پای صحبت محمد بهارلو، داستان‌نویس

تردید به جای قاطعیت

به بهانه انتشار رمان بانوی لیل

گفت‌وگو از انوش صالحی - مجتبی محمودی

اشاره:

«بانوی لیل»، عنوان رمانی است که سال گذشته از محمد بهارلو منتشر شده است. او در این رمان بر باورها و آیین‌های مردم جنوب کشورمان تأکید ویژه کرده است. در آنچه می‌خوانید به بخشی از آنها در جهان متن که ریشه در واقعیت دارد، اشاره شده است. گفتنی است بهارلو پیش از این «عشق کشی» و «حکایت آن که بر آب رفت»، «بختک بومی» و «باد در بادبان» را نیز در حوزه ادبیات داستانی روانه بازار کتاب کرده است.

در «بانوی لیل» آداب و سنن و اعتقادات مردم جنوب ایران را با تأکید تصویر کرده‌اید، آیا خواسته‌اید نوعی رمان بومی متکی بر ادبیات اقلیمی بنویسید؟

دنیایی که در «بانوی لیل» توصیف شده است -روستایی پرت افتاده در جزیره ای جنوبی - به دنیای «پیش مدرن» و ماقبل صنعتی تعلق دارد و در آن اثر چندانی از ماشین و دیوان‌سالاری و فرهنگ رسانه ای نیست. طبعاً مردم همچون روستایی در برابر امروزی شدن، یا آنچه ما از آن به «تمدن جدید» تعبیر می کنیم، از خود مقاومت نشان می دهند. آنها کمابیش همان گونه زندگی می کنند که اجدادشان در قرون و اعصار گذشته زندگی می کرده‌اند، با فرهنگ بومی و سنت ها و مراسم و مناسک قومی شان. اما آداب و آیین بدوی مردم جزیره به صورت مجرد و منفرد مورد نظر من نبوده، مگر به ضرورت ساختار روایی و ماجرایی رمان. برای مثال اگر زائر صالح، که مبتلا به نوعی مرض مرموز است، در معرض اتهام قتل معلم پیشین نبود من آن لحظات مربوط به «مراسم زار» را توصیف نمی کردم؛ یا آن افسانه ها و خرافه های مربوط به موجودات دریایی را که هر کدام به نحوی هویت و تلقی آدم های رمان و به طور کلی هستی شناسی آنها را نشان می دهد. تلاش کرده‌ام تا هر یک از این عناصر بومی و محلی «نقش ساختاری» داشته باشند. قصد من به هیچ وجه «منطقه گرایی (regionalism) » یا «اقلیمی نویسی » نبوده است.

در رمان، قتلی اتفاق افتاده که خط سیر داستان در جهت ریشه یابی آن است، اما در لحظاتی طرح این آیین ها و اعتقادات مردم جلوه برجسته‌ای دارد و باعث می‌شود که رمان کیفیت یک اثر مردم‌شناسی را پیدا کند.

آیین ها و اعتقادات به زندگی مردم مربوط می شود، به ویژه به زندگی مردم جامعه بسته ای که در معرض فرهنگ رسانه ای نیست. در جزایر و برخی از بنادر جنوب ایران مراسمی مثل «زار» آن گونه که ما مردم به اصطلاح «متمدن» می پنداریم، عبث و خرافه نیست، بلکه حکم نوعی معالجه و شفا را دارد و مقدس شمرده می شود؛ در حقیقت گونه ای حکمت عامیانه است. از نظرگاه «مردم شناسی فرهنگی» نمی توان از بیرون به یک قوم و قبیله نگاه کرد و بعد ادعای تبیین آن را داشت.

