپ است که ما می‌توانیم تصویر شخصیت را ترسیم کنیم. وقتی می‌گوییم «یک رج درخت کاج تا بی‌نهایت ادامه داشت، هنوز تصویری نساخته‌ایم، اما وقتی بگوییم یک رج درخت کاج تا بی‌نهایت ادامه داشت، و آن جلو یک بلوط با شاخه‌ی خوابیده از میان کاج‌ها خودش را به سوی جاده کشیده بود.» به شهادت بلوط تمامی کاج‌ها ساخته می‌شوند.

اشتباه است اگر خیال کنیم مدرن‌ترین تکنیک‌ها را تنها نویسندگان غربی کشف کرده‌اند، کافی است یکبار مثلاً شاهنامه‌ی فردوسی را بخوانیم تا ببینیم اصول دراماتیک یعنی چی.

مکن خویشان را ز مردم‌کشان

کز این پس نیابی تو از من نشان

پسندی و هم داستانی کنی

که جان داری و جان ستانی کنی

میازار موری که دانه‌کش است

که جان دارد و جان شیرین خوش است

بسنده کنم زین جهان گوشه‌ای

به کوشش فراز آورم توشه‌ای

به خون برادر چه بندی کمر

چه سوزی دل پیر گشته پدر

جهان خواستی یافتی خون مریز

مکن با جهان‌دار یزدان ستیز

سخن چند بشنید پاسخ نداد

دلش پر ز خشم و سرش پر ز باد

یکی خنجر از موزه بیرون کشید

سرا پای او چادر خون کشید

بدان تیر زهرآب گون خنجرش

همی کرد چاک آن کنانی برش

فرو آمد از پای سرو سهی

گسست آن کمر بند شاهنشهی

روان خون از آن چهره‌ی ارغوان

شد آن نام‌ور شهریار جهان

سر تاج‌ور از تن پیل‌وار

به خنجر جدا کرد و برگشت کار

جهانا پروردیش برکنار

و زان پس ندادی به جان زینهار

ندانی ندانم تو را دوست کیست

بدین آشکارت ببايد گریست

۵۰

صحنه‌آرایی در داستان

یکی از ویژگی‌های داستان و رمان مدرن، وسواس در انتخاب وسایل صحنه است. ذهنیت مدرن، صحنه‌های داستان و رمان را پر از اشیا نمی‌کند. همانطور که اشیا در شاهنامه‌ی فردوسی

شخصیت‌اند، در آثار نویسندگان مدرن قرن بیستم نیز اشیا شخصیت‌اند. تا جایی که مارگریت دوراس، در رمان مدراتو کانتابیله یک اتاق و یک اسکله را با یک پیانو و یک مداد می‌سازد. آنهم در فعلیت.

یک نگاه به مدراتو کانتابیله

خانم معلم پرسید: «نوشته‌ای را که بالای نت است می‌خواهی بخوانی؟» بچه گفت: «مدراتو کانتابیله». خانم با ضربه‌ی مداد بر روی پیانو، این جواب را تأیید کرد. بچه که سر به‌سوی نت برگردانده بود، بی‌حرکت ماند.

«مدراتو کانتابیله یعنی چی؟»

«نمی‌دانم.»

زن که در سه متری آنها نشسته بود، آه کشید. خانم از سر گرفت: «مطمئنی که نمی‌دانی مدراتو کانتابیله یعنی چی؟»

بچه جوابی نداد. خانم فریاد خفه‌ای حاکی از ناتوانی کشید و دوباره مدادش را به روی پیانو کوبید. بچه خم به ابرو نیاورد. خانم برگشت و گفت: «مادام» (دبارد) «شما چه حوصله‌ای دارید!» آن دبارد آه دیگری کشید و جواب داد: «خودم می‌دانم.» بچه، بی‌حرکت، با چشمان فروافتاده، یگانه کسی بود که بیاد آورد شب فرا رسیده است. و بخود لرزید.

«این را دفعه‌ی پیش بهت گفتم، دفعه‌ی پیش از این هم گفتم، صدبار بهت گفته‌ام. مطمئنی که نمی‌دانی؟»

بچه صلاح ندید که جواب بدهد. خانم یکبار دیگر جسم بی‌حرکتی را که در برابرش بود برانداز کرد و خشم او شدت یافت.

آن دبارد آهسته گفت: «باز هم شروع شد.»

خانم ادامه داد: «چیزی که هست... چیزی که هست، این است که نمی‌خواهی بگویی!...»

آن دبارد هم این بچه را از سرتا پا برانداز کرد، اما به صورتی غیر از خانم. خانم زوزه کشید: «فوراً باید بگویی.»

بچه کم‌ترین حیرتی نشان نداد. باز هم هیچ جوابی نداد. آنگاه خانم مداد را برای سومین بار چنان بر روی پیانو کوبید که مداد شکست. کاملاً کنار دست‌های بچه. این دست‌ها نوشکفته، تپلی و هنوز شیری بودند. درحالی‌که بسته شده بودند، هیچ تکانی نخوردند. آن دبارد حجب‌آلوده به خود جرئت داد و گفت: «بچه‌ی تخسی است.»

بچه سر بسوی این صدا برگرداند. بسوی او، با سرعت، فقط به مدتی که از وجود او مطمئن شود. بعد همان حالت جسم بی‌حرکت را در برابر نت از سر گرفت. دست‌هاش بسته ماند.

خانم گفت: «مادام دبارد، من نمی‌خواهم بدانم که او تخس است یا نه. چه تخس باشد و چه نباشد، باید اطاعت کند، یا اینکه...»

در لحظه‌ای که به دنبال این حرف آمد، صدای دریا از پنجره‌ی گشوده داخل شد. و همراه آن سر و صدای خفیف و دوردست شهر، در دل این بعدازظهر بهاری.

«برای آخرین بار می‌پرسم. مطمئنی که نمی‌دانی؟»

بک کشتی تفریحی از چهار چوبه‌ی پنجره بازگشت. بچه که سر به سوی نت داشت، در آن لحظه که کشتی تفریحی در خون او جریان داشت، تکان کوچکی خورد - و این را فقط مادرش تشخیص داد - صدای خفه‌ی موتور در سراسر شهر شنیده شد. کشتی‌های تفریحی بسیار کم بود. رنگ گلی پایان روز، سراسر آسمان را گلگون کرد. بچه‌های دیگر، جای دیگر، روی اسکله‌ها، ایستاده بودند و نگاه می‌کردند.

«مطمئنی، واقعاً، برای آخرین بار می‌گویم، مطمئنی؟»

باز هم کشتی تفریحی می‌گذشت. خانم از این همه لجاجت حیرت کرد. خشم او فروکش کرد، از اینکه در نظر این بچه این همه کم اهمیت بود احساس نومییدی کرد و با حرکتی که بعد به گفتار مبدل شد، ناگهان بی‌حاصلی سرنوشتش در نظر او مجسم شد و نالید: «چه شغلی، چه شغلی، چه شغلی!»

