نقد ادبی

پرتال جامع علوم انسانی

● داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۷۷/ حسن میرعابدینی

داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۷۷

حسن میرعابدینی

(بخش چهارم)

جعفر مدرس صادقی: *کنار دریا، مرخصی، آزادی*[۱]

این مجموعه در روال کارهای پیشین نویسنده است: فضایی واقعی به شکلی نرم و طبیعی، حس و حالی جادویی و وهمناک می‌یابد. حوادث خلاف عادتی که در این دنیای افسانه‌ای روی می‌دهد، جوهرهٔ پنهان از نظرِ روزمرهٔ‌گی‌ها را، به شکلی ملموس به نمایش می‌گذارد. و یا به تعبیر دیگر: جلوه‌های دیده نشده‌ای از محیط آشنای پیرامون را بر ما عیان می‌سازد. توفیقِ نویسنده در ساختن مکان رویدادها، سبب همراهی خواننده با او، در پا نهادن به فضایی وهمناک، می‌شود.

داستان خوش فرم «صبح روز عید» ریشه در فرهنگ و زندگی ایرانی دارد. در «موشک و مار و دریا»، اعجاب از برخورد دو پسر بچهٔ روستایی با شیوهٔ لباس پوشیدن دختری شهری، پدید می‌آید. داستان‌های «مرخصی» و «آزادی» تأثیر مسائل حاد سیاسیِ روزگار را بر خانواده‌ها مطرح می‌کنند: فضای شبح ناک از در هم آمیزیِ تخیل و واقعیت، امکان ارائه دو ورسیون متفاوت از یک ماجرا را پدید می‌آورد؛ دو ورسیونی که با هم جا عوض می‌کنند: زنده شدن اعدامی‌ها، یا به تعبیر دیگر، زندگی دیگرگونه را در جهان مردگان ادامه دادن.

۱- جعفر مدرس صادقی: *کنار دریا، مرخصی، آزادی*، ۱۳۷۷، نشر مرکز

قاسم کشکولی: زن در پیاده رو راه می‌رود[1]

کشکولی با این مجموعهٔ کم حجم، خود را به عنوان یکی از امیدهای ادبیات جدید ایران می‌شناساند. تنوع فرم‌های روایتیِ به کار گرفته شده، او را به عنوان داستان‌نویسی تجربه‌گرا معرفی می‌کند. مثلاً در داستان «زن در پیاده رو راه می‌رود» می‌کوشد روایت داستان را همراهِ چگونگیِ نوشته شدنِ آن پیش ببرد؛ و این احساس را در خواننده پدید آورد که شاهد فراگرد آفرینش اثر و جدال‌های ذهنیِ نویسنده و تردیدهای او به وقتِ خلق اثر است: راوی آمده تا برای زنی جوان داستان خود را بخواند، اما چون داستان را جا گذاشته، از خود می‌سازد و به داستان در لحظهٔ وقوع حوادث، شکل می‌دهد.

پس سرپیچی از قراردادهای مألوف داستان‌نویسی، اصلی است که به کار کشکولی صبغه‌ای نوگرایانه می‌بخشد. البته این نوگرایی در داستان‌هایی مثل «زن در پیاده رو راه می‌رود» اصالت چندانی ندارد. صناعت بکار رفته در این داستان را پیش از این هدایت و صادقی نیز به کار برده‌اند. مثلاً هدایت در زنده به گور می‌نویسد: «به نیمچه مداد سرخی که در دستم است و با آن در رختخواب یادداشت می‌کنم نگاه می‌کنم. با همین مداد بود که جای ملاقات خودم را نوشتم دادم به آن دختری که تازه با او آشنا شده بودم» در بوف کور نیز بیان داستان به موازات چگونگیِ نوشته شدن آن پیش می‌رود: «ما در همان حال که داستان نویسنده را می‌شنویم شاهد نوشتن او هستیم. ذهن خواننده، پیوسته متوجه صحنهٔ مشهور داستان است که در آن نویسنده زیر نور پیه سوز، در حالی که سایه‌اش بر دیوار افتاده، خم شده و به نوشتن مشغول است.»[2]

هدایت با ایجاد حس مشاهده روند شکل‌گیری روایت به هنگام وقوع رویدادها در خواننده، «فضای واقع گرایانهٔ داستان را هم دگرگون می‌کند... هدایت این مکانیزم را به کار گرفت تا بتواند خود بیرون از محدودهٔ داستان‌هایش قرار گیرد. در خدمت هدایت به سبک واقع‌گرایانه در ادبیات ایران تردید نیست. اما در فضای نوشته‌های واقع گرایانهٔ او همواره وزش هوایی متضاد ـ «سوراخ‌های هواخور» ـ را می‌توان دید که خود نشانگر این است که سبک واقع گرایانه برخی از تجربه‌ها را برنمی‌تابد. چنین تجربه‌هایی را باید در گفتمانی شکاک‌تر و تصنعی‌تر بازتاباند.»[3]

کشکولی نیز می‌کوشد با بیرون قرار گرفتن از محدودهٔ داستان، امکان «وزش هوایی متضاد» را دو داستان‌هایی که ظاهری واقع گرایانه دارند، پدید آورد. مثلاً در داستان «عصیان یک بزّاز

۱ـ قاسم کشکولی: زن در پیاده رو راه می‌رود، قصیده، ۱۳۷۷، ۷۸ صفحه.