انقلاب در مردم شناسی وقتی اتفاق افتاد که لوی استروس مردم شناس به میان قبایل بومی استرالیا رفت و مدت های طولانی با آنها زندگی کرد. او دید که مردم بومی قبیله در اصول و مبادی زندگی - در کار و تولید و هم زیستی محبت و عشق - با اصول و مبادی زندگی مردم شهرنشین اختلاف و تفاوت اساسی ندارند؛ مثلاً جوان هایی که به شکار می رفتند گوشت شکار را میان اعضای قبیله، به مساوی، تقسیم می کردند؛ به بچه ها و پیرمردها نیز به مقدار نیازشان می دادند، چون می دانستند بالاخره خودشان روزی پیر می شوند و بچه ها، به جای آنها، به شکار خواهند رفت. از آن زمان به بعد - پس از انتشار مطالعات لوی استروس - تمایز نژادپرستانه میان مفهوم «بدوی» (وحشی) و «متمدن» از میان رفت. با این حساب اگر «بانوی لیل» دارای جنبه مردم شناسی باشد گمان نمی کنم عیب رمان شمرده شود.

پس از نظر شما توصیف این آیین ها و اعتقادات به جا افتادن خط سیر داستان در متن رمان کمک کرده؟

من نمی توانستم و طبعاً نمی خواستم، اهالی بومی روستا را فارغ از سنت ها و اعتقادات شان توصیف کنم. همان طور که گفتم هر سنت و آیینی برای این مردم جنبه کارکردی دارد و برای تفریح و نمایش نیست. من هم نخواسته‌ام با توصیف آنها فضای رمان را تزیین کنم؛ برای همین گمان می کنم اگر بخواهیم آنها را از متن حذف کنیم بنای داستان فرو بریزد. باز به تعبیر لوی استروس ما در این جا با نوعی «بریکلاژ (bricolage) » روبه رو هستیم؛ یعنی شکل ساده «کلاژ» و بهره جویی از عناصر حاضر و آماده ای که در فضای زندگی بومی مردم روستا وجود دارند. استروس معتقد بود که در مراسم و آیین های جوامع قبیله ای از عناصر و مصالح محدود استفاده می شود و همین عناصر و مصالح در مراسمی دیگر هم به کار می رود؛ یعنی در واقع همان «کلاژ» ساده شده که به صورت جابه جایی عناصر و مصالح از یک متن به متن و بستری دیگر جلوه گر می شود. در عین حال من خواسته‌ام «اقتصاد نویسندگی» را رعایت کنم و در «معماری» یا «ساختمان» (آرشیتکتور) رمان از همان عناصر و مصالح محدود و ضروری زمینه و فضای طبیعی رمان مدد بگیرم. من روی نقش ساختاری و ضروری عناصری که از آنها استفاده کرده‌ام تأکید می کنم.

چرا از زبان و لهجه جنوبی استفاده نکرده‌اید؟

زبان و لهجه جنوبی عرصه پهناور و رنگینی است با گویش ها و سایه روشن ها و زیر و بم های فراوان. جنوب، خطه بسیار گسترده ای است که فقط در صفحات ساحلی آن - در حاشیه خلیج فارس و اروند رود و کارون - مردم با گویش ها و لهجه های بسیاری تکلم می کنند که هر کدام با دیگری تمایز و تفاوت بسیار دارد؛ برای مثال زبان جزایر جنوبی، از حیث لهجه و لحن لفظ، با زبان بندرنشینان یکی نیست. در جنوب زبان و لهجه غالب یا زبان معیار وجود ندارد. من فکر می کنم لهجه های محلی را فقط می شود تکلم کرد، امکان ضبط کردن کلامی و نوشتن آنها میسر نیست، مگر این که بخواهیم به یک لهجه قراردادی و «من درآوردی» تن بدهیم. با کاربرد اصطلاحات جنوبی نمی توان به مقدورات زبان جنوبی دست یافت و یا، به رغم این تصور باطل، از این طریق به قابلیت ها و غنای زبان فارسی افزود. در آن جزیره ای که من سرزمین خیالی رمان را بر گرده آن ساخته‌ام مردم بومی اغلب به زبان عربی تکلم می کنند و نوشتن به لهجه آن زبان، به گونه ای که خواننده در مدار ارتباط قرار بگیرد، فقط از طریق یک ساده سازی عامیانه و خودسرانه امکان پذیر است. چنان که اشاره کردم هدف من نوشتن رمان بومی و اقلیمی نبوده است و از همین رو حتی نام جزیره رمان را نیاورده‌ام.

