پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- داستان‌نویسی ایران در سال ۷۷/ حسن میرعابدینی
- جشن رونمایی فرهنگ فارسی عامیانه/ مهناز مقدسی
- گزارش سفرنامچهٔ نیریز/ پرویز ورجاوند
- صد کتاب برگزیدهٔ قرن/ مجید روشنگر

داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۷۷

حسن میرعابدینی

بخش اول

به گزارش **کتاب ماه** (ادبیات و فلسفه)، شماره‌های ۶ تا ۱۸، در سال ۱۳۷۷ تعداد ۴۱۰ جلد رمان و داستان ایرانی منتشر شده است. از این تعداد ۲۸۰ جلد برای نخستین بار چاپ شده و بقیه (۱۳۰ جلد) کتاب‌های تجدید چاپی بوده است.

ترجمه: نزدیک به ۴۴۵ عنوان رمان و مجموعه داستان از زبان‌های بیگانه به فارسی ترجمه شده است. حدود یک سوم این آثار (۱۵۵ عنوان) حاصل کار نویسندگان امریکایی بوده است. و از این میان، بخش عمده به آثار دانیل استیل، سیدنی شلدون و ایزاک آسیموف اختصاص داشته است. بهترین‌های ادبیات امریکایی عبارتند از:

کلیسای جامع، ریموند کارور، فرزانه طاهری

ناتوردشت، سالینجر، محمد نجفی

نقاب مرگ سرخ، ادگار آلن‌پو، کاوه باسمنجی

ناخوانده در غبار، فاکنر، شهریار بهترین

ادبیات انگلیسی با ۹۰ عنوان داستان در مرتبهٔ بعد قرار می‌گیرد. نوشته‌های جنایی آگاتا کریستی و آلفرد هیچکاک بخش عمدهٔ ادبیات داستانی انگلیسی را تشکیل می‌دهد.

خانوادهٔ من و بقیهٔ حیوانات، جرالد دارل، گلی امامی

جعبهٔ مقوایی، کانن دویل، مژده دقیقی

و دو رمان از چینوا آچه به نویسندهٔ نیجریه‌ای تبار انگلیسی زبان به ترجمهٔ گلریز صفویان.

از میان ۶۵ عنوان اثر داستانی فرانسوی، جلدهای ۶ و ۷ در جستجوی زمان از دست رفته، مارسل پروست، مهدی سحابی و نایب کنسول، مارگریت دوراس، قاسم روبین و پول و زندگی،

امیل زولا، علی‌اکبر معصوم‌بیگی، نام بردنی است.

از ادبیات آلمانی ۲۹ عنوان کتاب به فارسی ترجمه شده، از جمله:

تونیتای بینوا، هاینریش بل، محمود حدادی

بیلیارد در ساعت نه و نیم، هاینریش بل، کیکاوس جهانداری

داستان‌های پس از مرگ، کافکا، علی‌اصغر حداد

اندوه عیسی، ولفگانگ بورشرت، سیامک گلشیری

۲۴ اثر از امریکای لاتین که ۱۶ عنوان آن آثار پائولو کوئیلو است، و نوشته‌هایی از مارکز، آلنده و یوسا. از ادبیات روسی ۲۰ عنوان اثر ترجمه شده، از جمله: زندگی و سرنوشت، واسیلی گروسمان، سروش حبیبی. از حبیبی ترجمه تازه‌ای نیز از جنگ و صلح تولستوی به بازار کتاب عرضه شده است.

آثاری از ادبیات ایتالیا (۹ عنوان) و از جمله اثری از لئوناردو شیاشا، ترکیه و از جمله دو ترجمه از دژ سفید، اورهان پاموک و ترجمهٔ سلول ۷۲، اورهان کمال. بسی رنج بردم (زندگی فردوسی) را نویسندهٔ تاجیک ساتم‌الوغ‌زاده نوشته و عبدالمحمد آیتی به فارسی برگردانده است. فریاد خاموش و شکار اثر کنزا او بوروئه را فرزان سجودی و اسدالله امرایی ترجمه کرده‌اند. از دیگر نویسندهٔ ژاپنی، یوکیومیشیما، غلامحسین سالمی رمان زوال فرشته را به فارسی ترجمه کرده است. یازده اثر از میلان کوندرای‌چک، ۵ اثر از یوستاین گارنر نروژی و آثاری از جبران خلیل جبران و دیگران نیز در این سال به فارسی درآمده است.

*

داستان‌های ایرانی

بیشترین کتاب‌ها را نویسندگان داستان‌های عشقی و احساسی نوشته‌اند که اغلب آنان زن هستند. این کتاب‌ها که تعداد آنها بالغ بر ۱۵۰ جلد می‌شود (بیش از یک سوم کل انتشارات داستانی ـ این آثار در سال‌های آغاز دههٔ هفتاد نزدیک به یک پنجم کل انتشارات داستانی را تشکیل می‌دادند)، پاورقی‌های سرگرم کننده‌ای‌اند که بر الگوی کتاب‌های پرفروشی چون بامداد خمار و باغ مارشال بریده شده‌اند. هر یک از این کتاب‌ها ظاهراً داستانی تازه دارد (تنوع ظاهری برای راضی کردن همهٔ سلیقه‌ها) اما در واقع مانند کتاب‌های قبلی است. یعنی پاورقی‌نویس، برای حفظ پرفروش بودنِ کتاب خود، از الگوهای متعارف کار تخطی نمی‌ورزد و ذوق و سلیقهٔ معمول خوانندگان این نوع آثار را محترم می‌شمارد. این نوشته‌ها به صورتی هم شکل و به تقلید از یکدیگر تولید می‌شوند تا حسرتها و آرزوهای کام نایافتهٔ روی آورندگان به آن‌ها را تسکین دهند. پاورقی‌نویس بیش از آن که به نوآوری تمایل نشان دهد، مایل به تکرار است، زیرا با هدف