۲ و ۳ ـ مایکل بیرد: «فانوس خیال در آثار هدایت»، ترجمه هرمز حکمت (شناخت نامهٔ صادق هدایت، صفحه ۴۹۵ ـ ۴۸۶، نشر قطره، ۱۳۷۹.)

لنگرودی» مواجههٔ انسانی با مرگ خویش از راه به کارگیری افعال به صیغهٔ مضارع التزامی انجام می‌گیرد. این داستان که بسان افسانه‌ای در جهان مردگان می‌گذرد، پایان غافلگیر کننده‌ای دارد که خواننده را باز می‌گرداند به نقطهٔ آغاز داستان.

در «بازگشت» نویسنده از طریق پیشبرد داستان از دو زاویهٔ دید تنگاتنگ، «سوراخ‌های هواخور» را در بافت واقعگرایانهٔ اثر ایجاد می‌کند:

مردی پس از سال‌ها تحصیل در اروپا به شهرزادگاهش بر می‌گردد. در شبی بارانی که همه چیز «رنگی از رویا» می‌گیرد به سوی خانهٔ پدری روانه می‌شود. اما به تدریج می‌فهمد که قبرستانی جایگزین محله شده است: «قبرستان کش آمده بود و روی خانه‌های اطرافش خراب شده بود.» هر چه می‌گردد خانهٔ پدری را نمی‌یابد، برمی‌گردد به مسافرخانه‌ای می‌رود و چون نعشی زیر شمد می‌افتد. آیا همه چیز در رویای مرد گذشته و اصولاً بازگشتی در کار نبوده، آیا سفر او سفری به جهان مردگان بوده و یا او پیش از آن که سفر آغاز کند در همان مسافرخانه مرده بوده است، مثل آن بزّاز لنگرودی که مرده بود و خود نمی‌دانست؟

بازگشتی که با بازگشتی دیگر نقض می‌شود در «سرنوشت زنی که از دندهٔ چپ من متولد شد» با طنزی تلخ و به شکلی بسیار موجز تکرار می‌شود تا بی‌پناهی زن در نظمی مرد سالار را روایت کند.

اما برگردیم و گوش به آوای مردگانی بسپاریم که زیستی دوباره را در جهان زندگان آغاز کرده‌اند. در «افسانهٔ بچه‌های زیتون» نویسنده در آفرینش فضّایی خوان رولفویی موفق است: پس از زلزلهٔ رودبار استاد رستم باقیا تنها بنّای ده از زیر آوار در می‌آید، باید به استانداری برای گرفتن مجوّز برود. اما اسب با دیدن او رم می‌کند، «انگار روح دیده» به دیدن کدخدا می‌رود تا اسب او را قرض بگیرد. از خانهٔ او جز تلی خاک نمانده است. کدخدا می‌گوید: «اسب من دیشب توی زلزله مُرد، یه دقیقه صبر کن تا برات بیاوم». استاد رستم به شهری می‌رسد که نابود شده، ولی در آنجا به خانهٔ پسر کدخدا می‌رود و اسب را به او می‌سپارد. استاندار زیر آوار رفته و مرده است اما استاد رستم را می‌پذیرد: ضد و نقیض گویی، هم به شکل گرفتنِ فضای وهم آور کمک می‌کند و هم نویسنده را در گریز از واقعیت موجود و آفرینشِ واقعیتِ داستانیِ خاص خود، موفق می‌سازد؛ واقعیتی عبث وضعیتی تراژیک را با طنزی سیاه افشا می‌کند؛ طنزی که جنبه‌هایی پنهان نگه داشته شده از زندگی را برهنه می‌کند: استاد باقیای بنّا می‌خواهد در دهی که همهٔ مردمش مرده‌اند، برجی شبیه برج میدان آزادی تهران بسازد!

کشکولی با به کارگیریِ شگردهای تازهٔ ادبی، جهان داستانیِ غیر مألوف خود را می‌سازد. مثلاً در «نشان خانوادگی» همه چیز برخلاف واقعیت معهود روی می‌دهد تا درونهٔ نابجا اما

همواره کتمان شدهٔ آن را بر ملا کند. یا در «صبر کن الله تی تی»، دو روایتِ مجاور، که مدام یک دیگر را تأیید و نقض می‌کنند، فضای مشوّش داستانی را می‌سازند که مردی پریشان ذهن روایت می‌کند. درگیری‌های درونی و، در عین حال، طفره روی‌های راوی آشفته ذهن، فضای «تقدیر آن‌ها را آورده بود اینجا تا بمیرند» را پیچیده و تردیدآمیز می‌کند. این داستان نیز از ذو زاویهٔ دید روایت می‌شود: روایت نویسنده و روایت اول شخص مفرد. دو روایتی که هم دیگر را تصحیح یا نقض می‌کنند، درک این نکته که بالاخره واقعیت چه بوده است را مشکل می‌سازند.