شما خواسته‌اید آن جزیره نماینده تمام جنوب ایران باشد؟

می خواستم به گونه ای باشد که خواننده احساس کند آن آدم ها و حوادث معروض آنها در هر نقطه جغرافیایی دیگری هم می توانند وجود داشته باشند؛ چون مایه (تم) اصلی رمان محدود به یک «عنصر مکانی» و «عنصر زمانی» خاصی نیست.

در پایان رمان راوی اشاره می کند که ناگزیر از نوشتن روایت خویش است، چون ماجرای آن روایت دغدغه ذهنی اوست؛ در واقع او، چنان که خودش می گوید، برای فراموش کردن می نویسد. واقعیت چه نقشی در خلق این اثر داشته؟

در فصل سیزدهم، فصل اختتامیه، خواننده درمی یابد که راوی در واقع نویسنده است؛ نویسنده ای که سال ها نسبت به ماجرایی، که در جوانی از سر گذرانده، سکوت کرده و حالا می خواهد سکوت خود را بشکند. او، به عنوان نویسنده، از روی تجربه دریافته که اگر بخواهد ماجرایی را فراموش کند بهترین راه، نوشتن آن است، حتی اگر ناچار باشد همه را کلمه به کلمه بنویسد. اصولاً نویسنده می نویسد تا فراموش کند. من این رمان را آن قدر نوشتم که دیگر مایل نیستم حتی آن را بخوانم؛ یعنی دغدغه آن را از ذهنم پاک کردم. اما این به آن معنا نیست که این رمان، به طور کلی، از لوح ضمیر من پاک شده. دیگر چیزی به نام «بانوی لیل» مایه اشتغال خاطر، یا مسأله من، نیست. ولی این که چقدر این رمان مستند به واقعیت است پاسخ کاملاً روشنی برای آن ندارم.

شاید اگر رمان را در فصل دوازده تمام می‌کردید و این بازگشت به گذشته در فصل سیزده صورت نمی‌گرفت زبان فعلی داستان و افتراق میان زبان نویسنده و زبان راوی، به صورت مؤثر، پدید نمی‌آمد.

بله، حق با شماست. فصل سیزدهم کیفیت «چند وجهی (Multiple Coded) » بودن رمان را نشان می دهد و تشخیص آن را به عهده خواننده می گذارد. من در این رمان از شگرد معروف «بازگشت به گذشته (Flash back) » به شکل سنتی و مرسوم آن، استفاده نکرده‌ام؛ چون فکر نمی کنم که ما بتوانیم به گذشته بازگردیم. گذشته وجود ندارد، زیرا گذشته است. راوی نمی تواند به جوانی خودش برگردد و بیست و سه سالی را که بر او گذشته است فراموش کند یا نادیده بگیرد. ما گذشته را به زمان حال می آوریم، گذشته را امروزی می کنیم، یا از منظر امروز آن را واخوانی می کنیم. در فصل سیزدهم خواننده درمی یابد که راوی (نویسنده) آن دوازده فصل را از منظر حال خود روایت کرده (نوشته) است و نشانه هایی در آن دوازده فصل وجود دارد که نشان می دهد راوی سعی دارد خاطرات خود را، پس از بیست و سه سال، زنده کند.

آنچه اهمیت دارد صرف کاربرد زبان عامیانه، یا «عامیانه نویسی»، نیست بلکه نحوه کاربرد این زبان است. مسأله مهم کشف مقدورات بیانی و ارائه حساسیت‌ها و حالت‌های دراماتیکی است که در این زبان نهفته است

مثلاً در همان فصل اول اشاره می کند که «خوب یادم مانده» یا «در آن وقت، در آن سال های جوانی، فکر همه چیز بودم.»

