یکی مثلاً این که

نقدی بر داستان «عقرب روی پله‌های راه‌آهن...» *

جماعت خواب، راوی خواب زده خواب‌های ناتمام...

■ جواد ماه‌زاده ■

رمان یا داستان بلند «عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیشمک یا از این قطار خون می چکه قربان» با زبانی سیال میان واقع گرایی عریان و سوررئالیسم، آیینه‌ای گل آلود، اما بازتاب دهنده رعب و دهشت جنگ و ذره‌بینی برای درشت‌نمایی لحظه‌های تلخ و انسان‌های خرد و فراموش شده‌ای است که گرفتار در حلقه آتش به عقرب بدل می‌شوند.

رمان با فضایی سیاه و دهشتناک، اما همراه با لایه‌ای از طنز آغاز می‌شود؛ طنزی که مایه خنده و کمدی نیست و از رهگذر فضاسازی چرک و مبالغه آمیز جنگ، به گروتسک و هول و هراس می ماند: سربازان را مثل گوسفند از دو سر می گیرند و پرت می کنند، توی کامیون و یا با چنگک لای بوته‌ها را می گردند تا هر وقت ناله‌ای ناشی از برخورد نوک چنگک با کسی شنیده شد، متوجه پنهان شدن سربازی فراری شوند و او را بازداشت کنند.

فضایی که نویسنده در همان صفحات ابتدایی به دست می دهد، فضایی وهم آلود، گیج کننده و در یک کلام آخرالزمانی است. انگار جز سرباز و دژبان و جنگ و گلوله و منور هیچ چیز دیگر پیدا نیست و راوی سوم شخص هم که نزدیک و از جنس مرتضی هدایتی است، گویی بادوربین مشغول ضبط و ثبت همان صحنه‌هایی است که باید دیده شوند و جز آن، خارج از کادر قرار بگیرند. در و اقع راوی هر آنچه را که باید، می بیند؛ انگار که فیلمبرداری در خدمت قهرمان و توصیفگر جهان بیرونی اوست.

خواننده در ادامه با سیاوش شخصیت دیگری در کنار مرتضی آشنا می‌شود و از این پس، روایت به‌طور موازی و مقطع، شرایط این دو را در گذشته و حال پی می گیرد و در انتها به یکدیگر متصل می کند.

داستان بنا نیست موضوع یا اتفاق مشخصی را دنبال کند و همه داستان، شرح حال و وصف چگونگی گذران عمر سربازانی به شدت عادی و عاری از ویژگی‌های برجسته و قهرمانانه است که صرفا در کادر تصویر سازنده‌اش فرونشسته‌اند و هرچه هستند و بر آنان نوشته و مقدر شده است را از سر می گذرانند.

حسین مرتضاییان آبکنار با بهره گیری مطلوب از ظرفیت‌های تکنیک ادبی، داستانی از خشونت را بدون خشونت تعریف می کند که جنگ، درونمایه اصلی و فراگیر آن است، اما هرچه پیداست، پیامد جنگ است بر آدم‌ها و سربازانی که جنگ را تشکیل می دهند و روند زیستی شان نیز با خشونتی پایدار و لاینقطع عجین و آغشته شده است. جنگ همه زندگی این آدم‌هاست و سهمی جز دربدری و کابوس و دهشت، نصیب آنان نمی‌شود.

در فصل یا قطعه ۱۴ کتاب، خواب عجیب و درهم و برهم مرتضی که با شیوه‌ای ظریف و مثال‌زدنی به توصیف درآمده، نمایانگر جهان آشوب‌زده این انسان‌هاست. در این قسمت از هیچ نقطه یا نشانه‌ای در متن استفاده نشده تا مخاطب با خواب مرتضی با همان سیالیت و سرعت و جریان به هم پیوسته‌ای که در خواب رخ می‌دهد، مواجه شود و بی‌این که جریانی منطقی و هدفمند را از آن بخواهد، با ذهن و کابوس مرتضی بدون تقطیع و توقف همچون سکانسی بلند همراه شود.

شیوه دیگری که نویسنده از آن بهره گرفته، آهنگ دادن به جملات در پاره‌ای مقاطع است. در این شگرد تکرار برخی واژه‌ها یا جمله‌ها مثل «آب آب»، «آب می ریخت» و «می کوبید می کوبید» به قصد تاکید و نیز آهنگ دادن به متن به چشم می خورد تا مخاطب بیش از هر زمان دیگر متوجه منطق خاص داستانی رمان و غیرعادی و نامعمول بودن راوی شود و این نکته را پذیرا شود که راوی - و نه قهرمان - در فصل هایی دچار حالت‌های هیستریک شده و حتی در فصل‌هایی با قهرمانش یکی شود.

شاید تنها، فصل کوتاه‌شنیده شدن شکوه مادران و نگرانی آنان از نیامدن فرزندان رزمنده‌شان به خانه، تا اندازه‌ای اسیر شعار شده و به روند حرکت راوی و نیز سوررئالیسم - یا همان بزرگ‌نمایی و عریان ساختن واقعیات - خدشه وارد آورده است. در این میان به این نکته نیز باید اشاره داشت که در هم ریختگی زمان، روایت ناپیوسته حوادث و تغییر منظرهای روایت، صورتی چندصدایی و غیرخطی به اثر داده است، ضمن اینکه شخصیت‌های رمان نیز موازی و همسطح پیش می‌روند و هیچ یک در میزان روایت برتر از دیگری شمرده نمی‌شوند.

