فاجعه همچون آتشفشان

فاجعه از نگاهی شاید بن‌مایهٔ داستان کوتاه از ابتدای پیدایش تاکنون باشد و شاید فشردن فاجعه و ارائه آن تنها رسالت این گونهٔ ادبی است. فاجعه به واسطهٔ ناگهانی بودن، بُرنده بودن و نیز پایانی سریع و قاطع ، گویی بهترین مظروف خویش را در داستان کوتاه می‌یابد. حتی گاه برخی موضوعات در شکل شبیه فاجعه نیستند، اما داستان کوتاه بروز فاجعه‌بار آنان را نمایش می‌دهد. حتی برای مفاهیمی مانند تنهایی، بلوغ و دیگر مظاهر زندگی که بیشتر بر بستر زمانی طولانی‌تر از یک فاجعه ناگهانی معنا می‌دهند. با این حال نویسندگان در داستان کوتاه لحظه‌ای از زمان را به نشانه از کل، منتزع کرده و برجسته می‌کنند. پیشکسوتان این عرصه از «چخوف» گرفته تا «موپاسان» و نیز نویسندگان جدیدتر معمولاً در داستانهای موفق خود چنین راهبردی را مدنظر دارند.

در یک تقسیم‌بندی کلی، نویسندگان فاجعه را به دوگونه نمایش می‌دهند. شیوه‌ای که همینگوی آن را «کوه یخی» می‌نامد و دیگری نوعی که می‌شود آن را «آتشفشانی» نامید. در نوع کوه یخی همان‌طور که واضعان آن را توصیف کرده‌اند، داستان شبیه یک کوه یخ است. بیش از نود درصد آن زیر آب است و دیده نمی‌شود و تنها یک دهم آن در منظر مخاطب قرار می‌گیرد. به باور مفسران در این گونه داستانها ناگفته‌ها بیشتر از گفته‌ها ارزش دارند و معنای اصلی داستان را باید در فاصله بین سطرها جست. اما در نوع آتشفشانی که البته سابقه بیشتری دارد فاجعه و مظاهرش دقیقاً شبیه خود آتشفشان حضوری تام دارند و گاه حتی برای فوران بیشتر مواد مذاب حوادث، واقعیت برجسته‌تر از آنچه که هست نمایش داده می‌شود. در این نوع نه تنها فاجعه پرده‌پوشی نمی‌شود بلکه از آن پرده‌برداری کاملی صورت می‌گیرد. هرچه که در نمونه «کوه یخی» فاجعه درونی شده و جدا از مفهوم انسان معنایی ندارد، در نوع آتشفشانی فاجعه مستقل و بیرون از انسان شکل می‌گیرد. مانند بلایای طبیعی، مسائل جاری سیاسی و اجتماعی و... نوع اول بیشتر از فضای داستانی چخوف ریشه می‌گیرد و همینگوی آن را به اوج می‌رساند. اساساً نویسنده‌های آنگلوساکسون بیشتر به این شیوه اقبال نشان داده‌اند. «سالینجر» و «کارور» از دیگر رهروان این شیوه هستند. داستان «تپه‌هایی همچون فیل‌های سفید» اثر همینگوی نمونه درخشان این نوع است. به نظر می‌رسد هرچه نویسندگان جایگاه اجتماعی و امیدشان را برای تغییر جهان پیرامون از دست می‌دهند، بیشتر به دنیای درون پناه می‌برند و بیشتر به مظاهر پنهان فاجعه می‌پردازند. اما نویسندگان نوع آتشفشانی گویی هنوز به تغییر یا حداقل تفسیر جهان امیدوارند که جهان برون را نیز موضوع خود قرار می‌دهند. محمد ایوبی در غالب داستانهای **مراثی ی بی پایان**، از شیوهٔ آتشفشانی استفاده می‌کند. به برخی از وقایع داستانها توجه کنید: دو برادر به دلیل فقر راهی خارج از کشور برای کار می‌شوند. هر دو می‌میرند و مادر آنها نیز خود را می‌سوزاند (داستان عود)، مردی از ابتدای نوجوانی همجوار مرگ است (داستان چشم میشی من کاونده در دیو)، دیوارهای اتاق، مردی را درهم می‌فشرد (صبوری) و... در بقیه داستانها نیز وضع کمابیش به همین منوال است، فقر، فحشا، جنون و باز فقر فراگیر بیرون از انسان و مسلط بر او سرنوشت او را رقم می‌زند. البته به نظر می‌رسد با توجه به تاریخ داستانها که متعلق به دهه پنجاه هستند، ایوبی در مسیر درستی گام برداشته است. زیرا که در آن زمان (و گاه نیز دامنه‌اش تا زمان حاضر) مناسبات اجتماعی و سیاسی ما از نوع آتشفشانی بوده است. یعنی توسعه، رفاه و فردگرایی به آن میزان رشد پیدا نکرده است که فجایع مستقل از انسان صورت نگیرد. همان‌گونه که در غالب داستانها نیز مشاهده می‌شود فقر مادی و فرهنگی و تحقیر ناشی از آن به انسان اجازه توجه به درون خود را نمی‌دهد. البته همه قصه‌های مجموعه **مراثی ی بی پایان** از این گونه نیست. هستند قصه‌هایی که تجربه‌های هول‌انگیز انسان مدرن را نیز نشان می‌دهند. مانند داستان «سفر» که فضایی کافکایی دارد. دو مرد، قهرمان داستان را به سفری خوش دعوت می‌کنند، اما به رغم انکار او هیچ توصیفی دربارهٔ مقصد و یا مسیر نمی‌دهند. یا داستان «شفقت بر ایوب پیامبر» که در آن پرده‌برداری از امر قدسی مشاهده می‌شود، چیزی که مدرنیته آن را یکی از رسالتهای خود می‌داند. در همین راستا می‌توان به یکی دیگر از وجوهی که داستانهای ایوبی را به مفاهیم مدرن نزدیک می‌کند

