عابر تا جلوی در مغازه‌ی نانوایی قل می‌خورد..»
(همنوایی، ص۱۴۸)

گاهی روایت نوع دوم از روایت نوع اول عقب می ماند، و راوی متذکر می شود که زمان حال یعنی زمان گذشته و از کجا معلوم که زمان حال در روایت اول، زمان آینده نباشد. در واقع با جابه‌جایی زمان‌ها، بی‌اعتباری زمان، که محور اصلی این رمان است، بیان می‌شود. باید گفت که دو عنصر اصلی این رمان که دوئیت (ثنویت) را ایجاد می‌کنند، عبارتند از:

الف. زمان (آغاز و پایان زنده گی، زمان حال و گذشته و آینده، ...)

ب. هویت (سایه، حضور و غیاب، آینه برای اثبات بودن، ...)

راوی در «همنوایی شبانه» دچار بیماری های«وقفه های زمانی»، «خود ویرانگری» و «بیماری آینه» است که بیماری آینه، داستان را به سوی سایه بودن می برد. خود ویران گری، مساله هویت فردی و فردیت اجتماعی را مطرح می کند، که باز به سایه بودن (سایه ـ نور) یا حضور و غیاب مربوط می‌شود. وقفه‌های زمانی، داستان را به سوی چند زمانی شدن، به هم زدن روایت خطی، تداخل زمانی روایت‌ها و زمان شخصیت‌های داستانی می‌برد. رضا قاسمی می‌گوید: «من این قطعات پراکنده را مثل قطعات یک پازل ریخته ام وسط. هر کس با سرهم کردن این قطعات به حقیقتی از آن خود می رسد...این قطعات با همه پراکنده گی شان چندان هم پراکنده نیستند و در نهایت در چنبرهٔ شبکه‌های یک ساختار شناورند. از این نقطه نظر من هم با شما موافقم که این رمان را می توان به مثابه یک بازی دید...این زبان است که سخن می‌گوید و نه نویسنده.»

چندی پیش رضا قاسمی در گفت‌وگو با یوسف علیخانی مطالبی درباره ی بحران هویت و تبعید و شباهت تبعید به پارانویا گفت، که تا حدود زیادی به سرزمین موعود آذر نفیسی در «لولیتاخوانی در تهران» یا پاریس در رمان گلی ترقی شباهت پیدا می‌کند. به عبارت دیگر نه تنها در این رمان‌ها و نه تنها در اذهان عمومی مردم ایران بلکه در اذهان عمومی مردم جهان که هنوز پایشان به اروپا و آمریکا نرسیده، غرب را با انبوهی از تخیلات و آرزوهایی در هم می‌آمیزند که به اعتقاد نگارنده تا حدود زیادی از ایدئولوژی و جایگاه ممتاز طبقهٔ بورژوا در غرب الهام می‌گیرد.

در هر صورت این اثر به حق توانست عنوان برترین رمان دهه اخیر را از نگاه منتقدان مطبوعات به خود اختصاص دهد و صد حیف که نویسنده دیگر نتوانست اثری در قامت این رمان خلق کند.

حرف می‌زند نویسنده وقتی

نگاهی به رمان آن جا که پنچرگیری ها تمام می شوند به قلم حامد حبیبی

امیر حسین یزدان‌بُد

شکل افراطی توصیف در ادبیات، متاثر از کلاسیک‌های اواخر قرن هجده و نوزده میلادی، به سرعت در اوایل قرن بیستم کاهش یافت و تغییر شکل داد، گوستاو فلوبر، به عنوان نویسنده‌ای متمایل به روی‌کردهای مدرنیستی در نوشتار، در صحنه‌ای از رمان کمتر خوانده شده‌ی «مادام آرنو» می‌نویسد:

«چشمان سیاه و دل ربایش، با برق درخشانی که در آن‌ها بود، زیر پلک های تقریباً سنگین خود آرام تکان خوردند، و در ژرفنای مردمک آن‌ها مهربانی بی‌پایانی موج زد. فردریک دوباره دستخوش یورش عشقی غیرقابل سنجش و حتی نیرومندتر از پیش شد؛ دیدار آن زن او را گیج کرده بود، اما کوشید خود را از سستی و رخوت برهاند. چه گونه می‌تواند این زن را تحت نفوذ خود درآورد و او را شیفته‌ی خود کند؟ با چه وسیله‌یی؟ فردریک، پس از لختی درنگ و اندیشه، هیچ وسیله‌یی را بهتر از پول نیافت. شروع کرد به صحبت کردن در باره هوا، که به سردی لوهاور نبود.» [۱]