شهریار مندنی‌پور: *ماه نیمروز*[1]

مجموعهٔ ۸ داستان کوتاه از شهریار مندنی‌پور است که تمی ماجرایی دارند و مکان نقش مهمی ه‌ر رازآمیزیِ فضایشان دارد. داستان‌ها در کوه و جنگل و دریا می‌گذرند و سرنوشت آدمیان در بطن طبیعت و در مبارزه با آن ـ شکل می‌گیرد. اینان که در پی کیمیای عشق و عاطفه‌اند، به مرگ دست می‌یابند. در پس اعمالِ آکنده از سرگشتگی‌شان، رازی است که سرشتی ماورای طبیعی دارد؛ رازی که واقعیت را گویا می‌کند و آدم‌ها با وقوف به آن، به جنبه‌های تاریک هستی پی می‌برند.

هول و ولای «دریای آرامش» را تلاقیِ آتش بیرون با آتش عشقی که از درون آدم‌ها را می‌سوزاند، پدید می‌آورد: امیر و علی پس از بمباران شدن ناوچه‌شان توسط عراقی‌ها، خسته و زخمی، اسیر آب دور وبرشان‌اند. آبی که رهایی نیست، مسدود است با لخته‌های آتش و دود و جسدهای بازمانده از نبرد. به تدریج و در حین مبارزهٔ آنان با طبیعت و یأس، انگیزهٔ عاشقانهٔ علی برای حضور در جبهه، آشکار می‌شود.

او عاقبت برای آن که کوسه‌ها رد خونش نیابند، شبانه خود را غرق می‌کند. مندنی‌پور «دلاوری‌های خاموش در جنگ» را با توصیف وضعیت دو انسانِ قرار گرفته در موقعیتی خطیر به نمایش در می‌آورد.

سرخیِ آتش و خون، رنگی تکرار شونده در داستان‌های این مجموعه است؛ رنگی که در شکل بخشیدن به فضای اضطراب نقش مهمی ایفا می‌کند. در داستان «رنگ آتش نیمروزی» مردی جلو آتش نشسته و داستان جدال سروان مینا با پلنگی را روایت می‌کند که دخترش را کشته است. آتش به درون متل رخنه می‌کند، سرخی‌اش را به خونی می‌بخشد که از تن دختر سروان به تن پلنگی رفته که «رنگی زرد شبیه آتش نیمروزی» دارد. هول و ولای داستان و فضای

۱- شهریار مندنی‌پور: *ماه نیمروز*، نشر مرکز، ۱۳۷۶، ۱۴۹ صفحه.

اضطراب، از تلاش دو موجود ـ سروان و پلنگ ـ برای گیر انداختن هم پدید می‌آید.

وقتی سروان پلنگ را می‌یابد نمی‌تواند به آن شلیک کند. شاید اگر جمله‌های توضیحیِ پایانی نبود [«نمی‌شود. گوشت بچه‌ام توی تنش است... نمی‌شود... خون بچه‌ام تورگ‌هایش است.»] رمز و راز رابطهٔ تاریک انسان و حیوان، یا زخم خورده و شکنجه‌گرش، به شکلی زیباتر منتقل می‌شد.

مرگ رازآمیز در «ماه نیمروز» در هیأت سه مرد عجیب احوالی ظاهر می‌شود که ناگهان به جمع مسافران هواپیمایی افزوده شده‌اند. آنان تنها در یک مورد موفق به انجام خواسته‌شان نمی‌شوند: مسافر پیر هواپیما آنطور که خود می‌خواهد می‌میرد، چون عاشق است و تخیل دارد.

در داستان «اگر تابوت نداشته باشد» از دید دخترکی به مرگ می‌نگریم که دارد راجع به خواهر مرده‌اش با پدر صحبت می‌کند. ناشناختگیِ مرگ سبب می‌شود که دخترک در فضایی گنگ و با حس و حالی شاعرانه از آن سخن گوید. در اینجا نیز آتش حضور دارد: انسانِ مرده، شعلهٔ شمعی است که خاموش شده.

در «آتش ورس» کابوس آتشی که وسط تاریکی زبانه می‌کشد فضا را اسطوره‌ای می‌سازد: (مثل داستان «مهر گیاه») زنی با خودسوزی انتقام می‌گیرد و «زجر مرگش را می‌گذارد تو چشم دنیا» و کابوس می‌آفریند. آتشی که در این داستان شعله می‌کشد، آتشی مانده از گذشته است که اکنونیان را در لهیب خود می‌گیرد. جستجوی ریشه‌های آتش در سنن و تاریخ (آتشی که تخت جمشید را سوزاند)، به رمز و راز داستان صبغه‌ای عتیق می‌بخشد. (پایان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منتشر شد:

طعم وقت

(منتخبی از سروده‌های سالهای ۱۳۵۶ تا ۱۳۶۵)

سرودهٔ

شهرهٔ چلیپا

انتشارات نقش جهان ـ خیابان انقلاب ـ خیابان دانشگاه ـ

بن‌بست پورجوادی ـ شمارهٔ ۱۳ ـ تلفن ۶۴۶۰۳۸۸