آن دبارد بحث را ادامه نداد. اما سرش کمی خم شد. به‌صورتی که گویا این حرف را تأیید می‌کرد. کشتی تفریحی بالاخره از چهارچوبه‌ی پنجره باز رد شد. صدای دریا در سکوت بچه بی‌حد و حصر بالا رفت.

«مدراتو...؟»

بچه دستش را باز کرد، آن را تکان داد و آهسته ماهیچه‌ی پایش را خاراند. حرکت او سریع و چابک بود و شاید خانم معصومیت او را قبول کرد. بچه پس از اینکه خودش را خاراند گفت: «نمی‌دانم.»

رنگ‌های غروب ناگهان چنان پرشکوه شد که رنگ بور بچه را تغییر داد. خانم، باز هم کمی آرام‌تر گفت: «ساده است.»

و یک فین طولانی کرد.

آن دبارد با حالتی شادمانه گفت: «چه بچه‌ای دارم، یعنی چه بچه‌ای زاییده‌ام. نمی‌دانم چطور شده که اینقدر لجوج بار آمده.»

خانم صلاح ندید که این بحث غرورآمیز ادامه یابد. درحالی که خرد شده بود به بچه گفت: «یعنی... یعنی که ملایم و آوازی.»

بچه کاملاً بی‌اعتنا گفت: «ملایم و آوازی.»

(مدراتو کانتابیله، مارگریت دوراس، ترجمه رضا سیدحسینی، انتشارات زمان)

یک نگاه به شاهنامه

اگر شاهنامه‌ی فردوسی را ورق بزنیم، می‌بینیم فردوسی از اشیا در حد نیاز استفاده کرده، آن هم در فعلیت.

به آوردگه رفت و نیزه گرفت
همی مانده از گفت مادر شگفت
یکی تنگ میدان فرو ساختن
به کوتاه نیزه همی تاختن
نماند هیچ بر نیزه بند و سنان
به چپ باز بردند هر دو عنان
به شمشیر هندی برآویختند
همی ز آهن آتش فرو ریختند
به زخم اندرون تیغ شد ریز ریز
چه زخمی که پیدا کند رستخیز
گرفتند از آن پس عمود گران
غنی گشت بازوی کندآوران
ز نیرو عمود اندر آمد به خم
چمان باد پایان و گرگان دژم
ز اسبان فرو ریخت برگ استوان
زره پاره شد بر میان گوان
فرو ماند اسب و دلاور ز کار
یکی را نبند دست و بازوش یار
تن از خی پرآب و همه گام خاک
زبان گشته از تشنگی چاک چاک
یکی از دگر ایستادند دور
پر از درد باب و پر از رنج پور
جهانا شگفتا که کردار توست
شکسته هم از تو هم از تو درست
از این دو یکی را نجنید مهر
خرد دور بود مهر نمود چهر

همی بچه را باز دار از ستور
 چه ماهی به دریا چه در دشت گور
 نداند همی مردم از رنج و آز
 یکی دشمنی را ز فرزند باز
 به دل گفت رستم که هرگز نهنگ
 ندیدم که آید بدین سان به چنگ
 مرا خار شد جنگ دیو سفید
 ز مردی شد امروز دل ناامید
 تصویرسازی در فعلیت

بسیاری از نویسندگان تازه‌کار برای ساختن چهره شخصیت داستان یا رمان‌شان، شروع می‌کنند به تصویرسازی بی‌دریغ که مثلاً چشم‌های نافذ، بینی عقابی، سبیل چخماخی، موهای مجعد تاب‌دار و چند صفحه از چهره شخصیت تصویر می‌دهند. و نمی‌دانند که این تصاویر چیزی به خواننده نمی‌بخشد. و نمی‌دانند که تصویر یک چهره را تنها در فعلیت می‌توان ساخت. یعنی زمانی که شخصیت داستان یا رمان حرف می‌زند، می‌توان از لب و دهنش تصویر آفرید. زمانی که دستش را می‌برد لای موهاش، می‌توان هم موها، هم انگشت‌ها و هم انگشترش را تصویر کرد. یا مثلاً زمانی که رانندگی می‌کند می‌توان نیم‌رخش را ساخت. و وقتی دنده عوض می‌کند، از تیک دستش حرف زد. نمی‌توانیم تصویرهای کیلویی بسازیم و بعد برویم سر وقت داستان. داستان و شخصیت سازی و تصویرپردازی و هم‌ی عناصر با هم به پیش می‌روند. نمی‌توان از یکی غافل شد و به دیگری پرداخت.

۵۱

ادبیات شفاهی یا ادبیات مکتوب

بیش از پنجاه درصد ادبیات هر کشوری شفاهی است. ادبیات خلاقه هرگز با نخستین جرقه مستقیماً از ذهن نویسنده بر کاغذ نمی‌نشیند و بخش عظیمی از ادبیات هر کشوری شفاهی می‌ماند و از یادها می‌رود.

ادبیات خلاقه چرخه‌ای را طی می‌کند که در هر فردی متفاوت است. مثل زغال که گر گرفتنش تکراری نیست، مثل شعله‌های آتش که هیچ‌کدام شبیه دیگری نیست. مثل موج دریا که هر یک با دیگری تفاوت دارد. هیچ موجی شبیه موجی دیگر نیست.

ادبیات خلاقه از همه چیز تأثیر می‌پذیرد، رنگ عوض می‌کند، در ذهن می‌چرخد، به زبان می‌آید، و وقتی بر کاغذ نشست با نخستین جرقه‌اش تفاوت دارد.

آغاز ادبیات خلاقه مثل نخستین سنگ آغازکننده‌ی بهمن است. تکوین آن، چرخش بر برف، بزرگ شدن، و در چرخش‌های بعدی بزرگ و بزرگ‌تر شدن، و بار برداشتن، و دور برداشتن، و خیز برداشتن است؛ یعنی بهمن شدن، که وقتی در عمق دره‌ای فرو غلتید چیزهایی را جابجا می‌کند، صدایش در گوش فلک می‌پیچد، و بر محیط خود تأثیر می‌گذارد.

این همان سنگ کوچکی است که بر اثر تابش خورشید، یا حرکت پرنده، یا وزیدن نسیم از جاش تکان می‌خورد. نویسندگان وقتی داستان یا رمانی را آغاز می‌کنند، در باره‌ی آن با دوستان و نزدیکان حرف می‌زنند، دور موضوع و شخصیت‌ها می‌چرخند، و واژه‌ها را صیقل می‌دهند و آنگاه می‌نویسند.

این البته بدان معنا نیست که نویسنده موضوع داستانش را برای کسی تعریف کند. زنه‌ار اگر داستان را پیش از نوشتن برای کسی تعریف کنید.

مارکز می‌گوید: داستان مثل کرمی است توی کله‌ی من که من سعی می‌کنم بیارمش روی کاغذ. راست می‌گوید، داستان کرمی است در سر نویسنده؛ وقتی این کرم بیرون بیفتد، شوق نوشتنش در نویسنده می‌میرد، سرد می‌شود، و تمام می‌شود.

