است. این تاکید برای چیست؟ چرا خود را توجیه می‌کند؟

درباره دیگر نشانه‌ها مثلا می‌توان گفت شاید زمزمه‌های آشفته دخترک با خود، بازتابی از تأثیر روانی صحنه تجاوز باشد، ترس و سکوت و تمامی دیگر نشانه‌هایی که در قسمت اول از کودکی، معصومیت و سادگی دختر ارائه دادیم در این قرائت جدید در جهت عکس عمل می‌کنند. چیزی که از این دیدگاه، دیده می‌شود نه معصومیت تقدیس شده بلکه سادگی‌ای است که مورد سوءاستفاده و تجاوز قرار گرفته است. حتی صفت (تنه تاب) قابل تأمل است، بافنده تار قالی، کسی که بنیان حادثه را نهاده است، تارهای حادثه را تنیده است.

با این قرائت تمامی بنایی که در قسمت اول برپا داشته بودیم فرو می‌ریزد کودک از موجودی نظر کرده به چیزی تبدیل می‌شود که گوساله سامری را تداعی می‌کند، وهمی که آدمیان ساده‌لوح را می‌فریبد. مردم موجودی را که ثمره اغفال و ظلم است پدیده‌ای متبرک می‌پندارند و به در و دیوار لته گره می‌زنند.

هرکدام از این قرائتها را که بپذیریم در ارزش این کار تفاوتی نمی‌کند، زیرا این ماهیت ادبیات است که چنین حوزه وسیعی از تداعی و آزادی تخیل را برای انسان به ارمغان می‌آورد. هر یک از این تأویل‌ها یا قرائتهای ممکن دیگر را که بپذیریم یک چیز را تقریباً نمی‌توان فراموش کرد و آن تجلیل زیرکانه‌ای است که نویسنده از جنس زن به عمل آورده است. چه کارکتر محوری قصه را تمثیلی مقدس در نظر آوریم یا مظلومی مورد تجاوز قرار گرفته در هر دو حال روزنه‌ای در حصار تنهایی زن داستان نداریم. در هر دو قرائت مردم درباره او به خطا می‌روند و قربانیش می‌کنند.

دومین چیزی که درباره این داستان باید در نظر گرفت این است که یک (داستان) است. یعنی هرقدر در تأویل و تحلیل آن بکوشیم مثل فنری کشیده شده دوباره به جای اول خود که ماهیت داستان بودن است بازمی‌گردد. پدیده‌ای متناقض، نسبی محدودیت‌ناپذیر و زنده... و این از آنجا ناشی می‌شود که نویسنده بر خلاف اغلب دیگرانی که هر روزه از آنها می‌خوانیم و می‌بینیم بر چگونه گفتن همان‌قدر اندیشیده است که بر چه گفتن. از این رو تداعی‌ها و نشانه‌هایی در کارش نمود پیدا کرده است که باعث شده بتواند وارد حوزه‌ای از نوشتار شود که آن را ادبیات می‌خوانند. پیام داستان او در عمیق‌ترین لایه‌ها پنهان شده، زبان پنهان‌گر است نه عریان‌گر - چون زبان ابزاری روزمره - و جهان مکاشفه و تجلی بر روی ما گشوده است. ساختمان متن چند لایه شده است بدان‌سان که می‌توان قرائتهایی حتی متضاد را از آن به دست داد.

اینک در پایان به چند مشکل نیز که در مجموعه داستانهای شناس وجود دارد اشاره می‌کنیم. در یک تقسیم‌بندی بسیار کلی ادبیات داستانی در دو دسته بزرگ از هم مجزا می‌شود. داستانهای دیداری و داستانهای شنیداری. داستانهای شنیداری گروهی هستند که از طریق گوش آنها را ادارک می‌کنیم، گویی کسی آن را برایمان حکایت می‌کند. مثل بسیاری از قصه‌ها و متل‌های کلاسیک و یا بیشتر سبک‌های رئالیزم جادویی. دسته دوم داستانهایی هستند که از تصاویر و فریمهای بصری شکل یافته‌اند مثلاً کارهای همینگوی.

داستان‌های خانم قدیری از گروه شنیداری‌هاست. حضور و لحن یک راوی در پس همه داستانها قابل تشخیص است. از این روی می‌بایست برای پدید آوردن یک ساخت و ساز ماثر و صحیح از شیوه‌های داستان شنیداری و قوانین پرسپکتیو صدا پیروی می‌کردند ولی گویا ایشان به برخی نکات فنی فضاسازی از طریق صدا توجه لازم را نداشته‌اند.