○ حسن عابدینی

پاسخگویی به نیاز مصرف کننده‌ای خاص می‌نویسد. ازین‌رو نویسندگانی هم که دربارهٔ پاورقی‌نویسی تحقیق کرده‌اند، بیش از پرداختن به ظرایف ادبی و ویژگی‌های آفرینندهٔ متن، به گیرنده یا مصرف کنندهٔ آن توجه کرده‌اند. از جمله آنتونیو گرامشی، ضمن مطالعه دربارهٔ داستان‌های دنباله‌دار و پسند ادبی عامه می‌کوشد دریابد که «مردم عادی و معمولی دوست دارند چه بخوانند و، مهم‌تر از آن، چرا دوست دارند آن را بخوانند. یکی از مهم‌ترین پرسش‌های طرح انتقادیِ گرامشی این است که انواع خاص ادبیات و هنر چه نوع نیازها و آرزوهایی را برآورده می‌کنند.» به واقع گرامشی می‌خواهد با شناخت ساختار رمان‌های دنباله‌دار به «شناخت ساختار خیال‌ها و آرزوهای عامه» پی برد و دریابد پاورقی «به چه چیزی پاسخ می‌دهد یا چه چیزی را ارضا می‌کند.» او نتیجه می‌گیرد که رمان‌های عامه‌پسند به کار «تولید و مهار نیازها و آرزوهای مصرف کنندگانی می‌آیند که از تعریف نیازهای خود ناتوانند.» این رمان‌ها در «بازتولید پذیرش خود انگیختهٔ وضع موجود» نقش مهمی دارند.

فراوانی تعداد زنان نویسنده و پرفروش بودن آثار آنان، نشان دهندهٔ آن است که بیش از نام و اهمیت ادبیِ نویسنده، مضمونی که به آن می‌پردازند مهم است. و موفقیت داستان عامه‌پسند در تولید آثار مصرفیِ هم شکل است و نه در توانایی‌های هنری نویسنده. در واقع هر یک از این نویسندگان «با تقلید از آنچه خوانده است شروع می‌کند که این خود معمولاً عبارت از نوشته‌های

کسانی است که در حول و حوش او به نوشتن مشغولند. بدین ترتیب عرف ادبی فراهم می‌آید که همانا شیوه‌ای از نوشتن است که با آثار دیگرِ آن زمان سنخیت دارد و مورد قبول جامعه است... ادبیات همه‌پسند، یعنی نوع داستان‌هایی که برای تمدد اعصاب و وقت‌گذرانی خوانده می‌شوند، همواره آکنده از عرف‌های ادبی است. اگر داستانی پلیسی را برای خواندن انتخاب کنید ممکن است تا صفحهٔ آخر ندانید که مجرم کیست، ولی حتی قبل از شروع به خواندن کتاب هم دقیقاً می‌دانید چه نوع وقایعی قرار است اتفاق بیفتد. اگر داستان‌های رایج در مجلات مخصوص زنان را می‌خوانید، داستان سیندرلا است که یکی بعد از دیگری خواهید خواند...»

نوشتن براساس عرف‌های متداول، پاورقی‌ها را به سوی همگونی و تشابه می‌راند و دیری نمی‌گذرد که اغلب آن‌ها طرح و الگویی مستعمل و کلیشه‌ای می‌یابند. از این‌روست که آدورنو این نوع آثار را محدود کنندهٔ عنصر رهایی‌بخش هنر یعنی خیال‌پردازی می‌داند و می‌گوید: «مخاطب فقط مصرف کنندهٔ فکر می‌شود و امکان تفکر مستقل را از کف می‌دهد. اثر هنری به رمزگان قراردادی و شناخته شدهٔ خود فرو کاسته می‌شود، و موقعیت‌های تکراری، کلیشه‌ها و روایت‌های یک شکل و استاندارد سر بر می‌آورند. تازگی و هر چیز خلاف عادت رد می‌شود، و مخاطب در این دنیای رام، آرام، یکنواخت و شناخته شده، احساس آرامش و راحتی می‌کند، و به آسانی تسلیم «ایدئولوژی» سازندگان اثر می‌شود.»

*

اغلب داستان‌های منتشر شده در سال ۷۷ حول یک مثلث عشقی می‌گردند، زن و مردی یکدیگر را دوست داشته‌اند اما ناگزیر از ازدواج با دیگری شده‌اند. اما تقدیر چنان می‌خواهد که پس از طی ماجراهایی، که تعلیق داستان را می‌سازند، دوباره به هم بپیوندند. مثل: **فرجام عشق** / سوسن امیری، **قطار سرنوشت** / زهرا نجفی‌پور، **آینهٔ عبرت** / حمید بهاری، **چه آسان باختم** / نسرین قدیری و **خاکستر عشق** / جمیله کاظم‌زاده. در **عشق شیوا** / مریم جعفری و **آئینهٔ تقدیر** / ثریا طباطبایی این ساختار قراردادیِ بنا شده بر تقابلی سه‌تایی به کار توصیف رقابت پنهان دو عاشق برای رسیدن به وصال یک معشوقه می‌آید. حمیرا مدیر گلستان در **فرجام انتظار** آزارهای رقیب عشقی را برجسته می‌کند. رقیب ـ به عنوان تیپ منفی داستان ـ گاه معتاد است، مثل **خوشبختی دور نیست** / نسرین ثامنی و گاه پسری ثروتمند که مخلّ عشق دختری فقیر و پسری مؤمن است: **تنها حامی** / میترا بیگدلی. گاه نیز کینه‌جویی‌ها و سنت‌های کهنه، عشق‌ها را بر باد می‌دهند: **دیدار در پاییز** / اشرف اسدی؛ و زمانی نقش فتنهٔ اطرافیان عمدگی می‌یابد: **بوی خوش زندگی** / نسرین ثامنی. البته مشکل اختلاف طبقاتی و تقابل فرهنگها نیز فراموش نمی‌شود: **دو پرنده در باد** / فریدون ادیب یغمایی، **بازی در آتش** / اشرف اسدی، **پیک آشنا** /

منیر سیدی، خوشبختی دور نیست / نسرین ثامنی و بانوی جنگل / فهیمه رحیمی.