داستان را پیش از نوشتن نباید برای کسی تعریف کرد. اما خوب است که نویسنده حول و حوش داستان یا رمانش با خود یا دوستان و نزدیکانش بچرخد، و فضا را در اختیار آن داستان قرار دهد. از جایی دیالوگی در انداختن، فضا و لحن نوشته را با دیگران محک زدن، سواد شخصیت‌ها را زیر و زبر کردن، و بیش از همه در مورد ادبیات «نظیر» گپی به‌پا کردن، از کارهای مهمی است که نوشته را پیش از مکتوب شدن صیقل می‌دهد.

حلقه‌های ادبی

معمولاً بهترین نویسنده‌ها از حلقه‌های ادبی برخاسته‌اند. در ایران سابقه‌ی گروه‌های ادبی سبعة و ربعه را داریم که صادق هدایت جزو گروه ربعه بود. ابراهیم گلستان نیز در استودیو گلستان فضایی برای افرادی چون فروغ فرخزاد و مهدی اخوان ثالث، و افرادی دیگر برپا کرده بود. در سال‌های اخیر هوشنگ گلشیری یک حلقه‌ی ادبی ساخته بود و به دیگران اصرار می‌کرد که حلقه‌ای بسازند و کار کنند.

گلشیری می‌گفت: این حلقه‌ها وقتی به هم بیبوندند موج می‌شوند و بار خواهند داد. و راست می‌گفت. این تجربه را او از سال‌های جوانی‌اش آورده بود. از سال‌های جنگ اصفهان که آدم‌هایی چون احمد میرعلایی، امیرحسین افراسیابی، حمید مصدق، عبدالرحیم اخوت، محمد کلباسی، محمد حقوقی، و دیگران را به میدان فرستاده بود.

گروه تئاتر ادبی ایرلند

یکی از مهم‌ترین شاهدان این مدعا، گروه تئاتر ادبی ایرلند است؛ حلقه‌ای ادبی با آدم‌هایی بزرگ، توانا، و ماندگار.

گروه تئاتر ادبی ایرلند در ابتدای قرن بیستم افرادی چون جان میلینگتون سینگ، ویلیام باتلر ییتس، جیمز جویس، ساموئل بکت، ویرجینیا وولف، شون اوکیسی و بسیاری دیگر را در خود پرورد، بزرگ کرد، و به جهان شناساند. کسانی که بخش‌های مهمی از ادبیات خلاقه‌ی جهان را آفریدند. هدف این گروه دقیقاً «بالیدن در کنار یکدیگر» و «نقد متقابل» بود؛ این که تحمل‌پذیری را تمرین کنند، و گوشه‌های تیز و ناصاف یکدیگر را صیقل دهند که وقتی آثارشان چاپ و منتشر شد، از چند صافی نقد برگزیده باشند. به گونه‌ای که دیگران نتوانند بر آن خرده بگیرند. دوره‌ها و حلقه‌های درخشان بسیاری در جهان بوده و هست که ادبیات را از نقطه‌ای به نقطه‌ای بهتر ارتقا داده است. دوره مالکوم کاولی پاریس یکی از این حلقه‌هاست که همینگوی چهره‌ی شاخص آن بوده است.

حلقه‌سازی در قاعده‌ی بازی

مهم نیست با چند نفر، مهم نیست چه کسانی، کافی است چند نفر علاقه‌مند حلقه‌ای بسازند. مهم نیست که از آغاز ادبیات آغاز کنند، می‌توان از اولین کتاب دم دست، بحث و جدل را آغاز کرد. مهم این است که نویسندگان تازه‌کار میزان تحمل‌پذیری خود را محک بزنند، زبان را در گفت و شنود به کار بیندازند که صیقلی شود.

مهم این است که صد صفحه بخوانند، ده صفحه حرف بزنند، و یک صفحه بنویسند.

ادبیات شفاهی، باند پرواز هواپیمای نوشتن است.

ادبیات شفاهی میدان دور گرفتن کلمات در ذهن نویسنده است.

لکنت را نمی‌توان بر کاغذ تحمیل کرد. نثر پاکیزه را باید در بیان آموخت. گوش را نیز می‌توان برای گفتار شسته رفته تربیت کرد، اینها همه در میدان ادبیات شفاهی تمرین می‌شود.

زمانی که اثر منتشر می‌شود، نویسنده دیگر حق اظهار نظر ندارد. نویسنده مانند خواننده‌اش تنها می‌تواند خواننده‌ی خود باشد.

و این حق خواننده است که اثری را بخواند، یا آن را کنار بگذارد، و این حق نویسنده است که پیش از انتشار، جرقه‌ی آغاز یا سنگ کوچکش را آنقدر بر برف بغلتاند و بچرخاند که وقتی در جایی فرو نشست چیزی را جابجا کند.

در معماری رمان، ساختار بالون یکی از فرم‌های پر کشش و پر جاذبه است که برخی نویسندگان آن را تجربه کرده‌اند. همان ساختاری که هاینریش بل در رمان «سیمای زنی در میان جمع» به کار گرفته، و مارکز هم با همین معماری «گزارش یک مرگ» را نوشته است.

در این ساختار نویسنده شخصیت را بالون می‌کند و سپس بالون را رها می‌کند بالای افواه تا از هر طرف بی‌نوبت به آن سوزن بزنند. آنقدر می‌زند و می‌زند تا بالون مثل یک نعلبند بر زمین شود. در رمان «سیمای زنی در میان جمع» لنی شخصیت مرکزی است که مثل یک بالون به فضای رمان پرتاب می‌شود تا از اینجا و آنجا سوزن بخورد. راوی و پلیس و معلم و بقال و همسایه و همه گویی خنجر به دست منتظرند تا دل اندرون لنی را سرفه کنند.

گابریل گارسیا مارکز رمان «گزارش یک مرگ» را به شکل بالون آفریده و آن را بالای افواه رها کرده است، بالونی زیبا که اسمش سانتیاگو ناصر است. و قرار است کشته شود.

«سانتیاگو ناصر روزی که قرار بود کشته شود ساعت پنج و نیم صبح از خواب بیدار شد تا به استقبال کشتی اسقف برود. خواب دیده بود که از جنگل عظیمی از درختان انجیر می‌گذشت که باران ریزی بر آن می‌بارید. این رویا لحظه‌ای خوشحالش کرد و وقتی بیدار شد حس کرد پوشیده از فضله‌ی پرندگان جنگل است.»

دور زدن بالون

بیست و هفت سال بعد راوی که خود نویسنده باشد با نام گارسیا مارکز، بالون هوا شده را زیر سوزن می‌گیرد. بالونی که از هر طرف باید سوزنی به آن وارد شود تا بادش بخوابد. گاه سوزن، گاه کارد خوک‌کشی، گاه نیش و کنایه‌ها، گاه هشدار، گاه حس بویایی. اما چیزی که بالون این رمان را نقش بر زمین می‌کند، سوزن نیست، کارد خوک‌کشی برادران ویکاریو است. و این، سانتیاگو ناصر، مثل قدیسی زیبا بر فراز خاطره و حافظه‌ی مردم بار دیگر زنده می‌شود تا یک ساعت دیگر کشته شود، اما کسی نمی‌تواند جلو کشته شدن او را بگیرد.