این قسم داستان گویی به همراه فضاسازی شبه سوررئال، دیالوگ‌های خوشخوان و نزدیک به محاوره آدم‌ها، استفاده خلاقانه از گویش و لهجه‌های متفاوت آدم‌ها بدون ارائه توضیحات و... خواننده را به فضا و منطق داستانی متفاوتی رهنمون کرده و قدرت قضاوت و پیش‌بینی راجع به جهان و درون برون شخصیت‌ها را از وی سلب می‌سازد.

در پایان رمان، مرتضی سرانجام سوار بر قطاری که جنازه‌های جنگی را به عقب منتقل می کند، در حال بازگشت است. او بازگشتش را که دو بار به توقف‌های درون متنی به تاخیر می‌افتاد، به سرعت تا موعد صلح ایران و عراق باز می گوید، اما باز هم گویی حقیقت ماجرا چیز دیگری است و کابوس و خیال و وهم یک لحظه خواننده را به خود وانمی گذارد.

مرتضی همچنان در ایستگاه نشسته و مشغول توجیه کردن دژبانی است که توجیه و توضیح برای او محلی از فهم و ادراک ندارد. سیاوش، سرباز دیگر هم آنجاست و در همین لحظه است که مخاطب، سیاوش را شهید می یابد و شاید مرتضی را هم. بنابراین سوال‌هایی چون آیا مرتضی مرده است؟ و آیا این جهان دهشت انگیز کوبریکی، همه‌اش مرگ زده و فراواقعیت و آخرالزمانی بوده است؟ پرسش‌هایی است که نه در ابتدا، که در پایان اثر بر سر مخاطب آوار می‌شود.

آنچه از متن برمی آید، این است که «جنگ» برای نویسنده موقعیتی سوبژکتیو، درونی شده و سراسر تراژیک است؛ تا اندازه‌ای که آدم‌هایش نه در بیداری و نه در خواب و وهم - و حتی پس از مرگ - گریزی از آن ندارند.

این اسارت همچون اسارت انسان در خواب است که نه راه پس دارد و نه راه پیش، نه فریادش به کسی می رسد و نه قادر است از خواب هولناک و آزاردهنده بیدار شود.

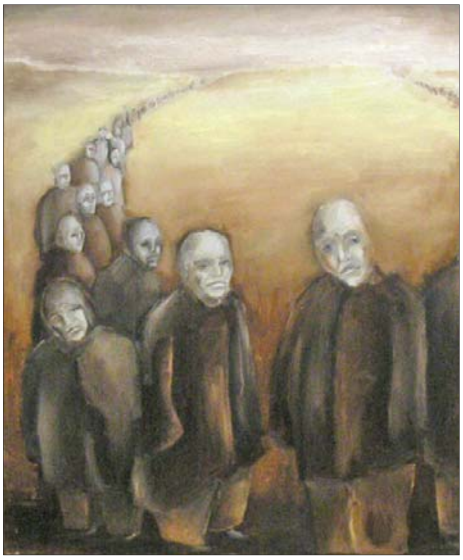
نویسنده که در این داستان بلند تکنیک‌های مختلف و شناوری را به بوته آزمایش گذارده، سرگذشت سربازان ناامیدی را روایت کرده است که بارها از سختی شرایط و آرزوی رهایی، قصد خودکشی کرده‌اند و به صراحت از جبر حاکم بر سرنوشت‌شان ناراضی و معترض‌اند. اینان در عالم پوچ و موقعیت اسفبار خود به کژدم‌هایی شبیه شده‌اند که در میان حلقه آتش به جنون و ناچاری و عصبیت رسیده و خود را به آتش مرگ می سپارند، همان کژدم‌هایی که در طول داستان هر از گاه سر می رسند و از سر و کول خیمه‌ها و اسلحه‌ها بالا می روند.

*نوشته حسین مرتضاییان آبکنار، نشر نی، چاپ اول: ۱۳۸۵.

به بهانه تجدید چاپ‌های اخیر رمان «کوری» *

دلهره رمان

■ حسین رسول‌زاده ■



قهرمان رمان «یادداشت‌های زیرزمینی» اثر فیودور داستایوسکی، در برابر پلشتی جهانی که او را در میان گرفته دلش می خواهد به «حشره‌ای» تبدیل شود. اما همچنان مرد زیرزمینی باقی می ماند. بعدها فرانتس کافکا این امکان را به «گره گوارسامسا» می دهد که صبح هنگام، خویشتن را به صورت «حشره‌ای» عظیم‌الجثه باز یابد. پس از آن اوژن یونسکو امکان هولناک تری را می کاود. اپیدمی فراگیری که انسان‌ها را به هیئت «کرگدن» در می آورد. و آلبرکامو، شخصیت‌های رمان را در «طاعون» بی رحمانه‌ای گرفتار می سازد.