*

اغلبِ قریب به اتفاق داستان‌ها ضمن تبعیت از روالی ثابت به مسائل اجتماعی مبتلا به جوانان می‌پردازند. مثلاً تأثیر ازدواج مجدد یکی از والدین و ایذاء و آزار ناپدری یا نامادری، بر روابط عاطفی جوانان در **سامان دل‌های پاک** / پرویز منوچهریان، **روژیا** / روح‌انگیز جاسمی، **بی‌تو هرگز** / نسرین ثامنی یا **آرامش** / مریم اسدی مطرح می‌شود. البته علی‌محمد افغانی نیز رمان ۸۰۰ صفحه‌ای **بوته‌زار** را دربارهٔ زندگی نوجوانی می‌نویسد که گرفتار آزار ناپدری می‌شود. اما او با گستراندن روایت بر بستر ماجراهای تاریخی زمان رضاشاه، می‌کوشد پس‌زمینه‌ای اجتماعی برای داستان خود بسازد. پاورقی‌نویسان هم به مسائل اجتماعی می‌پردازند، اما همه چیز را در سطحی عامیانه برگزار می‌کنند و همهٔ مشکلات را با اخلاقیات قراردادی حل می‌کنند.

*

بازتاب مهاجرت گستردهٔ ایرانیان به کشورهای دیگر نیز از مضامین قابل بررسی در داستان‌نویسی امروز است. **خسته‌دلان در ژاپن** / عباس مهدی توصیف وضع کارگران ایرانی در ژاپن است. **سوختن مرغ عشق در قفس** / بیژن زیبایی حکایت گیر افتادن یک ایرانی مهاجر در آتش‌سوزی سیدنی است. و سیامک وکیلی در **واژهٔ گمشده** دلبستگی یک مهاجر ایرانیِ ساکن اسلو را به دختری به نام لیزا وصف می‌کند.

در پاورقی‌های احساسی چند سالهٔ اخیر نیز سفر به خارجه و اقامت در کشورهای اروپایی به عنوان یک «ارزش» یا جاذبه‌ای که به فضای داستان تازگی می‌بخشد، مطرح شده است. **تاوان عشق** / فهمیه رحیمی داستان زندگی زنی است که پدری ایرانی و مادری مکزیکی دارد. ملوک بهروز در **مرا نرگس صدا کن** و مریم مهدیقلی در **میراث فرهاد** به مهاجرت می‌پردازند. ماجراهای **اتوبوس آبی** مهدی اعتمادی و **برهنه در برف** / ونوس قصاب شیرازی نیز در خارج از کشور حول مثلثی عشقی می‌گردد. البته پدید آورنده پند و اندرز دادن و متنبه ساختن خواننده را از یاد نمی‌برد. **نیرنگ فرنگ** / زهرا تابشیان حدیث سرخوردگی زنی است که به اروپا مهاجرت کرده اما همه چیز را خلاف آنچه می‌پنداشته یافته است. **قلب طلایی** / زهرا اسدی داستان عشقی است که در یک سفر هوایی شکل می‌گیرد. قهرمان داستانِ **گسترهٔ محبت** / نسرین قدیری دختری تحصیلکردهٔ فرانسه است که در یک مهمانی دلبستهٔ جوانی می‌شود. صدیقه افشار در آن **نیمهٔ ایرانی‌ام** به مثلث عشقی در رابطهٔ عاطفی دانشجویی ایرانی در انگلیس می‌پردازد. در **تنهایی** از راشین مختاری، که نظم و نسقی دارد و بهتر از پاورقی‌ها نوشته شده، زنی تحصیلکردهٔ امریکا با شوهر خارجی‌اش به ایران می‌آید و درگیر ماجرایی عاطفی می‌شود.

در باغ مارشال / حسن کریم‌پور (داستانی که نخستین بار در ۱۳۷۶ چاپ شد و در ۱۳۷۷ چاپ هفتم آن منتشر شد) خسرو عاشق سیما می‌شود اما مادرش ناهید را برای ازدواج با او در نظر گرفته است. خسرو پس از ماجراهایی با سیما ازدواج می‌کند و همراه خانوادهٔ او به لندن می‌رود تا تحصیل کند. در آنجا سیما با فیلمسازی انگلیسی آشنا می‌شود و به بازیگری می‌پردازد. خسرو مخالفت می‌کند اما به خاطر فرزندش با طلاق موافق نیست. و بالاخره فیلمساز انگلیسی را سر صحنهٔ فیلمبرداری، در باغ شخصی به نام مارشال، می‌کشد و به زندان می‌افتد. پس از بیست سال آزاد می‌شود و به سراغ خانواده‌اش می‌رود، سیما که دوباره ازدواج کرده به سختی بیمار است. او می‌میرد و خسرو با پسرش به ایران برمی‌گردد. به سراغ ناهید می‌آید، اما او که مجنون شده، پیشنهاد ازدواج خسرو را نمی‌پذیرد.

الگوی این داستان در بسیاری از رمان‌های سال ۷۷ تکرار می‌شود.

*

نوشتن داستان‌های پلیسی ـ جنایی براساس ماجراهای واقعی نیز رواجی دارد: ۴۸ عنوان داستان از احمد محققی، حمیدرضا گودرزی و دیگران منتشر می‌شود. داستان‌های تاریخی (با ۲۳ عنوان) در مرتبهٔ بعد قرار می‌گیرند. اغلب آنها تجدید چاپ آثار کسانی چون حمزه سردادور، شاپور آرین‌نژاد، زمانی آشتیانی و رحیم‌زادهٔ صفوی و... است. از آثار تازه در این زمینه، بر **جاده‌های آبی سرخ** / نادر ابراهیمی دربارهٔ دوران کریم‌خان‌زند است.

*

با پیدایش گشایشی در کار چاپ کتاب، آثار صمد بهرنگی امکان نشر می‌یابد و چند مجموعه و گزیده از آنها درمی‌آید. آثاری هم از بزرگ علوی و غلامحسین ساعدی تجدید چاپ می‌شود.