جریان از این قرار است که مردی به نام بایاردو سان رومان، با خواهر ویکاریوها عروسی کرده، با آنخلا ویکاریو، و شب عروسی می‌فهمد که عروس باکره نیست، او را پس می‌فرستد. برادران ویکاریو قصابند و در طول رمان، کارد خوک‌کشی‌شان را تمیز می‌کنند. بوی جنایت در فضا پیچیده است. همه‌ی افراد شهر می‌دانند که سانتاگو ناصر امروز کشته می‌شود، اما کسی نمی‌تواند سرنوشت محتوم او را تغییر دهد.

گزارش یک مرگ

بعد کاردها را روی سنگ‌ساب تیز کردند، مثل همیشه. پدر و هر دو کارد را گرفت و آنها را روی سنگ و به نوبت تیز کرد. و پابلو دسته‌ی چرخ را چرخاند و در همان حال دربارهی شکوه و جلال جشن با قصاب‌ها حرف می‌زدند. بعضی‌ها گله داشتند که شیرینی بهشان نرسیده و دیگر رفقا و دو

برادر به ایشان قول دادند این اهمال را جبران کنند. آخر سر کاردها را روی سنگ گذاشتند و پابلو کاردش را به طرف چراغ گرفت تا نور روی تیغه‌اش بیفتد و گفت: «می‌خواهیم سانتیاگو ناصر را بکشیم.»

تیز کردن آتش

راستش جریان از این قرار است که مدتی پیش سانتیاگو ناصر با خواهر ویکاریوها رابطه داشته و برادران ویکاریو فهمیده‌اند که سانتیاگو ناصر بکارت خواهرشان را برده است و حالا می‌خواهند او را بکشند و این را مردم شهر می‌دانند. حتا خواننده هم این را فهمیده و در لابلای کلمات تلاش می‌کند که راهی بیابد تا مانع از مرگ سانتیاگو ناصر شود. اما کلمات کمکی نمی‌کنند. سرنوشت سانتیاگو ناصر تعیین شده و کاریش هم نمی‌شود کرد.

تکنیک در این نوع رمان به نویسنده اجازه می‌دهد که دوربین اصلی‌اش را نزدیک به شخصیت اصلی بکارد و ده‌ها دوربین دیگر را برای شهادت دوربین اصلی به‌کار بگیرد.

تکه‌ای از گزارش یک مرگ

هر دو برادر در یک لحظه او را دیده بودند. پابلو ویکاریو کتش را کند. آن را روی چهارپایه گذاشت و از لای روزنامه کارد خنجر مانند را درآورد. قبل از ترک مغازه و بدون قرار قبلی، هر دویشان صلیب کشیدند. و اینجا بود که کلوتیلده آرمتا پیراهن پدر ویکاریو را کشید و خطاب به سانتیاگو ناصر فریاد زد که بدود، چون می‌خواهند او را بکشند. فریاد او چنان با اصرار توأم بود که نفس را در سینه‌ها حبس کرد. کلوتیلده آرمتا به من گفت: «اول ترسید، چون نه می‌دانست چه کسی فریاد می‌زند و نه اینکه فریاد از کجاست.»

اما همزمان با دیدن او، پدر ویکاریو را هم دید که زن را به زمین هل داد و به برادرش پیوست. سانتیاگو ناصر که در پنجاه متری خانه‌اش بود به طرف در بزرگ دوید. پنج دقیقه قبل، در آشپزخانه ویکتوریا گوتمن داشت چیزی را که دیگر همه می‌دانستند، برای پلاسیدا لینرو تعریف می‌کرد. پلاسیدا لینرو که زن محکمی بود، نگذاشت هیچ نشانی از نگرانی در او ظاهر شود، از ویکتوریا گوتمن پرسید آیا به پسرش خبر داده. و او به دروغ گفته بود که وقتی سانتیاگو ناصر برای نوشیدن قهوه آمده بوده، او هنوز چیزی از این بابت نمی‌دانسته. در اتاق پذیرایی دیوینا فلور هنوز مشغول صیقل دادن کف اتاق بود که ناگهان خیال کرد سانتیاگو ناصر از در بزرگ وارد شد و از پله‌هایی که نرده‌های مارپیچی داشت به اتاق‌های بالا رفت. دیوینا فلور به من اعتراف کرد: «تصویری بسیار روشن بود. کت و شلوار سفیدش را پوشیده بود و در دستش چیزی بود که درست تشخیص ندادم، به نظرم یک دسته گل سرخ آمد.» چنان برایش واضح بود که وقتی پلاسیدا لینرو پرسید: او کجاست، دیوینا فلور با اطمینان گفت: «او همین حالا رفت بالا به اتاقش.»

پلاستید لیزو کاغذ را روی زمین دید اما فکر برداشتنش را نکرد و از محتوای آن وقتی مطلع شد که کسی در هیاهوی مصیبت آن را به او نشان داد. از لای در باز، برادران ویکاریو را دید که از میدان گذشتند و در حالی که کاردهایشان را حواله می‌دادند، به طرف خانه می‌دویدند. از جایی که ایستاده بود، آنها را خوب می‌دید. اما نمی‌توانست پسرش را که از طرف دیگر میدان به طرف در می‌دوید ببیند. به من گفت: «فکر کردم آنها می‌خواهند داخل شوند تا او را در خانه بکشند.» پس با عجله به طرف در آمد و آن را به یک ضرب بست.

فقط چند لحظه مانده بود که ساتیاگو ناصر داخل شود که در بسته شد. او فقط توانست چند بار با مشت به در بکوبد و بعد به سرعت رو بگرداند تا با دست خالی با دشمنان مقابله کند. پابلو ویکاریو گفت: «وقتی او را در مقابلم دیدم، لرزیدم. چون به نظرم دو برابر بلندتر از قد واقعی‌اش آمد.» ساتیاگو ناصر دست‌هایش را بلند کرد تا اولین ضربات پدر و ویکاریو را که از جانب راست به او حمله‌ور شده بود، دفع کند. فریاد زد: «مادر قحبه!»

کارد در کف دست راستش فرو رفت. و از پهلو تا میچ را شکافت. همه صدای فریاد درد او را شنیدند.

«آی، مامان!»

پدر و ویکاریو کارد را با مشت بی‌رحم خوک کشش درآورد و بعد تقریباً در همان محل ضربه‌ی دیگری وارد کرد. پدر و ویکاریو به بازپرس گفت: «چیز غریبی بود. کارد پاک بیرون آمد. سه بار به او ضربه زدم و یک قطره خون ریخته نشد.»

