نگاه منتقد

درباره «گریز به تاریکی»، اثر «آرتور شنیتسلر»

انگشت زخمی

علی شروقی

گریز به تاریکی
آرتور شنیتسلر
ترجمه: نسرین شیخ نیا (دانش پژوه)
نشر ماهی
چاپ اول ۱۳۸۶
قیمت ۴۵۰۰ تومان

۱- زمانی «آلبر کامو» در نقد رمان «تهوع» ژان پل سارتر، تعبیری را به کار برد که اکنون در نقد بسیاری از رمان‌ها و قصه‌هایی که نویسندگان‌شان هنگام نوشتن، ایده‌یی نسبتاً روشن و از پیش اندیشیده در ذهن داشته‌اند، کاربرد دارد حتی شاید در نقد برخی آثار خود «آلبر کامو». این تعبیر، «انگشت زخمی نمایان در داستان» بود. «کامو» می‌نویسد: «رمان چیزی نیست مگر فلسفه‌یی که در قالب تصاویر بیان شده باشد. در یک رمان خوب، فلسفه در تصاویر محو می‌شود و طرح داستان از اصالت می‌افتد و رمان هم از زندگی.» (نقل از تفسیرهای زندگی ویل دورانت به ترجمه ابراهیم مشعری) در واقع، این «انگشت زخمی» که «کامو» از آن سخن گفته، اشاره دارد به ایده‌یی که نویسنده تمام عناصر و حوادث قصه خود را آگاهانه در جهت اثبات آن به پیش می‌راند و این اتفاق معمولاً در آثاری رخ می‌دهد که در آنها نویسنده تقریباً به طور کامل و به نحوی مقتدرانه بر متن مسلط است آنچنان که هیچ کجای متن بیرون از کانون این تسلط مقتدرانه قرار نمی‌گیرد و بدین ترتیب امکان پیش افتادن متن و بیرون زدن آن از حیطه آگاهی و اقتدار نویسنده به حداقل می‌رسد و «انگشت زخمی» درست همین جا نمایان می‌شود و با نشان دادن مسیری که قصه باید طی کند، اجازه هیچ گونه تخطی به عناصر قصه نمی‌دهد.

البته این نوع داستانی مبتنی بر ایده‌یی مشخص، زمین تا آسمان فرق دارد با نوع نازلی از قصه‌نویسی که محدودیت‌هایش نه برآمده از روشنی یک ایده در ذهن نویسنده، که برآمده از آموزه‌های نخ‌نما و تکراری فرمی و تکنیکی است که نویسنده می‌کوشد خلاء هرگونه ایده و خلاقیتی را با آنها پرکند که این البته کوششی است از پیش شکست‌خورده و هیچ ربطی به آنچه «کامو» در مورد اثری چون «تهوع» سارتر نوشته است، ندارد و همچنین هیچ ربطی به آثار نویسنده‌یی چون «آرتور شنیتسلر» که یکی از نویسندگانی است که می‌توان آثارشان را از جنبه ارتباط آنها با ایده‌یی روشن و از پیش اندیشیده بررسی کرد.

