نگاه

نگاهی به «پسربچه‌ها هم از ستاره‌ها زاده می‌شوند» اثر امانوئل دونگالا

کودکی به مثابه آینه جامعه

ندا رشیدی
مترجم و منتقد

امانوئل دونگالا، نویسنده‌ی اهل کنگو، از چهره‌های مهم ادبیات معاصر آفریقاست؛ صدایی که تجربه‌ی استعمار، دیکتاتوری و گذار پرآشوب به دموکراسی را در آثارش بازتاب می‌دهد. او که خود دانش‌آموخته‌ی شیمی و ادبیات در فرانسه و آمریکا بوده، در کنار فعالیت‌های علمی، همواره دغدغه‌ی بازنمایی رنج و مقاومت مردم سرزمینش را در قالب داستان داشته است. رمان پسربچه‌ها هم از ستاره‌ها زاده می‌شوند یکی از موفق‌ترین و درخشان‌ترین آثار اوست که به واسطه‌ی ترکیب ظریف طنز، واقع‌گرایی سیاسی، و نگاه کودکانه‌اش، در ردیف بهترین رمان‌های پسااستعماری آفریقا جای گرفته است. این رمان با ترجمه محمدرضا عمرانی از سوی نشر آگه منتشر شده است.

داستان عجیب و تأثیرگذار یک پسر بچه‌ی کنگویی است که در بحبوحه‌ی نزاع‌های سیاسی کنگوی پس از استعمار به بلوغ می‌رسد. دونگالا با استفاده از نگاه زیرکانه و کنجکاو یک نوجوان پانزده ساله به نام ماتاپاری، جهانی سرشار از تناقض، خشونت، فساد و در عین حال مهر و امید را ترسیم می‌کند. این روایت شخصی، همزمان یک پرتره‌ی سیاسی از آفریقای معاصر نیز هست.

ماتاپاری که با تولدی خارق‌العاده—دو روز پس از به دنیا آمدن دوقلوهای دیگر مادرش و در سالروز استقلال کشور—وارد جهان می‌شود، نه‌تنها راوی داستان بلکه نمادی از کودکی تمدنی است که در حال بازیابی خود پس از دوران استعمار است. او با نگاهی کودکانه اما دقیق، با تضادهای بزرگ‌سالان و نظام‌های سیاسی فاسد روبه‌رو می‌شود و بی‌قضاوت، فقط روایت می‌کند. کشوری که او در آن بزرگ می‌شود بی‌نام است اما شباهت‌های آشکاری با کنگوی فرانسوی‌زبان دارد، و البته فراتر از آن، نماینده‌ی بسیاری از جوامع پسااستعماری است که میان سنت و مدرنیته، دیکتاتوری و دموکراسی، عقلانیت و عوام‌فریبی گرفتار شده‌اند.

پدر ماتاپاری، معلمی منطقی و محتاط، صدای تعقل و اندیشه در روایت است. او برخلاف بسیاری از شخصیت‌های پرادعای رمان، اصلاح‌طلب نیست، فقط دعوت به تفکر می‌کند.

در نقطه‌ی مقابل، دایی بولا بولا شخصیتی فرصت‌طلب و بی‌تأمل است که پله‌های قدرت را سریع طی می‌کند و با همان سرعت سقوط می‌کند. دادگاه نمایشی او، که ماتاپاری آن را از تلویزیون تماشا می‌کند، یکی از بخش‌های به‌یادماندنی رمان است؛ صحنه‌ای طنزآمیز و در عین حال تلخ، از نوعی عدالت‌نمایی که یادآور دیکتاتوری‌های قرن بیستم است.

طنز در رمان دونگالا کاملاً زنده است: از تندیس طلایی «مارشال مادام‌العمر» که قرار است در مدار زمین نگهبان مردم باشد، تا انتخابات دموکراتیکی که نتیجه‌اش به همان اندازه پوچ و فاسد است. اما دونگالا در کنار طنز، همیشه نگاهی انسانی و حتی نوستالژیک به جهان دارد. خانواده‌ی ماتاپاری علی‌رغم طوفان‌های سیاسی و اقتصادی، بنیان خود را حفظ می‌کند؛ هرچند نویسنده به جزئیات آن کمتر می‌پردازد، اما حضور آن مثل رشته‌ای پنهان، حس امنیت و امید را در روایت جاری می‌کند.