ساتیاگو ناصر در حمامی از خون و با دست‌هایی که انبوه روده‌هایش را گرفته بود، وارد شد. پونچو لائو به من گفت: «چیزی که هرگز از یادم نمی‌رود بوی وحشتناک گه بود.» اما دختر بزرگ‌تر، آرخنیدا لائو برایم تعریف کرد که ساتیاگو ناصر با همان وقار همیشگی راه می‌رفت. با قدم‌هایی شمرده و چهره‌ی گندمگونش با جعدهای آشفته‌ی مو، از همیشه زیباتر شده بود. هنگام گذشتن از کنار میز به آنها لبخند زد. بعد از اتاق‌های عقب خانه گذشت. آرخنیدا لائو نزد من اقرار کرد: «نمی‌توانستیم تکان بخوریم. از ترس فلج شده بودیم.» عمه‌ام ونه فریدا مارکز، در حیاط خانه‌اش، آن طرف رودخانه، مشغول پاک کردن ماهی بود که او را هنگام پایین آمدن از پلکان بندر قدیمی دید. او با قدم‌هایی محکم در جستجوی خانه‌اش بود. عمه‌ام فریاد زد: «ساتیاگو، کوچولوی من، چه خبر شده؟»

ساتیاگو ناصر او را شناخت و گفت: «ونه، مرا کشتند.»

در آخرین پله پایش لغزید، اما فوراً بلند شد. عمه ونه به من گفت: «هنوز دقتش را حفظ کرده بود. با حرکت دست، خاک روده‌هایش را پاک کرد.» بعد از در عقب که از ساعت شش صبح باز بود به خانه رفت و با تمام قد در آشپزخانه افتاد.

و این شاهکار

ساختن عامل کشش حول محور جنایت که تو نتوانی کتاب را زمین بگذاری و یک نفس بخوانی، اینجا فقط از ذهن زیبای مارکز برمی‌آمده است. آمده است تا شاهکارش را بنویسد. مارکز در این رمان، مرگ را به میان آورده و هی به آن دامن می‌زند. سانتیاگو ناصر را مانند یک بالون به میان آورده و از هر جایی به او ضربه می‌زند تا بادش را بخواباند. از هر جای رمان که شروع کنی، حادثه اخطار می‌شود.

۵۳

سطح سواد مخاطب

هوشنگ گلشیری از معدود داستان‌نویسان ایرانی است که هم طرف نقل را به خوبی می‌شناسد و هم مخاطب را. در داستان‌های اوست که سطح سواد خواننده و نویسنده یکدست پیش می‌رود، این سو و آن سوی متن در داستان‌های گلشیری سنجیده و دقیق است. در هر کفه هرچقدر بار بیفزاید، عاقبت شاهین ترازو برابر می‌ایستد.

گلشیری خواننده را شیرفهم نمی‌کند. داستان می‌نویسد. شیرفهم کردن یعنی توضیح واضحات. و آدم وقتی که بخواد به شعور مخاطبش توهین کند به توضیح واضحات می‌افتد و هی به شرح چیزی می‌پردازد که نباید. صادق هدایت در بوف کور می‌گوید: «من برای سایه‌ام می‌نویسم.» پنهان‌سازی اطلاعات

اگر معلومات داستان لای سطور آن پنهان نباشد، خواننده می‌پرسد چرا داری اطلاعات علنی می‌دهی؟ وقتی پدر و مادری دارند از پسر دانشجویشان که حالا زندانی شده حرف می‌زنند، نمی‌گویند پسرمان دانشجوی بود و در حادثه‌ی کوی دانشگاه دستگیر شد. جور دیگری در داستان این اطلاعات به خواننده باید القا شود. ساده‌ترین شکل این است که پدر و مادر بنشینند و سیر تا پیاز زندگی پسرشان را به شکل دیالوگ به خورد خواننده بدهند. اما این به واقعیت هم تجاوز شده است. به همین خاطر چنین نوشته‌ای هر چند که ساختار داستان هم داشته باشد، داستان نیست. سعدی می‌گوید:

نابرده رنج، گنج میسر نمی‌شود

مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد.

این بیت هم شعر نیست، نظم است. شهامتش را داشته باشیم که به هر چیز شبیه شعر نگوئیم شعر. و هر نوشته‌ای را داستان ندانیم، صادق هدایت می‌گوید: «من برای سایه‌ام می‌نویسم.» اما بسیاری از داستان‌های معاصر به دلیل نداشتن "طرف نقل" مشخص نمره‌ی قبولی نمی‌گیرند.

بازسازی صادقانه‌ی واقعیت

چارلی چاپلین برای یک صحنه از فیلم "روشنایی‌های شهر" سی و هفت بار فیلم‌برداری را تکرار کرده که صحنه واقعی و دراماتیک جلوه کند. همان صحنه‌ای که چارلی چاپلین از در عقب یک ماشین داخل می‌شود و از آن در بیرون می‌آید و در را می‌بندد و جلو زن گل‌فروش نابینا ظاهر می‌شود. آن صحنه تصادف را ایجاد کرده تا به بیننده فیلم توهین نکند. سی و هفت بار آن صحنه تصادف را ساخته و سی و هفت بار از در عقب ماشین داخل شده و از در دیگر در آمده است تا بافت دراماتیک اثرش یکدست، قوی و جاودانه بماند. آن هم بر اساس شخصیت فیلم که مترصد تصادفی است تا به نوایی برسد، حالی که می‌توانست برای شیرفهم کردن بیننده‌ی فیلم یک ماشین را از روی اتفاق آنجا متوقف کند، کسی را از آن پیاده کند و بعد چارلی چاپلین را راه بیندازد جلو زن گل‌فروش.

پشت صحنه‌های اثر هنری تلاش است و عرق ریختن و به شعور خواننده احترام گذاشتن. این سو و آن سوی متن درست در همین نقطه رابطه برقرار می‌کنند. وقتی خواننده را دست کم بگیری، در اصل نوشته خودت را دست کم گرفته‌ای، و عاقبت به خودت خیانت کرده‌ای. هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی علاوه بر اینکه داستان‌های زیبایی برای ما به یادگار گذاشته‌اند، علاوه بر ارتقای ادبیات فارسی و همه‌ی آنچه هست، گویی به خاطر نسل‌های بعدی نمونه‌سازی کرده‌اند. و داستان‌هایی پدید آورده‌اند که آنها را می‌توان به عنوان الگو، سرمشق قرار داد.

داستان به فرم نامه

از نمونه‌سازی‌های موفق در داستان کوتاه که گلشیری برای شناساندن طرف نقل بر آن تمهید دارد می‌توان به "معصوم اول" و "زندانی باغان" مراجعه کرد. داستان به فرم نامه نوشته شده و طرف نقل دقیقاً مشخص است. هم در "معصوم اول" و هم در "زندانی باغان". تکلیف خواننده هم معلوم است که نویسنده دارد خطاب به ناصر و بر اساس اطلاعات بین راوی و ناصر ماجرای را پی‌می‌گیرد. داستان یکدست، قوی و حقیقی پیش می‌رود. حقیقتی در داستان نهفته است که از واقعیت نیز بالاتر می‌ایستد.