۲- «گریز به تاریکی» مجموعه شش قصه بلند از «آرتور شنیتسلر» است که با ترجمه «نسرین شیخ‌نیا» (دانش‌پژوه) توسط «نشر ماهی» منتشر شده، بیشتر قصه‌های این مجموعه گواهی روشن هستند بر آگاهی ژرف «شنیتسلر» از دانش روانکاوی و تاثیر بی‌چون و چرای این دانش بر قصه‌های او. تاثیری که گاه به چینش آگاهانه عناصر قصه در راستای تحلیل‌های روانشناختی انجامیده است و همین چینش آگاهانه است که گاه به رغم قدرت بی‌چون و چرای نویسنده در قصه‌گویی، قصه‌ها را در محدوده آگاهی نویسنده از دانش روانکاوی نگاه داشته و نویسنده به مدد این دانش و روشنی ایده در ذهن خود، تسلط خود را بر تمام اجزای متن حفظ کرده است. نمونه آشکار این تسلط، خود قصه «گریز به تاریکی» است. «گریز به تاریکی» داستان مردی است که طی یک تعهد کتبی اختیار جانش را به برادرش سپرده است. براساس این تعهد، در صورت مشاهده نشانه‌های جنون در این مرد، برادرش حق دارد پیش از رسیدن به دیوانگی کامل او را بکشد اما همین تعهد خودخواسته، کم‌کم قهرمان قصه را به سمت جنون سوق می‌دهد و نگرانی او از اینکه برادر با دیوانه انگاشتن او به تعهد عمل کند، کار را به جایی می‌کشاند که خودش در کشتن برادر پیشقدم می‌شود و پس از آن خودکشی می‌کند. در این قصه وسواس «شنیتسلر» در ترسیم مراحل جنون قهرمان قصه‌اش و حرکتش از مرحله‌یی به مرحله دیگر مثال‌زدنی است، هرچند تصور روشن او از چگونگی طی این مراحل در یک بیمار روانی به تاکیدهایی وسواس‌آمیز بر هر مرحله از جنون منجر شده که ناشی از همان تسلط ایده بر تخیل است. این تاکیدهای روانشناختی را کم و بیش در یکی، دو قصه دیگر این مجموعه هم می‌توان دید و حتی در قصه‌یی مثل «فرولاین الزه» که بسیاری آن را یکی از بهترین آثار «شنیتسلر» دانسته‌اند که این از جنبه‌یی درست است، هرچند شاید از جنبه ارتباط تخیل با دانش روانکاوی بتوان گفت قصه «جرونیموی کور و برادرش» یکی از بهترین قصه‌های مجموعه گریز به تاریکی است، چرا که در این قصه این رابطه به طور آشکار وجود ندارد و اگر هست، در پنهان‌ترین لایه‌های متن پس نشسته. «شنیتسلر» در قصه «جرونیموی کور و برادرش» از هر تاکید آشکار روانشناختی سر باز زده و در این قصه از اقتدار روانکاوی خبری نیست و این ماجرا و نحوه بازگویی آن است که اهمیت دارد و از این لحاظ «جرونیموی کور و برادرش» را می‌توان یکی از بهترین قصه‌های شنیتسلر در مجموعه «گریز به تاریکی» به شمار آورد. طنز تلخ «شنیتسلر» در این قصه، بیش از دیگر قصه‌های او رخ نموده است. در «جرونیموی کور و برادرش»، کارل برای اینکه به برادرش ثابت کند دزد نیست، دزدی می‌کند و به جرم دزدی دستگیر می‌شود. «شنیتسلر» در این قصه نیز مانند «گریز به تاریکی» به رابطه دو برادر می‌پردازد؛ رابطه‌یی که یک سوءظن آن را به نابودی می‌کشاند با این تفاوت که این بار، سوءظن نه برخاسته از روان بیمار شخصیت قصه، که برخاسته از دروغی است که یکی از مسافران به «جرونیموی کور» می‌گوید و او را از برادرش می‌ترساند. بنابراین در «جرونیموی کور و برادرش» همچنان که در «فرولاین الزه»، دیگر نه با فرد بیمار در برابر جامعه سالم که با مجموعه‌یی بیمار روبه‌رو هستیم و اینجاهاست که اقتدار روانکاوی، به گونه‌یی از روانشناسی اجتماعی پیوند می‌خورد و این هر دو با پس نشستن در متن، به اجراهای هنرمندانه‌تری از قصه روانشناختی می‌انجامند که نمونه‌اش را در «جرونیموی کور و برادرش» شاهدیم.