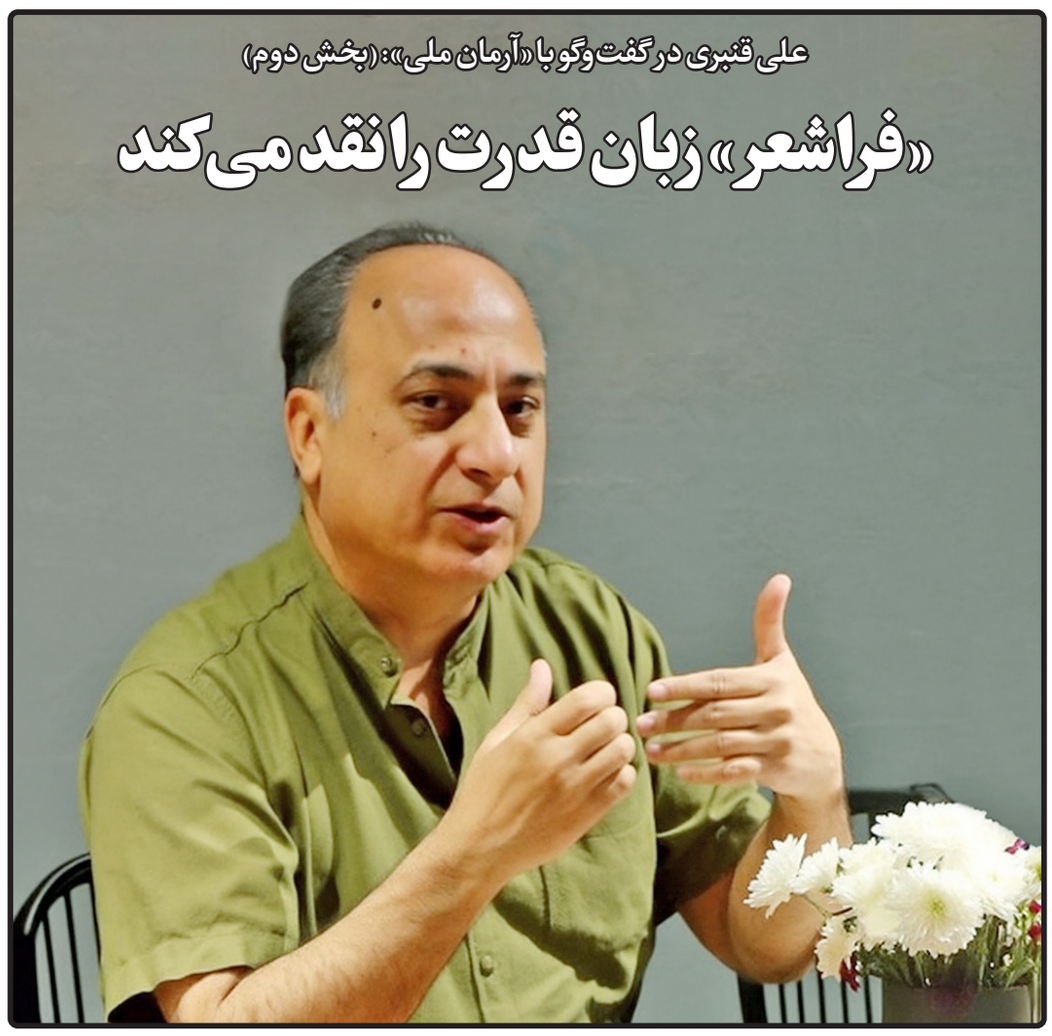
یکی از ویژگی‌های درخشان رمان، معاصر و حتی مدرن بودن آن است. ارجاع به فناوری‌های نو، مانند رویای گشت‌وگذار در اینترنت یا شخصیت پروفسور پنتیوم-۷۵، فضای اثر را به امروز پیوند می‌زند، هرچند سایه‌ی سنت هنوز در همه جا سنگینی می‌کند.

پایان رمان نیز غیرمنتظره و تأمل‌برانگیز است: در نقطه‌ای که انتظار داریم گره‌های سیاسی داستان به اوج برسند، ناگهان راوی تمام توجه خود را معطوف به پدربزرگ در حال مرگ می‌کند، و این چرخش ناگهانی، رمان را به ساحتی فلسفی می‌کشاند؛ از اجتماع و تاریخ، به فرد و خانواده.

پسربچه‌ها هم از ستاره‌ها زاده می‌شوند با ظرافتی مثال‌زدنی، رمانی‌ست سرگرم‌کننده، خنده‌دار، هوشمندانه و اندوهناک. صدای راوی نوجوان آن چنان صادق و بی‌واسطه است که خواننده را ناچار به همراهی می‌کند؛ با کشوری که می‌تواند هر جای جهان باشد. داستانی که به ما یادآوری می‌کند بزرگ شدن، همیشه فقط مربوط به سن و سال نیست-گاهی بلوغ، یعنی آموختن زیستن در دنیایی که هیچ چیزش سر جای خودش نیست، و با این حال، هنوز می‌توان دوست داشت، خندید و امیدوار ماند.