ما از خاطرات انباشته شده ایم، با آنها زندگی می کنیم و خاطرات به ما می گویند که زمان گذشته است و ما دیگر آدم دیروز نیستیم. اما خاطراتی هست که به گذشته تعلق ندارند، همیشه پیش روی ما هستند؛ ضمن این که در معرض فراموشی هم قرار دارند. فراموشی یعنی محو شدن خاطرات در تاریکی و گاهی فراموشی زاینده خیال است، چون ما دوست داریم که خلأ خاطرات خود را، آن خاطراتی که در تاریکی محو شده‌اند، با تخیلات مان پر کنیم، یا در واقع آنها را «واسازی» کنیم. برای راوی رمان خاطره ای هست که فراموش نمی شود؛ گذشته ای هست که نمی خواهد بگذرد و همچون شبحی بر زمان حال سایه می افکند. راوی می کوشد که با نوشتن، از شبح خاطراتش خلاص شود؛ این همان مفهومی است که فروید از آن به «اجبار به تکرار (Compulsion to repeat)» تعبیر می کند.

این فصل ساختار زبان را هم تغییر داده و تفاوت زبان راوی با زبان نویسنده در آن نمود آشکارتری دارد.

تلاش کرده‌ام ساختار روایی رمان متکی بر دو صدا باشد؛ یکی صدای راوی و دیگری صدای نویسنده، که طنین آن در فصل آخر بیشتر انعکاس دارد. به نظرم صدای راوی (معلم)، صدای آدمی است حساس و کنجکاو و تا حدی هیجان آمیز که در معرض ماجرایی شگفت و هول آور قرار گرفته است؛ اما صدای نویسنده آمیزه‌ای است از روایت گری و دلالت زبان، البته به نحوی غیرمستقیم و بی طرفانه و خونسردانه که کاملاً خالی از واکنش های عاطفی نیست. در هر دو صدا تمایل به تراشیدگی و پیراستگی و پرهیز از سخن پردازی و لفاظی و لحن ادبی به روشنی مشهود است. سعی کردم رمان محدود به این دو صدا نباشد و صدای دیگران - صدای اهالی روستا و مأموران پاسگاه - نیز در فضای آن انعکاس پیدا کند. منبع مورد نظرم برای همه صداهایی که در رمان شنیده می شود نیز زبان زنده گفتاری، یا زبان زنده جاری در دهان مردم است. نمی دانم آیا «بانوی لیل» موفق شده یک رمان «چند صدایی» شود یا نه؟ اما هدفم این بوده که حتی صدای خاموش و سرکوب شده زنانه (صدای مروارید و خدیجه و نامزد رحمانی) نیز در متن کار در بیاید. رمان «چند صدایی»، تمایل به گفت وگو (اجبار به اعتراف)، صیرورت و ناکامل بودن دارد.

چرا شما در کاربرد زبان عامیانه و اصطلاحات و مثل ها تأکید دارید؟

آنچه برای من اهمیت دارد صرف کاربرد زبان عامیانه، یا «عامیانه نویسی»، نیست، بلکه نحوه کاربرد این زبان است. مسأله مهم کشف مقدورات بیانی و ارائه حساسیت ها و حالت های دراماتیکی است که در این زبان نهفته است. من این زبان را از آن رو برگزیدم که هم در توصیف طبیعت و هم در بازگویی موقعیت های باریک و بیان عواطف نازک و روابط حساس انسانی کاربردی کاملاً موثر دارد؛ به ویژه اینکه این زبان هیچ مجالی - و نیازی - برای لفاظی و درازنفسی باقی نمی گذارد.

صدای نویسنده در فصل آخر به طور مشخص و متمایز به گوش می رسد و این طور به نظر می رسد که می خواهند خواننده را تحت تأثیر یک نوع اخلاق خاص قرار بدهد، مثلاً آنجا که درباره عدالت صحبت می شود.