درباره «ژاک قضا و قدری و اربابش» دنی دیدرو

نوشتن در پایان جهان

امیر احمدی‌آریان

در سال ۲۰۰۱ به مناسبت صدمین سال اختراع لامپ الکتریکی توسط تامس ادیسون در ایالت کالیفرنیای امریکا جشن ویژه‌یی برای بزرگداشت یک لامپ برگزار شد. در نخستین سری لامپ‌های الکتریکی که کمپانی شلبی تولیدکننده آن بود، سیصد لامپ تولید شد که از آن مجموعه، یک لامپ سالم مانده و به عصر ما رسیده است. تماشای یکی از اولین لامپ‌هایی که در تاریخ بشر ساخته شد بی‌شک تجربه شگفت‌انگیزی است، دیدن لامپی که با جان سختی شگفت‌انگیزی از قرن پرآشوب بیستم گذشته و خود را به هزاره سوم رسانده است، لامپی که بسیاری از فجایع و شادی‌های قرن زیر نور آن رخ داده، و به لحاظ اندوخته تاریخی‌اش با گنجی برابری می‌کند. اما چنین چیزی جز ارزش تاریخی برای انسان امروز هیچ ارمغان دیگری ندارد. تکنولوژی به کار رفته در ساخت این لامپ بی‌شک برای عصر ما خنده‌دار است، و جز این اندوخته تاریخی عجیب، چه به عنوان یکی از نخستین لامپ‌های الکتریکی تاریخ بشر و چه به عنوان یکی از شاهدان قرن بیستم، این لامپ ارزش دیگری ندارد، نکته‌یی که در مورد شاهکاری از ادبیات کلاسیک به هیچ وجه صدق نمی‌کند. کتابی که توانسته است قرن‌ها دوام بیاورد و خود را به عصر ما برساند، بی‌شک چیزی فراتر از ارزش تاریخی در دل خود گنجانده است.

خواندن شاهکاری از ادبیات کلاسیک برای نخستین بار، به خصوص برای کسی که حرفه‌اش نوشتن باشد، تجربه منحصر به فردی است. نویسنده این قبیل کتاب‌ها گویی به گنجی دست یافته است، و کتاب خود چیزی نیست جز روایت ادیسه فردی نویسنده برای دست یافتن به این گنج. به این ترتیب، این گونه کتاب‌ها عملاً نقشه گنج نیز هستند، و آن کس که پذیرفته است رنج‌های گشتن به دنبال این نوع گنج را بر خود هموار کند، کسی که نویسنده نام دارد، مسلماً این قبیل کتاب‌ها بیش از هر چیز به کارش می‌آید. شاهکاری که از قرن‌ها پیش به دست ما می‌رسد، برای خواننده‌اش به نقشه گنج پیچیده‌یی می‌ماند که در بطری گذاشته شده است، به پیامی که هرگز کهنه نمی‌شود و از بین نمی‌رود. این گونه کتاب‌ها برای نویسندگان رازهایی را در خود نهفته‌اند که گاه کشف‌شان به پیچیدگی فرآیند کشف رمز در «سوسک طلایی» آلن پو است، اما در نهایت نتیجه‌یی که به دست می‌آید بی‌تردید ارزشش برای نویسنده با گنجی گرانبها برابری می‌کند. شکاف زمانی بین عصر ما و این گونه آثار، و زنده ماندن این کتاب بعد از گذشت چندین قرن مهم‌ترین عاملی است که آن را تبدیل به اثری جدی می‌کند، و وظیفه خواننده، به خصوص خواننده‌یی که خود درگیر فرآیند نوشتن است، در مواجهه با چنین کتابی یافتن خطوط نقشه گنجی است که نویسنده درون متنش گنجانده است.

«ژاک قضا و قدری و اربابش» نوشته دنی دیدرو، بی‌شک از این گونه متن‌هاست. معرفی متن و نویسنده و جایگاه این کتاب در تاریخ ادبیات به قدر کافی انجام شده است، کاری که خواننده جدی امروز با چنین متنی باید بکند یافتن پتانسیل‌های درون آن است که توانسته‌اند کتاب را به چنین جایگاهی برسانند، به عبارت دیگر، وظیفه خواننده جدی امروز یافتن همان نقشه گنجی است که این کتاب در دل خود گنجانده است. خواندن چنین کتابی به قصد سرگرمی جز بلاهت علت دیگری نمی‌تواند داشته باشد. برای سرگرم شدن هزاران رمان در بازار هست که بسیار جذاب‌تر و گیراتر از کار دیدرواند، اما کتاب دیدرو چیزی در خود دارد که هزاران کتاب موجود در بازار فاقد آنند، چیزی که موجب شده است این کتاب قرن‌ها دوام بیاورد و آن هزاران رمان دیگر، که تعداد رمان‌های خوب و خواندنی در بین‌شان کم نیست، عمرشان به بیست سال هم نکشد. خواننده جدی امروز باید به دنبال این راز باشد.