این ویژه گی زبانی در روایت فلوبر، نسبت به بالزاک و گاه حتی تولستوی و بسیاری از نمونه‌های نزدیک به او، یکی از موفق‌ترین و تحمل‌پذیرترین شیوه‌های توصیف برای خواننده‌ی امروزی رمان است. جریان‌های اجتماعی در ابتدای قرن بیستم و افول نگاه مضمونی به پدیده‌ی رمان در اروپا، نویسنده‌ها را به شدت به سمت بیان تصویری صحنه‌ها و «داستان به مثابه‌ی فرم» سوق داد. ریشه‌یابی و جریان شناسی این روی‌کرد مبحث بسیار طولانی و پیچیده‌ای‌ست که قصد ورود به آن را ندارم. اما دری آن‌چه در ادبیات پس از "گلشیری" و به تاثیر مستقیم از نوع افراطی تصویر سازی ادبیات آمریکا، وارد آموزه‌های استادان داستان ایران شد، عمده‌ی پیکره‌ی داستان نویسی پس از دهه‌ی شصت را شکل داد. جمله‌ی معروفی از آن پس بر سر زبان‌ها افتاد: "نشان بده؛ حرف نزن". برای نمونه در برابر بندی که از فلوبر نقل کردم پرسشی مغالطه آمیز مطرح می‌کنند: «پلک‌های تقریباً سنگین» چه طور پلکی هستند؟ و لابد به طعنه و به عنوان تیر خلاص از شما خواهند خواست: پلک‌هایت را "تقریباً" سنگین کن ببینم چه شکلی می‌شوی! و قِس علی هذا...

این روی‌کرد به توصیف، داستان‌ها را به نوعی گراور سازی کلامی از تصاویر ذهنی‌شان سوق می‌داد که با شروع ترجمه‌ی آثار داستان کوتاه نویسان آمریکایی و به

خصوص ریموند کارور، مد روز نویسنده گی ایران شد. در همین گیر و دار، مینی مالیسم، به دلیل ظاهر سهل‌الوصول و زود بازده‌ی فرمی‌اش، قالب مورد توجه داستان‌نویسان نسل سوم و چهارم شد، و مطابق معمول و نه در تمام موارد، بی این‌که الزامات اجتماعی و ماهیتی پشت هر قالب هنری درک شود، مجموعه داستان‌های مینی مال وارد بازار نشر شدند که بسیاری‌شان تا همین امروز هم از یادها رفته‌اند. همان اتفاقی که امروز در حرکتی تازه به سمت ادبیات وحشت و آن‌چه به غلط و صرفاً به جهت اندک مشابهت ظاهری، "ادبیات گوتیک" نامیده شده به چشم می‌خورد. نویسنده در مسابقه‌ای بی هدف برای ترساندن مخاطب و ایجاد تعلیق از طریق مهارت‌های نوشتاری، بی هیچ درک و شناختی از جنبه‌های تاریخی و الزامات جامعه شناختی و پدیدار شناسانه‌ی هنر و معماری گوتیک در دوران جنایت‌بار و خفقان آور تسلط کلیسا بر اروپا، مدعی ورود به عرصه‌ی ادبیات گوتیک است و عجیب این‌که، آن‌هایی که ادبیات را نوعی رفتار هنری اندیشناک می‌شناسند، با طعنه به فلسفه بافی محکوم می‌کند. به فرض هم که چنین باشد، این ذم شبه مدح، چیزی از توان ادبیات نمی‌کاهد. ادبیاتی که شرح تعاملاتش با فلسفه، تاریخچه‌ای به وسعت و پهنای «تاریخ فلسفه»ی فردریک کاپلستون دارد. ادبیاتی که به چیزی فراتر از «تن تن در سرزمین اشباح» نظر دارد.

فارغ از این مجادلات فکری و بنیادشناسانه که کاملاً طبیعی و بلکه الزامی‌ست، و نشان از پویایی فضای نقد و نظر میان نویسنده گان جوان دارد، مجموعه داستانی در سال ۸۷ از نشر ققنوس منتشر شد به نام «آن‌جا که پنجر گیری‌ها تمام می‌شوند». مجموعه‌ای که نه تنها در زمینه‌ی تکنیک‌های توصیف، از جریان‌های معمول داستان‌نویسی در دوره‌های اخیر –که پیش‌تر به آن اشاره شد– فاصله می‌گیرد، بلکه بر شناخت درست نویسنده از ژانر اثر، ساز و کارهای اجتماعی و الزامات هستی‌شناسانه‌ی مضمون استوار است. "حامد حبیبی" پیش از این با «ماه و مس» نوید ظهور داستان نویسی خوش آتیه را به «خانواده‌ی ادبیات» داده بود. کتاب به سرعت مورد توجه منتقدان و حرفه‌ای‌های ادبیات قرار گرفت و بارها در جوایز خصوصی و دولتی نامزد دریافت جایزه شد. در این مجموعه، داستانی به نام «هتل» چاپ شده که از قضا کمتر از سایر داستان‌ها حبیبی مورد توجه قرار گرفت این قصه ماجرای خانواده‌ای‌ست که برای تفریح یا فرار از زلزله وارد هتلی عجیب و قدیمی می‌شوند و ابهام و نوستالژی فضا، آرام آرام در روابط اعضای خانواده تاثیر می‌گذارد و در انتها با ورود ناگهانی به روزگار گذشته‌ی هتل، واقعیت یا خواب بودن دو بخش داستان، به پرسشی اساسی تبدیل می‌شود. فضای اضطراب آوری که بی استفاده از عوامل عجیب و غریب و حوادث ناشناخته شکل می‌گیرد و پیش می‌رود. قصدم خلاصه نویسی داستان نیست. در خلق صحنه‌های این داستان، هم‌چنان که در داستان‌های دیگر مجموعه کمابیش به چشم می‌خورد، راوی دانای کل و صدای روایتِ مخصوص‌اش به سرعت به شخصیتی تفکیک ناپذیر از کل داستان تبدیل می‌شود. صدایی که از حرف زدن و نه نشان دادن، هیچ ابایی ندارد. این خصیصه نه تنها نقطه ضعف داستان نیست که به مرور به بافت مناسبی در کنار عناصر صحنه، دیالوگ‌ها و اتمسفر حاکم در داستان می‌رسد.