مورد دوم اینکه ایشان همان‌طور که پیش از این نیز گفته بودیم از زاویه دید (اول شخص فاعل) استفاده کرده بودند ولی در برخی جاها این زاویه دید تبدیل به زاویه (اول شخص مفعول) می‌شود که متأسفانه هیچ توجیه ساختاری برای این جابجایی مشاهده نمی‌شود.

سوم تعدد بیش از اندازه کارکترهاست که باعث ازدحام شده است و باعث می‌شود عرض داستان گاه بیشتر از طول داستان به نظر آید.

پانوشت:

۱- رولان بارت، نقل از کتاب ساختار و تأویل متن، ص ۳۲۷ بابک احمدی

۲- نقل به مضمون از ژولیا کریستوا

در یک نگاه

نجواهای نومیدکننده

عاشق

مارگریت دوراس

ترجمه قاسم روبین

نیلوفر، ۱۳۷۸

برای من مسلم شده است که داستان عاشقانهٔ خوش ساخت که آغازی و پایانی دارد و در نیمه‌هایش بحران پیش می‌آید شیوه‌ای است که جامعه امیدوار است بدان شیوه عاشق را وادارد که با زبان «دیگری» کنار بیاید... من احساس می‌کنم عاشق بدبخت حتی قادر نیست از این کنار آمدن بهره‌ای ببرد و عجبا که او حوزهٔ داستان عاشقانه هم نیست. او چیزی دیگر است که شباهت تامی به دیوانگی دارد و بی‌جهت نیست که می‌گوییم فلانی دیوانه وار عاشق است و از دیدگاه عاشق داستان عاشقانه به کلی محال است. رولان بارت عاشق. روایت مهر ورزی در تاریکی و ابهام است. دوراس اینبار شرح حالش را نومیدانه نجوا می‌کند تا محتاطانه از هزار توی این سفرنامهٔ عاشقانه و خاموش بگذرد، سفرنامه‌ای که مرز معصومیت و توحش در آن چنان به هم نزدیک است که گاه اینطور می‌نماید در حین حادثه‌ای (مغازله - خشونت) در هم تداخل کرده‌اند.

در این حماسهٔ خاموشِ بلوغ و رهایی، رویدادها با فروخوردگی شاعرانه بسط می‌یابد و اشیاء و مکان‌ها به حد جغرافیایِ لحظه‌ایِ خواب پدیدار می‌شوند تا خاطرات نویسنده هر چه بیشتر رنگ تجرید گیرد.

با گشودن کتاب، دوراس ما را به متن عتیق یک عکس فرا می‌خواند تا تصویر خانواده‌اش به مدد چند کلمهٔ ساده شکل گیرد. او در تحلیل روانشناسی خانواده‌اش عمیقاً لحظه‌گرا و مغشوش است. تاریکی‌هایِ روحِ مادر را برخاسته از سرشتش می‌داند اما سبعیت برادر بزرگتر و معصومیت برادر کوچکتر در نظرش از مناسبات رفتاری محیط اطراف ریشه می‌گیرد. در طی داستان او لحظه‌ای از محاکمهٔ مادر فروگذار نمی‌کند و دائماً به شدیدترین وجهی هیستری وار از او جواب می‌طلبد. در عمق جهان‌بینی دوراس آدم‌ها گروهی مختار ازلی (مادر) ودسته‌ای دیگر مجبور ابدییند (دو برادر). به دیگر کلام اقتدارِ جبر و اختیار نیز از لایه‌های درون نهفتِ روحِ نویسنده سر بر می‌کشد. این ایدئولوژی غریزی صفحه به صفحه دوراس را به پیش داوری‌های ضد و نقیضی می‌کشاند تا جهانی از خشم و ترحم زنانه پیش روی خواننده گشوده شود.

در این رمان نثر دوراس به شکلی حرفه‌ای پیش پا افتاده است (سهل و ممتنع) و رفتار کلمات با هم به گونه‌ای است که انگار هر کلمه، بی‌وقفه کلمهٔ بعدی را نفی می‌کند تا در نهایت این زنجیرهٔ انکار، به تهی گونه‌گی و بی آذینی هر چه بیشتر نثر منجر شود. شاید این ناپایدار نماییِ جهانِ متن تمهیدی باشد بر ناباوری جاودانگی این عشق.

امیر قنبری