محمدحسن شهسواری

اشاره کرد. به طور معمول در داستانهایی که در جنوب می‌گذرند فضای جنوب (روابط اجتماعی، دم شرجی و نیز احساسات گرایی مفرط) بر داستانها غالب است. به همین علت شخصیتها کمتر می‌توانند وجوه ممیزه خود را به ظهور برسانند. داستانهای این مجموعه علاوه بر آنکه واجد جذابیتهای داستانهای جنوبی هستند، اما نویسنده اجازه نداده است فضا، تمام جوانب داستان را در اختیار خود قرار دهد. اگرچه انسانها توانایی خروج از چنبره شرایط اجتماعی را ندارند ولی حداقل مقهور سیطره طبیعت هم نیستند.

اما اگر بخواهیم به یکی از وجوه ممتاز داستانهای این مجموعه اشاره کنیم می‌بایست به زبان آنها اشاره کرد. نثر آهنگین (اما نه شاعرانه) و دارای موسیقی درونی است. کلمات چنان در کنار هم قرار می‌گیرند که گویی بر یکدیگر می‌لغزند. تمهیدی که ایوبی به خوبی از آن استفاده کرده و گویی به سبکی شخصی دریافته است، بردن جملات مستقل در میان جملات محور است. هر مفهوم قبل از آنکه تعریف شود جزئی از آن بسط پیدا می‌کند. نمونه‌ای از این دست ارائه می‌شود: «وقتی مادر می‌خوابید، دست‌اش را، دست راست خسته‌اش را که سوخته بود و نمی‌دانستی چه‌طور؟ چرا سوخته است؟ آن را می‌گذاشت روی پیشانی، انگار نقابی از آن بسازد و می‌ساخت چهره، چهره‌ی مادر نبود که خواب بود چهره‌ی کوچک کودک، یک کودک خسته، که از بسیاری و شدت گریه خسته شده باشد، از بس برای شیر برای پستانک گریه کرده ـ چهره مادر همان بود، حتی دقیق که می‌شدی، مادر داشت چیزی را می‌مکید پستانکی را می‌مکید، مک می‌زد ـ زبان سرخ کوچک‌اش از داخل به لب‌ها می‌خورد ـ مادر داشت مثل یک بچه، درست مثل یک بچه پستانک می‌مکید ـ پستانکی که نبود و زبان سرخ و کوچک‌اش از داخل به لب‌ها می‌خورد و کم کم صدای خوردن زبان‌اش به لب‌ها می‌آمد.»[1]

این نثر ویژه و متشخص گاه حتی باعث می‌شود اگر به خود داستان علاقه نداشته باشیم، به دلیل لذت بردن از این نثر آن را بخوانیم. اما در اینجا نیز گویی فواره به نقطه اوج خود می‌رسد و چند لحظه بعد به زمین بازخواهد گشت. زیرا گاه نویسنده نیز مانند خوانندگان، شیفتهٔ زبان خود می‌شود و گویی همهٔ همّ و غمّ خود و همه هدف خود را آفرینش این زبان می‌داند. به گونه‌ای که در غالب داستانها روایت داستان به نفع این دغدغه عقب‌نشینی می‌کند. که البته این همان بازگشت آب به زمین است و به تعبیری افول داستان. باز به نمونه‌ای توجه کنید: «دویدم به سویی که بو، بوی سیاه کمتر بود و کمتر می‌شد ـ بو سیاه بود و سیاه می‌کرد. بوی سیاه چشم‌هایم را پر کرد و مرا به وحشت سیاهی کشاند و جاده را، نخل‌ها را، آسمان را، نسیم را، نسیم سیاه و بدبو را سیاه کرد ـ مردمک‌هایم در سیاهی می‌گشت، در سیاهی شنا می‌کرد و با سیاهی می‌رفت.»[2]

همان‌طور که مشاهده می‌شود انگار نثر خود موضوع و موضع داستان است و اگر تعریف ما از داستان به معنای عام بر همین پایه باشد البته بر راه بایسته‌ای گام گذاشته است. اما در این صورت عنصر روایت که یکی از وجوه بارز داستان‌نویسی است کم‌رنگ شده و به حاشیه رانده می‌شود. بدیهی است که قضاوت نهایی درباره بایسته بودن و یا شایسته نبودن این فرآیند برعهدهٔ خواننده است و البته قضاوتی بی‌رحمانه هم خواهد بود. با این وصف طبیعی است که نویسندگان نیز با دانستن این فرض، قدم به وادی نگارش می‌گذارند. و یا باید بگذارند.

پانوشتها:

* **مراثی‌ی بی‌پایان**، محمد ایوبی، انتشارات نسیم دانش، چاپ اول، ۱۳۸۱.

۱ـ **مراثی‌ی بی‌پایان**، محمد ایوبی، ص ۶۶.

۲ـ همان، ص ۸۴.