در گذشته و تا همین اواخر، نویسنده پرهیز داشت از اینکه حضورش در متن احساس شود و راوی را در زیر انواع نقاب ها می پوشاند. در واقع حایلی میان نویسنده و راوی وجود داشت، حال آن که در «بانوی لیل» راوی خود نویسنده است. طبعاً حضورش و صدایش احساس می شود؛ همان گونه که مثلاً حضور مارکز در «گزارش یک قتل» یا حضور کوندرا در «جاودانگی» احساس می شود. نویسنده هم، مثل هر فرد انسانی، واجد اخلاقیاتی است و به صرف اینکه نویسنده است نمی توان اخلاقیات او را نفی یا حذف کرد. نویسنده در رمان من از یک «اخلاق مدون» دفاع نمی کند و خیال می کنم که فاصله زیبایی شناختی خود را با اصول خاص اخلاقی رعایت کرده باشد.

شاید بهتر بود که نویسنده فقط روایت‌گر باشد و از هیچ اخلاق یا ارزش معنوی دفاع نکند.

هر متن ادبی با «نظام های ارزشی» - خواه اخلاقی و سنتی و خواه عرفی یا قانونی - رابطه دارد. به این معنا یک رمان را می توان حاوی گونه ای «ارزش یابی» در مورد یک هنجار، مثلاً رابطه زن و مرد یا تضییع حقوق زن، تعبیر کرد. نویسنده در نمایش عناصر آن هنجار «نهان سازی» یا «برجسته سازی» می کند. من، در مقام نویسنده قصد «برجسته سازی» نداشته‌ام. از هیچ هنجار اخلاقی یا ارزش معنوی دفاع نکرده‌ام. «بانوی لیل» یک «رمان عقیده»، یا نظریه پرداز، نیست. این را هم بگویم که راوی رمان لزوماً نماینده اخلاقی یا فکری نویسنده نیست.

حضور نویسنده تا فصل دوازده محسوس نیست و ناگهان در فصل سیزده ظاهر می‌شود و شاید همین ظهور ناگهانی است که خواننده را نسبت به باورپذیر بودن حرف‌های او دچار تردید می‌کند.

این را گفتم که در دوازده فصل رمان، ما با یک راوی سر کار داریم که معلم است و در فصل سیزدهم که بیست و سه سال فاصله زمانی میان آنها است، آن راوی دیگر معلم نیست؛ نویسنده‌ای است که با موی سفید، به جزیره آمده تا از روستا و مدرسه‌ای که در آن تدریس می کرده دیدار کند. هدف او از این دیدار کمابیش روشن است؛ تجدید خاطره و واخوانی گذشته ها و نوشتن رمانی بر اساس آنها. کل ساختار رمان هم همین را نشان می هد. اما خواننده می داند که من محمدبهارلو رمان را نوشته‌ام. این اسم شریف هم روی جلد کتاب چاپ شده. بنابراین باورپذیری در بازنمایی اجزای رمان است نه در کلیت آن. شما در نمایشنامه های برشت می بینید که بازیگر روایت گر هم هست و تماشاگر فقط تا اندازه ای شریک احساس و موقعیت بازیگر می شود؛ اما این شراکت، یا همانند سازی، به گونه ای است که تماشاگر بتواند به موقع خود را کنار بکشد و درباره رفتار و گفتار بازیگر داوری کند. تمام دستگاه نمایش برشت تابع ضرورت این فاصله است و اساس نمایش نیز بر اجرای این فاصله استوار است. بازیگر مرد می گوید که من می خواهم نقش «ننه دلاور» را برای شما تماشاگران بازی کنم؛ بنابراین باورپذیری در بازنمایی اجزای این بازی است نه در کلیت بازی. در رمان جدید تردید جای قاطعیت می نشیند.

هر سنت و آیینی برای این مردم جنبه کارکردی دارد و برای تفریح و نمایش نیست. من هم نخواسته‌ام با توصیف آنها فضای رمان را تزیین کنم؛ برای همین گمان می‌کنم اگر بخواهیم آنها را از متن حذف کنیم بنای داستان فرو بریزد