علی قنبری در گفت‌وگو با «آرمان ملی»: (بخش دوم)

«فراشعر» زبان قدرت را نقد می‌کند



آرمان ملی- هادی حسینی‌نژاد: پیشتر بخش نخست از مصاحبه با علی قنبری، شاعر، مترجم و پژوهشگر شعر مدرن و پست‌مدرن درباره فراشعر یا «متاپوئتری» انتشار یافت، سبکی که در آن خود شعر و نحوه تولد آن، موضوع سرایش قرار می‌گیرد و شاعر مدام این فاصله را بین خود و مخاطب با شعر حفظ می‌کند. قنبری در بخش پیشین درباره این ویژگیِ فراشعر گفت: «...از مؤلفه‌های مهم متاشعر خودآگاهی شعری است، یعنی شعر از خود و از بودن خودش سخن می‌گوید. مثلاً شاعر به خودِ لحظه‌ی سرایش، کلمات یا ساختار شعر اشاره می‌کند.» او که بر رسالت آگاهی بخشی فراشعر تاکید دارد، معتقد است: «وقتی مخاطب می‌بیند که شعر دارد خودش را در لحظه می‌سازد، احساس می‌کند جزئی از فرایند است. دیگر فقط خواننده‌ی اثر نیست...» آنچه در بخش دوم و پایانی این مصاحبه می‌خوانید، بیشتر به نسبت فراشعر با جریان‌های مدرن و پست‌مدرن شعر معاصر، کارکردهای اجتماعی، آسیب‌شناسی و البته نقش آن در رقم خورد آینده‌ی شعر فارسی اختصاص دارد؛ مباحثی که به زعم پرسشگر، خواندن آن برای هر شاعر و منتقدی جذاب و البته قابل تامل است.

در بسیاری از آثار شما، فرایند نوشتن شعر خودش تبدیل به موضوع شعر شده. چرا برایتان مهم است که مخاطب از پشت صحنه‌ی شعر آگاه شود؟ آیا این نوع شفاف‌سازی، به‌نوعی بازتعریف جایگاه شاعر در عصر معاصر نیست؟

بگذار پاسخم را هم از منظر زیباشناسی شعر معاصر بدهم، و هم از فلسفه خودِ نوشتن شعر. اولا اینکه چرا فرایند نوشتن شعر، خودش موضوع شعر شده است؟ زیرا دیگر نمی‌توان به سادگی، از پشت «نقاب شعر» حرف زد. ما در عصری زندگی می‌کنیم که هر چیز نمایشی، بلافاصله زیر سؤال می‌رود. مخاطب امروز دیگر آن قدر ساده‌دل نیست که به «صدای شاعر» به‌عنوان حقیقت نهایی گوش دهد. پس شاعر، به‌جای پنهان شدن پشت تصویرهای زیبا یا لحن مطمئن، درگیر تردید، شکست و تقلای نوشتن خودش را عیان می‌کند و این تردید، خودش، تبدیل به سوژه می‌شود. از طرفی، تجربه‌ی نوشتن، عمیقاً انسانی است؛ حتی انسانی‌تر از آنچه نوشته می‌شود. لحظه‌ای که شاعر با سفیدی کاغذ روبه‌رو می‌شود، جایی‌ست که همه‌ی ترس‌ها، ضعف‌ها، بازی‌ها و خلاقیت‌ها آشکار می‌شوند. وقتی شعر درباره فرایند خودش می‌نویسد، دارد به ما می‌گوید: ببین، نوشتن هم مثل زندگی، پر از جست‌وجو، آزمون و تردید است. اما چرا باید این «پشت صحنه» را به مخاطب نشان داد؟ این شفاف‌سازی، دو کار مهم انجام می‌دهد: یکی شکستن «اسطوره‌ی شاعر» است. در ادبیات کلاسیک، شاعر گاهی در مقام پیامبر، واسطه‌ی معنا، یا صاحب شهود معرفی می‌شد. اما متاشعر می‌گوید: شاعر هم انسانی‌ست که با زبان درگیر است، نه پیامبری که معنا را «الهام» می‌گیرد. این نگاه، شاعر را به انسانِ نوشتن تبدیل می‌کند، نه صاحب حقیقت. نکته دیگر دعوت مخاطب به مشارکت و هم‌آگاهی است. وقتی مخاطب می‌بیند که شعر دارد خودش را در لحظه می‌سازد، احساس می‌کند جزئی از فرایند است. دیگر فقط خواننده‌ی اثر نیست؛ بلکه تماشاگر شکل‌گیری آن است و این، سطح جدیدی از درگیر شدن با هنر است. مثل کسی که نقاشی را نه فقط به خاطر طرح نهایی، بلکه برای رد قلم‌موها و لایه‌های پنهان رنگ دوست دارد. اما آیا این بازتعریف جایگاه شاعر است؟ بی‌تردید. در دوران کلاسیک، شاعر، الهام‌گرفته، مقتدر، دانا بود و شعر، محصول تمام‌شده، بی‌نقص و رازآلود بود، اما در متاشعر، شاعر، انسانی مردد، زبان‌محور و آشکار است. شعر، فرایند در حال شکل‌گیری است و نه فقط محصول نهایی. پس شاعر امروز، به جای آن‌که بر صخره‌ای بایستد و حقیقت را فریاد بزند، در دل یک اتاق روشن، دستِ لرزانش را هنگام نوشتن به ما نشان می‌دهد و این نه ضعف است، نه خودشیفتگی؛ بلکه صراحتی شاعرانه است که می‌خواهد با ما «در فرایند بودن» شریک شود.