... و اینک ژوزه ساراماگو از اپیدمی «کوری» سخن می گوید. مردم بناگاه کور می شوند. یک نوع کوری سفید که مسری است و به «ابلیس سفید» شهرت دارد. رمان با ضرب آهنگی هولناک، آغاز می شود: با سبز شدن چراغ راهنما، اتومبیل‌ها مثل برق راه می افتند. اما اتومبیلی که ابتدای خط وسط توقف کرده، تکان نمی خورد. اعتراض. بوق ماشین‌ها. راه‌بندان. اما راننده بخت برگشته، توی ماشین نشسته و هراسناک فریاد می زند من کور شده‌ام. مردم جمع شدند و بالاخره مرد نیکی که بعدها معلوم می شود ماشین دزد بوده داوطلب می شود مرد کور را به خانه‌اش برساند. چنین می کند اما در عین حال ماشین را هم به سرقت می برد. همسر مرد کور سر می رسد و او را به مطب چشم پزشکی می برد. در مطب با شخصیت‌هایی آشنا می شویم که رمان را تا پایان همراهی می کنند: منشی دکتر، پیرمردی با چشم بند سیاه بر یک چشم، پسرک لوچ، دختری با عینک دودی. و البته دکتر که در وقتی اضطراری مرد کور را معاینه می کند و چیزی دستگیرش نمی شود.

اما کوری که یک بیماری مسری بود به همگی این شخصیت‌ها و از جمله دکتر و البته سارق اتومبیل از این طریق به دیگران سرایت می کند. همه کور می شوند. همه به جز همسر دکتر. جهان را «ظلمتی سفید» می بلعد.

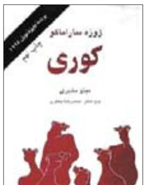
همه چیز به هم می ریزد. انسانی که آمده بود جهان را با عقلانیتی ممتاز، زیر سلطه خویش درآورد، بناگاه کور می شود و هستی خود را به باد می دهد. جهان با ذات خود بیگانه شده و انسان کور، دیگر نمی تواند هستی را بشناسد. کوری همچون نمودگان بیگانگی جهان با ذات خود، همه چیز را در پس پرده‌ای سفید مستور ساخته است. ساراماگو، خود در مصاحبه‌ای گفته است: «کوری استعاره‌ای است از کوری خرد انسان. نوعی کوری است که به ما امکان می دهد بدون هیچ تعارضی برای آزمایش لایه‌های سنگی مریخ، سفینه‌ای به این سیاره بفرستیم در حالی که در همان زمان اجازه می دهیم میلیون‌ها نفر در سیاره خودمان از گرسنگی تلف شوند.»

و با این همه «کوری» به مثابه یک رمان که سرگردانی انسان مدرن و اندیشمند را در جهانی ویران از خرد دنبال می کند، نه فقط از آن روی که اصرار دارد «کوری خرد انسان مدرن را به شکلی نمادین برملا سازد بلکه به لحاظ پایبندی به سنت‌های ادبیات مدرنیستی، نهایتا یک رمان مدرنیستی کلاسیک باقی مانده است. ساراماگو اصلاحاتی را بر ساخت روایی رمان وارد کرده است. این اصلاحات هر چند که در نهایت نتوانسته رمان را از قلمرو مدرنیستی بیرون کند (و بدان سیمایی فرا مدرن بدهد) اما جذابیت‌های قابل اعتنایی را تقدیم رمان کرده است: «دانای کلی» که رمان را روایت می کند - البته بی آنکه از جایگاه فرازمینی‌اش دل بکند - اندکی نزدیک‌تر شده و همچون «قصه گویی» صمیمی و خودمانی - اما همچنان ناپیدا - داستان را پیش می برد و در بسیاری مواقع، خواننده حضور سایه‌وار او را همچون قصه گویی بی تکلف در نزدیکی خود «حس» می کند: «و اما، همانطور که در کتاب‌ها خوانده‌ایم و بیشتر در اثر تجربه شخصی می دانیم که هرکس عادت به سحرخیزی داشته یا به اجبار صبح زود بیدار شود، برایش قابل تحمل نیست که سایرین در خواب خوش باشند و در موردی که ما اشاره داریم حق هم با آنها است...» (ص ۱۰۶)

بافت بی تکلف و صمیمانه روایت موجب می شود خواننده سرخورده از لحن عبوس و آشتی ناپذیر دانای کل کلاسیک، با همدلی بیشتری متن را که «قصه» بودن خود را حاشا نمی کند، همراهی کند: «این را هم نباید دست کم گرفت که زندانیان بخش دو در ضلع راست ساختمان سرانجام تصمیم به دفن کشته‌هایشان گرفته‌اند، حداقل از اثر این بوی گند خلاص می شویم، به بوی زنده‌ها، هر قدر هم متنفس باشد آسانتر می شود عادت کرد.» (ص ۱۳۰)

سیستم نقطه گذاری نیز با منشی اصلاح شده، گفت وگوی درون متن را به وسیله نظامی از ویرگول‌ها - با کارکردها و امکانات تازه - به گونه‌ای دسته بندی می کند که بازشناسی آنها از همدیگر، حضور ذهن خواننده را می طلبد: «زن دکتر پرسید پولش را چطوری بدهیم، لات مسلح اسلحه‌اش را تکان تکان داد و نعره زد گفتم حرف نباشد، اما بالاخره یک نفر باید حرف بزند، باید تکلیفمان را بدانیم، از کجا باید غذا بگیریم، همه بیاییم یا یکی یکی. یکی از اراذل گفت این زن خیال‌هایی دارد، اگر او را بکشی یک نانخور کم می‌شود، اگر می‌توانستم ببینمش یک گلوله توی شکمش خالی کرده بودم...» (ص ۱۵۶).