مقایسه‌یی بین رمان دیدرو و کتاب‌هایی که امروزه منتشر می‌شوند، چیزهای زیادی را روشن می‌کند. در قیاس با رمان‌های امروز، رمان دیدرو به طرز عجیبی پر از قصه و ماجراست. در رمان‌های معاصر معمولاً خطی اصلی وجود دارد و تعدادی داستان فرعی به پرورش آن و بعد دادن به شخصیت‌ها کمک می‌کنند. در رمان ژاک قضا و قدری خط اصلی وجود ندارد. تنها نقطه پیونددهنده داستان، ژاک و اربابش هستند که به همراه هم سفر می‌کنند و در طول این سفر است که یا ژاک برای اربابش قصه‌یی می‌گوید یا شخص ثالثی وارد می‌شود و قصه‌یی از زبان او می‌شنویم. از این نظر کار دیدرو بسیار به تریسترام شندی شبیه است، و حتی در مشرق‌زمین نیز می‌توان نمونه‌های عالی آن را در مثنوی مولانا و هزار و یک شب دید.

داستان‌های ژاک و اربابش هیچ کدام در یک نشست به پایان نمی‌رسند، همیشه چیزی باعث قطع شدن تمام قصه‌ها می‌شود و از جایی وسط یکی از روایت‌ها، قصه تازه‌یی شروع می‌شود که این یکی نیز نیمه‌کاره می‌ماند، و این توالی هزار و یک شبی تا آخر کتاب ادامه دارد. از سوی دیگر، هر کدام از این قصه‌ها در نوع خود قصه بلند و کاملی است، و هر یک به نوعی نمایانگر گوشه‌یی از وضعیت جهان در عصر دیدرو است.

رمان ژاک قضا و قدری به لحاظ حجم قصه‌گویی درون آن و مقدار تاملاتی که درباره جهان و هستی در این کتاب وجود دارد، رمانی است با چگالی بسیار بالا و غنای فوق‌العاده. دیدرو عادت دایره‌المعارف‌نویسی‌اش را در این رمان ادامه داده و سعی کرده است در کتابی نه‌چندان حجیم، در قالب سفرهای اربابی با نوکرش، انبوهی از تاملات درباره جهان و تعداد زیادی قصه‌های عجیب و پیچیده را روایت کند. دیدرو این کتاب را به گونه‌یی نوشته است که انگار دیگر فرصتی برای نوشتن دست نخواهد داد، و باید هرچه را که می‌داند و هرچه را که ذهنش را مشغول می‌کند، در قالب همین متن بریزد. از این نظر، ژاک قضا و قدری و اربابش در قیاس با مثلاً «برادرزاده رامو»، دیگر کتاب دیدرو، نیز متن متفاوت و بسیار پیچیده‌تری است.

این شاید مهم‌ترین تفاوت کتاب‌هایی از جنس ژاک و اربابش، تریسترام شندی، دن کیشوت، هزار و یک شب و نظایر آنها با کتاب‌های عصر ماست. این قبیل کتاب‌ها، رویکردی دایره‌المعارفی از یک سو، و آخرالزمانی از سوی دیگر دارند. گویی این کتاب‌ها در پایان جهان نوشته شده‌اند، در دوره‌یی که پس از آن دیگر نوشتن معنایی ندارد و باید از فرصت اندک موجود برای صیانت از تفکر و روایت‌های بشر کمال استفاده را برد.

