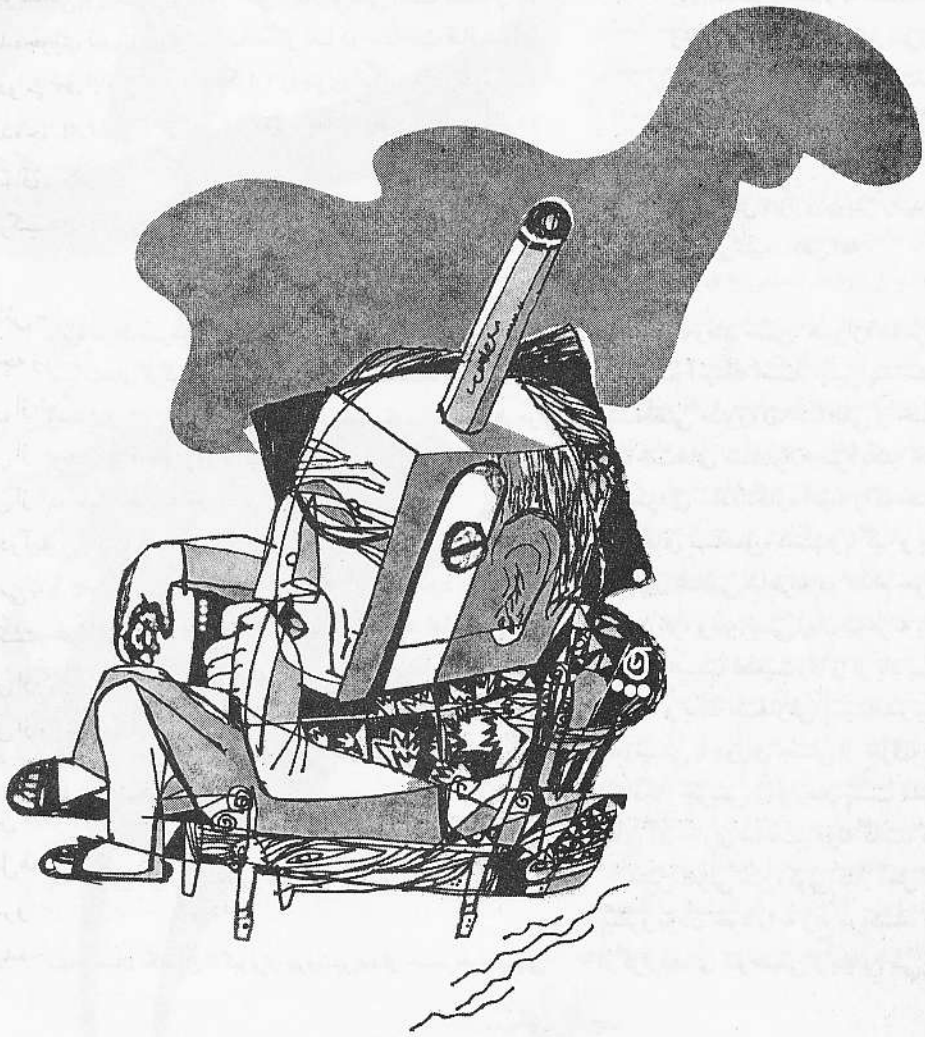
مقالات

این نقد نام نمی خواهد / حسین رسول زاده
پدر کشی و آینه های مؤلف / شهریار وقفی پور
انگاره های شبانی- شعر شبه مدرن / ع. حسینی



کولی کنار آتش / منیرو روانی پور / نشر مرکز / تهران / ۱۳۷۸

این نقد نام نمی‌خواهد

حسین رسول‌زاده

منیرو روانی‌پور در کولی کنار آتش رمان‌نویسی است مشتاق به ساخت‌های نوینِ روایت، ماندگار اما در ساحتِ قالب‌های سنتی؛ عاشقِ ابداع، دلبستهٔ تکرار؛ واجوی انگاره‌های تاریک و ناشناخته، پیرو قاعده‌های آشنا؛ دل‌مشغولِ جهان بیگانه، مردد در ترک جهان عادتمند...