محمد بهارلو **برگزیدهٔ آثار بزرگ علوی** را منتشر می‌کند. آخرین رمان علوی، **روایت**، هم در این سال انتشار می‌یابد. **روایت** رمانی زندگینامه‌وار با نثری گزارشی در ۴۴۶ صفحه است. بازنویسی نواری است که «فرود» مبارز رنج کشیده از زندگی خود پر کرده و در اختیار نویسنده نهاده است. همهٔ عمر فرود صرف تلاش برای رهایی از چنگ سرنوشت می‌شود اما همواره از تنگنایی به تنگنایی دیگر دچار می‌شود.

فرود در این اثر خاطره‌ای، از سال‌های کودکی، عشق دوران نوجوانی، آشنایی با مسائل سیاسی در سال‌های جنگ دوم، ورود به عرصهٔ روزنامه‌نگاری و شرکت در جلسات حزبی سخن می‌گوید. او از روحیات و آرزوهای جوانان هم روزگار خود می‌گوید، کتاب‌هایی که آنان می‌خواندند را بر می‌شمارد و تصویری از حال و هوای زمانه می‌دهد. فرود، عشق نرگس را جدی

نمی‌گیرد و همهٔ وقت خود را صرف حزب توده می‌کند. اما همواره بین انتخاب عشق و وظیفه سرگردان می‌مانَد و جا به جا از تحول روحی و کشمکش درونیِ خود می‌گوید.

او نسبت به حزب دیدگاهی انتقادی دارد: «افسار حزب در دست این مرد توخالیِ خوش‌صحبتِ باهوش و بی‌ایمان بود» ولی با وجود شک و تردید، تا آخر کار می‌مانَد تا پس از کودتا عمری را به در به دری بگذراند.

اثر خاطره‌ایِ علوی از سال‌های تحزّب و گریزهای پس از کودتا، مثل رمان پیشین او، موریانه، بری از نوآوری و شور و حال داستانی است.

اما مجموعه داستانی که از ساعدی منتشر می‌شود، **آشفته حالان بیداربخت**، حاوی چند اثر طراز اول است: «واگن سیاه»، «صدا خونه» و «پادگان خاکستری» و نیز بخش‌هایی از داستان‌های به هم پیوستهٔ «کاروان سفیران خدیو مصر». در این داستان‌ها فضایی آکنده از یأس توصیف می‌شود که عشق و سرخوشی در کار نیست و رؤیاها به کابوسی تلخ تبدیل می‌شوند. ساعدی با تخیل غریب خود به کمک تصویر وهمناکی که از طبیعت به دست می‌دهد، اضطراب درون آدم‌ها را به نمایش می‌گذارد. تخیل ساعدی، طنین غریبی در روح خواننده می‌یابد؛ دنیای آشفته‌ای توصیف می‌شود که آدمیان را آشفته حال می‌سازد و خشونتی به نمایش درمی‌آید که قهرمانان را به سوی جنون و سترونی روحی می‌راند.

مجموعه‌ای از داستان‌های م. ا. به‌آذین با عنوان **سایه‌های باغ** منتشر می‌شود.

اسماعیل فصیح ضمن تجدید چاپ چند اثر خود، در **تراژدی کمدی پارس و بازگشت به درخونگاه** مضمون همیشگی و تکرارِ خود، بازگشت جلال آریان به خاطرات و درگیر شدن در ماجرای یکی از آشنایان قدیمی را دنبال می‌کند.

*

جواد مجابی در **عبور از باغ قرمز** ماجرای مستندی از تخته قاپو شدن ایل بختیاری در زمان رضاشاه را دستمایهٔ داستان می‌کند. او در رمان **جیم** به پدید آوردن طنز سیاهی می‌اندیشد که از ناهمگونی شخصیت و موقعیت ناشی می‌شود. قرار گرفتن عبید زاکانی در وضعیتی امروزی، ماجراهایی می‌آفریند که زمینه را برای نگرش انتقادی نویسنده فراهم می‌سازد.

*

بیژن بیجاری، در رمان **باغ سرخ**، مشکلاتی که بر سر راه مأمور سابق ساواک پیش می‌آید را دستمایهٔ پرداختن به فضای اجتماعیِ پس از انقلاب می‌کند. او در تماشای یک رؤیای تباه با تکیه بر بوف کور رمانی خاطره‌ای از زندگی دانشجویی در دههٔ ۱۳۵۰ می‌نویسد. بابک نیاکان با دقت

در کاربرد کلمات و وصف رنگها و بوها دارد می‌نویسد تا به شناخت دقیق‌تری از خود برسد: نوعی خود درمانی با نوشتن که منوط به صادق بودن در نوشتن است. او در حین نوشتن رمان، به چگونگیِ خلق آن نیز می‌اندیشد و روی پیدا کردن تکنیک رمان نیز تأمل می‌کند. حضور بوف کور به عنوان پس‌زمینه و نقطهٔ پرش نویسنده محسوس است: «آرام آرام شخصیت‌های کتاب [بوف کور] را در ذهن، به آدم‌هایی که می‌شناختم مربوط می‌کردم و این آدم‌ها، در داستانی که در ذهن داشتم زنده می‌شدند». «آیا من فسانه و قصهٔ خودم را نمی‌نویسم؟ قصه یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است. آرزوهایی که به آن نرسیده‌اند».

بیجاری در **تماشای یک رؤیای تباه**، در بازنویسیِ بوف کور، موفق‌تر از معروفی در **پیکر فرهاد** است، زیرا در چارچوب کار هدایت نمانده، بلکه دست به مکالمه‌ای با رمان معروف او زده است.