در رمان‌های عصر ما نوعی حساب و کتاب روایی همیشه به چشم می‌خورد (به جز استثناهایی نظیر کافکا و جویس و سلین و...)، به این معنا که نویسنده در هر رمان انگار رمان بعدی‌اش را هم در نظر دارد، حواسش هست تمام انرژی و داشته‌هایش را در کتاب فعلی‌اش خرج نکند و ایده‌هایش را برای کتاب‌های بعدی‌اش هم نگه دارد. بی‌جهت نیست که در رمان‌های امروز، قصه‌گویی و روایتگری اصل است و رمانی که به بهانه قصه گفتن تاملی در تاریخ (رگتایم دکتروف) و هستی (سفر به انتهای شب سلین) باشد کمتر دیده می‌شود. واقعیت این است که قصه‌های جذاب و خوب در دهه‌های اخیر بسیار زیاد نوشته شده، تا حدی که نیاز کتابخوانان را تا سال‌ها برطرف خواهد کرد. از سوی دیگر سینما نیز با قابلیت‌های شگفت‌انگیزش در بسیاری از موارد در قصه‌گویی می‌تواند رمان را پشت سر بگذارد. اما رمان قدرتی برای تامل در جهان دارد که سینما به گرد پای آن نیز نمی‌رسد، و بی‌جهت نیست که هیچ وقت از آثار داستایوفسکی و کافکا و پروست و سلین فیلمی ساخته نشده، یا اگر فیلمی ساخته شده در برابر خود رمان‌ها بیشتر به شوخی شبیه است. رمان برای بقا باید به دنبال احیای چنین قابلیت‌هایی باشد، قابلیت‌هایی که در شاهکارهای کلاسیک به وفور یافت می‌شود.

مجسمه «دنی دیدرو» در پاریس

ژاک قضا و قدری و اربابش
دنی دیدرو
ترجمه: مینو مشیری
نشر فرهنگ نشر نو
چاپ اول- ۱۳۸۶