فراشعر چه نسبتی با جریان‌های پست‌مدرن در شعر فارسی دارد؟ آیا می‌توان آن را بخشی از این جریان دانست یا فراتر از آن حرکت می‌کند؟

فکر می‌کنم متاشعر و پست‌مدرنیسم در شعر فارسی رابطه‌ای هم‌پوشان، اما نه کاملاً هم‌معنا دارند. خب، متاشعر رویکردی‌ست که شعر را موضوع خود شعر می‌کند. یعنی نوشتن، فرایند نوشتن، زبان شعر، شکست‌های نوشتن و تردیدهای شاعر... همه در خود شعر بازتاب می‌یابند و شعر دوران پست‌مدرن جریانی‌ست که با نفی قطعیت، مرکززدایی از معنا، تکه‌تکه‌سازی، بازی زبانی و پارودی (طنز تقلیدی) تعریف می‌شود. می‌توان گفت متاشعر یکی از ابزارهای کلیدی پست‌مدرنیسم است. در بسیاری از شعرهای پست‌مدرن، خودآگاهی شعری (یعنی متاشعر) وجود دارد. در این جا با فروپاشی جهان‌بینی کلاسیک، شاعر «شاعر بودن» را نمایش می‌دهد و پنهان نمی‌کند. این، هم متاشعر است، هم پست‌مدرن. پس متاشعر می‌تواند بخشی از زبان پست‌مدرن باشد. اما خب، همه متاشعرها لزوماً پست‌مدرن نیستند. متاشعر، از مدرنیسم هم زاده شده است. مثلاً والاس استیونس در شعرهایی درباره ذهن شاعر و تخیل، متاپوئتیک عمل می‌کند، اما رویکردش فلسفی است، نه پست‌مدرن. یا رویایی در برخی اشعار و یادداشت‌هایش نسبت به زبان شعری خودآگاه است، اما نگاهش هنوز مدرن است، نه ضدروایت یا پارودیک.

بنابراین متاشعر ظرف بزرگ‌تری‌ست که هم می‌تواند در مدرنیسم حضور داشته باشد، هم در پست‌مدرنیسم. گاهی هم هست که متاپوئتری از پست‌مدرنیسم عبور می‌کند. در شعرهایی که دیگر نه فقط درباره نوشتن شعر، بلکه درباره‌ی شکست شعر، بی‌معنایی زبان، یا ناکارآمدی ارتباط حرف می‌زند، متاشعر به لایه‌ای فراتر می‌رود. یعنی جایی که شاعر حتی پست‌مدرنیسم را هم به بازی می‌گیرد، یعنی حتی خودِ بازی‌گری را زیر سؤال می‌برد و من در برخی شعرهایم این کار را انجام می‌دهم. جاهایی هم هست که متاشعر و پست‌مدرنیسم هم‌پوشانی دارند و جاهایی هم هست که متاشعر فراتر می‌رود. در شعرهای ضدشعرگونه یا نوشتارهای بی‌پایان که شکست زبان را محور قرار می‌دهند. در نهایت می‌توان گفت: فراشعر لزوماً پست‌مدرن نیست، اما شعر پست‌مدرنیسم را نمی‌توان بدون متاپوئتری در نظر گرفت.