ویرگول، نه فقط مکث‌های درونی نثر را سازمان می دهد بلکه دیالوگ‌ها را هم - که گوینده شان گاهی به قرینه و گاهی بدون قرینه حذف شده - جداسازی می کند. هر چند که به نظر می رسد ساراماگو از این شیوه نقطه گذاری برای روایت دیگر رمان‌های خود نیز بهره جسته است اما کاربرد آن در رمانی که فاجعه کوری را می کاود و تصاویر جای خود را به اصوات سپرده و «گفت» اهمیتی فراتر از «گوینده» پیدا کرده است، با فضای کلی رمان (کوری) مناسبت ساختاری افزون تری دارد.



حتی می شود گفت ساراماگو آن چنان که باید در بکارگیری این شیوه پافشاری نکرده است و می توانست با استفاده دامنه‌دار از این شیوه، حضور ذهن خواننده را به کنش فعال او فرا کشد.

شخصیت‌ها هیچ کدام اسم ندارند: دکتر، همسر دکتر، مردی که اول کور شد، همسر مردی که اول کور شد، پیرمردی که چشم بند سیاه داشت، دختری که عینک دودی می زد، پسر لوچ و ... همچنین از صورت و مشخصات ظاهری آنها هم چیز زیادی نمی دانیم. (و اینها کاملا با خواست‌ها و آوردهای رمان مدرنیستی آوانگارد، همخوانی دارند) شخصیت‌ها توصیف فیزیکی نمی شوند. ساراماگو خود در این باره می گوید: «فکر نمی کنم شکل بینی یا چانه یک شخصیت ارزش توصیف داشته باشد. احساس می کنم که خواننده‌ها ترجیح می دهند شخصیت را به تدریج برای خودشان بسازند، درست این است که نویسنده این بخش از کار را به خواننده محول کند.»**

در همین گفت وگو، دونزلینا باروسو می گوید: «برای من شخصیت همسر دکتر در رمان «کوری» آدم خیلی خاصی است. تصور خاصی هم از او در ذهن دارم» و ساراماگو اینگونه به وجد می آید: «برای من خوشایند است که شما تصویر دقیقی از او دارید که بی شک نتیجه توصیف فیزیکی او نیست. چون چنین چیزی در رمان وجود ندارد.» در واقع هم نقش همسر دکتر در رمان «کوری»، نقش ویژه و خاص است. او جایگاه مرموزی را در متن رمان اشغال کرده است: زیرا در فاجعه عمومی کوری، که همه کور می شوند، او بینا باقی می ماند. چرا او کور نمی شود؟ هوشیاری ساراماگو در آنجاست که بار روایت را بر دوش همسر دکتر - که بینا است - قرار نمی دهد. اگر او همسر دکتر را راوی رمان قرار می داد، شگردش لو می رفت. چنین می نمود همسر دکتر بینا مانده است تا وسیله روایت رمان قرار گیرد. اما ساراماگو چنین نمی کند. همسر دکتر را راوی قرار نمی دهد و به جایش دانای کل را می گذارد که در پاره‌ای مواقع زاویه روایتش را برذهن همسر دکتر محدود می کند: «ترسش یواشکی به سراغش برگشت، هنوز چندمتری نرفته بود، شاید هم اشتباه می کرد، شاید در مقابلش، یک اژدهای نامرئی با دهان باز منتظر است... بعد با کسالت و تسلیم به غمی بی پایان به نظرش آمد جایی که کشف کرده انبار غذا نیست، بلکه یک گاراژ است، حتی تصور کرد بوی بنزین هم به مشامش می خورد...» (ص ۲۵۴)

گویی دانای کل، همسر دکتر را شاهد می گیرد تا بر آنچه روایت می کند، گواهی دهد. همسر دکتر می بیند، گواهی می دهد و روایت به جایی می رسد که «بینایی»، هولناک‌تر از «کوری» می شود: «... نمی توانید بدانید در جایی که همه کورند داشتن چشم یعنی چه، من ملکه مملکت کورها نیستم نه صرفا کسی هستم که برای دیدن این کابوس به دنیا آمده‌ام، شما آن را احساس می کنید، اما من، هم احساس می کنم و هم می بینم.» (ص ۳۰۶)