یادداشتی بر مجموعه داستان «آن گوشه دنج سمت چپ» نوشته مهدی ربی

از عشق و دویدن

محسن حکیم‌معانی

ساعت دارد زنگ می‌زند و تو بیدار نمی‌شوی. انگار از جایی دور، ساعتی که هیچ ربطی به تو ندارد مدام دارد زنگ می‌زند. اگر این وضعیت ادامه پیدا کند شاید بیدار بشوی، اما دستت می‌رود طرف ساعت و دکمه off را فشار می‌دهی. خودت نمی‌فهمی؛ اگر فهمیده بودی، وقتی ناگهان بیدار می‌شدی و می‌دیدی که دیرت شده داد و هوار راه نمی‌انداختی سر ساعت‌ات که باز هم قالت گذاشته و... و تازه بعدتر است که متوجه می‌شوی ساعت چند بار زنگ زده و خودت خاموشش کرده‌یی! این حرف‌ها در نظر اول شاید ربط چندانی به داستان‌های مهدی ربی در مجموعه «آن گوشه دنج سمت چپ» نداشته باشد، اما شاید هم بتوانم ربطش بدهم. برخی داستان‌های نخستین مجموعه مهدی ربی چنین حسی را القا می‌کنند؛ از جمله آن گوشه دنج سمت چپ، ملیحه، دیگر هیچ چیز بااهمیتی وجود ندارد، چشم سیاهان کیستند، باد مخالف، پل‌ها و از همه بیشتر قربانی ابراهیم. مدام یک چیز را تکرار می‌کنند. مدام مثل زنگ ساعت توی گوش خواب‌آلوده‌ات می‌پیچد و نمی‌دانی که بیداری یا خوابی. درست لحظه‌یی که داری بیدار می‌شوی زنگ قطع می‌شود و می‌مانی در نقطه اول، حتی لجت می‌گیرد. اما وقتی باز داستان‌ها را مرور می‌کنی درمی‌یابی که تاکیدها و تکرارها بی‌فایده و بی‌مورد هم نبوده‌اند. ابراهیم در حال شنا در استخر پسربچه افلیجی را می‌بیند که پدر و برادرش با تیوپ سیاه بدبختی به آب استخر می‌سپارندش. تمام داستان در نوسان است میان اندام ورزیده ابراهیم و شیرجه‌ها و شنای ماهرانه‌اش با بدن نحیف و زهوار دررفته پسربچه افلیج. ابراهیم قورباغه‌هایی را به یاد می‌آورد که در بچگی زیر دوچرخه له‌شان کرده است و از مقایسه پسربچه با قورباغه حالش بد می‌شود. استخر را ترک می‌کند و در حالتی جنون‌آمیز در حال رانندگی مرغی را له و لورده می‌کند. اما وقتی مرغ را از پایش می‌گیرد و توی جوی آب پرتش می‌کند، با خود می‌گوید: «سارا که در را باز کرد حتماً...» تا پیش از صحنه پایانی خواننده در بیدار خوابی داستان تصور می‌کند ابراهیم دستخوش آناتی شده است که بناست شخصیت جدیدی از او بیافرینند. نه اینکه شخصیت سابق ابراهیم ناخوشایند باشد، که البته از وجوه فردی و اخلاقی او چندان چیزی نمی‌دانیم، بلکه ابراهیم را در مرحله‌یی از خودشناسی و تنبه می‌بینیم که شاید پیشتر، بهره چندانی از آن نداشت. شاهد این دگردیسی و تغیر حال او در استخر است و عق زدنش. گویی می‌خواهد تمام آنچه را که تا به حال بوده است بالا بیاورد. عضلات ورزیده‌اش از او فرمان نمی‌برند، گویی او نیست که رانندگی می‌کند، گویی می‌رود که آدم دیگری شود... اما زندگی سختگیرتر از این حرف‌هاست و باز چهارچنگولی او را می‌چسبد و داستان تمام می‌شود. کم و بیش داستان‌هایی که مثال زدیم همه مسیری مشابه همین داستان (قربانی ابراهیم) را طی می‌کنند و با درونمایه‌هایی متفاوت به پایان‌هایی از همین دست ختم می‌شوند. این داستان‌ها عمدتاً ذهنی‌اند و تکیه بیشتری بر درون دارند تا بیرون؛ اول شخص روایت می‌شوند یا ترکیبی ارائه می‌دهند از چند زاویه دید. البته تمام مجموعه آن گوشه دنج سمت چپ را داستان‌هایی نظیر اینها تشکیل نمی‌دهند. ربی داستان‌هایی دارد به کلی متفاوت از آنچه تا به حال آمد. مقبره، مسیح، حالا می‌ذاری بخوابم، می‌تونم دوباره ببینمت و زخم رقیب به کلی داستان‌هایی دیگرند. اما آنچه در داستانی مانند حالا می‌ذاری بخوابم مخاطب را آزار می‌دهد، فرار عمدی نویسنده است از زاویه دید نمایشی. گویی نویسنده نمی‌خواسته بپذیرد که داستانی مانند این با نظرگاهی نمایشی می‌توانست بهتر اجرا شود. واقعیت این است که داستان‌های ربی بیشتر شخصیت محورند و بر روان آنها تاکید بیشتری می‌شود تا رفتارهایشان. اما به نظر می‌رسد که همیشه و همه جا این تمهید آنچنان که باید و شاید جواب نداده و کارآمد نبوده است. می‌تواند داستانی بر شخصیت تکیه کند بدون آنکه در بند ذهنیت او باشد. در این صورت مخاطب باید از ظواهر رفتار و گفتار او به کنه درونش پی ببرد. اما به‌رغم درک خوبی که ربی از دیالوگ و توصیف نشان می‌دهد، نمی‌دانم به کدامین دلیل از تکمیل حتی یک داستان به این طریق ابا دارد. نکته دیگری که درباره داستان‌های مجموعه مهدی ربی نمی‌توان ناگفته گذاشت نگاه او به مقوله عشق است. اغلب قصه‌های او عملاً عاشقانه‌اند. اما آنچه داستان‌های این نویسنده را برجسته می‌کند نوع نگاهی است که او به عشق دارد. در داستان آن گوشه دنج سمت چپ با عشقی چنان پنهان و ظریف سر و کار داریم که در وهله اول آنقدرها به چشم نمی‌آید، اما هست و ستون داستان است. تا به حال عشق را با هجران و وصل، با جنون و سر به بیابان گذاشتن، با سوز و ناله‌های عاشقانه و... دیده‌ایم اما ترکیب عشق و دویدن خود داستان دیگری دارد که تنها ربی می‌تواند ببیندش. عشق‌های مجموعه مهدی ربی همه عجیب و غریب‌اند: گاهی حسی نوستالژیک است به یک شیء (پل‌ها)، آنقدر روی این عشق می‌ایستد و تاکید می‌کند که عاشق پل‌ها می‌شوی و لحظه‌یی گمان نمی‌کنی که پل در عشق چه محلی از اعراب می‌تواند داشته باشد؟ در داستان مقبره هم با نمونه‌یی دیگر و جدید از برخورد با عشق سر و کار پیدا می‌کنیم. اینجا عشق را در قالب اسامی حک شده روی سنگ قبرها می‌یابی. گاهی حتی عشق می‌تواند سوالی بی‌جواب باشد برای پسری که در جست‌وجوی اولین عشق مادرش است (دوچرخه‌سوار) و گاه در تقابل لجاجت صادق و خستگی ظاهری سرباز خودش را نشان می‌دهد (زخم رقیب). بعضی وقت‌ها پنهان می‌شود پشت فراموشی خودخواسته صادقی دیگر در چشم سیاهان کیستند، یا پشت موتورسیکلت از سرما می‌لرزد (باد مخالف). عشق ربی حراف است و بی‌پرده؛ رقیب را مشتاق می‌کند و سر حرف می‌آوردش (مسیح)، پس از مرگ زبان باز می‌کند و آزاد می‌شود (ملیحه) و گاهی حتی اشتباهی می‌شود و «می‌تونم دوباره ببینمت» را در دهان راوی می‌گذارد.