زندانی باغان

سلام ناصر جان، نامه‌ات رسید، خوشحال‌مان کرد. ممنون که یاد ما کردی. ما هم خوییم، هستیم، اینجا هستیم. یک جایی است شبیه ماسوله. یا همان باغان خود من. اما اینجا خانه‌ها بر بدنه‌ی آن شبیه که هست بنا شده. از آن بالا تا آن پایین پایین. بالا بر قله یا نوک این تپه یا کوهی که ما بر یک بالش خانه داریم، پاره پاره مه‌های سبک و رونده است. بعد هم خانه‌های ماست، سوار بر پشت هم. میان درخت‌های شاخه در شاخه‌ی بلوط کوهی یا صخره‌های خزه‌پوش. گاهی هم چند خانه مثل یک چند ضلعی گرد بر گرد هم هستند و بعد باز خانه هست و درخت، و باز خانه تا آن پایین

که لابلائی شاخه شاخه‌ی درخت‌ها برق سیاه و سنگین آبی هست که از درخشش خودش روشن و تاریک می‌شود. همین‌هاست.

جاده‌ای البته هیچ جا نیست یا حتا کوره راهی به جایی. انگار بگیر که ما از ازل همین جا بوده‌ایم و تا ابد خواهیم ماند. من هم که می‌روم تا نمی‌دانم چی را بینم و یا کی را گم می‌شوم. بعد هی حیاط این خانه است و بام آن خانه. گاهی هم، گفتم انگار، اتاق‌هایی گرد بر گرد کثیرالاضلاع یک حیاط. از توی تاریکی این شب ابدی صدایی می‌پرسد: «شما مید؟»

می‌گویم بله.

«نکند گم شده‌اید!»

سری می‌بینم پوشیده به عرق‌چینی سیاه. می‌گوید: «می‌خواهید راهنمایی تان کنم؟» «ممنون. خودم پیدا می‌کنم.» بالاخره هم می‌رسم. فرزانه را می‌بینم که بر شیب سبز جلو اتاق‌ها مان دارد کاری می‌کند. مثلاً فرض کن جارو می‌کند که می‌رسم. بعد که در همان تاریکی و یا شاید زیر نور کدر ستاره‌ها دور سینی غذامان می‌نشینیم تا چیزی بخوریم، باز پیداش می‌شود.

جوانکی‌ست سر به زیر افکنده و خجول که کرک صورتش تازه دمیده. می‌آید و بی‌آنکه سلامی بکند چرخ می‌زند دور ما و زیر روی هر چیزی را نگاه می‌کند. حتا خم می‌شود و استکان‌ها را بو می‌کند. حتا قوری را که کنار اجاق گذاشته‌ایم. بعد هم می‌رود. بعد از دل تاریکی‌های بالا دست خانه‌ی ما یکی دیگر پیداش می‌شود. این یکی کامله مردی‌ست عرق‌چین به سر و جلیقه بر روی پیراهنی رها شده بر شلوار. او هم چرخ می‌زند، گاهی هم پتویی یا کتی را جابجا می‌کند و زیر و پشت‌شان را نگاه می‌کند. می‌گویم: «بفرمایید.» «ممنون.»

«ما که چیزی نداریم.»

«بله دیدیم. ولی خب گفتیم شاید باز شیطان وسوسه‌تان کند.»

بچه‌ها هم هستند. یادت که هست؟ غزل‌مان حالا هفت سالش است و باربدمان فقط پنج ساله است. نمی‌دانم چرا گریه نمی‌کنند. همین‌طور نشسته‌اند توی این تاریکی شب‌هامان که گاهی از نور ستاره‌های دور و کدر روشن می‌شود. بعد باز یکی دیگر می‌آید، دارد چرخ می‌زند. به خاطر بچه‌ها که فقط نگاه می‌کنند بلند می‌شوم هم‌پایش می‌روم. می‌گویم: «آخر ما که می‌بینید.»

«بله.»

«پس چرا باز می‌آید؟ آخر آن پسر جوان است، دست تنگ است، می‌خواستید یک چیزی توی جیبش بگذارید.»

می‌گویم: «چشم. حتماً. چرا قبلاً نگفتید؟» و یادم می‌آید توی جیب شلوارم چند دویستی هست. خب پنج‌تاش را که بهش بدهم، دیگر تمام می‌شود. می‌روم بالا دست خانه و از حفره‌ی راه پله‌های گردان با نرده‌های زنگ‌زده پایین می‌روم. توی راه‌پله‌ها باز هم هستند، تنگ هم. و من کورمال و

دست به نرده پایین می‌روم تا می‌رسم به همان جوان. حالا صورت اصلی لاغرش را دو تیغه کرده است و روی پیراهن راه راهش کت جیر پوشیده است. شلووارش هم لی روشن است. یک جفت کفش کتانی هم به پا دارد. هم‌پا می‌رویم. من که نمی‌توانم ببینم. یکی دو بار هم روی قلمه سنگ‌های دامنه‌ی تپه‌ای که بر آن شانه به شانه می‌رویم، زمین می‌خورم، اما باز بلند می‌شوم و هم‌پایش می‌روم. می‌گویم: «چرا از اول نگفتی؟ من که حرفی ندارم.» بازوی مرا می‌گیرد و می‌گوید: «این جا همه چیز هست. از نشمه بگیر تا نشئه‌جات. همه‌طورش هم هست. تو فقط لب تر کن.»

می‌گویم: «من که برای این چیزها نیامده‌ام پیش تو.»

«من را سیاه می‌کنی؟»

«باور کن.»

«خودتی. من خوانده‌ام. همه‌ی کارهات را خوانده‌ام. می‌دانم که هستی ...»

و این قاعده‌ی بازی

و داستان در قاعده‌ی بازی خودش می‌چرخد و پیش می‌رود. نویسنده اما نمی‌گوید: دخترم غزل یا همسرم فرزانه یا پسرم باربد. حتا در گفتن یک کلمه دختر یا همسر یا پسر صرفه‌جویی می‌کند. چرا که ناصر این چیزها را خوب می‌داند.

توصیه من به داستان‌نویسان جوان این است که موقع نوشتن داستان خیال کنند دارند به شخصی نامه می‌نویسند. هر کس که خودشان انتخاب می‌کنند با هر میزان سوادى که خود بر آن تمهید دارند. نامه را خطاب به او بنویسند. بعد که داستان تمام شد فرم را از حالت نامه خارج کنند و نام مخاطب را از ابتدای نامه بردارند. داستانی که می‌ماند، یکدست بر اساس اطلاعات و معلومات و سواد آن مخاطب است. حال اگر طرف نقل شما یا مخاطب نامه شما مثلاً هوشنگ گلشیری باشد، ناچارید بر اساس معلومات او حرکت کنید. و اگر طرف نقل شما مثلاً برادر یا خواهرتان باشد، ناچار نیستید اطلاعاتی را تکرار کنید که او خود از آنها آگاه است. اینجا دقیقاً جایی است که اطلاعات علنی را فرم بدهید و لای سطور داستان پنهان کنید.

۵۴

در هر ستون نوشتن رازی هست

نامه یداله رویایی به عباس معروفی

«تو چرا عباس هستی؟»

عباس عزیز،

تو کی هستی؟ تو چرا عباس هستی؟ دیری‌ست علامت سؤال شده‌ای، رازشده‌ای، اعتراض شده‌ای.