زاویه دید بی‌محابا و جسور با عبارات شیطنت‌آمیزش، یکی از دستاوردهای مجموعه‌ی «آن‌جا که پنجر گیری‌ها تمام می‌شوند» است. زاویه دیدی که به اندازه و به موقع حرف می‌زند و نظر می‌دهد و اغراق آمیز بودن آموزه‌های داستانی دهه‌های اخیر را نشان می‌دهد

«هتل سال‌ها پیش در اوج شکوه ساخته شده بود. از کنار جاده، ساختمانش دیده نمی‌شد. فقط درخت‌هایی بودند که به سیاهی می‌زدند و راهی آسفالت که بین آن‌ها گم می‌شد [...] و خانواده، بولواری پر دار و درخت و نمناک را طی کردند تا سر و کله‌ی ساختمان هتل پیدا شد که کنار دریا یله داده بود و پیر و خسته نفس می‌کشید.» این لحن طناز و بعضاً شاعرانه، ترکیبی مفهوم و زیبا کنار اجزای داستان ایجاد می‌کند که هر لحظه خواننده را به همراهی با موضوع و ماهیت افشاگر هتل و فرو ریختن شخصیت‌هایی که در چنبره‌ی مقتدر آن گرفتار شده‌اند، فرا می‌خواند. چینش درست صحنه، و استفاده از معماری هتل و آکسسوار، به عنوان المان‌هایی معنا دار از نکات بارز این داستان است. در صحنه‌ای که اعضای خانواده سوار آسانسور شیشه‌ای می‌شوند می‌خوانیم: *«داخل آسانسور شدند. بچه گفت: «نیفتم.» دریا بالا می‌آمد. درخت‌ها بالا می‌آمدند [...]»* راوی دانای کل، خود به عنصری تبدیل شده که زاویه دید من راوی هم دارد. چیزهایی که از زاویه دید انسانی‌اش می‌بیند تعریف می‌کند. در این میان تک مضراب‌های دیالوگ بچه، با گفتارهای کوتاه و بریده‌اش به تنها نقاط روشن و سرخوشانه‌ی داستان تبدیل می‌شوند که خواننده می‌تواند از هول فضا، بگیردشان و تکرار کند... «نیفتم!».

این زاویه دید بی‌محابا و جسور با عبارات شیطنت‌آمیزش، یکی از دستاوردهای مجموعه‌ی «آن‌جا که پنجر گیری‌ها تمام می‌شوند» است. زاویه دیدی که به اندازه و به موقع حرف می‌زند و نظر می‌دهد و اغراق آمیز بودن آموزه‌های داستانی دهه‌های اخیر را نشان می‌دهد. تجربه‌ای که به مرور و در میان داستان‌های ایرانی روزگار ما کم رنگ شده و حالا در عرصه‌ی داستان کوتاه باز می‌گردد تا شاهد صدای روایت آشنای چوبک و ساعدی باشیم. زاویه دید و طرز روایی دشواری که نمی‌تواند قضاوت نکند و ناگزیر از پرداختن به عقبه‌ای مستحکم از جهان‌بینی و دستگاه فکری نویسنده است. اگر چه حبیبی در نهایت با اندیشه‌ای متفاوت و پیچیده سراغ داستان نمی‌رود، ولی تک تک داستان‌ها خواننده را وادار به هم‌ذات پنداری می‌کند و این بدین معناست که داستان‌ها، زنده گی اصلی‌شان را پس از تمام شدن روی کاغذ، در ذهن خواننده شروع می‌کنند. فضاهایی که به رغم هول‌آور بودن‌شان، کاملاً بومی و ایرانی هستند و ظرفیت مکان‌های بومی و آشنا را، برای خلق موقعیت‌های متفاوت داستانی، یادآور می‌شود.

***

[۱] مادام آرنو، گوستاو فلوبر؛ مترجم عبدالحسین شریفیان. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۰.