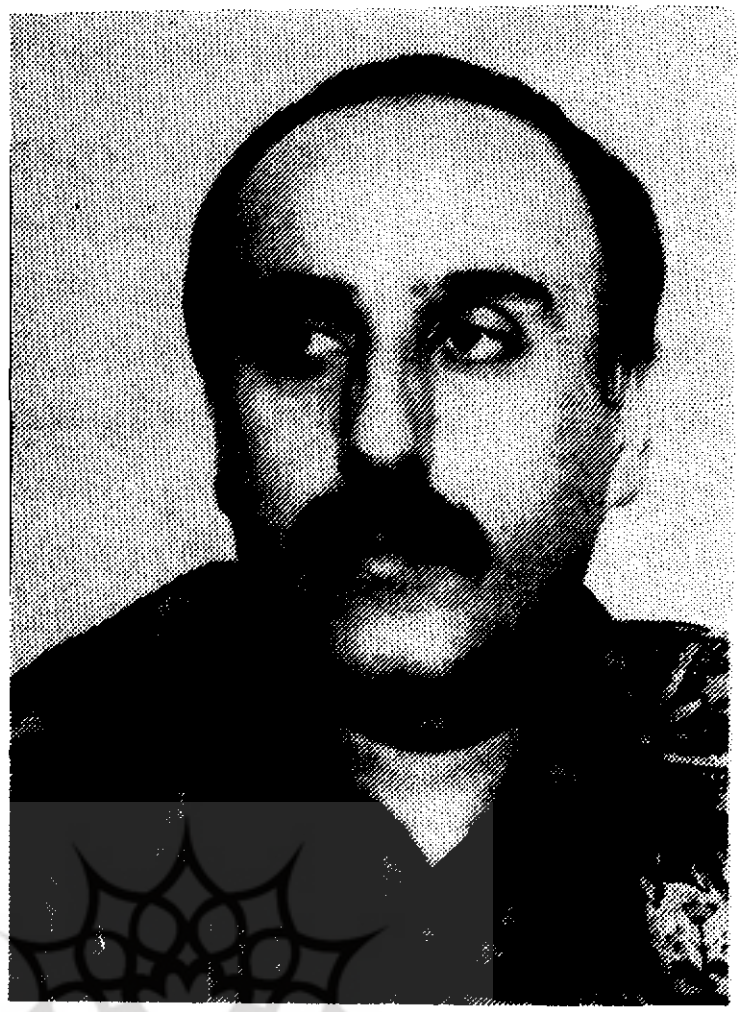
داستان‌های بیجاری را نوعی تشابه مضمونی ـ ساختاری به هم ربط می‌دهد. از جمله برخی از شخصیت‌ها و ماجراهای داستان‌های کوتاه پیشینِ او، در مجموعهٔ پرگار، در این رمان تکرار می‌شوند.

*

محمد قاسم‌زاده نیز سال پرکاری را پشت سر می‌گذارد: بانوی بی‌هنگام، رقص مرغ سقا و شهسوار بر بارهٔ باد که تجربه‌ای موفق در بازآفرینی نثری کلاسیک است. کاتبی دارد احوال سلطانی از اصل افتاده را می‌نگارد. هم مشاهدات خود از وضع سلطان را ثبت می‌کند و هم در احوال خویش می‌اندیشد و حدیث نفس می‌کند. او می‌بیند که سلطان در میان فرزندان و نزدیکان نیز ایمن نیست. پس فضای توطئه و خیانت را، بی‌آن که مستقیماً ذکری به میان آورد، شکل می‌دهد. عاقبت، همراه سلطان از راهی مخفی می‌گریزد: همچون دلقک که با لیرشاه همراه می‌شود. کاتب که همواره سلطان را در شکوه و جلال دیده حال از تزلزل درونی او می‌نویسد. دو مسافر گم کرده راه به کاروانسرایی می‌رسند و برای حفظ جان تغییر نام می‌دهند. از آن پس ماجراهایی سرگرم کننده بر آن‌ها می‌گذرد، انگار به جهانی عجیب پا نهاده‌اند که ریشه در فضای هزار و یک شب و آدم‌هایش دارد؛ آدم‌هایی مزوّر و ریاکار که در حال خنجر زدن از پشت به همدیگرند، دنیایی که سفر دلقک و لیرشاه، کاتب و سلطان را پایانی نیست.

*

رضا جولایی در جاودانگان داستان قدیمی دراکولا را زمینه‌ساز داستانی تاریخی می‌کند تا تیرگی‌های روان انسان‌ها و بهیمیت نهفته زیر پوسته‌های خوش آب و رنگ را باز نماید. اما به گمانم جولایی در داستان‌های کوتاه نسترن‌های صورتی موفق‌تر است. در این مجموعه نثر



● رضا جولایی

جولایی حس و حالی کهن‌گرایانه دارد، یادآور نثر دوران قاجار است. ماجراها نیز از چنان رمز و راز خیال‌ورزانه‌ای برخوردارند که نمی‌توانند در زمان ما روی داده باشند. ازین روست که جولایی، با نوعی زیرکی حرفه‌ای، زمان داستان‌هایش را در گرهگاهی تاریخی قرار می‌دهد ـ مثل زمان قاجار و پهلویِ اول که جلوه‌های روزگار نو هنوز از اسرار زندگی سنّتی رمزگشایی نکرده‌اند.

«تلاش برای کشف رمز» کلید درک داستان‌های این کتاب است. شخصیت‌ها برای کشف راز سنگ نوشته‌ای کهن خود را به آب و آتش می‌زنند، اما در نهایت به راز درون خود پی می‌برند و از وجود آن «دیگری» با خبر می‌شوند که در درون‌شان زیستی مخفی دارد و بخش روشن حیات‌شان را تابع خود می‌کند و چشم‌شان را بر درک واقعیت‌ها می‌بندد.

پس، انتخاب فضای تاریخی ترفندی است از سوی نویسنده تا افسانه‌واریِ ماجرا و عطر و طعمِ کهن نثر خود را به خواننده بقبولاند. وگرنه در هر داستان، با انسانی مواجهیم که بر اثر تکانه‌ای به جستجو در ناخودآگاه خویش می‌رود: دایه‌ای که «شاهزادهٔ آبی» را به جنایت برای کسب قدرت سیاسی ترغیب می‌کند، بخش زنانه و تیرهٔ درون اوست. تالابی که باستان‌شناس «بی‌بی هور» سنگ‌نوشته‌ای را در اعماق آن کشف می‌کند، جلوه‌ای از لایه‌های تحتانیِ ناخودآگاه جمعیِ اوست. همچنین است مغاک آتشفشانی که باستان‌شناس «سرود ارمیا» را به جنب و جوش وامی‌دارد و اضطراب را گدازه‌وار در وجودش به حرکت در می‌آورد. یا غاری که معلم

«سرود تاریکی» شاگردانش را طعمهٔ هیولای درون آن می‌کند.