برخی منتقدان معتقدند فراشعر می‌تواند به انزوای شعر منجر شود، چون ممکن است بیش‌ازحد به نظریه و فرایند توجه کند و از تجربه عاطفی فاصله بگیرد. پاسخ شما به این نقد چیست؟ آیا متاشعر، به‌زعم شما، هنوز می‌تواند از لایه‌های زیباشناسانه، عاطفی و حتی اجتماعی عبور کند؟

حرف تو جدی و قابل تأمل است و اتفاقاً پرسشی‌ست که اگر متاشعر خودش به آن پاسخ ندهد، دچار همان چیزی می‌شود که می‌گویی: انزوا، انتزاع و گسست از تجربه‌ی انسانی. اما پاسخ من، متکی بر یک تمایز اساسی‌ست؛ فراشعر می‌تواند به انزوا و نظریه‌زدگی منجر شود، اما ناگزیر از آن نیست. اجازه بده این را در چند زاویه باز کنم: آیا توجه به نظریه، لزوماً تجربه‌ی عاطفی را حذف می‌کند؟ پاسخ منفی است؛ مگر آنکه شاعر به اشتباه گمان کند شفاف بودن یا نقد ساختار باید خشک، فلسفی یا صرفاً ذهنی باشد. یک شعر می‌تواند هم درباره نوشتن شعر باشد و هم دربرگیرنده‌ی عاطفه، زیباشناسی و تجربه‌ی زیسته. به این شعر من توجه کنید: «نمی دانم چرا باید شعر بنویسم/ با زبانِ بعد هشدار موشکی‌ام/ و با سکوتم/ که فقط بعد صرف فعل «میو میو»ی گربه‌ام می‌شکند/ نمی‌دانم چرا باید شعر بنویسم/ در حالی‌که که بر خلاف گربه‌ام که نشسته بر لبه‌ی پنجره به سوی غرب/ دراز کشیده‌ام/ به سمت مرگ‌هایی که در زیرنویس تلویزیون اعلام می‌شود/ و نصف قرص خواب مانده است روی صفحه موبایل/ بالای پسر آذر کشته شد». در این نمونه، هم فرایند نوشتن شعر شکست می‌خورد (مؤلفه متاشعری)، و هم وجهی کاملا عاطفی دارد. فراشعر این جا وسیله‌ای‌ست برای بیان عاطفه، نه جایگزین آن. حالا، چه زمانی متاشعر دچار نظریه‌زدگی می‌شود؟ وقتی که مخاطب را صرفاً ناظر بازی‌های فرمی می‌بیند، نه شریک تجربه‌ی انسانی. زبان، به بازی برای بازی تبدیل می‌شود، بی‌آن‌که افق احساسی یا اجتماعی داشته باشد و شعر به کدهای بسته‌ی میان حلقه‌ای از نخبگان بدل می‌شود. این جا همان جاست که متاشعر، به مونولوگ نظری تقلیل پیدا می‌کند و این خطر واقعی‌ست. اما متاشعر موفق چگونه عمل می‌کند؟ متاشعر موفق، به‌جای حذف احساس، به احساس نوشتن فکر می‌کند.

یعنی: تجربه‌ی شاعرانه را نه در عشق یا سیاست صرف، بلکه در خودِ تجربه‌ی زبان، تعلیق، شکست، جست‌وجو، سکوت، مکث و ناتوانی بازتاب می‌دهد. و آیا متاشعر می‌تواند اجتماعی هم باشد؟ قطعا، حتی گاهی بیش از شعرهای کلاسیک معناگرا. چرا؟

چون با نقد زبان شعر، زبان قدرت را هم نقد می‌کند و با شکستن روایت، روایت‌های رسمی را زیر سؤال می‌برد. با نمایش فرایند ساخت معنا، می‌گوید هیچ معنایی بی‌قدرت یا بی‌واسطه نیست. به این شعر من توجه کنید: «برای نوشتن شعر درباره جنگ/ من انتظار شما را برآورده نمی‌کنم/ چون که جنگ/ نتیجه‌ی ایمان و زرادخانه و صورت بی‌شکل شبیه نقشه‌های تاکتیکی و پدافند و پرچم است/ و من/ توی شعر/ منتظر منطقه‌ی ممنوعه‌ام/ منتظر سقوط/ و لرزش دست موقع مسواک» در اینجا شاعر درباره‌ی نوشتن شعری درباره جنگ شکست می‌خورد. این شکست، خودش بازتابی از فشار، سانسور، ترس یا زخم اجتماعی‌ست. متاشعر این جا، نه انزوا، بلکه بیان غیرمستقیم بحران اجتماعی‌ست. پس متاشعر می‌تواند عاطفه را به سطح عمیق‌تری ببرد. متاشعر هنوز می‌تواند از لایه‌های عاطفی، زیباشناسانه و اجتماعی عبور کند، به شرطی که نظریه را ابزار کند، نه هدف.