آن گوشه دنج سمت چپ
مهدی ربی
نشر چشمه
چاپ اول- ۱۳۸۶
قیمت: ۱۷۰۰ تومان

نگاه منتقد

درباره رمان «آوازهای ممنوع»

چراغ‌های رابطه تاریک‌اند

فرشته احمدی

آوازهای ممنوع
قاسمعلی فراست
انتشارات قدیانی
چاپ اول ۱۳۸۶
قیمت: ۱۸۰۰ تومان

توجه به شکاف میان دو نسل در زمان‌ها و مکان‌های مختلف مورد توجه واقع شده و همیشه دستاویز خوبی بوده برای جامعه‌شناسان تا دنبال علت‌ها بگردند، همزمانی‌شان را با وقایع شاخص تاریخی مورد مداقه قرار دهند و بکوشند به واسطه موقعیت‌های مشابهی که در جوامع دیگر وجود داشته، موقعیت‌های حال حاضر را آنالیز کنند و پیشگویانه جهات حرکت و تغییرشان را حدس بزنند.

گاه از منظر نسل گذشته وقایع ارزیابی می‌شوند و آنان قربانیانی قلمداد می‌شوند که مورد بی‌مهری و بی‌توجهی نسل جدید قرار گرفته‌اند و توجه به آسیب‌های روحی و روانی آنها در آن مقطع خاص موضوع خوبی برای کاوش به دست می‌دهد و گاه نسل جدید موضوع مورد مطالعه هستند و فشاری که به خاطر اشتباه گذشتگان، مجبور به تحملش هستند، عاملی برای طغیان‌هایشان برشمرده می‌شود. شاخص‌های تاریخی اغلب مبداء خوبی برای ایجاد شکاف به حساب آمده‌اند؛ جنگ، انقلاب، طغیان‌های دانشجویی، کودتا و... بعد از گذشت یکی دو دهه از چنین رویدادهایی نسل تازه پا گرفته، به همه آنچه که خود مسوول ایجادش نبوده، معترض است و نسل گذشته با احساسی نوستالژیک به دورانی که طی کرده می‌نگرد و نسل جدید را فاقد احساس مسوولیت کافی می‌داند.

هیچ جای تعجب ندارد اگر اتفاقی چنین فراگیر و تکرارشونده، در هنر و ادبیات بستری برای تجلی پیدا کند. اما اینکه اثر تولید شده جایگاهی درخور و شایسته در این حوزه به خود اختصاص می‌دهد یا صرفاً نگاهی است جامعه‌شناختی به مقطع خاصی از تاریخ یک کشور، جای چون و چرا دارد. آثار بسیاری به خصوص در اروپای دهه شصت و هفتاد به وجود آمد که کوشش کرده بودند آینه تمام‌نمای عصر خویش باشند اما هیچ‌کدام از آنها تاب مقاومت در برابر گذشت ایام را نداشتند و تنها در همان زمان مورد توجه نسل جوان واقع می‌شدند، چرا که زبان حال بسیاری از آنها بودند و به مرور فراموش شدند زیرا وجه ادبی به پس‌زمینه رانده شده بود و صرفاً بستری بود برای نمایش چیزی که تاریخ‌نگار قصد گفتنش را داشت.