نظرنویس‌های من، بیش‌ترشان، نمی‌دانند که این عباس، در ابتدای تأسیس این وبلاگ، معروفی بود، و کم‌کم "همسایه" ای برای حرف‌های من شد. و یا اصلاً سایه‌ای برای حرف: سنگی که می‌شنود، و صبوری می‌کند. این عباس حالا دیگر برای خودش حضرتی شده است. حضرت؟

راستی تو چه عباسی هستی؟

یادم افتاد که زمانی با شاملو، برای شرکت در کنگره‌ی نظامی، به رم رفته بودیم. بهار ۱۳۵۴ بود. بعد از اتمام کار کنگره، به پیشنهاد او هفته‌ای به گشت و گذار ماندیم. روزها و شب‌های ما به پرسه در کوچه‌های رم و بارهای ونیز، در کافه‌ها و یا در هتل، به مستی و بی‌خبری می‌گذشت، با ویسکی، و آذوقه‌ای از تریاک و هروئین که با خود برده بودیم، و یک "ذخیره‌ی احتیاطی" از شیرهی ناب. و یا مخدرات دیگر، گاهی هم از نوع علیایش: با دلبرکانی نه چندان غمگین. در بازگشت به تهران، چند روز بعد مصاحبه مفصلی از احمد دیدم با علیرضا میبیدی در روزنامه‌ی "رستاخیز"، حکایت از سفری پرملال، پراز تحمل و تلخی:

«...روزها در کوچه‌های رم، فریاد می‌زدم: آیدای من کجاست... و هرروز در مه صبحگاهی لوئیجی با گاری اش از گورستان پشت رودخانه می‌آمد، از جلو ما می‌گذشت و به هم صبح بخیر می‌گفتیم...»

آن روز که لوئیجی با گاری خالی به گورستان می‌رفت (و یا بر می‌گشت؟)، از جلو ما گذشت، چیزی به هم نگفتیم... من تمام روز را سراسیمه در کوچه‌ها دویدم و فریاد زدم: آیدای من کجاست؟ و می‌گریستم...» (به نقل از حافظه)

فرداش که به هم رسیدیم پرسیدم: احمد، ما که هر روز باهم بودیم، حالا آیدا جای خود، ولی این لوئیجی که نوشتی هر روز باگاری خالی به گورستان می‌رفت کی بود؟ که هیچ‌وقت من ندیدم!

گفت: آره، لابد لوئیجی پیراندللو بوده!

تا وقت دیگر قربانت»

ویتترین چینی شاعرانه!

این مطلب یداله رویایی برخی را بر آشفته، و عده‌ای را به فکر فرو برده است. وقتی آن را خواندم لبخند زدم و بعد دوباره به ساختار ادبی نامه نگاه کردم.

گاهی دیده‌ام در مورد تئوری شعر کسانی خواسته‌اند در طول ده صفحه حرفی بزنند که رویایی در یک صفحه قبلاً گفته است. تفاوت در اینجاست که آنها نتوانسته‌اند و او گفته است.

یکی از خوشبختی‌های من در طول عمرم، معاصر بودن و محشور بودن با آدم‌هایی بوده که حضورشان نه تنها در زندگی من، بلکه در زندگی ادبی جامعه‌ی ما نقش و رنگ داشته است.

نمی‌خواهم از همه‌ی آن آدم‌ها نام ببرم، اینجا اما از یداله رویایی و احمد شاملو می‌گویم که دوستی و روابط نزدیکی با من داشته‌اند.

شاملو چنانچه قبلاً هم نوشته‌ام؛ شاعری بود با توان و سلیقه‌ی بالایی در ویتترین چینی. برعکس
یداله رویایی شاعری است که اهل ویتترین چینی نیست.

شیوه‌های دیگر

رضا حیرانی، شاعر معاصر پای این نامه نظری نوشته که به بخشی از نظرهای خوانندگان پاسخ
می‌دهد. حیرانی می‌نویسد:

جناب رویایی سلام. جالب است که این بار هم ذهن ایرانی، بیماری قدمایی خودش را بروز داد و
ما شاهدیم که مخاطبان این پست به جای دریافت امکاناتی که این نوشته در لایه‌های زیرین
خودش دارد به دنبال مباحث محبوب نشریات زرد رفته‌اند. از متلک گرفته تا اعتراض بدون اینکه
بخواهند کمی هم به این فکر کنند از همین خاطره‌ی کوتاه تا چه اندازه می‌شود به شعرهای شاملو
نزدیک‌تر شد.

فکر می‌کنم مهم‌ترین پتانسیل این پست همان بحث خلق نام برای ایجاد امکانی جدید به جای
امکانی اشباع شده به نام "تو"ی همواره‌ی ادبیات فارسی است. مخاطب ادبیات فارسی مدتهاست از
انبوه "تو" در شعرهای فارسی خسته است و برای همین مؤلف هوشیار با ایجاد یک امکان که همان
خلق نام باشد ضمن استفاده از این جایگزینی با ذائقه‌ی تاریخی مخاطب فارسی هم نزدیکی
می‌کند. این ذائقه همان علاقه به شنیدن حرف‌های درگوشی است. به همین خاطر است که هنوز
پرطرفدارترین مدل شعری در فارسی شعری است که بر پایه‌ی روایتی خطی و داستانی شکل
می‌گیرد.

شاملو با آگاهی از همین ذائقه‌ی مبتلا به نقالی مخاطب شعر فارسی بود که مدام در شعرهایش خلق
نام می‌کرد. آیدا، نازلی، اسفندیار مغموم و... همه در خدمت ایجاد امکانی برای جذب مخاطب
دل بسته به قوه شنیداری است. به همین خاطر است که برایش جابجایی وارطان به جای نازلی یا
برعکس هیچ فرقی نمی‌کند، چون نام در شعر او فقط به جای همان "تو"ی مثل کنه به شعر فارسی
چسبیده می‌آید. خود شما هم با ایجاد عباس حالا چه معروفی چه در حد همان نام، مخاطب را
مبتلا به وسوسه‌ی خواندن می‌کنید. به راستی اگر عباس این پست‌ها نبود بسیاری از این خوانندگان
باز هم به ضیافت خواندن می‌آمدند؟ هیجان دستیابی به امکان شنود کردن حرف‌های دو فرد که
یکی رویایی این متن‌ها و دیگری عباس است اجازه می‌دهد وسوسه‌ی چرا و چطور بین دو فرد را
در خود آرام کنند. یا راحت‌تر بگوییم فضولی‌شان را تسکین دهند.

شاید همین است که عباس جذابیت بیش‌تر از معروفی دارد زیرا که خطاب کردن به نام کوچک
نشان از نزدیکی ارتباط و به همان اندازه امکان خصوصی‌تر بودن حرف‌ها را می‌دهد. پس هیجان
شنود این گفتگوی در نزدیکی قطعاً بالاتر است. مسئله‌ی بعدی فضایی است که شاملو با استفاده از
گاری نعلش کش می‌سازد. حالا راحت‌تر می‌توانم به چرایی توان او در خلق فضاهای شعری برسم.