در جهانی که کوری نه فقط سرنوشت محتوم آدمیان بلکه شکل عمومی زیستن را تعیین می کند، به راستی بار عظیم و تحمل ناپذیر این فاجعه بر دوش کسی می افتد که می تواند ببیند و او هرچند که گاهی «ترجیح می دهد کور باشد» (ص ۱۷۰) اما نمی تواند از زیر بار مسوولیتی که به واسطه بینایی‌اش بر او عارض شده شانه خالی کند: «امروز من مسوولم، فردا اگر کور شدم دیگر مسوول نیستم، مقصودتان از مسوولیت چیست، مسوولیت بینا بودن وقتی سایرین بینایی‌شان را از دست داده‌اند، شما نمی توانید به تمام کورهای دنیا یاری کنید و غذا برسانید، باید برسانم، اما نمی توانید، من هر چه از دستم بر بیاید می کنم، البته که می کنید، اگر شما نبودید من امروز زنده نبودم». (ص ۲۷۸)

و بدین ترتیب همسر دکتر زیر بار گران مسوولیت، به ابر انسانی با توانایی‌ها و ظرفیت‌های فوق طبیعی تبدیل می شود. او همه جا هست. مهربان، پر از امید، توانا، مبارز و خستگی ناپذیر؟

همسر دکتر به شدت سفید و منزه است. و این البته - همانطور که دیرتر خواهیم دید - به مثابه رویکردی کاملا ایدئولوژیک از همان «خردی» بر می خیزد که رمان درصدد افشای «کوری» آن است. رویکردی که رمان را به تدریج از ضرباهنگ هولناکش جدا کرده و به نا گاه «قهرمانان» نیک ماجرا را به رهبری همسر دکتر در مقابل «ضد قهرمانان» زشت و بغایت پست «اراذل» قرار می دهد. از صفحه ۱۳۵ به بعد اندک اندک، رمان به ساحتی تنزل می یابد که طی آن سر و کله عده‌ای از کورهای چماقدار و مسلح که راوی از آنها با عنوان «اراذل» یا «لات‌های مسلح» و مانند آنها اسم می برد، پیدا می شوند و با یک کودتای غیرانسانی، زمام امور آسایشگاه کوران را به دست می گیرند. آنها به شدت منفی و منفور هستند کورهای دیگر را وا می دارند در مقابل غذایی که از بیرون می رسد به آنها پول و اشیای قیمتی بدهند. با آنها بدرفتاری می کنند و خود به عیش و نوش می پردازند. زن‌ها را مجبور به اعمال خلاف اخلاق می کنند. (ص ۲۰۴)

دو گروه سیاه و سفید به جان هم می افتند و همان داستان همیشگی تکرار می شود گروه بدها، گروه خوب‌ها. این بخش از رمان که در مسیری انحرافی، طولانی و کسالت بار به شرح کشمکش دو گروه متخاصم می پردازد، در عین اینکه ساحت هستی را با همان خرد کلاسیک به دو گروه بد و خوب تقلیل می دهد، عرصه رمان را نیز به یک جنگ و گریز منطقه‌ای در داخل آسایشگاه، محدود و فرو می کاهد.

رمان هر چند از صفحه ۲۴۰ به بعد سعی می کند به مسیر قبلی خودش باز گردد اما نمی تواند کاملا از تاثیرات کلی این رویکرد تک آوایی خلاصی یابد و بدین ترتیب رمانی که حتی از توصیف ظاهر اشخاص چشم پوشی می کند تا دامنه حضور و کنش خواننده را گسترش دهد، ناگهان کوچک ترین سهمی برای خواننده‌اش قائل نمی شود و همروند با دور کردن خواننده، متن را از حکم‌های صریح اندرزگون می انبارد: «فکر نمی کنم ما کور شدیم، فکر می کنم ما کور هستیم، کور اما بینا. کورهایی که می توانند ببینند اما نمی بینند.» (ص ۳۶۶)

درست است که رمان «کوری»، امکان بسیار هولناک و سنگینی را روایت می کند اما در عین حال چنان زیر سنگینی این بار سهمگین، خم می شود که خود را به مثابه یک رمان از امکانی که رمان را به ذات فراقطعی (= عدم قطعیت) خود پیوند می زند، دور می سازد. رمان تنها هنگامی می تواند به راستی بن بست خرد آدمی را روایت کند که خود به منزله رمان در برابر قالب‌های قطعی خرد، مقاومت نشان دهد. و «کوری» در فرازهایی که برشمردیم در مقابل تفسیرهای یکه و یقینی، پایدار نمی ماند.

با این حال ساراماگو با نوعی بزرگواری فریب کارانه در پایان، آدم‌های رمان را از کوری می رهاند زیرا که توانسته است امکاناتی را که پیش‌تر، داستایوسکی، کامو، یونسکو و کافکا کشف کرده بودند به طرزی هولناک باز تولید کند.