> **متاشعر می‌تواند -در آینده- یکی از سیاسی‌ترین و اجتماعی‌ترین شکل‌های شعر خیابانی شود**

در آینده، چه تأثیری از فراشعر بر جریان‌های شهری یا شعر خیابانی (urban poetry) می‌بینید؟ آیا این نوع شعر می‌تواند وارد فضاهای عمومی شود یا ذاتاً تجربه‌ای انتزاعی و درونی باقی خواهد ماند

خب پرسش تو این است که متاشعر چگونه می‌تواند (یا نمی‌تواند) با فضای عمومی و شعر شهری درگیر شود. خب، ذات شعر شهری چیست؟ زبان خیابان، صداهای بی‌صدا. شعر شهری یا «urban poetry» اغلب از دل تجربه‌های روزمره می‌آید، به صداهای حاشیه‌نشین یا خاموش جامعه فضا می‌دهد و در برابر شعر نخبه‌گرا، آکادمیک یا انتزاعی، موضعی زنده و گاه اعتراضی دارد. مثل شعر گرافیتی، شعرهای دیواری، شعر در ایستگاه مترو، یا حتی رپ خیابانی. پس پرسش این جاست: آیا متاشعر، که گاه نظری و زبان‌محور و ذهنی است، می‌تواند در فضای عمومی و شهری جای بگیرد؟ پاسخ من مثبت است، اما تنها اگر از درون فرم‌گرایی محض عبور کند و به فرمِ فکر کردن مردم نزدیک شود. حالا پرسش این است، نسبت متاشعر با شعر خیابانی چیست: تضاد یا امکان؟ ویژگی شعر خیابانی محاوره‌ای بودن است. موضوعش مسائل روز، بدن، فقر و اعتراض است. مخاطب عمومی دارد و نه حرفه‌ای. اما این در تضاد با متاشعر نیست؛ بلکه متاشعر می‌تواند به شعر شهری برسد، اگر... از فرایند نوشتن، به شکست‌های زبان خیابانی اشاره کند؛ از زبان رسمی فاصله بگیرد و با زبان بدن، رسانه، دیوار، صدا و خاموشی وارد گفت‌وگو شود و نوشتن در مکان عمومی را به بخشی از متن تبدیل کند. اما سناریوهایی که در آینده ممکن است رخ دهد: گرافیتی متاپوئتیک: «این یه شعر ناتمامه/ چونکه دیوار خیس بود/ و پلیس هم از اون طرف می‌اومد...» اینجا فرایند نوشتن، شکست آن و فضا با هم گره خورده‌اند. این یک متاشعر خیابانی است.

شعرهای شهری در متروها یا بیلبوردها: «تو معنای این سطر رو نمیدونی/ چون قرار نبوده که تو، خود تو، شعر باشی، خود شعر/ ولی این سطر مال توست...» مخاطب مستقیم وارد شعر می‌شود؛ نه فقط برای معنا، بلکه برای دیدن ساختار حذف و دیده‌نشدن خودش در شعر. یا شعر می‌تواند به سمت پرفورمنس شعری با رویکرد متاپوئتیک برود. در اجراهای زنده، شاعر درباره‌ی «ناتوانی از گفتن»، «در لحظه ساختن»، و «ترس از شعر» حرف می‌زند، و هم‌زمان شعر می‌گوید. این فرم در هنر مفهومی و شعر پست‌مدرن جهانی هم ریشه دارد. پس آیا فراشعر ذاتاً انتزاعی است؟ نه لزوماً. بستگی به اجرای شاعر دارد. آیا می‌تواند وارد فضای شهری شود؟ بله، اگر خودِ شکست در نوشتن، مکان نوشتن و حذف صداها را وارد متن کند. چه نوع متاشعری با شعر خیابانی سازگار است؟ متاشعری که از برج‌عاج نظریه پایین بیاید و زبان را زنده، آسیب‌پذیر و مشارکتی نشان دهد.

در آینده، متاشعر می‌تواند حتی یکی از سیاسی‌ترین و اجتماعی‌ترین شکل‌های شعر خیابانی شود، به شرطی که خودش را نه به‌عنوان بازی زبانی، بلکه به‌عنوان پرسشگری در دل واقعیت شهری بازتعریف کند.