جولایی نگاهی تلخ و هشدار دهنده به سیر هستی دارد: فاجعه در راه است، نشانه‌هایش این جا و آن جا دیده می‌شود. اما آدمیان آنقدر درگیر امور روزمره‌اند که می‌بینند اما درک نمی‌کنند. فقط کودکان و هنرمندان حس پیش‌بینی دارند. فرو ریزی تدریجیِ دنیای بسامان و رنگین اعیانیِ داستان «درهٔ پریان» را کودکی می‌بیند که چون شاهدی ماجراها را روایت می‌کند. سویهٔ تاریک پشت رویدادهای شاد شهر توریستیِ «سرود ارمیا» را هنرمندی می‌بیند که به راز درون انسان‌ها وقوف یافته است. اما حتی آنان نیز یارای گریز از تقدیر محتوم را ندارند. روزنی به رهایی نیست. شقاوت در انتظار است. درست همان جایی که انتظارش را نداری: در جمع کودکانِ یاری‌گرِ داستان «تقاص»، در وجود معلم «سرود تاریکی» در حین جشن و شادی.

تنها عشق و هنر است که پناهگاه بشر است. عشق جلوهٔ پری‌وار خود را بر بهترین داستان‌های کتاب تابانده است. «مونس و مردخای» داستان پرشور عشقی است که بر بستر درگیری‌های سیاسی و توطئه‌های مالیِ عصر مشروطه پیش می‌رود و به تدریج روایتگر را نیز به درون ماجراها می‌کشاند تا معمای پایانیِ اثر را بگشاید.

در داستان «نسترن‌های صورتی» پزشکِ بیمار وقتی به کشف بارقه‌های عشق در زندگی گذشتهٔ خود می‌رسد، به راحتی مرگ را پذیرا می‌شود.

*

محسن شریف: ساخت فضای هول

محسن شریف دو داستان بلند موجز نوشته است که هر دو فضایی استعاری دارند. دو داستانی که حال و هوای خاص خود را از طریق رفتار تازهٔ نویسنده با زبان یافته‌اند. او با سرپیچی از هنجارهای متداول زبان، شاعرانگی‌یی به داستان‌ها بخشیده که ریشه در فضای شعر جنوب دارد؛ نثری با هویت که تجربهٔ زیستیِ گسترده‌ای پسِ پشت دارد. نثر با حس موسیقی‌واری که القا می‌کند ریتم خاص خود را می‌یابد به حدی که روایت را هم می‌پوشاند و کم‌اهمیت می‌کند. پس قصه کمتر اهمیت دارد، لابه‌لای سطور می‌آید مثل آبی جاری زیر سبزه‌زارانِ جمله‌هایی که درهم می‌پیچند، شاخ و برگ می‌یابند و فضایی می‌سازند. ماجراهای قصه، مثل فضای از هم گسستگی و فروپاشیدگی که داستان در صدد بازنمایی آن است، از هم گسسته است و قطعه قطعه می‌نماید. حس ناامنی و تحت هجوم بودن، کانونی است که قطعه‌ها راگرد هم می‌آورد و تعلیق داستانی را تداوم می‌بخشد.

چنین است که می‌گویم در این نوشته‌ها حس و حال ایجاد شده‌ای که فضای تردید و اضطراب را پدید آورده از مضمون‌پردازی مهم‌تر است. شریف پس از **فصل‌های تکراری**

(۱۳۶۹)، آس نحس (۱۳۷۷) را می‌نویسد. او در این داستان، فضایی کژدیسه می‌سازد تا مسخ شدگیِ هویت‌ها را باز نماید. با نثری که اصطلاح‌های خاص خود را دارد و روی کلماتش کار شده؛ نثری که بازیگوشانه از بند روایت می‌گریزد، گزین گویه‌ای می‌شود و به استعاره می‌گرود.

این داستان نیز، مثل نخستین داستان شریف، براساس روند یادآوری شکل می‌گیرد. همه چیز در فضای موّاج خواب و بیداری، رؤیا و واقعیت می‌گذرد. راوی به یاد می‌آورد شبی را که رد کلوب ساحلی (محل تجمع آزرده‌ها) با پریا گذراند. فضا هر چند جنوبی است اما کلیّتی تجریدی دارد.

کارگردان دکه به آدم‌های پیوندی، که خودشان نیستند، اعضای امانتی عاریه می‌دهد. دکه جایی است که شکل تنِ تکه تکه شدهٔ آدمی را در آن به نمایش گذاشته‌اند: گذرانی موحش در زمانه‌ای که «دیگر هیچ پاره‌ای تن خودش را پیدا نمی‌کند.»

شریف امر ناممکن را چنان به خونسردی روایت می‌کند که امکان‌پذیر می‌نماید؛ تا یاد سال‌های سخت و ملامتی را که داغشان همیشه تازه است، زنده نگه دارد.

در شهری که از دست جارچی‌ها و آدم‌های وقفی به عجز آمده، عاریه‌گرها به شکار عضوهای انسانی می‌روند: «در کلوب هیچ تنی با پاره‌های خودی دیده نمی‌شد. همه‌اش تعویضی بود.» عاریه‌گرها به شکار عضوهای انسانی می‌روند. فضا، نحس است و نگرانی می‌آورد. ابر غریب و ناجوری بر فراز شهر قد می‌کشد و بدگمانی می‌آورد.

وصف‌های تصویری به هم می‌پیوندند تا معنای کلی را منتقل کنند. هر تصویری پیش درآمد تصویر بعدی است. تصویرها را ریتمی درونی و برخاسته از مضمون‌های استعاری در یک روال قرار می‌دهد. انگار راوی دارد خوابی را تعریف می‌کند که مرزی بین امور واقعی و خیالی‌اش نیست. تصویر یک مرغ دریاییِ جدا افتاده از جمع مرغان، نقطهٔ اتصال تصویرها است. سقوط مرغ، نشانگر مفهوم کلی داستان ـ سقوط و افتادن ـ است. سقوط مرغ برگردان وضعیت آدم‌ها است، ره به تاریخ می‌برد. راوی، داستان عشق خود و پریا را به موازات داستان زندگی و تاریخ مردم پیش می‌برد. او که امدادگر است در قلب حوادثی واقع شده که داستان را شکل می‌دهند.