۱

دایرهٔ سرها. سرهای غریبه و آشنا. تاریک روشنِ صورت‌ها. صورت‌های گُرگرفته از آتش... می‌رقصید، دست‌ها کشیده روبه آسمان، به تنش پیچ و تاب می‌داد، موهای سیاه و بلندش را در هوا پریشان می‌کرد و با آهنگ نی که عوض می‌شد، می‌چرخید، پاهایش را محکم به زمین می‌کوبید و... (ص۱)

رمان با چنین نثری، که زاویهٔ دید دانای کلِ محدود به ذهن را در بافتی بی‌واسطه منعکس می‌کند، آغاز می‌شود. اما همین نثر که می‌خواهد به ساختِ روایی و پیش نهادهٔ رمان، وفادار باقی بماند ــ و البته انباشته از شوقی درونی در چند جای دیگرِ رمان نیز رخ می‌نماید ــ در ادامهٔ خود به زبانی تغزلی و گاه سانتی‌مانتالیستی سقوط می‌کند:

... صدای گریه‌اش در بیشه‌زار پیچید. گلبرگ‌های نیلوفر از انعکاس صدای گریه‌اش ریختند، پروانه‌ها گریختند (ص ۴۲)

...به آسمان نگاه کن تا کبوتران بیرون پریده از حنجره‌ام را ببینی روی شناشیر بایست و به آسمان نگاه کن، کبوترانی با بال‌های زخمی و خونین که بال بالی می‌زنند و یک راست روی پیشانیم می‌افتند. آسمان پُر از کبوتر است... کبوترانِ زخمی عزیز آیا هیچ کدامتان به کوچهٔ در رو خواهید رسید... (ص ۳۵)

زندگی مثل دیواری رویش رمبیده بود و درد مانند شعلهٔ آتشی زبانه می‌کشید... (ص۵۳)

ذهنیت رمانِ سنتی، همواره شاعرانگیِ زبان را با تعزلی بودن آن درهم آمیخته است. چنین پنداشته است هر اندازه به زبان، تشخّصی موزون، عاطفی و خوش‌نوا ببخشد، آن را به ساحت‌های شاعرانه نزدیکتر خواهد کرد و بدینسان با رویکردی ساده‌انگار، آنچه را که حتی، دیر زمانی است به مثابه قالب‌های مستعمل، دست‌وپا گیر و بیرونی به دور ریخته است، همچون غنائمی شاعرانه در اندام خویش به کار گرفته و با تغزلی کردن نثر، وجهِ اصلی زبانِ شاعرانه یا شاعرانگی زبان یعنی ابهامِ عینی و عینیتِ قطعیت‌زدا را از یاد برده است. تغزل در رمان، تحفه و یک سفارش پیشامدرنیستی است. چرا که رمانِ مدرنیستی با دوری جستن از تغزل، «ابهام» را جایگزین آن کرد (کافکا، جویس...) و رمانِ پُست مدرنیستی «عدم قطعیت» را بر جای آن جاری ساخت. (ونه گات، کالوینو...)

منشِ تغزلی متن، کولی کنار آتش را که در قواره‌های کلی، پیشرو بودن خود را به رخ می‌کشد، در سنتی‌ترین وجه نوشتار، از گزاره‌های توصیفی و بیانیِ بی‌پایان انباشته است. در این

گزاره‌ها، اشیا و آدم‌ها و روابط درونی و میانیِ آنها، با «شاه‌کلیدِ» توصیفْ گشای همیشگی از قبیلِ «همچون»، «مثل»، «انگار»، «مانندِ» بازنمایی شده‌اند:

زمان مثل کفتاری ثانیه‌ها... را می‌بلعد (ص۱۴۳)

سوت کارخانه و دهانی که آدم‌ها را تف می‌کند، مثل تفالهٔ انگور (ص ۲۴۰)

مات و منگ، همچون مجسمه‌ای... (ص۹۴)

همچون نگینی روی انگشتر (ص۱۲۲)

نورهای بی‌رمق... انگار زنانی مستأصل و درمانده (ص۱۹۲)

... ساکت همچون مجسمه‌ای... (ص۱۴۶)

و همچون پرنده‌ای (ص ۱۰۲)، مانند پرنده‌ای (ص ۱۶۱)، مثل سرسره (ص ۴)، مانند نخی (ص ۱۵۸)، مانند لقمه‌ای (ص ۱۵۷) و...

فرآیند شباهت‌سازی، آن هم در ساده‌ترین وجه خود، ترجمان حکمی است که متن را مکلف می‌سازد معنا را از نویسنده اخذ کرده و صحیح و سالم به خواننده برساند. کُنشی بیانی که خواننده را بیرونِ متن نگه می‌دارد تا بی‌هیچ مجالی برای دخالتِ فعال، شباهت‌سازی‌های «ماهرانهٔ» نویسنده را مصرف کند. این شباهت‌سازی‌ها برخلاف توصیف‌نمایی‌های فرابیانیِ پُست مدرنیستی ــ که روند شبیه‌سازی را مختل و سرانجام ذبح می‌سازند ــ از ماهیتی خطی برخوردارند و نظامِ خطی خود را، که طی آن اشیا و روابط انسانی به وسیلهٔ اموری روشنتر و قابل‌تصورتر توصیف و تشریح می‌شوند، برکلِ ساختارِ رمان دیکته می‌کنند. به عبارت دیگر ریختارهای شباهت‌سازی که مطابق آن، عناصر متأخر، امور و عناصرِ متقدم را روشن می‌کنند، منشِ زمانی و خطیِ خود را برکلِ رمان تعمیم و گسترش می‌دهند. به همین جهت متن از نظام خطیِ زمانی تخطی نمی‌کند بلکه آن را روایت می‌کند و هر جاکه به طرح پرسشی می‌پردازد در جایی دیگر، پرسش را مثلِ گذرِ خطیِ زمان که روشنگر چیزهاست پاسخ می‌دهد. در قسمتی از رمان، در بازارچه، دخترکی با شلیتهٔ سفید و سربندی از حریر با چشمانی زمردی، بسیار شبیه چشمانِ زن سوخته با چهره‌ای مهتابی از مقابل روی زنِ سوخته و آینه می‌گذرد. زن سوخته «همچون مجسمه‌ای» مات و منگ می‌شود از آن همه شباهت. به زحمت می‌گوید: «این... منم... من بودم.» زن اما با غرور از کنارشان می‌گذرد. زن سوخته، مستأصل به آینه می‌گوید: «نشناخت... مرا نشناخت» (ص ۹۴) متن در اینجا با گونه‌ای ابهام‌سازی در فضایی جادویی و غیریقینی به طرحِ پرسشی می‌پردازد: آن زن که بود؟ اما نظامِ خطیِ متن، هراسان از امکانِ دخالتِ خواننده یا دلواپس فهمِ خواننده، چند سطر آن طرفتر، خودْ پاسخ را می‌دهد. زن سوخته می‌گوید: «مرا نشناخت!» و آینه خیال همه را راحت می‌کند: «مگر چه کسی خودش را می‌شناسد؟» (ص ۹۵)

بازگشتِ آینه به آغوش قافلهٔ یک جانشین نیز از همان حسِ خطی که اثرِ عبور زمان بر آدم‌ها و اشیا را دنبال می‌کند، مایه می‌گیرد.

و بعدتر خواهیم دید عصیان شخصیتِ داستانی علیه نویسنده و تنش میان آنها بی‌آنکه به کُنش علیه طرح‌های پیش‌ساختهٔ نویسنده منجر شود یا در روال خطیِ متن و زنجیرهٔ از قبل مهیای روایت، خللی ایجاد کند، تنها به غرولندهای شخصیت می‌انجامد و بس.

۲

در قسمتی از رمان (ص ۴۳) به ناگاه و بی‌هیچ واسطه‌ای، نویسندهٔ رمان با آینه که او را «قهرمان قصه‌اش» می‌خواند وارد گفت‌وگو می‌شود. روانی‌پور، که با چنین تمهیدی کوشش می‌کند رمان را به ساحت‌های پست‌مدرنیستی سوق دهد، این قسمت را از زاویهٔ دید نویسنده و با ضمیر اول شخص مفرد روایت می‌کند. «قهرمان قصه» می‌خواهد از «قصه» بگریزد. نویسنده که وانمود می‌کند قصه در حال نوشتن اتفاق می‌افتد و خود نیز در رمان حضور دارد از «قهرمان قصه‌اش» می‌خواهد نرود.

در رمان پست‌مدرنیستی، با چنین تمهیدی از روند عصیان و بپاخیزی متن علیه طرح‌های پیش‌ساخته که طی آن عملِ نوشتن، قهرمانان و شخصیت‌های داستان را در مقابلِ انگاره‌های پیش‌انگاشته قرار می‌دهد، عریان سازی می‌شود. عملِ نوشتن که زمانی پشت درهای بسته و به دور از چشم خواننده سامان می‌گرفت و تنش‌هایش را با داستان، بیرون از رمان ــ در نامه‌های خصوصی نویسندگان ــ نگه می‌داشت، هم اینک مقابلِ چشمان بهت‌زدهٔ خواننده، خود را عریان می‌کند و با طرح دغدغه‌های درونی‌اش، خواننده را نیز در تردیدها و گشت و واگشت‌هایش شریک و سهیم می‌سازد. اما روانی‌پور با این حکم که اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است (ص ۴۳)، تابعیت خود را از همان انگاره‌های پیش‌ساخته افشا کرده و سپس با اعلام این پیشگویی به قهرمانش که در فصل‌های بعد زندگیت بهتر می‌شود (ص ۴۴) و... تو هم به تهران می‌روی و مانِست را پیدا می‌کنی (ص۴۵) خود را لو داده و نشان می‌دهد «قصه» را در ذهنش نوشته و فرجام همه چیز و همه کس را تعیین کرده است. متن نمی‌تواند انگاره‌های ذهنی نویسنده را ــ که حضوری مقتدر دارد ــ به چالش بگیرد. عمل نوشتن پیش از نوشتن به پایان رسیده و این گونه است که «قهرمان قصه» در مقابلِ سرنوشتی که رمان‌نویس برایش مقدّر ساخته سر تسلیم فرود آورده می‌پرسد: «پس... حالا می‌گویی چه کنم؟» و رمان‌نویس با تحکمی که «قهرمان قصه» را به عروسک خیمه‌شب‌بازی تنزل می‌دهد می‌نویسد:

> روی برکه خم شو، باکاسهٔ دست آب برکه را آشفته کن، صورتت را بشوی، سرمه‌ای به چشمانت بکش، برخیز در بیشه‌زار چشم بگردان، شاخهٔ خشکیدهٔ نخلی پیدا کن و به دنبال سرنوشتت برو. (ص ۴۵)

در صفحات بعدی نیز اگرچه گاهی «قهرمان قصه» غر می‌زند، ناشکری می‌کند و به اصطلاح کفر می‌گوید ولی نهایتاً نمی‌تواند از سرنوشتی، که نویسندهٔ اعظم برایش رقم‌زده، بگریزد. (ص ۱۹۳)

روانی‌پور علی‌رغم آنکه وانمود می‌کند در رمان حضور دارد اما حضورش مادی و جسمانی نیست؛ بلکه حضوری مقتدر و ماوراءالطبیعی است. رمان‌نویسی که حضور جسمانی خود را در رمانی که در حال نوشتن، شگردها و اسرار پسِ پرده‌اش را برملا می‌کند، پیش از آنکه بر «قصه‌بودنش» تأکید گذارد، مرزی را از میان می‌برد که او را همچون سوبژه‌ای همه چیزدان از ابژهٔ جهان و رمان جدا و منفک می‌کند، آن چنان که گویی رمان‌نویس، یک جوهرشناسنده است که بیرون جهان ایستاده و جهان را می‌نویسد. حضور روانی‌پور به مثابه نویسنده و رمان‌نویس، نه فقط جسمانی نیست و انفکاک دکارتی را برهم نمی‌زند و همان‌گونه که پیشتر دیدیم نوشتن را در لحظهٔ رمان آشکار نمی‌سازد و خواننده را در پراتیک نوشتن شریک نمی‌کند بلکه حضوری اقتدارگرا و متافیزیکی دارد:

در صفحهٔ ۱۷۳، نویسنده با این انگاره که نباید به او فرصت فکر کردن بدهم قهرمانِ فلاکت‌زده‌اش را صدا می‌کند. ولی «قهرمان»، ندای او را با غرولند و فحش پاسخ می‌دهد. نویسنده، بخشنده و بزرگوار می‌گوید:

> با من است، وقتی همه جا حاضر و ناپیدا باشی و بخواهی قهرمانِ قصه‌ات را آن طور که دل خودت می‌خواهد پیش ببری باید فحش و بدوبیراه بشنوی. آینه چنگ توی هوا می‌زند، بدین خیال که گلویم را فشارد و مرا خفه کند. (ص۱۷۳)

نویسنده حضوری جسمانی ندارد. او کماکان در همان عرش فرادستِ قرن نوزدهمی لمیده و پیدا و ناپیدا حکم می‌راند و «قهرمانِ» عصبانی برای یافتن او به چیزی جز هوا نمی‌تواند چنگ اندازد.

در صفحهٔ ۱۷۹ ناگهان راننده‌ای از توی تاکسی، «قهرمان» را صدا می‌زند و به او می‌گوید «دنبال هتل می‌گردی؟» آینه مردد سوار می‌شود. راننده اما به او حالی می‌کند او را «نویسنده‌اش» فرستاده تا «راه و چاه» را نشانش بدهد و به راهی که خود می‌خواهد بکشاندش.

همچنین تغییر زاویهٔ دید از منظر دانای‌کلِ محدود به ذهن یا ضمیر اول شخصِ مفرد به گونه‌ای روایتِ خطابی نیز که جابه‌جا و تکرارشونده، «قهرمان قصه» را در مرکز نگاه خود قرار داده و او را همچون خوابگردی بی‌اراده به رفتارهای از قبل طراحی شده ترغیب و تلقین می‌کند، در پیوندی ارگانیک با خدایانگی

نویسنده، اقتدار ناتورالیستیِ نویسنده بر متن و شخصیت‌هایش را توضیح می‌دهد:

سوار می‌شوی، لبخند خسته‌ای بر لبانت، چشمانت را می‌بندی، قطره اشکی شادمانه از روی گونه‌هایت پایین می‌سرد... عمیق نفس می‌کشی هوای مهربان شهر را فرو می‌بری... (ص ۴۸)

توی خانه نشسته‌ای. نه نمی‌توانی بنشینی. فرمان مثلِ کفتاری ثانیه‌ها... را می‌بلعد، تو بی‌قرار بلند می‌شوی، در اتاق قدم می‌زنی با کوچکترین صدایی به حیاط می‌روی، پشت درگوش می‌خوابانی... (ص ۱۴۳)

۳

کولی کنار آتش رمانی است علیه سنت‌های مردسالارانه که همچون قوانینی جاودان و دگرناپذیر، هستی را به اسارت کشیده‌اند. رمان، جابه‌جا از ستم مردانه می‌گوید. تخطی از «قانون قافله» ــ قانونی که ذهنیت مردانه برای «زن‌هایش» مقرر داشته به تبعیدِ «آینه» می‌انجامد، عصیانِ زن سوخته علیه «مراسم گیس‌زنی»، او را میان شعله‌ها می‌افکند و صورت را از او می‌گیرد. قصهٔ آتش، یک قصهٔ قدیمی است. قصهٔ زنی که ستم مردانه، او را پُر از آه می‌کند و سرانجام یک روز از درون شعله می‌کشد، گُر می‌گیرد و این اولین آتش روی زمین است. اولین آتش که اولین مرد دنیا می‌تواند خودش را با آن گرم کند. (ص ۱۲۷)

قوانین مردسالار، نظامی از سنت‌های تغییرناپذیر است که در مقابل آن کاری از دست مردها هم برنمی‌آید و به عبارت دیگر این قوانین بسان نظامی مستقل از خواست‌های منفرد و جداگانه، علیه عواطف انسانی جاری می‌شوند. در قسمتی از رمان، آن‌گاه که «آینه» زیر تازیانه‌های مردان قبیله از رمق افتاده و قافلهٔ مهیای ترک اوست، فغان او را می‌شنویم که پدرش را التماس می‌گوید. پدر اما در میان هق‌هق گریه‌هایش می‌نالد: قافله نمی‌گذارد... بابا... . این بخش از رمان در عین‌حال به نوعی فیلم «یول» (راه) ساختهٔ (یولمازگونی) فیلمساز فقید ترک را به یاد می‌آورد که در آن سنت‌های حاکمِ مردانه به مردی که دلش به حال همسرش سوخته اجازه نمی‌دهد از مجازات او چشم بپوشد.*

آری. کولی کنار آتش به دلیل آنچه گفتیم و آنچه خود گفته است رمانی است علیه سنت‌های مردسالار؛ اما به دلیل آنکه سنت‌های رمان‌نویسی را به چالش نمی‌گیرد، و به رغم شوق درونی‌اش، سنت‌های دیرین را نقض نمی‌کند، به رمانی ضد سنت‌های مردسالار تبدیل نمی‌شود. رمان‌های «در جبههٔ غرب خبری نیست» اثر (اریش ماریا رمارک) و «سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج» اثر (کورت ونه گات) هر دو رمان‌هایی هستند که در مذمت جنگ نوشته شده‌اند؛ اما «سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج» است که به راستی رمانی ضد جنگ است زیرا به شیوهٔ ضد رمان نوشته شده است. زیرا «جنگ» را در ستیز با سنت‌های تاکنونیِ رمان‌نویسی به چالش کشیده است.

۱

راست است که منیرو روانی‌پور مشتاق است و واجو. اهل درنگ و خطر. اما خود بهتر می‌داند اینها کافی نیست و شاید از همین رو باشد که او در کولی کنار آتش رمان‌نویسی است مشتاق به ساخت‌های نوین روایت، ماندگار اما در ساحتِ قالب‌های سنتی؛ عاشقِ ابداع، دلبستهٔ تکرار؛ واجوی انگاره‌های تاریک و ناشناخته، پیرو قاعده‌های آشنا؛ دلمشغولِ جهان بیگانه، مردد در ترکِ جهان عادتمند...

* رمان همچنین در سطحی که فرجام تلخ شعارِ شوخگین پسرکی کفترباز بر دیوارها را (= کفتربازان جهان متحد شوید) روایت می‌کند، آشکارا طرحِ روایی رمانِ «شوخی» اثر میلان کوندرا را تداعی می‌کند.