یادداشت

نگاهی به روایت «در ایستگاه اتوبوس» ایشتوان ژابو

داستانی از آن سوی پرده آهنین

نسیم خلیلی
نویسنده و پژوهشگر

یک داستان کوتاه ساده و خوشخوان و درخشانی در سال ۱۹۶۴ میلادی از آن سوی پرده آهنین، از بلوک شرق، آن تکه از جهان که پس از جنگ جهانی دوم، به کوشش شوروی کمونیستی از جهان آزاد دور نگه داشته شده بود، از میان یکی از کشورهای موسوم به اقمار شوروی، به مجله‌ی «شورت استوری اینترنشنال» در آمریکا و نیویورک می‌رسد و منتشر می‌شود با این فراخوان بر تارکش که ما از نویسنده‌ی این داستان جز نامش چیزی نمی‌دانیم، از خوانندگان می‌خواهیم که اگر رد و نشان یا اطلاعاتی درباره‌ی این نویسنده دارند در اختیار مجله بگذارند و این در حالی بوده است که نویسنده‌ی این قصه، ایشتوان ژابو، در زادگاه خودش، در بوداپست مجارستان، پس از سالها نویسندگی و ساخت فیلمهای کوتاه، نخستین فیلم بلندش را می‌ساخته است تا به زودی یکی از مهم‌ترین چهره‌های سینمای موج نو در مجارستان شود و فیلمسازان موج نو همان هنرمندانی بودند که «در آثارشان از منظری انسانی، عاطفی و شاعرانه به دوران مدرن و تنش‌های تاریخی‌اش می‌پردازند، دغدغه‌ی معاصر بودن دارند، و عشق‌ها، رویاها، شکست‌ها و سرنوشت‌های فردی را در نسبت و پیوند با سرزمین، جامعه، قدرت سیاسی، رخدادهای تاریخی و واقعیت در مفهوم آن تجسم می‌بخشند». (ژابو، ۳: ۱۴۰۱) داستان «در ایستگاه اتوبوس» هم با همین رویکرد و در همین حال و هوا نوشته شده است، داستان کوتاه، ساده و مشحون از نمادهای نوستالژیک که تقابل دو سبک از زندگی را، دو جهان‌نگری و معرفت‌شناسی را، میان پدر و پسری در میانه‌ی سنت و مدرنیته بازنمایی کرده است، روایتی ناظر بر تحولات تاریخی تاثیرگذار بر زندگی اجتماعی و تاریخ مردم که مخاطب وطنی را به یاد آن داستان‌های شاخص و عمیق اندیشانه‌ی ایرانی می‌اندازد که نویسندگانشان دارند رنج مواجهه با تجدد آمرانه را در قالب رویارویی با یکی از نمادهایش، به ویژه ماشین، بیان می‌کنند، داستان «گل خاص» منصور یاقوتی مثلا، روایتی از خشم در برابر ماشینیسم، تغییر، و تمایلی عمیق به گذشته، سبک زندگی سنتی، جهان امن و خوب گذشته‌ها و در نتیجه پیوستن به تنهایی در جهان نو؛ در قصه‌ی «گل خاص»، منصور یاقوتی مساله‌ی تاریخی-اجتماعی-سیاسی تجدد آمرانه و تحمیل زندگی نو و تاثیر آن بر بافت زندگی اجتماعی مردم را در قالب زندگی یك گاریچی که روزی‌اش را از سبك زندگی سنتی و پیشامدرن به دست می‌آورد، روایت کرده است، وقتی که قرار میشود گاریها را جمع کنند و عموکاظم گاریچی، که پوست دباغی را سوار برگاری به بازار می‌برد و اسم اسب محبوبش هم گل خاص است، از این رویداد ماشینی کردن و تحمیل سبك زندگی جدید صدمه می‌بیند؛ نویسنده عموکاظم را نماینده‌ی طبقه‌ی فرودست اجتماع نمایانده و کوشیده نشان بدهد که وقتی جامعه‌ای هنوز برای ورود به عصر ماشینیسم آماده نیست چه رنج‌ها و مخاطراتی در زندگی مردم و به ویژه فرودستان رخ می‌دهد: «شنیدم شهرداری گاری‌ها را جمع می‌کند. می‌گویند در گاراژ پنجاه تاگاری رو هم انداخته‌اند. نان پنجاه نفر را بریده‌اند. خدا برایشان نسازد. هیچکس از کار اداره جاتی‌ها سردرنمی‌آورد. یکی نیست بپرسد پس این چهل پنجاه خانوار از کجا نان بخورند؟... پسر من تو کارخانه آرد بیستون کار می‌کند. از کارخانه با گاریش آرد می‌برد و گونی گندم می‌کشد، دیروز آجان‌ها گاریش را گرفتند. هرچه فریاد زده بود که پس زن و بچه من از کجا نان بخورند، من که کار دیگر بلد نیستم، محض رضای خدا رحم کنید؛ گوش به حرف‌هایش ندادند و گاریش را تحویل گرفتند. می‌گویند حالا که تاکسی بارها به بازار آمده‌اند گاری‌ها باید جمع بشود. گاری سروصدا می‌کند و مزاحم مردم می‌شود. {...