این مقدمه قصد انکار اهمیت بستر اجتماعی و سیاسی اثر ادبی را ندارد اما داستانی ماندگار خواهد بود که ضمن داشتن نگاهی هستی‌شناسانه به جهان و امکان فراتر رفتن از موقعیت تاریخی خود، بدون همه آن زمینه‌ها باز هم چیزکی برای عرضه داشته باشد. داستان «آوازهای ممنوع» به شدت در خدمت دسته‌بندی آدم‌ها، نمایش تصنعی جامعه (آن هم در یک نگاه)، کلی‌گویی و شعارزدگی است و همه این چیزها با روح ادبیات بیگانه‌اند. کوشش برای نمایش گپ یا به قول امریکایی‌ها «گودال میان نسل‌ها» در سینمای بعد از جنگ با فیلم‌های ملاقلی‌پور یا حاتمی‌کیا با همه نقطه‌ضعف‌هایشان (که شعارزدگی عمده‌ترین‌شان است) نمود بهتری داشته تا داستان‌هایی نظیر «آوازهای ممنوع». آدم‌های داستان همه از پیش شکل گرفته‌اند و در همان نخستین صفحات رمان تکلیف خواننده با آنها روشن است و تا پایان هیچ خدشه‌یی به این همه روشن‌بینی وارد نمی‌شود. مرزبندی‌های شفاف نویسنده، شخصیت‌های نامتناقض، خط سیر کلاسیک با پایان‌بندی بسیار خوش‌بینانه، شاید به مذاق عده‌یی که گمان می‌کنند باید این حرف‌ها در جایی بیان شود، کسی باید زبان حال آنها باشد و... خوش بیاید اما برای اهالی ادبیات ارضاکننده نخواهد بود. برای کسی که قصه‌یی می‌خواهد برای خواندن (این هیچ تناقضی ندارد با اینکه قصه ریشه در واقعیات اجتماعی داشته باشد) و انتظار دارد تخیل نویسنده در مواجهه با واقعیات، پیروز میدان باشد، این نوع داستان‌پردازی بیشتر به سرهم‌بندی برخی حرف و حدیث‌ها و بحث‌های درون تاکسی می‌ماند؛ «پس ما جوان‌ها حق شاد بودن نداریم؟!»، «اصلاً جوانی مگر جرم است» و... در مقابل، آن نوع ادبیاتی که فارغ از مقایسه نسل‌ها، نمایشگر زندگی آدم‌هایی است که برای خیلی‌ها تازگی دارند، به شکلی غیر مستقیم اما حقیقی‌تر، فاصله‌ها را به رخ نسل پیشین می‌کشد. نمایش راستین کردار آدم‌ها در عرصه زندگی، با جزیی‌نگری و توجه کافی به محیط، گذشته و حال به ترتیبی که دلخواه نویسنده است یا ظاهراً بی‌توجه به همه اینها و با نگرشی مثلاً فرم‌گرایانه، داستان خواندنی‌تری را پیش رویمان می‌گذارد.

نویسنده رمان «آوازهای ممنوع» بسیار کوشش کرده سینه‌یی گشوده نسبت به نسل عاصی امروز داشته باشد، اجازه داده حرفشان را بزنند، اجازه داده آوازهایی را بخوانند که حتی نوشتن نام خواننده‌شان در کتاب «ترانه‌های ایرانی» ممنوع است، اجازه داده با جنس مخالف حرف بزنند! اما فارغ از مساله ادبیت که تا این آخرین سطور دغدغه نوشته حاضر است، خود را نسبت به بسیاری از مسائل آنها بی‌اطلاع نشان داده، نسل امروز شاید در لابه‌لای سطور کتابی سراسر عصیان که از هر نوع اقتدار رویگردان است، خود را بیشتر بازبشناسد یا حتی در میان صفحات سفید کتابی نانوشته.