او می‌توانست به جای مردی با گاری نعش‌کش عابری ساده را بسازد ولی خوب می‌دانست وهم و فضایی که همان گاری نامرئی ایجاد می‌کند کافیسیت تا مخاطب دچار بی‌تابی ناشی از خواندن شود. فضایی که بی‌شبهت به نماهای فیلم‌های برگمان بخصوص مَهر هفتم نبود. خواستم به بعضی دوستان شیوه‌های دیگری را که می‌شد در برخورد با این پست داشت نشان بدهم. یعنی همان بحث قدیمی شراکت مخاطب در خلق یک اثر که به راستی مخاطب بی‌تفاوت، متن را می‌خواند، مخاطب جدی تلاش می‌کند متن را دوباره بیافریند.

چهار ستون نویسش

از یکی دو سال پیش یداله رویایی چیزهایی می‌نویسد که طرف نقل آن منم. یعنی آدمی به اسم عباس. یکی از ستون‌های مهم داستان و رمان دانستن عنصر "نقل" است. رویا خوب می‌داند که نویسش چهار ستون دارد که اگر هر کدامش بلندگد، خانه‌ی نوشته ویران می‌شود. چار ستون اصلی که عبارتند از؛ دلیل نقل، طرف نقل، زمان نقل، مکان نقل. زمان و مکان نقل را همه به خوبی می‌شناسند، و لابد کتاب فن شعر ارسطو را خوانده‌اند تا دیگر نیازی به بحث مجدد وحدت مکان و زمان نباشد.

دلیل نقل:

دلیل نقل نامه‌هایی که رویا به عباس می‌نویسد، گاهی درد، گاهی طنز، گاه بحثی درباره‌ی نویسش، گاهی تأکید و گاه خاطره است. بی‌تردید رویا شاعری است که در طول پنج دهه سرودن و نوشتن اهل و راجی و حرف‌های خاله‌زنکی نبوده است.

رویایی بزرگ‌تر از آن است که بخواهد در نقل خاطره‌ای به تخریب کسی بپردازد که باهانش رفیق بوده و خاطراتی با او داشته است. با این حال بخشی از نقل خاطره، همیشه افشاگری است. و در اینجا افشاگری به عدالت تقسیم شده است.

از این گذشته، چند نامی که در شعر ایران کنار هم قرار می‌گیرند؛ شاملو، فروغ، نیما، سپهری، اخوان، رویایی، سیمین، نصرت، ابتهاج، سپانلو، هرگز جای همدیگر را تنگ نکرده‌اند. کسی هم توان این را ندارد که آنها را از جایشان تکان بدهد. رویایی هم محکم سرجاش ایستاده است، و در این نامه به عنوان شاهد مثال مطلبی دیگر، گوشه‌ای از رفتار آفرینشی شاملو را بازمی‌تاباند. و البته برای بسیاری که شاملو را از نزدیک می‌شناختند، این مطلب عجیب و غریب نیست. از جمله برای من. من حتا خوب می‌دانم که شاملو زبان خارجی نمی‌دانست اما او کتاب‌هایی از زبان‌های روسی، آلمانی، اسپانیایی، انگلیسی، فرانسوی و چند زبان دیگر ترجمه و منتشر کرده است.

راستش شاملو کلمه به کلمه ترجمه نمی‌کرد بلکه حس عبارت را می‌گرفت و آن را به زبان فارسی به زیباترین شکلی تغییر می‌داد.

جامعه‌ی بت پرست ما هرگز نپرسیده که شاملو اصلاً زبان خارجی نمی‌دانست، او به کمک یک لغت‌نامه و با یاری کسانی به ترجمه کتابی اقدام می‌کرد. برای این کار نخست به کتاب احاطه می‌یافت و آنگاه با شامه‌ی تیزی که داشت واژه‌ها را بو می‌کشید و درست سر جای خود قرار می‌داد. اما در زبان فارسی او واقعاً یک ادیب بود. جراح واژه‌ها بود و در ستیز بین واژه و نویسنده هرگز مغلوب نمی‌شد.

چیزی که نامه‌ی «تو چرا عباس هستی؟» را از افشاگری سوا می‌کند و در رتبه‌ای دیگر می‌نشانند، دقیقاً نوع جمله‌پردازی ویژه‌ی یداله رویایی است که بر تارک امضای رویایی قرار می‌گیرد. نثر رویایی شانه به شانه‌ی شعرش حرکت می‌کند. او بر خلاف بسیاری از هم‌نسلانش اهل پرحرفی نیست، چکیده است. خلاصه است. مینیمال است. جمله‌ها پیش از اینکه از قلم او بر کاغذ بنشینند، در ذهن او معماری می‌شود، معماری ناخودآگاهی که او هیچ تمهیدی بر آن به کار نمی‌بندد. در این نامه مهم‌تر از همه، دلتنگی و چنگ زدن به خاطره‌ای شیرین سر باز می‌کند، که تو ناچار به خودزدنی بشوی و راز شخصی خودت را هم افشا کنی، آن‌هم در نهایت صداقت. و خب، رویایی از ادبیات شاملو هیچ نگفته است، بلکه از رفتار آفرینشی او سخن می‌گوید. طرف نقل: هدایت برای سایه‌اش می‌نوشت. او آدمی بود بسیار تنها، که سایه‌اش را تراشید تا طرف نقل داشته باشد (طرف نقل با مخاطب فرق دارد). او این اصل را شناخته بود و به همین خاطر بوف‌کور اثری یکدست و ناب از آب درآمد. استاندال "سرخ و سیاه"ش را در قالب یک نامه به دوستش نوشت و سپس عنوان نامه را از آن حذف کرد و به همین خاطر سرخ و سیاه شاهکار و یکدست از آب درآمد.

بسیاری از نویسندگان و شاعران که چند کتاب هم منتشر کرده‌اند، هنوز طرف نقل را نمی‌شناسند، و آن را با مخاطب اشتباه می‌گیرند. اگر به همین نامه‌ی رویایی دقت کنیم، طرف نقل او آدمی است به نام عباس، که این عباس ضمناً می‌تواند عباس معروفی باشد، مثل باقی مخاطبان.

مهم این است که رویایی به هر بهانه و دلیلی یک سنگ صبور، یک سایه، یک همسایه، یک چاه برای فریاد زدن ساخته است به نام عباس. و مدتی است که حرف‌هاش را برای او می‌نویسد. خب، سطح سواد و میزان علاقه‌مندی و نوع آگاهی این طرف نقل را نیز می‌شناسد.

و از نوشته‌های قدیم رویایی می‌توان فهمید که او همیشه در ذهنش یک طرف نقل داشته است، زمان‌هایی بدون عنوان، و حالا عنوانی هم یافته است. به همین خاطر رویایی از تکرار مکررات و پرحرفی و توضیح واضحات می‌گریزد، و به همین خاطر نثر پاکیزه‌ای دارد که می‌توان گفت: رویایی سال‌هاست که در نثر به شعر رسیده است.

کردآوری و تنظیم
(برای استفاده تحت فایل PDF)

حمیدرضا سلیمانی

www.hamidrezasolaimani.blogfa.com