} بی‌انصاف‌ها تاوان گاری را هم نمی‌دهند. ماشین عزراییل جان مردم شده. آنقدر دود توی شهر ریخته‌اند، آنقدر سروصدا و تصادف می‌کنند و مردم بی‌گناه را از بین می‌برند که حد ندارد. عموکاظم که اشك در چشم‌هایش راه افتاده بود، مشتش را روی میز کوبید و طوری که همه بشنوند گفت: بیست سال آزگار است با این چهارچرخ نان برای خانواده‌ام درمی‌آورم. پس یك مرتبه رك و راست بگویند بروید بمیرید. یك عمر شرافتمندانه زحمت کشیدیم و توی این شغل استخوان خرد کردیم و پدرمان درآمد و با بخورنمیری ساختیم، اینطور که معلوم است باید برویم دست به گدایی و دزدی بزنیم. {...} به حضرت عباس شاهرگم را بزنند، نقره‌داغم بکنند، دست از این شغل نمی‌کشم و گاری را تحویل نمی‌دهم.» (یاقوتی. ۲۵۳۵. ۲۱،۲۲،۲۳) ژابو اما در روایتش همین چالش تاریخی را در موضعی نزدیك به مدرن‌گرایان و در قالب موضوع ساده‌تر پیاده رفتن پدر و پسری تا شهر روایت می‌کند که در دل خود حاوی داده‌هایی مبتنی بر گذشته‌گرایی و سنت‌پرستی پدر و میل گریزنده‌ی پسر جوان به نوگرایی‌ست که به صورتی نمادین خود را در تمایل پسر به سرعت نیز نشان می‌دهد، رویکردی که بر خلاف گل خاص همدلی مخاطب را بیشتر در حمایت از جوان مدرن‌گرا به همراه می‌آورد: «آهسته راه رفتنش برای این بود که جرات نمی‌کرد از پدرش جلو بیفتد؛ تازه اگر به خودش جرات می‌داد که بلند بگوید «بابا، زود باش»، پیرمرد حتما با تعجب ازش می‌پرسید عجله‌اش برای چی‌ست. درواقع شاید هم به کل توقف می‌کرد و برمی‌گشت سمت او تا علت را بپرسد. فابیان جرات مخاطره این معطلی اضافی را نداشت؛ ترجیح داد ساکت بماند، و خودش را –گرچه قدری کلافه– سپرد به پی گرفتن قدم‌های پدرش.» (ژابو: ۵) در همین پاره‌گفتار کوتاه می‌توان نمادوار تقابل زندگی سنتی و مدرن، زندگی آرام و زندگی همراه با سرعت را بازیافت و ترس و تردید پسر در گسستن از جهان سنتی و پیوستن به جهان نو را. و این درحالی‌ست که پدر حتی نسبت به بستن ساعت مچی هم، به عنوان نمادی از سرعت و نوگرایی، با دیده تردید و خشم و انتقاد واکنش نشان می‌دهد: «همیشه به مچ فابیان چپ چپ نگاه می‌کرد و چشم دوختنش به ساعت بوی دلخوری و نفرت آشکار می‌داد، انگار پسرش فقط محض خودنمایی‌ست که ساعت بسته؛ بعد هم لب و لوچه‌اش جمع می‌شد و –همه‌ی وجودش سرشار از تحقیر– نگاه از او می‌دزدید. فابیان همیشه سردرگم و عصبانی از خودش می‌پرسید مگر این ساعت بستن کوفتی چه اشکالی دارد؟ او که برای جلوه‌فروشی ساعت نخریده بود، احتیاج داشت وقت را بداند و این تنها علت ساعت بستنش بود.» (همو: ۷ و ۸) و در نهایت هم ژابو داستانش را با همین تردید و تقابل است که تمام می‌کند، یك پایان‌بندی تامل‌برانگیز که چالشهای زندگی سنت‌گرایان و نوگرایان را در قالب نماد میان بلوك شرقیها و غربگراهای پس از جنگ سرد نیز به رخ می‌کشد تا نویسنده دغدغه‌های تاریخمند خود را در قالب یك روایت داستانی مطرح کرده باشد.

منابع:
گل خاص. منصور یاقوتی. انتشارات جاویدان. تهران. چاپ سوم. ۲۵۳۵
در ایستگاه اتوبوس. ایشتوان ژابو. ترجمه محمد نجفی. انتشارات نیلا. تهران. چاپ اول: ۱۴۰۱