امدادگر زندگی ناخدایی را شرح می‌دهد که کلوب را ساخت. او که «زندگی را در حال و روز شناوری می‌خواست» از دریانوردی خلع شد و مثل همان مرغ سقوط کرد. تصویر پرنده‌ای که پرواز ناتمامی دارد در داستان تکرار می‌شود تا فضای ویرانی را مفهوم بخشد: پرنده‌هایی که به جایی نرسیده «هیچ وقت هم معنای پرواز و رهایی نداشته» است.

ناخدا که بر دریای باورهای مردم می‌رانَد چون مجبور به ماندن در خشکی می‌شود، کلوب آزرده‌ها را می‌سازد. نقال کلوب که این‌ها را نقل می‌کند و راوی که محرر است، آرزوی بازگشت او

را دارند تا آدم‌های بی‌صدا، که سرمه راه صداشان را بسته، به حرف آیند؛ آدم‌هایی که «زبان بندها را شب‌ها از جا در می‌آوردند، پشت پرده؛ در گوشه‌های پنهانی؛ همانجا بغض دل‌ها شکسته می‌شد، خط می‌انداخت و گدازه‌هایش را جاری می‌کرد. انگار همیشه به همین سیاق و شیوه بوده.»

با از دست رفتن آدم حرمت‌داری مثل ناخدا، زندگی رو به کاهش می‌نهد و به بازی نحسی بدل می‌شود در فضایی دکوربندی شده با آسمانی کاغذی و مردمی که مبتلای آفتِ ویارکهنه‌اند. «خبر بد»ی که همه در انتظارش هستند، تعلیق قصه را می‌سازد و خواننده را منتظر فرا رسیدن نحسیِ موعود نگه می‌دارد.

فصل دوم که در قرنطینهٔ ساحلی می‌گذرد از دید مسافری روایت می‌شود که از روز حادثه می‌گوید. قصه در قصه می‌آمیزد. قصهٔ از پا درآمدن علمدارها بر زمینهٔ تصویریِ فصل اول گسترده می‌شود. آرزوها بر باد می‌رود، فصل سقوط دسته جمعی، فصل تیرباران است. متولی دوباره چیره می‌شود و برای نسل لک‌لک‌ها خط و نشان می‌کشد. بر سینهٔ عصیانگران، عبرت حک می‌کند تا دیگر سرکشی نکنند: «باز هم چیزی عوض نمی‌شود. برای این که حق مثل سایه است. هیچ سایه‌ای تا حالا روی جسم صاحبش نیافتاده.» بعد دیگر دورهٔ فوج امانتی‌ها و آدم‌های پا در هواست که با فشار حرص و اشتهای جایزه، با قیافه‌های زمختِ عصبانی بر حس پشیمانی و ملامت می‌افزایند.

محسن شریف با فصل‌های تکراری و آس نحس شاعر ـ نویسنده‌ای است که داستان‌های بلند رمزی می‌نویسد، که فضایی لابیرنتی دارند. در داستان تمثیلی، مهمْ ساختن فضایی است تا آنچه می‌گذرد را باورپذیر جلوه دهد. و شریف فضایی چندوجهی می‌سازد تا مضمون داستانش را از تعبیر یکّه برهاند و بشود از منظرهای گوناگون، به برداشت‌های متفاوت از آن رسید. از این‌رو حس و حال ایجاد شده، بیشتر از مضمون، اهمیت دارد؛ حس و حالی که خواننده را از فضای کابوسیِ تاریخ معاصر گذر می‌دهد تا «یک عمرِ نامراد» را مرور کند.

شریف با ذهنیتی پیچیده و کابوس زده، اندوهی شریف دارد. خود را به دیوارهٔ قفس کلمات می‌زند بلکه راهِ برون شدی بیابد.

صفدری: در آستانهٔ گذر به وهم

محمدرضا صفدری، یک دهه پس از نخستین کتابش، مجموعه داستان تیله آبی (۱۳۷۷) را منتشر کرد.

دنیای داستان‌های این کتاب، تفاوتی اساسی با دنیای نخستین داستان‌های نویسنده دارد. هر

چند مکان رویدادها همچنان جنوب است اما نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی، جای علیّت رئالیستی داستان‌های سیاسنبو راگرفته است. در داستان‌های تیلهٔ آبی، حادثه اهمیتی ندارد، نثر مهم‌ترین و شاخص‌ترین عنصر داستان است. نثری که به جولان درمی‌آید تا خود را وصف کند و ساخت فضای وهم و خیال را سامان بخشد.

چهار نوشتهٔ آخر کتاب ـ دیدار خانه، دو بلدرچین، مویه، درخت نخستین ـ بیش از آن که خواندنی باشند، شنیداری‌اند. یعنی نویسنده باید، مثلاً در نواری، متن را بخواند و خواننده رها کند ذهن خود را و به دنیایی وهمناک پا نهد؛ بی‌آن که در بند خط ماجراییِ خاصی باشد، اسیر افسون طنین جمله‌ها شود. صفدری در این نوشته‌ها، از طرح و توطئه داستان مألوف می‌گریزد و به هذیان‌ها و پراکنده‌گویی‌هایی میدان می‌دهد که گاه حس و حالی شاعرانه می‌یابند و گاه نه. همه در فضایی خوابناک به جستجویی پرداخته‌اند، در ناکجایی به هم تبدیل می‌شوند، انگار آدمهای خواب و رؤیا باشند.

سیل جمله‌ها می‌آیند تا فوران ذهنی رنگین و وحشی را ـ و وحشت‌زده را ـ و تمامیّت احساسش را مجسم کنند. کابوس‌ها، گاه بی‌هیچ علامت نگارشی، در پی هم می‌آیند تا در هجوم جملات بر ذهن خواننده وقفه‌ای پیش نیاید.