«کوری» دلهره آور است و دلهره رمان هم همواره همین بوده است!؟

***ژوزه ساراماگو، مینو مشیری، نشر علم. ترجمه دیگری نیز توسط اسدا... امرایی انجام شده که از سوی انتشارات مروارید منتشر شده است.**

****ادبیات جمعیت جهان را زیاد می کند، ترجمه مژده دقیقی، جهان کتاب، شماره ۹۰ - ۸۹، آبان ۱۳۷۸.**

نگاهی به مقالات آقای رفرف در انتقاد از دکتر کزازی

■ سعید سبزیان* ■

بخش نخست

نثر دکتر میرجلال‌الدین کزازی در دو شماره از روزنامه اعتمادملی مورد انتقاد یکی از خوانندگان وی قرار گرفت. مقاله حاضر بر این است که نشان دهد نوشته‌های دکتر کزازی نوشتار ادیبانه هستند حال آنکه منتقد وی از منظر «واژه پسندی» نوشتار او را نقد می کند. همچنین تلویحا اشاره می کنم که نوشتار ادبی با چه معیارهایی قابل نقد است، نهایتا اینکه انتقادات آقای رفرف مبتنی بر اصول نقادی نیست و به بهبود زبان فارسی یاری نمی رساند.

دکتر میرجلال‌الدین کزازی نویسنده، شاعر، مفسر شاهنامه، منتقد ادبی و استاد دانشگاه علامه طباطبایی است که اخیرا چهره ماندگار ادبیات ایران نیز معرفی گردید. دکتر کزازی در شماره‌هایی از روزنامه «همشهری» سفرنامه خود را که درباره ارمنستان است منتشر کرده‌اند. این سفرنامه که به صورت زنجیره‌ای منتشر شده، مورد توجه بسیاری از خوانندگان قرار گرفت به نحوی که برخی با استقبال قدرشناسانه؛ از روزنامه خواسته‌اند کل سفرنامه را در قالب کتاب منتشر کند. تماس‌های آنها خالی از قدردانی در باب احیاگری‌ها و نوواژه‌سازی‌های او نبود.

سفرنامه یکی از گونه‌های ادبی فارسی است که ضمن گزارشات تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی از زبان ادبی بهره می گیرد. بنابراین چون یک گونه ادبی است، از ویژگی‌های سبکی استفاده می کند. سبک به تعبیر ام. اچ. ایبرمز در «فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی»، «به نوع زبان نثر یا نظم گفته می شود. به عبارتی سبک، شیوه‌ای است که نویسندگان از طریق آن مطالب خود را بیان می کنند. و سبک خاص هر نویسنده را بر اساس هدف بلاغی، بیان شیوه یا انتخاب واژگان، انسجام و صنایع بیانی تحلیل می کنند.» نویسنده‌ها از حیث سبک دو دسته‌اند: یا نوآور هستند و یا از سبک و نوشتار دیگران و زبان و تعبیرات مرسوم استفاده می کنند. دکتر کزازی؛ در جایگاه ادیب، به دسته اول تعلق دارد. چیزی که نگارنده در صدد بیانش است این که نوشتار دکتر کزازی ادبیات است نه واژه‌نامه یا نوشتار آموزش زبان پس چگونه می توان وی را به عنوان کسی که «می خواهد زبان جدید اختراع کند» مورد انتقاد قرارداد. درست، یکی از شیوه‌های تحلیل ادبیات، رویکرد سبک‌شناسانه با نگاه به زبان است. این شیوه نقد البته هنوز مطلقا وارد گفتمان نقادی فارسی نشده است، ضمن اینکه اصول آن را باید در کتب سبک شناسان زبان آموخت. اشاره می کنم که سبک شناسی زبان با سبک شناسی‌ای که ملک‌الشعرای بهار و دکتر سیروس شمیسا نوشته‌اند تفاوت دارد.

نوشتار ادبی را باید بر مبنای شاخص‌های ادبی نقد کرد. در این زمینه طبیعتا از جنبه‌های پندار شناختی، صنایع مجازی و بیانی، دلالت‌های اجتماعی، روانشناسانه، مردم شناسانه و امثال آنها بهره می گیرند. نباید فرض کرد که نوشتار دکتر کزازی کتاب لغت‌سازی و ایشان ماشین واژه‌سازی است و کلماتی که تولید می کند با سلیقه ما هماهنگ نیست.

ادیبان در هر زبانی هرچه بخواهند بر سر زبان می آورند و آزاد مطلقند. در این میان، بعید نیست واژگان آنها به گفتار و نوشتار مردم راه یابد. دکتر سیروس شمیسا در کتاب «معانی» مطالب ارزشمندی در این باره نوشته است. وی می گوید نویسندگان گاهی خودشان «ضرب لغت» می کنند. و به عبارتی نوواژه‌سازی می کنند... ادموند اسپنسر شاعر و نویسنده انگلیسی، در نوشته‌های خود از واژگان کهن استفاده کرد و امروز این بعد نوشتار او را ارجمند می دانند. جیمز جویس به زبان انگلیسی بسنده نمی کرد و از زبان‌های مختلف، از جمله فارسی بهره گرفت و زبان ادبی خود را متفاوت کرد. رفرف نوشته‌های ادیبانه دکتر کزازی را نقد کرده است و به جای جملات او عبارات عامیانه تجویز می نماید. هیچ نویسنده‌ای با هیچ خواننده‌ای یا با هیچ نهادی قرارداد نبسته است که از زبان او کجروی نکنند. آیا کسی می تواند سهراب سپهری را مورد انتقاد قرار دهد و بگوید وی به جای «من وضو با تپش پنجره‌ها می گیرم» باید می گفت «من وضو با آب حوض می گیرم»؟

نقد، چنانکه همه قبول دارند عبارت است از ارزیابی و سنجش سخنان و نوشته‌های نویسندگان به گونه‌ای که مبتنی بر زبان ارجاعی باشد و مثلا تبیین کند که واژگان و تعبیرات و پندارها و صنایع یک نوشتار خاص در کنار هم چگونه معنا می سازند، یا معانی و دلالت‌های آنها از حیث جامعه شناسی، نشانه شناسی، روان شناسی و ...چگونه وضعیتی می یابند. یا بررسی می کند که مولفه‌های متنی آن نوشتار از کجا ملهمند و تاثیر آنها بریکدیگر - یا در دلالت سازی چگونه است. اما اگر انتقاد ما مبتنی بر هیچ اصلی نباشد و صرفا پیشداورانه باشد و از سلایق شخصی بهره گیرد، به نقدی تخاصمی مبدل می شود.

فرض را بر این می گذاریم که انتقاد رفرف از دکتر کزازی صرفا نگاه واژه شناسانه داشته باشد. حتی این نگاه نیز که اصلا ربطی به ادبیات متن ندارد، باید مبتنی بر مبانی زبانشناسی باشد. در کدام شاخه از زبان شناسی یا نقد ادبی موضوع جلسه‌ای را دستاویز انتقاد قرار می دهند. رفرف در مقاله خود در شماره ۱۶۵ اعتمادملی، ۲۵ سطر از مجموع ۹۵ سطر خود را به تحلیل نوشتار دکتر کزازی درباره بی نظمی مجریان یک کنفرانس اختصاص داده است. دکتر کزازی به انتقاد از نظام برنامه ریزی آن کنفرانس می گوید اشتباها به ایشان گفته بودند موضوع سخنرانی بنا بود درباره فردوسی و شاهنامه باشد، اما بعدا موضوع کنفرانس را چیز دیگری اعلام کردند. عنوان نوشتار دکتر کزازی سفرنامه است و یکی از اهداف سفرنامه این است که با دیدگاه انتقادی وقایع را گزارش می کند. اما رفرف از مقوله زبان شناسی و ادبیات فراتر رفته است و با لحنی تخریبی می گوید: «آیا یک استاد دانشگاه می تواند از موضوع کنفرانسی که به آن دعوت شده است این همه بی خبر باشد؟» من که به سهم خود ارتباط این موضوع را با مقوله زبان نمی فهمم. این سبک انتقاد به هیچ وجه نقادانه نیست. منتقد دکتر کزازی می توانست بانیان آن کنفرانس را مورد انتقاد قرار دهد، وگرنه استادی که درست قبل از کنفرانس از موضوع مطلع می شود و از پس آن برمی آید شایسته تحسین است. در جای دیگر از همان مقاله، رفرف به این جمله دکتر کزازی ایراد گرفته است «راننده‌ای که خبر کرده بودیم تا مرا به فرودگاه ببرد، بی هیچ زود و دیررس در پس در بود.» رفرف جمله ادیبانه و ابداعی دکتر را به باد استهزا گرفته است و می گوید «و البته استاد منظورش بیان این نکته ساده است که راننده به موقع آمد.» آیا منظور رفرف این است که جمله پیشنهادی‌شان ساده است؟ مرسوم است؟ مورد پسند ایشان است؟ ادبی است؟ ژورنالیستی است یا عامیانه؟

* پژوهشگر و مترجم

رود راوی

فصل آخر

«فصل آخر» رمانی نوشته گیتا گرکانی است که توسط انتشارات کاروان در ۲۴۰ صفحه و ۲۰۰۰ نسخه منتشر شده است. نویسنده در صفحه ۱۱ کتابش و پیش از آغازشدن رمان می نویسد: «هر نمایشی روزی تمام می شود. همه کسانی که در آن نقش داشته‌اند، یکی بعد از دیگری می روند. صحنه خالی می شود. تماشاگران می روند و در سالن نمایش کسی نمی ماند. نه بازیگری، نه تماشاگری و نه قصه‌ای. یک روز هم سالن نمایش کسی نمی ماند. نه بازیگری، نه تماشاگری و نه قصه‌ای. یک روز هم سالن نمایش را می کوبند و از بین می برند. از تمام نمایش‌ها و قصه‌ها، زمین بایری می ماند که حافظه‌ای ندارد. سرنوشت زمین بایر؟ خدا می داند. خاک بی حاصل خاطره‌ای ندارد و بدون خاطره، جهان وجود نخواهد داشت.

نمایش امشب: داستان وقارالسلطنه و پسرش یوسف.

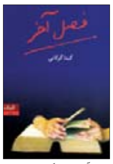
بازیگران: غایب.

تماشاگران: غایب.

صحنه: متروک.

نه، صبر کنید. هنوز یک نفر مانده. بازیگری که تماشاگر بوده. تماشاگری که در بازی شرکت داشته...»

گیتا گرکانی با مقدمه بالا به اشرافیت منسوخ اشاره می کند و اینگونه یک تصویر ذهنی به خواننده می دهد تا آگاهانه به مطالعه اثر بپردازد. برای آنکه با شیوه نوشتاری این نویسنده بیشتر آشنا شویم، بخشی از صفحه ۱۲۷ رمان را می آوریم: «رعنا از این حرف‌ها عصبانی می شد. فکر می کرد آبتین فقط دارد از زیر بار مسئولیت شانه خالی می کند. نمی خواهد بزرگ شود. نمی خواهد تصمیم بگیرد و رعنا از آدم‌هایی که نمی توانستند تصمیم بگیرند، بیزار بود. این آدم‌ها همه چیز را خراب می کردند.



مهم نبود چقدر همه چیز خوب و درست باشد. تردید آنها زندگی را به باد می داد. یوسف هم همین طور بود و مرده بود. همیشه مردد بود. دیر تصمیم گرفت و بد. بدترین تصمیم‌ها را گرفت، چون بیش از اندازه صبر کرد. بدترین اشتباهات را کرد، چون به موقع عمل نکرد.»

خلخال

«خلخال» درباره زندگی پنج زن مصری است که روایتگر زندگی‌شان شده‌اند. این کتاب نوشته نیره عطیه و برگردان هما مداح است که در سال ۸۵ توسط انتشارات کاروان در ۳۰۱ صفحه و تیراژ ۲۰۰۰ نسخه منتشر شده است.

نیره عطیه نویسنده و نقاش است، فوق لیسانس زبان فرانسه از دانشگاه هاروارد دارد و در سطح کالج به تدریس زبان و ادبیات پرداخته و به عنوان روزنامه‌نگار برای گازت مصری در قاهره کار می کند.

«وقتی بچه بودم، روزی از خواب بیدار شدم ... و فهمیدم بزرگ شده‌ام.» ام جاد داستانش را این طور شروع می کند: «تنها بودم نه برادری داشتم و نه خواهری، نه خاله‌ای که در وقت نیاز به او پناه ببرم، نه عمه‌ای که بتوانم از او کمک بخواهم.»

این داستان از طریق گفت و گویی طولانی، ما را با زندگی پر از بدبختی این زن مصری، مردن بچه‌هایش، کار سخت شوهرش و تقلا برای بزرگ کردن و راهی کردن بقیه بچه‌هایش در مسیر کار و ازدواج آشنا می کند. ام جاد و شوهرش عمر، از اتومبیل‌های پارک شده در زیر زمین یک مجتمع آپارتمانی در محله‌ای ثروتمند در همسایگی قاهره مراقبت می کنند. برای بیشتر شدن درآمدشان، عمر تعمیرات جزئی انجام می دهد و برای همسایه‌ها کار می کند و ام جاد در تمیز کردن اتومبیل‌ها کمک می کند و نظافت می کند.

در این کتاب پنج زن مصری معاصر، در سنین بیش از بیست تا شصت و پنج سال، و همگی از طبقات اجتماعی - اقتصادی متوسط به پایین، داستان زندگی‌شان را تعریف می کنند؛ از تولد و بچگی تا بلوغ، ختنه، ازدواج، بزرگسالی و بچه‌ها، فرصتی به ما داده می شود تا از خلال این روایت‌های بسیار شخصی، نگاهی اجمالی به زندگی روزانه پنج زن بیندازیم. با خانواده‌هایشان آشنا می شویم، با آنها در افکار، رویاها، ترس‌ها، بدبختی‌ها و نومیدی‌هایشان شریک می شویم، همین طور اطلاعات خوبی درباره فولکلور، خرافات، آداب و رسوم و اطلاعات عمومی به دست می آوریم.

این داستان‌ها زنده و پرتحرک است و نقش‌های مختلف زنان را در جوامع شرقی، از نقش هوو در زندگی چند همسری، مشکلات طلاق، مراسم ازدواج ؛ ازدست دادن فرزند، نفرت مادام‌العمر و سرچشمه آن را نشان می دهد و به حضور موثر جادو و خرافات در زندگی روزمره آنها می پردازد.

روایت‌های این کتاب، تصویری تکان دهنده و مکاشفه‌وار از زندگی زنان در جوامع شرقی و به ویژه خاورمیانه در اختیار خواننده قرار می دهد؛ جوامعی که با وجود تضادهای آشکار، همواره در برابر تندباد تاریخ دوام آورده‌اند. مردان از زنان آزادترند و امکانات بیشتری دارند، اما در جریان این روایات، مشخص می شود که زنان سرکوب شده و منفعل نیستند، فقط نظاره‌گر نیستند، همواره در جست‌وجوی توضیحی برای مشاهدات و زندگی‌شان هستند و برخلاف تصور غربی‌ها، ساختار قدرت به شکلی پیچیده و جالب، به گونه‌ای متعادل در میان زنان و مردان تقسیم شده است.

آندریاب. روگ (انسان شناس)، مقدمه‌ای بر این مجموعه نوشته است و اسماءالبکری آن را به عکس‌هایی مستند آراسته است.