این شیوه‌ای از انتزاعی‌نویسی است ـ که پیش از این هم در داستان جنوب، مثلاً آثار فدایی‌نیا و غریفی، سابقه داشته است ـ نگارشی است خود به خود که غرابت را در نثر متجلی می‌سازد و جهان شگفت کابوس و جنون را می‌آفریند. صفدری در این مجموعه به هیاهوی ذهنی آدم‌هایی میدان داده است که گریزان از فضایی سوگستانی به لابیرنت‌های عمیق‌تری از ذهن گریخته‌اند تا صداهای بیرون را نشنوند.

سه داستان «پریون»، «تیلهٔ آبی» و «دلگریخته» را می‌توان بهترین نوشته‌های صفدری در این کتاب و از بهترین داستان‌های سال ۷۷ ایران دانست. صفدری در این داستان‌ها برای ساخت فضای ذهنیِ وهمی، راویان خود را از میان کودکان بازیگوش یا زنان و مردان روان‌پریش انتخاب می‌کند. او همچنین می‌کوشد با تأکید بر عناصری چون آب و آتش، گسترشی اسطوره‌ای به ماجرای داستان‌های خود دهد.

دنیای «پریون» دنیای سایه‌ها و جمنده‌های رئالیسم جادویی است؛ ماجرا که در جنوب زار زده بر مردی پریشان ذهن می‌گذرد، آمیخته‌ای است از واقعیت، افسانه و اسطوره. فضا سیال است و هر دم رو به تغییر، سایه‌هایی که جابه‌جا می‌شوند، قطعیتی در کار نیست. هدف ساختن فضای وهم است به یاری نثری که پیچشی شاعرانه یافته.

مرد، شبانه در جستجوی پری خیال‌هایش (نیمهٔ گمشدهٔ خویش؟) است. جستجویی که به

جنون می‌انجامد. زنِ آرزویی‌اش که چون با او همبستر شود موجودی از آتش می‌زاید، همان آتش سوزانندهٔ عشق که از دهان زن سرخ جامهٔ «دلگریخته» بیرون می‌ریزد.

«تیلهٔ آبی» نیز بازآفرینی یک قصهٔ عاشقانهٔ از یاد رفته در بافتی جستجوگرانه است. چند ماجرا همزمان پیش می‌روند و درهم تنیده می‌شوند: مردانی دارند ماشین باریِ کهنه‌ای را راه می‌اندازند، دو کودک نیز ضمن بازی خود دارند ذهن خود را در مورد قصهٔ توبا راه می‌اندازند.

در دنیایی ویران که مبشرش مردی کور است، قلعه‌یی متروک دارد و مردمی گرمازده و رخوت‌زده که در حاشیه شهر آنقدر می‌خوابند تا جلبک سر و روشان را بپوشاند، دو نوجوان دارند با درک عشق از دنیای کودکی به در می‌آیند و به جهان پردرد و رنج بزرگسالان پا می‌نهند. آنان زیر آب لجن‌آلود دنبال تیله‌ای آبی رنگ می‌گردند که ما به ازای جستجوی ذهنی آنان برای تعریف عشق است. جستجوی ذهنیِ بریده بریدهٔ ماجرای عاشقانهٔ به نسیان پیوسته‌ای که مثل تیلهٔ آبی زیر لجن روزمرّگی‌ها گم می‌شود و پیدا می‌شود. اما جستجوی دو کودک، مثل حرکت نافرجام ماشین باری، پایانی نمی‌یابد، نیمه‌کاره رها می‌شود تا خواننده در ذهن خود آن را تداوم بخشد.

اما افسونی‌ترین فضا در «دلگریخته» ساخته می‌شود. نوجوانان «تیلهٔ آبی» بار دیگر درگیر بازی و خاطره‌اند. به وقتِ شنا مرده‌ای در آب می‌جویند، صدای تفنگ که توی کوه و درّه می‌پیچد و دود سیاهی که بالای گندمزار درو شده می‌ایستد، ما را وارد فضای هراس می‌کند.

دکمه‌ای که احمد از پیراهنش می‌کند، او را به زن سرخ جامه پیوند می‌دهد ـ به زن می‌گوید: «این دکمه را از همان روز اول برای جامهٔ تو ساخته‌اند». زن نیز تنها با احمد گفتگو می‌کند و برای او قصهٔ پلنگ را می‌گوید.

زن از حملهٔ پلنگ می‌گوید؛ آیا واقعیت دارد؟ نمی‌دانیم. اما ما هم مثل اهل آبادی سر در پیِ پلنگ وهم او می‌نهیم؛ وهم زن دلگریخته‌ای که مثل توبا گمشده‌ای دارد و از احمد برای یافتن آن کمک می‌خواهد.

فضای حرکت و تلاش مردانی که به جستجویی عبث برخاسته‌اند خوب توصیف شده. در کنار این فضا، احمد و زن سرخ جامه گفتگویی جنون‌آمیز با هم دارند که ما را به پسِ پشتِ جملات قصه و عمق لابیرنت‌های معناییِ آن می‌برند.

جماعت عاقبت پلنگ را می‌گیرند ـ یا آن موجودی را که گمان می‌کنند پلنگ است، مگر نه این که کدخدا شغالی را به جای گرگی گرفته است ـ اما جستجوی ذهنی احمد ادامه دارد. افسانه‌ای که رگه‌یی از حقیقت در آن هست و نیست ـ به راستی چه چیز واقعیت دارد و افسانه چیست؟ ـ او را با خود می‌برد تا در آستانه ورود به جهان بزرگسالی، سینی بزرگی از آتش سرخ

عشق را به او بنمایاند که «از دست گل‌افروز و از دهانش بیرون ریخت.» و اگر قبول کنیم که مردان آبادی به راستی پلنگ را گرفته‌اند، نگاهمان به دنیای زن سرخ جامه عوض می‌شود. باید داستان را یک بار دیگر بخوانیم.

«ادامه دارد»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی