نشر مهری برای گذر از سانسور و خوانش آسان و
بی‌دردسر، با اجازه نویسنده، پی‌دی‌اف کتاب‌ها
را برای دانلود رایگان در دسترس خوانندگان
داخل ایران قرار می‌دهد.

www.Mehripublication.com

احمد خلفانی

از ادبیات تا زندگی

نشر مهری

پژوهش، نقد ادبی * ۳۴

از ادبیات تا زندگی

نویسنده: احمد (سالم) خلفانی

|**چاپ اول**: ۱۳۹۹، نشر مهری|
|**شابک**: ۵-۷۲۹-۶۴۹۴۵-۱-۹۷۸|
|**قیمت**: انگلستان ۱۴ پوند| اروپا ۱۶ یورو|

|صفحه آرایی و طرح جلد: مهری استودیو|

مشخصات نشر: نشر مهری:لندن
۲۰۲۰ میلادی/۱۳۹۹ شمسی.
مشخصات ظاهری: ۱۶۸ ص.: غیرمصور.
موضوع: نقد ادبی.

کلیه حقوق محفوظ است.
© ۲۰۲۰ احمد (سالم) خلفانی.
© ۲۰۲۰ نشر مهری.

www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

www.Mehripublication.com

به یاد شهروز رشید و فرهنگ کسرایی،
دوستان هنرمندی که دیگر در میان ما نیستند.

www.Mehripublication.com

www.Mehripublication.com

فهرست

به جای مقدمه	۷
ادبیات؛ همراهی در جاده‌های مه	۹
کتاب‌ها و زمان‌ها	۱۳
داستان آدم‌های بی‌سرنوشت	۱۷
تأملی در مفهوم جست‌وجو	۲۵
رمان و واقعیت	۳۳
ادبیات و سیاست	۳۷
بازیگران شهرهای خیالی	۴۱
راسکولنیکوف و یوزف ک. ـ راه‌ها و بیراهه‌ها	۴۷
مارسل پروست و آواز لحظه‌های خاموشی	۵۳
مارسل پروست و مسئله زمان	۵۹
بوف کور ـ زندگی در فضاهای گم شده	۶۵
دولت‌آبادی و سلوکِ مردم سالخورده	۸۱
زندگی و مرگ زنان اثیری	۹۱
شهروز رشید، ادبیات و زمان‌های "هرگز"	۱۰۱
اورهان پاموک: موزه معصومیت، رمان زمان‌های حاشیه	۱۰۷
در جست‌وجوی معنا برای زندگان	۱۱۵
رمان هویت‌های ناممکن	۱۲۱
نوشتن از دوپاره‌گی و گسست	۱۲۹
"رؤیای تبت" و مردان تک‌ساحتی	۱۳۵
جهان‌بینی و روایت	۱۴۱
آنچه از "خویشتنِ خویش" می‌ماند	۱۵۳

www.Mehripublication.com

www.Mehripublication.com

به جای مقدمه

رمان معمولا از زمان می‌گوید، از زمان‌های از نظر تاریخی از بین رفته و فراموش شده. از زندگی‌هایی که در حاشیه و در تاریکی سپری شده‌اند، از انسان‌هایی که هستی‌شان لای چرخ‌دنده‌های زندگی اجتماعی فرسوده و له می‌شود و نیز از اسراری که در حالت عادی به آنها راهی نیست.

سویه‌هایی از زندگی که مقبولیت اجتماعی و اهمیت تاریخی ندارند در حاشیه می‌مانند، ولی با وجود این، به شکلی پنهانی، ما را تحت تاثیر قرار می‌دهند و چه بسا روحیات ما را زیرورو می‌کنند. اگر بخواهیم از دیدی فردی نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که چنین سویه‌هایی نه حاشیه، که متن زندگی درونی فرد را تشکیل می‌دهند، و اگر آنها، با وجود این، جزئی از زندگی واقعی او نشده‌اند، بی‌شک به دلیل کم اهمیت بودن‌شان نیست، بلکه از این رو است که "واقعیتِ" زندگی در مسیر خطی و یک‌بعدی خود، از موارد متعدد تنها یک مورد را انتخاب می‌کند و بقیه را به "حاشیه" می‌راند و حذف می‌کند. رمان، این حذف‌شده‌ها و به‌حاشیه‌رفته‌ها را از نو احیا می‌کند و به این ترتیب، تاریخ دیگری می‌نویسد و آنچه را که به انسان تعلق دارد، از راه‌های دیگر به متن زندگی او بازمی‌گرداند.

www.mehrpublication.com

ما بدون رمان و ادبیات در حقیقت فقط نیمی از وجود خود را زندگی می‌کنیم. آنکه با دیگران رفت‌وآمد دارد، با خانواده یا دوستانش به خیابان و فروشگاه می‌رود و خرید می‌کند و می‌گوید و می‌خندد، تنها نیمه‌ای از وجود ماست. نیمه دیگر، پرغوغا یا ساکت، ظاهراً همه آن کارها را انجام می‌دهد، ولی واقعیت این است که، با احساسی از تنهایی، از دور نگاه می‌کند و بی‌آشیان است. خانه‌اش، خانه واقعی‌اش در کتابخانه‌ها، لای کتاب‌هاست و در آنجا مأوا دارد و احساس انس و الفت می‌کند. من معتقدم که اگر بهشت گم‌شده‌ای بوده است، تکه‌هایی از آن را می‌شود به خوبی در کتاب‌ها بازیافت. البته خیلی‌ها ممکن است تمام آن را بی‌کم وکاست در کتاب‌ها بیابند.

...

این مجموعه منتخب متن‌هایی است که در سال‌های اخیر نوشته‌ام و نگاهی است از این زاویه به داستان‌ها و رمان‌های گوناگون. متن‌هایی از درون و بیرون. گفتگویی است با کتاب و در مورد کتاب.

www.Mehripublication.com

ادبیات؛ همراهی در جاده‌های مه

"همه خانواده‌های نیک بخت شبیه یکدیگرند، اما چگونگی سیه‌بختی هر خانواده‌ای مختص به خود آنهاست."

اینکه اولین جمله رمان آنا کارنینا از نظر منطقی درست باشد یا نه، جای بحث و جدل فراوان دارد. ولی همین جمله، با وجود این، بیش و پیش از آنکه بخواهد حقیقتی را در مورد خوشبختی و سیه بختی این یا آن خانواده بگوید، مسئله مهمی را در مورد ادبیات داستانی و ادبیات بطور کلی به نحو احسن بیان می‌کند. و آن این است که نوشتن از خوشبختی‌های دیگران، از خانواده‌های نیکبخت، هم بی‌معنی و هم مبتذل است، چرا که نیک‌بختی همه خانواده‌ها، و در نتیجه همه انسان‌ها، شاید واقعا شبیه به هم و از این نظر خسته‌کننده باشد. تولستوی با همین مقدمه شروع می‌کند واز همان ابتدا یادآور می‌شود که هدفش نوشتن در مورد یک خانواده سیه‌بخت است. و، به این ترتیب، اعلام می‌کند که رمان او رمان ویژه‌ای است.

واقعیت هم این است که نوشتن از آنجایی شروع می‌شود که ما بهشت نیکبختان را پشت سر گذاشته و مثل حضرت آدم از آن سقوط کرده باشیم: "در خانواده

www.Mehripublication.com

ابلینسکی همه چیز از هم گسیخته بود.» هر خواننده‌ای با خواندن این جمله دوم رمان می‌داند که سقوط شروع شده است و افراد در آستانه دوزخند، و بهشت و و هر آنچه در آن بوده، حالا در جایی دور پشت سر آنها قرار دارد. داستان‌های جدی، بخواهیم یا نخواهیم، درست از همین جا شروع می‌شوند.

البته ما در قصه‌های عامیانه نیز، گرچه به گونه‌ای دیگر، درگیر چنین حالتی هستیم. می‌دانیم که در قصه‌های عامیانه ــ که نقش تربیتی را نیز به عهده داشته‌اند، سرانجام همه چیز به خیر و خوشی تمام می‌شود؛ گم گشته به خانه‌اش، ستمدیده به حق‌اش و عاشق به معشوقش می‌رسد، و درست در همان نقطه ــ که افراد به شیوه‌های مختلف به سرزمین خوشبختی‌شان گام می‌نهند ــ داستان به اتمام می‌رسد. یعنی قصه‌گو، دیگر دلیلی برای ادامه ماجرا نمی‌بیند.

به قول روبرت والسر، نویسنده اطریشی، «خوشبختی در خودش کامل است و احتیاج به هیچ گونه تفسیری ندارد. می‌تواند مثل یک جوجه تیغی، ساکت، دور خودش حلقه بزند و بخوابد.» به عبارت دیگر، خوشبختی دایره کاملی است که به دور مرکز خودش حلقه زده است. افراد قصه‌های عامیانه وقتی به این حلقه خوشبختی بازیافته می‌رسند قصه‌گو دیگر دلیلی برای ادامه ماجرا نمی‌بیند. و اصولا یکی از وظایف قصه‌های عامیانه برگرداندن مسیر انسان به همان دایره و همان بهشتی است که از آنجا طردش کرده‌اند، به جایی که سخن و داستان پایان می‌پذیرد. و رمان‌هایی از آن نوع که مد نظر ماست، برعکس، از آنجایی شروع می‌شوند که افراد از این دایره به بیرون پرتاب شده‌اند.

شاید یکی از تفاوت‌های ادبیات عامیانه و ادبیات جدی اصولا در این نکته باشد که این دو علیرغم اینکه از «در ــ آستانه ــ بودنِ انسان» و از خطری که در کمین اوست می‌گویند، با وجود این، هر کدامش سعی می‌کند خواننده را به راه کاملا متفاوتی بکشاند. اولی بسیار خوشبین است و می‌خواهد ما را به همان جایی که از آن طرد شده‌ایم بازگرداند، و دومی، خواسته یا ناخواسته، گویا چاره‌ای نمی‌بیند جز اینکه همین راهی را که تا به حال رفته‌ایم ادامه دهد ــ با نگاهی معطوف به گذشته، با نگاهی بی تعارف به بهشتی که بوده و اکنون دیگر نیست.

می‌توان پرسید که، با وجود آگاهی از اینکه ادبیات جدی هدفش اصولا برگرداندن انسان‌ها به قلمرو خوشبختی نیست، چرا راه گم کردگان ناامید، یا ناامیدان راه گم کرده، با وجود این، با خواندن چنین کتاب‌هایی، احساس نوعی

www.MehrPublication.com

خوشبختی، هر چند مقطعی و فرار، می‌کنند، چنان که گویی برای یک لحظه ـ چندین لحظه ـ گوییم چندین ساعت ـ از فاصله‌ی زمانی این بهشت و جهنم خارج شده‌اند و حالا بر تخت روان لازمانی و بی مکانی تاب می‌خورند؟

به نظر می‌رسد که ما با خواندن کافکا، هدایت و امثالهم، اگر بر موقعیت خود واقعا آگاه باشیم، در نهایت چنین احساسی داریم. نه بدان توهم که چنین نویسندگانی راه نیکبختی را نشانمان می‌دهند و نه بدان دلیل که اینها اصولا دچار نوعی خوشبینی بوده باشند. که اگر چنین بود مثل جوجه تیغی روبرت والسر دور خود حلقه می‌زدند و دست به نوشتن نمی‌بردند. اشخاص داستان‌های بوف کور و قصر و مسخ در نهایت افرادی هستند که پشت مه گرفتار آمده‌اند و راه خروج نمی‌یابند. هم آنها این را می‌دانند و هم ما به عنوان خواننده این را به عینه می‌بینیم. با اینهمه، ما نیز اگر که احساس گم‌گشتگی داشته باشیم، به دنبال آنها در همان جاده‌های مه‌آلود راه می‌افتیم. می‌دانیم که آنها ما را به جایی راهنمایی نخواهند کرد. ولی یقین به اینکه از این به بعد اشخاصی، با ما ـ در این سو و آن سوی ما ـ و حتی در پیشاپیش ما ـ در مه حرکت می‌کنند و احساس اینکه، از این به بعد، ما دیگر ناچار نیستیم در مه درون و پیرامون خود تنها باشیم، وادارمان می‌کند که راه را ادامه بدهیم. و ما، دقیقا به این دلیل که چنین اشخاصی را می‌بینیم، با خود می‌اندیشیم که شاید راه را، آنچنان که تا به حال تصور می‌کردیم، گم نکرده باشیم. و از فکر اینکه به راهی رسیده‌ایم، یا حتی به بیراهه‌ای که اشخاص دیگری همچون ما حضور دارند و ناچار نیستیم زخمهای درون را به تنهایی تحمل کنیم احساس نوعی خوشبختی، احساس بارقه‌ای خوشبختی می‌کنیم. و در این حالت، چه بسا در پشت همان مه نیز جرقه‌ای، جرقه‌هایی از نور، هر چند موقت، پیدا کنیم.

www.MehrPublication.com

www.Mehripublication.com

کتاب‌ها و زمان‌ها

والتر مورس در سطرهای آغازین ″شهر کتاب‌های خواب‌دیده″ به این نکته اشاره دارد که خواندن رمان نوعی ماجراجویی است، از نوع همان ماجراجویی‌هایی که، طبق تعریف، ″اقدام جسورانه برای انجام عملی تحقیقاتی یا حتی صِرف بلندپروازی است، همراه با تهدیدهای احتمالی جانی و خطرهایی غیرقابل پیش بینی و گاهی آخر و عاقبتی فجیع″. خواندن رمان، از این نظر تجربه‌ای است مهیج و غیرمعمول و به دور از روزمرگی.

این نویسنده اطریشی بی‌شک مثل همه نویسنده‌ها کمی غلو می‌کند و ما می‌دانیم که بعد از خواندن هر رمانی از آن طرف ساحل دست کم جان سالم به در می‌بریم، هر چند که دگرگون و شاید به انسان یا موجود دیگری تبدیل شده باشیم. ولی با همه اینها باید گفت که تشبیه خواندن رمان به ماجراجویی چندان هم بیراه نیست؛ در حالی که در خانه‌مان نشسته‌ایم و پا روی پا گذاشته‌ایم، در جایی ناآشنا از چشمه‌ای دوردست آب می‌نوشیم و وارد معاشقه‌های عجیب و غریب می‌شویم و گاهی نیز خطری، گلوله‌ای، چیزی، از بیخ گوش ما ردمی‌شود و حواسمان را به طور کامل به خود معطوف می‌سازد.

www.Mahripublication.com

زمانی دور از نویسنده‌ای پرسیدم که آیا رمان را واقعا به همان نحوی که نوشته، تجربه کرده است؟ جواب داد که، بله، همینطور است، هر چند نه به شکل جسمانی. آنطور که فهمیدم تجربه او تجربه‌ای روحی، و نوعی تجربه جان بوده است. بر این مبنا، آن سفر ماجراجویانه‌ای که خواننده نیز بعد از نویسنده در پیش می‌گیرد، بی شک تجربه جان است. و چه چیزی ماناتر از اثری که بر جان نشیند، از سفری که در آن به جای دیدن آدمهایی که خیلی زود فراموش می‌شوند، با هملت، با مادام بوواری، یا با میشکین دیدار کنیم، و نیز چه چیزی انسانی‌تر از این که، به قول نویسنده‌ای، عاشق افرادی شویم که دست رد به سینه ما نمی‌زنند؟ چه چیزی جذاب‌تر از اینکه همچون فلوبر "در نقش عاشق و معشوق هر دو، در جنگلی در بعد از ظهری پاییزی اسب سواری کنیم، هم آن اسب‌ها باشیم، هم برگ‌ها، هم باد، هم آن کلماتی که آنها به نجوا به هم می‌گویند".

من یک بار در یکی از همین سفرها با آقای ک. برخورد کردم. کنار در کهنه و قدیمی ایستاده بودیم، در کوچه‌ای تنگ و باریک، در شهری که شاید پراگ بود، و منتظر بودیم که در هر آن باز شود.

از فرصت استفاده کردم و گفتم: "ببین، آقای ک.، ما الان سال‌هاست با همیم. شانه به شانه هم از کوچه‌های مختلف گذشته‌ایم، چه روزها و شب‌های دراز و بیشماری که در یک خانه، در یک اداره، زیر یک سقف به سربرده‌ایم، ولی من هنوز به درستی نمی‌دانم تو کیستی، از کجا آمده‌ای، اصلا نمی‌دانم نام واقعی‌ات چیست..."

چیزهایی زیر لب زمزمه کرد که نشنیدم و فکر می‌کنم که برای خود او هم نامفهوم بودند. با وجود این چنین تصور کردم که او خودِ کافکا نه، بلکه جان کافکاست. جانی که در اعماق همه ماست و در آن اعماق، همه ما از یک آبشخور آب می‌نوشیم و جانهامان یکی می‌شود. پس سفر آقای ک. سفر من و تو هم هست، و من و تو هم، هر دو، همچون ک. مساح هستیم. و آن قصری که در مه می‌بینیم قصر ماست که نزدیک می‌آید و دور می‌شود و باز نزدیک می‌آید، و بعد تا چشم می‌گشاییم، باز پس می‌رود.

و چنین است که داستان، از آنجایی که از اعماق می‌گوید، همیشه واقعی‌تر از واقعی است، حقیقتی است که آن سوی همه واقعیت‌ها و همه قصرهای مه آلود سوسو می‌زند.

www.Mehripublication.com

من در کنار خانه‌های معمولی که در آنها مأوا گزیده‌ایم، دو نوع خانه دیگر را همواره پیش رویم تصور کرده‌ام. خانه‌هایی که خالی از زمانند و چنگی به دل نمی‌زنند ـ و وقتی درِ آنها را می‌گشاییم چیزی دلخواه نمی‌بینیم و نمی‌شنویم، درست مثل آن لحظه‌ای که روبینسون کروزوئه وارد جزیره دست نخورده‌ای در دریای کارائیب شد و هر چه فریاد زد که آیا کسی آن جا هست، جز پژواک صدای خود چیزی نشنید. (می‌خواهم بگویم که ما با وارد شدن به این گونه خانه‌ها حتی انعکاس صدای خودمان را هم نمی‌شنویم، ولی بگذریم.)

خانه نوع دوم آن خانه‌ای است که سرشار از زمان است، گویا دست‌هایی مرموز، زمان‌هایی به طول قرن‌های دراز از اینجا و آنجا گرد آورده، آنها را فشرده و در درون آن خانه گنجانده‌اند. و ما حالا وقتی درِ آن را می‌گشاییم تاریخی طولانی می‌بینیم از آدم‌های گوناگون و سرزمین‌های شگفت انگیز، از قرن‌ها و قاره‌ها.

البته تأیید می‌کنم که این تصوری است دشوار. بسیار دشوار. ولی با خودم می‌گویم که کتاب شاید همان تصور دشوار باشد، همان اتاقی که زمان در آن محبوس شده است (گمان می‌کنم این را بورخس در جایی گفته باشد) و ما هر وقت درِ آن را می‌گشاییم وارد دنیاهای دیگری می‌شویم و به موازات خطِ بی مقدار زندگی‌مان ـ که فقط ابتدا و انتها دارد، و گاهی چنان یک شکل، که ابتدا و انتهایش مو نمی‌زنند ـ خط دیگری از زمان، خطوط دیگری از زمان، ایجاد می‌شود، و نیز حجم‌های دیگری.

فروغ فرخ زاد شاعرانه و بسیار نیک گفته است: سفر حجمی در خط زمان و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن.

واقعیت این است که همین سفرها و حجم‌هاست که انتها را از ابتدا متفاوت می‌کند.

www.MehriPublication.com

www.Mehripublication.com

داستان آدم‌های بی‌سرنوشت

نبرد با سرنوشت در داستان‌های مختلف

۱ـ سرنوشت‌های مرده

عنوان مشهورترین رمان امره کرتش، نویسنده مجاری، "بی‌سرنوشت" است. بی‌سرنوشت از آن جهت که شخصیت اصلی داستان، که راوی داستان نیز هست، ناگهان به این دلیل که او نیز یک یهودی است، همانند دیگر یهودیان تحت تعقیب و پیگرد قرار می‌گیرد و راهی به جز ترک خانه و آوارگی ندارد. با وجود این که وی به آیین یهودیت معتقد نیست و از این جهت، بین خود و دیگر یهودیان، و یا یهودیت بطور کلی ـ دست کم در آن زمانِ تعقیب و کشت و کشتار یهودیان، تفاوت قائل است. او در حقیقت می‌بایست سرنوشت دیگری داشته باشد و یا حتی، به همان معنایی که در کتاب آمده، بی‌سرنوشت باشد. و اصولا کسی که بی‌سرنوشت باشد باید بتواند سرنوشتش را خود از اول، و شاید هم تا به آخر، بسازد.

مهاجر فکری، به عبارتی، کسی است که سرنوشت، سرنوشتی را که پیشاپیش برایش نوشته‌اند ترک می‌کند، و به این دلیل ترک می‌کند تا آن را خود از نو بسازد.

www.mehripublication.com

مهاجر فکری هم چه بسا درگیر مهاجرت جغرافیایی و دربدری واقعی باشد و هر زمان را در خانه‌ای سپری کند که خانه او نیست. با وجود این مد نظر من در اینجا مهاجرت جغرافیایی نیست، چرا که ممکن است و بسیار هم پیش می‌آید که چنین مهاجری وطنش را در چمدانش بگذارد و راهی این یا آن دیار شود و وقتی به جایی برسد که فکر کند این همان جایی است که می‌جسته، محتویات چمدانش را باز کند و آن را ـ وطنش را ـ بیرون بیاورد و همچون گلدانی پشت پنجره بکارد و از آن لحظه به بعد نیز، انگار که هیچ اتفاقی نیفتاده ـ هر روز صبح به زادوبوم خود ـ مثل گلی که هیچ وقت پژمرده نمی‌شود ـ نگاه کند. نگاه کند و لذت ببرد. این نیز نوعی رفتار است، اما همین رفتار نشان می‌دهد که جای اصلی وطن را باید در ذهن جست و نه در هیچ جای دیگری.

در این صورت ـ برای مهاجرت فکری ـ که در اینجا مد نظر است ـ لازم نیست که شخصی حتما سرزمینی را ترک کند. او می‌تواند در جای خود بماند و در عین حال از خود و از وطن فکری‌اش فرسخ‌ها دور شود و هر شب زیر یک آسمان بسر ببرد.

گاه و بیگاه این وسوسه ذهن مرا به خود مشغول می‌کند که اثر زیبای صادق چوبک "انتری که لوطی‌اش مرده بود" را "انتری که سرنوشتش مرده بود" بنامم.

لوطی زندگی انتر را می‌چرخاند و سرنوشتش را در حقیقت تعیین و معلوم می‌کند. لوطی سرنوشت انتر است. در داستان صادق چوبک لوطی می‌میرد و انتر "بی‌سرنوشت" می‌شود و فرصت فرار می‌یابد. البته با زنجیر. چگونگی فرار را خواننده صادق چوبک به خوبی می‌داند. انتر علاوه بر این زنجیر، همانند بسیاری از فراریان معمولی، زنجیرهای دیگر خود را ـ که ذهنی و نهانی هستند ـ با خود می‌کشاند. و این زنجیرهای ذهنی و نهانی چه بسا بسیار محکم‌تر از آن زنجیرهایی باشند که تنها دست و پایش را بسته‌اند. چند گام آن سوتر، انتر متوجه می‌شود که بدون لوطی که او را در تمام روزهای عمرش به این طرف و آن طرف کشانده، بدون آن سرنوشت ـ که او را به زندگی پیوند داده ـ همه چیز و از جمله زندگی را باخته است. و به همین دلیل باز می‌گردد. چوبک می‌نویسد: "زنجیر را به دنبال می‌کشانید و می‌رفت. ولی این زنجیر بود که او را می‌کشانید."

عنتر عملا به سوی لوطی برنمی‌گردد. بازگشت او به سوی لاشه لوطی است. علاوه بر همه اینها، دو تبردار هم می‌آیند و قصد جان او را کرده‌اند. چوبک، انتر

www.Mehrpublication.com

را در همین حالت تنها می‌گذارد و داستان را تمام می‌کند.

اگر بخواهیم داستان را در ذهن خودمان ادامه بدهیم و فرض را بر این بگذاریم که انتر زنجیرهایش را واقعا گسسته و از دست تبردارها هم جان سالم بدربرده است، آنگاه می‌توانیم بپذیریم که آنچه از آن به بعد زندگی او را تعیین خواهد کرد نه سرنوشت مرده اوست، بلکه آن زندگی بی‌سرنوشتی است که در ظاهر ـ و یا حقیقتا ـ قرار است خود او بسازد. زندگی‌ای که در هر حال دستخوش اتفاقات و حوادث حساب نشده بسیار خواهد بود. اگر زندگی پیشینِ او را دست‌های معلوم و نامعلوم قدرت‌های دیگری تعیین می‌کنند، زندگی بعدی‌اَش را دست‌های کاملا نامعلوم، پنهانی و بسیار اتفاقی حوادث می‌چرخانند و هر حادثه‌ای او را به طرف حادثه دیگری هل می‌دهد. بقول هولدرلین: "پله پله در نامعلوم".

۲ـ زندگی‌های بی‌سرنوشت

ما انسان‌ها، از دیرباز تاکنون، سعی کرده‌ایم سرنوشت را معنی کنیم و به راه‌ها و بی راهه‌های گوناگون رفته‌ایم و دست آخر نیز شاید به آنجا رسیده باشیم که بگوییم: "سرنوشت هر کس همان زندگی اوست و زندگی هرکس همان سرنوشت او." حالا نیز ناچار از همین تکراریم. به این معنی، انسان بی‌سرنوشت وجود ندارد. و آن کس که از سرنوشت فرار می‌کند در حقیقت کسی است که گرفتار سرنوشت دیگری می‌شود و در بسیاری موارد، سرنوشتش را به دست اتفاقات نامعلوم می‌سپارد. این صورتِ مسئله ما را از سویی به "بیگانه" آلبر کامو ارتباط می‌دهد ـ که بی وطن و آواره فکری است و می‌کوشد از همین آوارگی برای خود خانه‌ای، وطنی، چیزی بسازد.

می‌دانیم که "بیگانه" کامو در نهایت پیروز است، پیروز نه به معنای معمولی آن ـ بلکه به آن معنا که مسیر حرکتش را ـ که او را به زندان کشانیده، او و تنها خود او تعیین کرده است و مسئولیتش هم تنها و تنها با اوست. راز خشنودی وی در همینجاست. رابطه او با دیگران شکل مسخره‌ای یافته است. او به شکل احمقانه‌ای آدم کشته و عاقبت نیز به همین دلیل، به همین دلیل پوچ، به زندان افتاده است. صفت‌های منفیِ "مسخره"، "احمقانه" و نیز "پوچ" در اینجا بسیار مهمند، چرا که انسان کامویی معنای زندگی را از همین بی معنایی و پوچی بوجود می‌آورد. این صفت‌ها نشان می‌دهند که زندگی او تا چه حد مشقت‌بار و طاقت‌فرساست.

www.Menripublication.com

از سوی دیگر انسانی که می‌خواهد در سرزمینی ناشناخته و غریب که خدایان و سرنوشت قضاوقدری ترکش کرده‌اند، و نیز بدون سرنوشتی که جامعه، سنت، مذهب و خدایان برایش رقم زده باشند زندگی خود را بسازد و باری به همین دلیل اسیر دست حوادث است، ما را به یاد قمارباز داستایفسکی می‌اندازد که با کارت‌هایی که در اختیار دارد بازی می‌کند و برد و باختش نیز در دست همین کارتهاست. به عبارت دیگر کارت‌هایی که او با آنها بازی می‌کند، سرنوشت او را بطور جدی رقم می‌زنند.

هر چه هست ناچاریم هر دو وجه این بازی سرنوشت را با هم در نظر بگیریم. شخص اولِ "قمارباز" از طرفی دست و پایش را از چنگال سرنوشتی که می‌توانست پیشاپیش تعیین شده باشد به در آورده و شروع به بازی بردوباخت کرده است، از طرف دیگر ـ چون بردوباختش را کارت‌ها تعیین می‌کنند ـ می‌بینیم که بازی در حقیقت دوجانبه است.

اینکه قمارباز داستایفسکی ما را به انسان آواره و "بی‌سرنوشت" پیوند می‌دهد به هیچ وجه اتفاقی و دلبخواهی نیست. "قمارباز" تنها رمان داستایفسکی است که اتفاقاتش از اول تا به آخر در خارج از روسیه به وقوع می‌پیوندد. هیچکدام از اشخاص این رمان در خانه خود نیستند. هر کدام خانه و کاشانه خود را رها کرده و به شهری آلمانی آمده و در جست‌وجوی بخت و شانس خود است.

اگر پولینا، این شخصیت زیبا و لوند "قمارباز" را، نماد خوشبختی بدانیم ـ چنانکه واقعا هست ـ می‌بینیم که این خوشبختی گویا همیشه در یک قدمی‌است. و دست راوی، با وجود این، به او نمی‌رسد. انگار که با هر گامی که راوی برمی‌دارد، او نیز گامی فراتر می‌نهد. انگار که خوشبختی در جای معینی نیست، یا به عبارت دیگر، همیشه در آنجایی هست که ما نیستیم. به ما چشمک می‌زند و هرگاه به خیال خود به آن نزدیک می‌شویم. ولی او دور و دورتر می‌شود، همچون قصر کافکا که در تاریکی و در مه، و از لابلای همین تاریکی و مه، سوسو می‌زند. و نباید فراموش کنیم که یوزف ک. نیز در نوع خود، بیگانه‌ای بیش نیست.

داستایفسکی با اینکه تنها چند بار ـ و هر بار نیز نسبتا کوتاه در کشورهای متعدد اروپایی، و به ویژه آلمان ـ بسر برده بود، با وجود این ـ همان‌گونه که قمارباز نشان می‌دهد ـ مهاجرت را با تمام وجود حس کرده است. چرا که او، مثل نویسندگان و شاعران جدی، وطن را، وطن فکری‌اش را، در حقیقت پیش

از این سفر، و حتی بدون این سفر، ترک کرده است. و از طرف دیگر، او برخلاف جهانگردان و توریستها، که آینده‌ی زندگی‌شان را در برگشت به خانه و زادبوم خود می‌بنند، آینده‌اش را در همان مهاجرت می‌بیند. در همان بازی برد و باخت، در مسابقه بی‌سرانجامی که او از مدتها پیش وارد آن شده است.

وقتی وطن را به این ترتیب پشت سر می‌گذاریم دیگر امکان بازگشتی نیست. مثل سیاره‌ای که از "حبل‌المتین" ارتباط با منظومه شمسی‌اش گسسته و حالا ـ تک و تنها و جدامانده و بلاتکلیف ـ بدنبال مرکز ثقلی است.

برگردیم به "بیگانه" کامو. گسست در اینجا کامل شده است. این به نوعی از هم پاشیدگی جامعه نیز هست. به قضاوتِ دادستان در مورد مرسو، قهرمان داستان "بیگانه"، توجه کنیم. او می‌گوید: "خلاء قلبی ـ آنگونه که در مورد این مرد شاهدیم ـ مغاکی است که جامعه در آن به قتل می‌رسد."

همین دادگاه قرار است که فردای آن روز کسی را محاکمه کند که پدر خود را کشته است: دادستان، پیش از ختم جلسه، به سمع حضار می‌رساند: "آقایان ـ همین دادگاه فردا در مورد شنیع‌ترین عمل ـ یعنی قتل پدر ـ حکم خواهد کرد."

کامو "بیگانه" را با این جمله شروع کرده است: "امروز مادرم مرد. شاید هم دیروز." انسانی که نمی‌خواهد و نمی‌تواند اجدادش را ادامه بدهد معمولا همان کسی است که خود نیز نمی‌خواهد به عنوان پدریا مادر در فرزندش بزید. او نه تنها از گذشته کنده است که همچنین از آینده. زمان برای او همان زمانی است که او در آن زندگی می‌کند. و این نیز زمانی برای او، به آن ترتیبی که وی واقعا می‌خواهد، نیست. جدایی او، به این ترتیب، هم بعد مکانی و هم بعد زمانی دارد.

هر آدمی سنگی است بر گور پدر خویش." این را جلال آل احمد، مثل یک آیه، در انتهای کتاب "سنگی بر گوری" آورده است. او، با وجود این، دست کم در این کتاب، بی فرزند ماندن و سنگی بر گور پدر شدن را خود تعیین نکرده است بلکه سرنوشت او، سرنوشت "طبیعی" او بوده است. با این همه ـ خود آل احمد نیز ـ در آنچه بوده و در آنچه هست ـ گویا چیزی غیر از این سرنوشت طبیعی خود نبوده است. و فرق او با آنچه مورد نظر من است دقیقا همین است: آل احمد به عنوان یک اتفاق، سرنوشت‌اش را نساخته است بلکه سرنوشت، اتفاق او را از پیش نوشته و مشخص کرده است. و این شباهت اوست با همه آنهایی که دنیای اجدادی را ترک نکرده‌اند، هرچند که خود به عنوان اجداد نتوانند ادامه بدهند. قطع

www.MehrPublication.com

ارتباط، به این ترتیب، همه جانبه نیست.

هر چند او نیز، همچون کامو، با جمله سرنوشت‌سازی شروع کرده است. جمله‌ای که هم سرنوشت او و همسرش و هم سرنوشت "داستان" او را تعیین نموده است: "ما بچه نداریم." جلال آل احمد، همانطور که گفته شد خود تصمیم‌گیر این "بی تخم وترکه گی" نبوده است بلکه حال که طبیعت چنین خواسته است، او سعی می‌کند آن را برای خود و برای دیگران توجیه کند، "توجیه علمی‌قضیه و دیدار واقعیت."

۳ـ انسان و سرنوشت ـ پیروزی یا شکست؟

در هیچکدام از داستان‌های مورد بحث، اشخاص در جایگاه خودشان قرار ندارند. آن‌ها ناگهان دچار موقعیتی شده‌اند که مکان و زمان را برایشان غیر معمولی، هشداردهنده و خطرناک می‌کند. و آنها ناگزیرند که تصمیم بگیرند. انتخاب کنند و تصمیم بگیرند. سارتر، آزادی انسان را در همین آزادی انتخاب و آزادی تصمیم می‌دید و معتقد بود که انسان حتی در زندان نیز می‌تواند آزاد باشد. چرا که در آنجا هم می‌تواند تصمیم بگیرد. حتی می‌توان گفت که انسانی که در زندان است و مجبور به تصمیم‌گیری است آزادتر از کسی است که در بیرون از زندان نشسته است و دست به هیچ انتخابی نمی‌زند. کسی که تصمم نمی‌گیرد و انتخاب نمی‌کند، در حقیقت، از آزادی‌اش استفاده نکرده است. و آزادی او، به این دلیل، معنایی ندارد و پیش از آنکه خود دریابد، از او سلب شده است. سیزیف (در "افسانه سیزیف" نوشته آلبر کامو، که اولین بار جلال آل احمد ترجمه کرده است) ناچار است به عنوان محکومی‌ابدی صخره بزرگی را هر روز به بالای کوه بکشاند. ولی او می‌تواند تصمیم بگیرد که به این کار شاق ادامه بدهد یا اینکه ادامه ندهد.

آیا سیزیف براستی تا چه حد می‌تواند از آن صخره، که او هر روز به بالای کوه می‌برد، نجات یابد و سرنوشتش را خود بسازد؟

امره کرتش، کتاب "شکست" (شکست قهرمان به دست سرنوشت) را بسیار بدبینانه به پایان می‌رساند: او می‌گوید که سیزیف روزی بالاخره پی می‌برد که از سنگ بزرگی که او هرروزه ناچار به رساندن آن به قله کوه است چیز زیادی نمانده است. سنگ در راه‌های ناهموار ساییده شده و سیزیف از آن به بعد، و به تدریج، سرگرم بازی و شوت کردن تکه سنگ کوچک و بی‌مقداری است. او تکه

www.Mehripublication.com

سنگ را در جیبش می‌گذارد و آنرا با خود به خانه‌اش می‌برد. در آنجا پوچی در انتظار اوست. سیزیف تکه سنگ را از جیبش بیرون می‌آورد و در مشت می‌فشارد و به بازی ادامه می‌دهد. کرتش می‌نویسد: ″ سیزیف بی شک در آخرین لحظه ی زندگیش نیز این تکه سنگ را در مشت خواهد فشرد، حتی هنگامی‌که (...) بیجان از روی صندلی به زمین می‌افتد.″

انتری که لوطیش مرده است در نهایت به سوی لوطیِ مرده بازمی‌گردد. واقعیت این است که لوطی اگر هم مرده باشد در درون او حی و حاضر است و با هزار چشم او را می‌پاید و با هزار زنجیر او را به سوی خود می‌خواند. قدرت این لاشه کمتر از قدرت لوطی زنده نیست. او به زندگی خود در درون انتر و در خفا ادامه می‌دهد و، دست کم در آنجا، هیچ مرگی تهدیدش نمی‌کند. انتر به سوی لوطی (هر چند که حالا یک جسد است) باز می‌گردد، همانطور که سیزیف نیز سنگ ساییده یا نساییده، ولی در همه حال سنگینش را، با خود می‌کشاند. صخره ساییده شده و به تکه سنگ کوچکی مبدل شده است. ولی صخره بزرگ هنوز در درون اوست و از سنگینی‌اش کاسته نشده است. با وجود این یک چیز را فراموش نکنیم. این سنگِ سرنوشت، تنها بر اثر کله شقی و لجاجت سیزیف ساییده شده و به اسباب بازی کوچک و بی مقدار مبدل شده است. و اگر او نتوانسته است از دست سرنوشت، آنگونه که می‌خواهد، رهایی یابد، به هر حال سرنوشت را تحقیر کرده است. هر چند که خود نیز اینک پیر و فرسوده شده است. کافی است که انتر، در یک لحظه مشخص، بپذیرد که سرنوشتش واقعا مرده است و او با خود تنهای تنها مانده است. تنها در این شرایط است که او خود و زنجیرهایش را با چشمان باز خواهد دید و به امکان تصمیم گیری فکر خواهد کرد.

www.Mehrpublication.com

www.Mehripublication.com

تأملی در مفهوم جست‌وجو

مقایسه دو داستان تمثیلی «جلو قانون» نوشته‌ی کافکا و منطق‌الطیرِ عطار

دست‌کم در نگاه اول هیچ شباهت چشمگیری بین «جلو قانون» کافکا و منطق الطیر عطار نیشابوری وجود ندارد. از نظر زمانی نیز کافکا از عطار و از زمانه عطار به حدی دور است که انتظار شباهت‌های زیادی نمی‌رود. با وجود این نباید فراموش کنیم که هر دو داستان، هر کدام به شکلی، بر پایه و محور «جست‌وجو» شکل می‌گیرند. و وقتی جست‌وجوی فرسایشی و بی‌پایان سیمرغ در منطق‌الطیر را با جست‌وجوی رستگاری در رمان‌های کافکا مقایسه می‌کنیم ـ صرف نظر از شباهت‌ها و تفاوت‌های آشکار این آثار ـ در مضمونی کلی به شباهت‌ها و تفاوت‌های انسان اسلامی‌شرقی از یک طرف و انسان غربی از طرف دیگر می‌رسیم. در رمان «قصر» آقای ک. دنبال قصر می‌گردد و نمی‌یابد. در «محاکمه» نیز یوزف ک. در فکر رهایی از محاکمه‌ای است که او مسببش نیست و از جریان آن نیز کاملاً بی‌خبر است. عصاره‌ی هر دو این داستان‌ها را به‌گونه‌ای در داستان تمثیلی «جلو قانون» می‌بینیم. این داستان بخش بسیار کوتاهی از رمان «محاکمه»

www.mehripublication.com

است که کافکا آن را در سال ۱۹۱۵ مستقلاً به چاپ سپرده بود:

جلو قانون

جلو قانون دربانی ایستاده است. به این دربان، مردی روستائی نزدیک می‌شود و درخواست ورود به قانون را می‌کند. اما دربان می‌گوید که فعلاً نمی‌تواند به او اجازه‌ی ورود بدهد. مرد کمی به فکر فرو می‌رود و بعد می‌پرسد که در این صورت آیا بعداً اجازه‌ی ورود خواهد داشت. دربان می‌گوید: «امکانش هست، ولی نه حالا.» چون درِ قانون مانند همیشه باز است و دربان به کناری می‌رود، مرد خم می‌شود تا از میان در، داخل را ببیند. وقتی دربان متوجه می‌شود، می‌خندد و می‌گوید: «اگر خیلی به وسوسه افتاده‌ای، سعی کن به رغم اینکه قدغنت کرده‌ام داخل شوی. اما بدان که من قدرتمندم. و تازه، من دون‌پایه‌ترین دربان هستم. تالار به تالار، جلو هر در، دربانی هست، یکی از دیگری قدرت‌مندتر. قیافه‌ی همان سومین دربان حتی برای خود من هم تحمل‌ناپذیر است.» مرد روستائی انتظار چنین مشکلاتی را نداشته است؛ فکر می‌کند مگر قانون نباید همیشه و برای هر کسی در دسترس باشد؟ اما حالا که دربان پوستین به تن را دقیق‌تر نگاه می‌کند، بینی بزرگ نوک‌تیز و ریش تاتاری کوسه و سیاه و بلند او را می‌بیند، ترجیح می‌دهد که همان جا بماند تا اجازه‌ی ورود بگیرد. دربان چارپایه‌ای به او می‌دهد و می‌گذارد که کنار در بنشیند. مرد در آنجا می‌نشیند، روزها و سال‌ها. سعی بسیار می‌کند که اجازه‌ی ورود بگیرد و با خواهش‌هایش دربان را خسته می‌کند. دربان گه‌گاه از او بازپرسی‌هائی جزئی می‌کند، از موطنش و از بسیاری چیزهای دیگر می‌پرسد، اما اینها سؤال‌هائی هستند از سر بی‌اعتنائی، از آن نوع که ارباب‌ها می‌پرسند، و عاقبت هر بار باز می‌گوید که نمی‌تواند به او اجازه‌ی ورود بدهد. مرد که برای سفرش چیزهای زیادی همراه آورده است، هرچه را، حتی با ارزش‌ترین چیزها را به کار می‌گیرد تا دربان را رشوه‌گیر کند. دربان هم اگر چه همه را می‌پذیرد اما ضمناً می‌گوید: «فقط به این علت قبول می‌کنم که گمان نکنی در موردی غفلت کرده‌ای.» طی این همه سال، مرد، دربان را تقریباً بی‌انقطاع زیر نظر می‌گیرد. دربان‌های دیگر را فراموش می‌کند و این اولین دربان را تنها مانع ورود به قانون می‌داند. بر بخت بد خود لعنت می‌فرستد، در سال‌های اول بلند و بی‌ملاحظه، بعدها که دیگر پیر شده است فقط زیر لب غرولند می‌کند.

رفتارش بچگانه می‌شود و چون طی مطالعه‌ی ممتد در این سال‌های دراز ککهای یقه‌ی پوستین دربان را هم شناخته است، از ککها هم تمنا می‌کند کمکش کنند و دربان را از تصمیمش برگردانند. عاقبت، نور چشمش ضعیف می‌شود و دیگر نمی‌داند که آیا واقعاً اطرافش تاریک می‌شود یا اینکه چشم‌هایش او را به اشتباه می‌اندازند. اما در این حال، در تاریکی، به نوری خاموشی‌ناپذیر که از در قانون به بیرون می‌تابد بخوبی پی می‌برد. دیگر عمر چندانی نخواهد داشت. پیش از مرگ، همه تجربه‌های این مدت مدید در ذهنش به سؤالی منتهی می‌شوند که تا به حال از دربان نکرده است. به او اشاره می‌کند چون دیگر نمی‌تواند بدن خشکیده‌اش را راست کند. دربان ناچار است کاملاً خم شود چون تفاوت قد آنها از هر جهت به زیان روستائی تغییر کرده است. دربان می‌پرسد: «حالا دیگر چه را می‌خواهی بدانی؟ واقعاً که سیر نمی‌شوی.» مرد می‌گوید: «مگر همه برای رسیدن به قانون تلاش نمی‌کنند؟ پس چرا در این همه سال هیچ کس جز من نخواسته است که وارد شود؟» دربان می‌فهمد که عمر مرد دیگر به آخر رسیده است، و برای آنکه بتواند صدایش را برای آخرین بار به گوش او برساند نعره می‌زند: «از اینجا هیچ‌کس جز تو نمی‌توانست داخل شود، چون این در فقط مختص تو بوده است. حال من می‌روم و می‌بندمش.» (ترجمه از فرامرز بهزاد)

تا چیزی گم نشده باشد کسی به جست‌وجو برنمی‌آید

به‌راستی چه شده است که در این مدت طولانی هیچ‌کس به سراغ قانون نیامده است؟ آیا دیگران، بسیار زودتر از مرد روستایی، و هر کدام از دری ویژه، وارد قانون شده‌اند؟ آیا اگر مرد روستایی در جست‌وجوی قانون نبود، او نیز مثل دیگران به آن می‌رسید؟

می‌بینیم که این در تنها برای اوست، برای او که جست‌وجو می‌کند. و این در بسته است. اگر او از همان ابتدا در جست‌وجوی قانون نبود، شاید او نیز، مثل دیگران به قانون می‌رسید و دیگر لازم نبود عمری را در انتظار گشودن یک در تلف کند.

این در از دو نظر وسوسه می‌کند: از طرفی امکان ورود را نشان می‌دهد و جوینده را حتی به وارد شدن دعوت و ترغیب می‌کند. از طرف دیگر بسته است و نگهبانی و نگهبانانی دارد و امکان ورود را می‌بندد.

www.Menripublication.com

دیگران، غیرجست‌وجوگرها، هیچ دری، نه باز و نه بسته نمی‌بینند. و با وجود این گویا وارد قانون شده‌اند، بی‌آنکه به ورود به قانون، و یا به خود قانون ،اندیشیده باشند. حتی شاید بتوان گفت که قانون در تک تک آنها زیست می‌کند، مثل خونی که در رگانشان جاری است بی‌آنکه به آن بیندیشند. و از این نظر البته بود و نبودِ آن‌ها در قانون، یا زیست قانون در درون تک تک آن‌ها، مشکلی را حل نمی‌کند، و نیز هیچ مشکلی هم، دست کم برای خود آن‌ها، به وجود نمی‌آورد.

طبیعی است که تا چیزی گم نشده باشد کسی به جست‌وجو برنمی‌آید. عین همین را عطار نیز می‌گوید:

تو نکردی هیچ گم، چیزی مجـوی
چه گویی نیست آن، چیزی مگوی
(ص۸۲)

پرسش این است که در منطق‌الطیر عطار اگر چیزی گم نشده است پرندگان به‌دنبال چه می‌گردند.

رسیدن در معنای نرسیدن

پرندگان عطار بعد از جست‌وجوی فراوان و تلفات بی‌شمار، سرانجام، فقط به خودشناسی می‌رسند و لاغیر. آن‌ها می‌بینند که سی مرغ خودِ آنانند. رسیدن آن‌ها به عبارتی، همان نرسیدن است. همان سوختن، مثل پروانه در شمع:

کـی شـــود پروانه از آتـش نفـور؟
زان که او را هست در آتش حضور
گرچـه ما را دست ندهد وصـل یار
سوختن ما را دهد دست، اینت کار!
(ص ۲۵۶)

کافی است که منطق الطیر را، که یکی از آثار بزرگ ادبی جهان و نیز یکی از برجسته‌ترین آثار عرفانی است، تا آخر بخوانیم و آنگاه مویه‌های عطار را در

www.Mehripublication.com

دوران سالخوردگی‌اش بشنویم. انگار که تمام عمر در پیشگاه در بسته‌ای انتظار کشیده باشد و این در را کسی برایش نگشوده باشد:

از وجود خود نکردم هیچ سود
کانچه کردم و آنچه گفتم هیچ بود
ای دریغا نیست از کس یاری‌ام
عمر ضایع گشت در بیکاری‌ام
چون توانستم ندانستم، چه سود
چون بدانستم، توانستم نبود
(ص۲۷۳)

و این گله و شکایت را عطار، حتی گاهی پیش از آغاز سفر می‌کند، انگار که از پایان کار آگاه است. و شکوه‌های او گاهی چنان‌اند که گویا از دهان شاعر بدبینی همچون خیام برآمده باشد:

ای به دنیا بی‌سروپا آمده
خاک بر سر، بادپیمای آمده
گر به صدرِ مملکت خواهی نشست
هم نخواهی رفت جز بادی به دست
(ص۱۷۷)

عملاً می‌بینیم که جوینده‌ی خستگی‌ناپذیری چون عطار نیز به «کوی او» راه نیست، همان‌گونه که مرد روستایی کافکا نیز به قانون راه نمی‌برد، چرا که جلو در نگهبانی گماشته شده است که از مرد روستایی بسیار قوی‌تر است. و بعد از او هم نگهبانان دیگری هستند که امکان ورود را به‌طور مطلق از او گرفته‌اند. و شگفت این که عطار نیز دقیقاً همین تعبیر را به‌کار می‌برد:

بام تو پُر پاسبان، در پُر عسس
سوی تو چون راه یابد هیچ کس؟
(ص۸۱)

www.mehrpublication.com

«قانون» نهان اندر نهان است

مصراع قبل از آن نیز «ای نهان اندر نهان، ای جانِ جان» بیان همان است که پاسبان کافکا می‌گوید: «اما بدان که من قدرتمندم. و تازه، من دون‌پایه‌ترین دربان هستم. تالار به تالار، جلو هر در، دربانی هست، یکی از دیگری قدرت‌مندتر. قیافه‌ی همان سومین دربان حتی برای خود من هم تحمل‌ناپذیر است.» بنابرین گذشتن از پاسبان اولی مشکلی را حل نمی‌کند. «قانون» نهان اندر نهان است. ما این «نهان اندر نهان» را به فراوانی در آثار کافکا، و به‌ویژه در رمان «قصر»، به شکل فضاهای تودرتو می‌بینیم.

هیچ دلیلی ندارد که قانون را، صرفاً به‌عنوان یکی از تفاسیر ممکن، «ساحَت خداوندی»، و ورود به قانون را رسیدن به «خدا» ندانیم. چه دلیلی مهم‌تر از اینکه این داستان در رمان محاکمه در کلیسا و از زبان یک مرد روحانی بازگفته می‌شود، آن‌هم در بحرانی‌ترین لحظات زندگی یوزف ک. با این حال، به‌عنوان یکی از تفاوت‌های آشکار دو نوع جست‌وجو، می‌بینیم که پرندگان برای جستن سیمرغ به جاهای بسیار دوردست می‌روند و به قله‌های کوه‌ها و به آسمان‌ها سرک می‌کشند. جست‌وجو آدم‌های کافکا اما در همان محیط کار و زندگی است. جست‌وجوی اول بر فراز طبیعت و در هوا صورت می‌گیرد و جست‌وجوی دومی بر زمین است. به‌نظر می‌رسد که آدم‌های کافکا، حتی اگر به‌دنبال خدا هم باشند، او را بر روی همین زمین و در درون خود زندگی می‌جویند. هزارتوهای کافکایی و لایه‌های تودرتو نیز در همان فضاهای زندگی انسان‌هاست.

گشایش برای انسان‌ها افسانه یا واقعیت؟

مفاهیم سیمرغ عطار و نیز قانون، محاکمه و قصر کافکا به‌خودی خود گویا هستند. از مجموعه‌ی این مفاهیم سیمرغ افسانه است و بقیه مواردی هستند واقعی و زمینی. جست‌وجوی عطار با پرواز به آسمان‌ها شکل می‌گیرد ولی جست‌وجوی انسان‌های کافکایی افقی است، و هرچند که پرندگان عطار به افسانه‌ی سیمرغ دست نمی‌یابند اما افسانه را در خود می‌پرورانند و خود همان «سی مرغ» و به این ترتیب جزئی از افسانه می‌شوند.

در اینجا به تفاوت نه چندان بی‌اهمیت دیگر می‌رسیم که در شکل پایانی دو داستان است. در نرسیدن مرغان به سیمرغ نوعی رسیدن مفهوم می‌شود. آن‌ها

www.Mehrpublication.com

با نرسیدن چنان کنار می‌آیند که گویا رسیده‌اند با وجود اینکه به ماهیت این سرخوردگی آشنا هستند. «سی مرغ» بودن آن‌ها نشان‌دهنده‌ی این است که سیمرغ حقیقی وجود ندارد. و با این‌حال می‌پذیرند که سیمرغ در مجموع خود آن‌هاست. کافکا می‌کوشد در افسانه (که به شکل قانون یا قصر جلوه می‌کند) برای انسانِ واقعی گشایشی ایجاد کند ــ هر چند به نتیجه‌ای نمی‌رسد. عطار نیشابوری، برعکس، واقعیت را در افسانه حل می‌کند و ظاهراً موفق هم می‌شود.

وقتی که دروغ به جهان نظم می‌بخشد

سرنوشت مرد روستایی کافکا، همان‌گونه که می‌بینیم، به گونه‌ی دیگری رقم می‌خورد. او حتی در آخرین لحظه نیز می‌داند که رسیدنی در کار نیست. وی در آخرین لحظه و در دم مرگ، به این مسئله حتی از هر زمان دیگری آگاه‌تر است. با این‌همه می‌توانیم تصور کنیم که اگر او عمر دوباره‌ای می‌داشت باز هم می‌آمد و در کنارِ همان در، در پیشاروی همان نگهبان، در انتظار گشایشی می‌نشست. شبیه همان کاری که دو شخصیت نمایش «در انتظار گودو»ی ساموئل بکت انجام می‌دهند. آن‌ها هر روز در انتظار گودو به‌سر می‌برند، با اینکه به خوبی می‌دانند گودویی وجود ندارد و هیچ‌وقت هم نخواهد آمد.

کافکا در ادامه‌ی «محاکمه» به تفسیرهای مختلف مرد روحانی از داستان تمثیلی «جلو قانون» می‌پردازد. این مرد روحانی معتقد است که به صداقت مرد پاسبان نباید شک کرد، چرا که در آن صورت خود قانون مشکوک به نظر خواهد رسید. یوزف ک. سرش را تکان می‌دهد و با این عقیده اظهار مخالفت می‌کند. او می‌گوید: «اگر این عقیده را بپذیریم مجبوریم هر چیزی را که پاسبان نقل می‌کند درست و حقیقی بپنداریم.»

مرد روحانی مخالفت می‌کند و می‌گوید: «نخیر، ما مجبور نیستیم همه چیز را درست و حقیقی بپنداریم. ما فقط ناچاریم آن را لازم بپنداریم.» اینجاست که یوزف ک می‌گوید: «چه عقیده‌ی غم‌انگیزی. دروغ، نظم جهانی می‌شود.»

در مفهوم تنهایی انسان غربی

در این جستار، جست‌وجوی یوزف ک. با جست‌وجوی مرغان منطق‌الطیر را به این دلیل مقایسه و به تشابه میان این دو داستان تمثیلی اشاره کردم که نشان دهم راه

www.Mehrpublication.com

همان راه است و نیز نقطه آغاز و همچنین پایان غم انگیزش همان. جست‌وجوی اولی در مشرق و در سرزمینی اسلامی و نیز در زمانه‌ی دیگری صورت می‌گیرد و دومی سرنوشت انسان مغرب زمین است. جست‌وجوی اول به وسیله‌ی انسان سنتی صورت می‌گیرد و دومی از آن انسان مدرن است. به‌نظر می‌رسد که در شکل و شمایل این جست‌وجوها تفاوت بزرگی است، شاید همان تفاوت ماهوی که انسان سنتی را از انسان معاصر جدا می‌کند. انسان‌های کافکا فردند و فردی عمل می‌کنند و سرانجام نیز با نتیجه‌ی این جست‌وجو که خودشناسی است، تنها می‌مانند. در جست‌وجوی سیمرغ، برعکس، جمع مرغان به‌دنبال گم‌شده می‌گردند؛ و این جست‌وجو هر چند موجب تلفات و مرگ و میر بسیار است، در گام آخر، این اجتماع کمّی که در طی راه شکل گرفته، به یک جمع کیفی مبدل می‌گردد، همان جمع سی مرغ که در وحدت، خودِ سیمرغ است.

اگر در ابتدا و نیز در حین جست‌وجو، پرندگان عطار، احساس باهم بودن نداشته‌اند یا به این احساس آگاه نبوده‌اند، آن‌ها این احساس را در پایان به طور کامل دارند. در حقیقت همین حس جمعی است که نبود سیمرغ را جبران می‌کند. مرد روستایی کافکا اما جست‌وجویش را به تنهایی شروع می‌کند و در پایان کار از همیشه تنهاتر است.

منابع:

عطار نیشابوری: منطق الطیر، تهران، انتشارات سخن، تهران ۱۳۸۷
جلو قانون، برگرفته از کتاب: نوشته‌های پراکنده صادق هدایت، چاپ دوم ۱۳۴۴، انتشارات امیر کبیر تهران
Kafka, Franz: Der Prozeß, Berlin 1998

www.tehrip-education.com

رمان و واقعیت

آیا رمان‌نویس می‌تواند از همان ابتدا، مثلا پیش از دست به کار شدن، نقشه راه برای شخصیت‌های رمان تعیین کند و آن‌ها را از راه‌های از پیش تعیین شده به سوی هدفی مشخص ببرد؟

چنین چیزی در بسیاری موارد ناممکن است. دلیل آن هم روشن است: فرض کنیم که قهرمان داستان قرار است از شهری به شهر دیگری که مقصود نویسنده است برود. صِرفِ اشاره به این مسئله و گذشتن از آن معمولا کاربردی ندارد چرا که رمان احتیاج به جزئیات دارد. پس قهرمان داستان باید از خانه‌اش بیرون برود، وارد خیابان شود، سوار ماشینی شود، هواپیمایی، قطاری و ... و پیش برود. و وقتی که به راه می‌افتد چه بسا ممکن است که در خیابان، از سمت چپ یا راست، حتی بر خلاف تصورش، یک جاده فرعی باز شود ـ چنان‌که معمولا اتفاق می‌افتد ـ و او به چپ یا راست بپیچد. ممکن است به شهر کوچکی، به روستایی برسد، آشنایی جدیدی به هم بزند، رابطه‌ای نو و یک زندگی تازه و دگرگون، و آن هدف اصلی را که رفتن به شهر دیگر بوده، به کلی فراموش کند، یا این‌که نویسنده احساس کند که آن هدف پیشین، در مقابل آن چیزی که شخصیت داستان در این مسیر به آن

www.khanehsabzpublication.com

رسیده، نقش درجه دو بازی می‌کند یا دیگر هیچ نقشی ندارد.

رفتن به چپ و راست جاده اصلی و منحرف شدن از مسیرهای از پیش تعیین شده نوعی زدن به تاریکی‌ها هم هست، رفتن به سوی آن‌چه نمی‌دانیم، راه گشایی به قلمروهای ناشناخته و محدوده‌های ضمیر ناخودآگاه. و در همین جاهاست که ما خود را بهتر و بیشتر می‌شناسیم. افراد رمان‌ها معمولا از چنین "مسیرهای انحرافی" می‌روند و ما را با خود می‌برند. این همان آزادی ادبیات است. و با این‌که می‌گوییم رمان شبیه زندگی است، ولی تقلید یا بازنمایی زندگی نیست. چرا که اگر زندگی واقعی عبور از خیابان‌ها و میدان‌های مشخص و خط‌کشی شده و قانونمند باشد، رمان، فرارفتن است، فرارفتن از خطوط از پیش تعیین شده و وارد شدن به کوچه‌ها و پس‌کوچه‌های تاریک و سرکشی به خانه‌ها و پستوهای کشف نشده و چه بسا ناممکن، به سرزمین‌های دیگری که هم در درون و هم در بیرون ما قرار دارند و ما از آن‌ها بی‌خبر بوده‌ایم.

می‌توان گفت که خیابان‌های چراغانی شده و روشن و خط کشی شده، بر عکس کوچه‌ها و پس‌کوچه‌های تیره و تاریک، محصول علم و دانش و آگاهی و، مهم‌تر از همه این‌ها، محصول عادت‌های ماست، همان عادت‌هایی که جامعه پیش پای ما گذاشته است و ما به آن‌ها خو گرفته‌ایم.

اگر که زندگی ما طبق عادت سعی می‌کند از راه‌های روشن، از خیابان‌های آسفالت و از محدوده‌هایی در چارچوب قوانین عبور کند، رمان به جاهای تاریک، به امکانات نیازموده و ناشناخته‌ی زندگی نظر دارد. درحالی‌که وقایع زندگی در سطح روی می‌دهند، رمان به اعماق می‌رود و ژرفا را می‌کاود و زیرو رو می‌کند، یعنی همان جایی که زندگی واقعی به آن دسترسی ندارد. گفته میلان کوندرا در این زمینه کاملا گویاست که رمان هستی را می‌کاود و نه سلسله وقایع را.

و تنها در این صورت است که می‌گوییم شخصیت‌های داستان خود را از قید و بند جامعه، و نیز از قیدوبندهای ذهن نویسنده آزاد کرده و به راه خودشان می‌روند. و نیز در این حالت است که می‌گوییم نوشته، نویسنده را نوشته است و نه بر عکس. یعنی کلمات و واژه‌ها دست نویسنده را گرفته و او را به راه‌هایی برده‌اند که در ابتدا منظور خود او نیز نبوده است، و از آن‌جا که نویسنده، اینک در رمان و در نتیجه در ذهن خود، به جاهای دیگری سفر کرده است روح و روان او، خواسته یا ناخواسته، خود را در نوشته و زبان آشکار کرده است.

www.Mehripublication.com

گذار هر کدام از ما نیز گاهی بی‌شک ، دست‌کم در خواب و خیال و رؤیا، به یکی از همین راه‌های فرعی سمت چپ و راستِ جاده‌ای که جاده اصلی به حساب می‌آید ـ افتاده و چه بسا از همان فرعی‌ها به راه خود ادامه داده‌ایم، و گاهی، جایی در همان حوالی خانه یا آلونکی ساخته‌ایم، در آن‌جا اتراق کرده‌ایم و از نقطه اصلی که زمانی برای خود به عنوان هدف در نظر گرفته بوده‌ایم دور و دورتر شده‌ایم. این همان اتفاقی است که برای اشخاص داستان نیز می‌افتد. منتها از آن‌جایی که شخصیت‌های داستان از قید و بندهای اجتماعی رهاتر و آزادترند، رفتن آنها از این "راه‌های انحرافی" و دورزدن قوانین یک "قاعده" است. آنها، در نهایت، در خانه‌هایی غیر از آن‌چه که نویسنده برایشان مهیا دیده سکنی می‌گزینند و یا بر عکس، خانه‌های در نظر گرفته شده را ترک می‌کنند و به جاهای نامأنوس دیگری می‌روند. از این منظر رمان نیز، هر قدر "غیرواقعی" باشد شبیه زندگی ماست، زندگی با همه امکانات و ناامکاناتش و رؤیاها و خیال‌هایش، با نقاط کور و روشنش. هستی، مهر خود را بر همه چیز و همه کس می‌زند، هم مسیرهای ما را مشخص می‌کند، هم مسیرهای افراد داستان‌هایمان را، مگر این‌که اشخاص داستان آلت دست نویسنده شوند و طابق نعل به نعل ایده‌ها و جهان‌بینی او باشند، از ابتدا تا به انتها، و مسیر مشخصی را طبق دلخواه وی پیش بروند. به این ترتیب می‌شود گفت که هیچ رمان رئالیستی وجود ندارد، حتی آن که برچسب رئالیستی بر پیشانی دارد. چرا که هیچ‌وقت شبیه آن زندگی و واقعیتی نیست که قرار بوده است ترسیم کند.

و باید گفت رمان هر چقدر بیشتر از قدرت زبان استفاده کند و زیباتر شود، از واقعیتی که قرار بوده بازنمایی کند، دورتر می‌شود و واقعیت زبانی خاص خودش را به وجود می‌آورد.

فرناندو پسوا می‌نویسد: "ادبیات مانند پروانه‌ایست که بر پیشانی من نشسته است. هر چقدر زیباتر باشد، من خنده‌دارتر می‌شوم."

از این نظر می‌توان گفت که حتی بیوگرافی‌های واقعی هم وجود ندارند. چرا که آن‌کس که بیوگرافی خود یا دیگری را می‌نویسد دست‌کم در مواردی خود را در کوچه پس‌کوچه‌های فریبنده زبان گم می‌کند و از آن راهی می‌رود که واژه‌ها می‌برند و، از طریق زبان، مسحور امکانات ندیده و نشناخته‌ی دیگر، مکان‌ها و پل‌های مهجور و شگفت‌انگیز در پس و پشت واژه‌ها می‌شود، یعنی همان زیبایی‌های زبان

www.Mehrpublication.com

که انحراف از ″واقعیت″ است، واقعیتی که قرار بوده است بازنمایی شود ولی در حین ″بازنمایی″، به مسیر دیگری رفته است و به جای شخصی که قرار بوده است بیوگرافی‌اش نوشته شود، گویا شخص دیگری به تصویر کشیده شده است.

www.Mehrpublication.com

ادبیات و سیاست

بعضی از شاعران و نویسندگان، از آن جایی که وضعیت بغرنج و خطرناک شده است، به خاطر احساس مسئولیت ـ یا هر چیز دیگر ـ درگیر سیاسی‌نویسی می‌شوند. ولی سیاسی نوشتن یک چیز است و ادبیات یک چیز دیگر. ادبیات جست‌وجوی ذهنی است، در صورتی که سیاست ارائه راه حل‌های واقع‌گرایانه است. ادبیات تنها در ارتباط با دانسته‌ها نیست و فقط از ضمیر خودآگاه برنمی‌آید، بلکه بیشتر از آن متکی بر ناخودآگاه نویسنده است و به همین دلیل از سطح واقعیت فراتر می‌رود و به احساس و روح و روان نقب می‌زند. و از آنجا که درگیر احساس و روح و روان افراد می‌شود، سروکارش معمولا با اقلیم‌های تاریک هستی می‌افتد. در حالی که سر و کار سیاست با منطق و واقعیت است. سیاستِ مطلوب، جوابی است به آنچه می‌بینیم و می‌شنویم. قضاوت است. و نیز پاسخی است، پاسخ به آنچه هست و باید بشود. ادبیات، برعکس، معمولا دادن جواب نیست، بلکه طرح مسئله و نیز طرح سئوال است.

با وجود این باید گفت که ادبیات و سیاست بر یکدیگر تأثیر دوجانبه دارند. و بی شک نویسندگان و ادیبان نیز می‌توانند از سیاست و در مورد سیاست بنویسند،

می‌توانند سیاست را به شکلی وارد رمان‌ها یا داستان‌های خودکنند. شخصیت‌های داستان می‌توانند مواضع سیاسی داشته باشند و متعلق به این حزب یا آن حزب باشند. می‌توانند به وفور در مورد مقوله‌ها و جریانات سیاسی به بحث و مجادله بپردازند. با وجود این، مقاله سیاسی یک چیز است و ادبیات چیزی دیگر. و اگر نویسنده‌ای فکر می‌کند که باید مقالات سیاسی نیز بنویسد، به عنوان یک فرد می‌تواند دست به چنین کاری بزند، ولی نوشته او، در این صورت، یک مطلب یا مقاله سیاسی است و نه ادبیات.

اینجاست که می‌بینیم ادغام ادبیات و سیاست در یکدیگر سخت و حتی معمولا ناممکن است. البته امکانش هست، آن هم به شرط آن که نویسنده اعتقادات و یا نظر سیاسی خود یا دیگران را در خدمت ادبیات دربیاورد ـ در آن صورت می‌بایست آن را به عنوان اثر ادبی، مستقل از آن عصر و سیاست حاکم بر آن عصر خواند ـ و نه اینکه ادبیات را در خدمت سیاست در بیاورد، چرا که نویسنده در آن صورت هر دو را ـ اگر نگوییم خراب ـ دست کم لوث می‌کند.

کار نویسنده در وهله اول خلاقیت ادبی است. بی تردید او هم می‌تواند نظر سیاسی خودش را داشته باشد، می‌تواند زیر بیانیه‌ای را امضا کند، می‌تواند به خیابان‌ها برود و در صورت لزوم به مردمش کمک کند. ولی اینها یک چیز است و ادبیات چیز دیگری است.

ادبیاتِ جدی در درون افراد رسوخ می‌کند و روح آنها را می‌شکافد و می‌کاود. و از آنجایی که ماها ـ در ژرفای خود ـ شبیه همیم، با اشخاص داستان احساس هم‌پیوندی و همذات‌پنداری می‌کنیم. سیاست مطلوب اما سعی می‌کند از بیرون، و در رابطه با مقولات بیرونی، افراد جامعه را به هم نزدیکتر کند. ادبیات از فرد شروع می‌کند و به جمع می‌رسد، و سیاست از جمع شروع می‌کند و زندگی فرد را چه بخواهد و چه نخواهد ـ درست یا غلط ـ تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

می‌بینیم که این دو ـ یعنی سیاست و ادبیات ـ از نقاط مختلف شروع می‌کنند، و با اینکه هدف هر دو انسان است، از مسیرهای مختلف می‌روند و به نتایج متفاوتی می‌رسند و معمولا به هم نمی‌رسند. و اگر می‌بینیم که در جایی، یا در مورد شاعر و نویسنده مشخصی ـ این دو ظاهرا به هم رسیده‌اند و آبشان از یک جو می‌رود ـ احتمالا یکی از آنها وظیفه خود را به نفع آن دیگری وانهاده است. یعنی یا سیاست ادبی شده است و یا ادبیات سیاسی شده است. و آنچه از ملغمه این دو در این

موارد خاص بوجود می‌آید، نه به سیاستِ مطلوب کمک چندانی می‌کند ـ چرا که آن را با نزدیک کردن به ادبیات به قلمروهای خیالی هدایت می‌کند ـ و نه به ادبیات ـ چرا که ادبیات در این حالت در خدمت وقایع مقطعی خاصی است، و بعد از دگرگونی آن وقایع خاص، این ادبیات نیز از اعتبار می‌افتد.

خلاصه مطلب اینکه ادبیات فقط در مورد دانسته‌ها نیست، بلکه بین دانستن و ندانستن در نوسان است. و اگر نویسنده در جایگاهی باشد که مثلا همه چیز را بداند(!) دیگر دلیلی برای نوشتن نمی‌یابد، اگر هم هیچ چیز نداند، موضوعی برای نوشتن به ذهنش نخواهد رسید. و از آنجا که ادبیات بین دانستن و ندانستن، بین فهمیدن و نفهمیدن، گفتن و سکوت، ضمیر آگاه و ناخودآگاه، و خیال و واقعیت سیر می‌کند، نامتعین است، در قلمرو تفسیر خاصی نمی‌گنجد، به تفسیرهای مختلف در می‌آید و همواره حاوی سئوال است. سیاست، برعکس، از سئوال‌ها عبور کرده و به جواب رسیده است ـ یا دست کم تصور می‌کند که به جواب رسیده است، جوابی به سئوالات اجتماعی و سیاسی گوناگونی که مطرح بوده‌اند یا مطرح هستند. سیاست از دانسته‌ها می‌گوید و به دانسته‌ها مراجعه می‌کند. و سیاستِ مطلوب آن است که یک تفسیر و تنها یک تفسیر داشته باشد وگرنه فرصت طلبانه و عوام‌فریبانه می‌شود. ولی ادبیات اگر یک تفسیر و تنها یک تفسیر را بپذیرد، خودش را نقض کرده است. و در آخر باید گفت که ادبیات جدی، حتی اگر در وهله اول سیاسی به نظر نرسد، به هیچ وجه در خدمت قدرت‌های حاکمه نیست، چرا که قوانین حاکم را در ذهنیت افراد به چالش می‌کشد و از اعتبار می‌اندازد. راز دشمنی قدرت‌ها با ادبیات جدی و "غیر سیاسی" معمولا در همین نکته نهفته است. و همین مسئله به وضوح نشان می‌دهد که ادبیات جدی سیاست را همواره و به هر حال در بطن خود نهفته دارد.

www.Mehrpublication.com

www.Mehripublication.com

بازیگران شهرهای خیالی

قمارباز تنها رمان داستایفسکی است که وقایع آن در خارج از روسیه اتفاق می‌افتد. و به نظر می‌رسد که این نویسنده روس، در آن مقطعی که ترک وطن کرده و سروکارش با شهرهایی همچون ویسبادن یا بادهومبورگ یا بادن‌بادن افتاده، نمی‌خواهد به راستی وارد این شهرها شود. ذهن او، بویژه در ویسبادن، تنها و تنها معطوف به بازی قمار است. او پیرامونش را یا نمی‌بیند یا نمی‌خواهد ببیند. چرا که اگر ببیند، به آن رسمیت می‌بخشد. هر چند که او گاهی برای شرح فضای داستان قمارباز از خیابان‌ها و پارک‌های آلمانی مشخصاتی به دست می‌دهد که می‌توانند در ویسبادن باشند، این مکانها، با وجود این، بی‌نام و نشان می‌مانند و شهر نیز اسم کاملا تخیلی "رولتنبورگ"[1] به خود می‌گیرد.

ولی رابطه داستایفسکی با بادهومبورگ تا حدودی متفاوت است. از ازدواج او با آنا مدتی گذشته است و این دو همدیگر را به حد پرستش دوست دارند. داستایفسکی بین سال‌های ۱۸۶۳ تا ۱۸۷۰ دست کم سه بار در بادهبورگ بوده است و همسرش آنا، هر بار در شهر درسدن می‌ماند تا در پرداخت هزینه قطار

1. Roulettenburg

www.nehpublication.com

صرفه‌جویی کنند. و تنها دلیل داستایفسکی برای آمدن و ماندن در بادهومبورگ نیز، همچنان که در ویسبادن، بازی قمار است. او نه می‌تواند و نه می‌خواهد حساب بادهومبورگ را از قمار جدا کند. می‌نویسد: "در این شهر، اگر قمار لعنتی می‌گذاشت، می‌شد زندگی کرد." قمار برای داستایفسکی وسوسه‌ای است قدرتمند و (هنوز) شکست‌ناپذیر که، دست کم در آن مواقع، برای او از هر چیزی قوی‌تر است. و داستایفسکی با وجود این از بادهومبورگ در جاهای مختلف قمارباز نام می‌برد، بویژه در فصل آخر که تماما به گفتگو در پارکی کنار کازینوی این شهر می‌گذرد.[1]

هدف داستایفسکی از قمار، به ویژه در همان ابتدا، رسیدن به پول و پله است، ولی از آنجا که بازی به یک اعتیاد مفرط تبدیل می‌شود، بردوباخت به تدریج نقشی فرعی بازی می‌کنند، و گرنه او می‌توانست، مثلا آن مواقعی که شانس می‌آورد و پولی به جیب می‌زد، بازی را خاتمه دهد. و این شامل حال همه آنهایی است که معتاد قمار می‌شوند. و اگر چنین نبود، کندن از اعتیاد کار چندان طاقت فرسایی به حساب نمی‌آمد. داستایفسکی نیز، چه پس از بُردهای اندک و چه پس از شکست‌های کمرشکن به هیچ وجه نمی‌خواهد میدان بازی را وانهد. قمار وسوسه‌ای است که همچون دیوی نفرت‌انگیز او را به زنجیر کشیده است، دیوی قدرتمند که با برد و باخت به حاشیه رانده نمی‌شود. و این دیو، هر چند در درون اوست، گویی کاملا مستقل از او و اراده او عمل می‌کند.

این سئوال که وقایع یک رمان در کجا اتفاق افتاده‌اند سئوالی بی‌معنی است. رمان در ذهن نویسنده، و سپس در ذهن خواننده، اتفاق می‌افتد و نیازی به جا و مکان خاصی ندارد. ولی به درستی می‌توان پرسید که کدام تجاربِ کدام شهر باعث شده است که مثلا داستایفسکی رمانی همچون قمارباز را بنویسد. از سه شهر آلمان که داستایفسکی در آنها دست به قمار زده، ویسبادن بیش از همه برای او آزاردهنده و تحقیرآمیز بوده است. آنطور که از نامه‌هایش برمی‌آید، روزهایی بوده‌اند که کارکنان هتل، غذا و شمع را از این مهمان بدهکار خود که اوقات طولانی را در کازینو می‌گذرانده، دریغ می‌کرده‌اند. و با وجود این، بر خلاف

---

۱. ترجمه صالح حسینی از قمارباز در کنار مشکلات دیگری که دارد، اسم بادهومبورگ را، که در زمان داستایفسکی تنها "هومبورگ" نامیده می‌شده، به "هامبورگ" تبدیل می‌کند، یعنی آن شهر بندری شمال آلمان که هیچ ارتباطی با داستایفسکی و قمارباز داستایفسکی ندارد.

www.Mehripublication.com

بادهومبورگ و بادن‌بادن، در رمان قمارباز اسمی از ویسبادن نیست. به جای آن، شهر خیالی "رولتنبورگ" قد علم می‌کند. می‌شود تصور کرد که بسیاری از تجارب داستایفسکی در ویسبادن به هر حال به گونه‌ای در رمان قمارباز بازنمایی می‌شود. و با وجود این یک مسئله را نباید فراموش کرد؛ عمه ژنرال، که در رمان قمارباز او را مادربزرگ می‌نامند، برگرفته از کنت سوفی کیسلف روسی[1] است که به مدت سی و دو سال (۱۸۴۰ تا ۱۸۷۲) روزانه گاهی تا دوازده ساعت را در کازینوی بادهومبورگ می‌گذرانده است. شهرداری، یکی از خیابانهای این شهر را، که این زن مرفه و پولدار در آنجا چند خانه ییلاقی در تملک خود داشته، به نام او نامیده است.

در عین حال، اینکه بادهومبورگ و بادن‌بادن در رمان حضور دارند ولی از ویسبادن خبری نیست، می‌تواند دال بر این باشد که شهر سوم، یعنی رولتنبورگ، همان ویسبادن است. هر چند، همانطور که گفتیم، تجارب ذهنی و واقعی شهرهای دیگر هم بی‌تردید در این چهره‌سازی از شهر رولتنبورگ نقش داشته‌اند. همچنانکه بسیاری از تجارب این شهر یا شهرهای دیگر، بخواهیم یا نخواهیم، در داستان قمارباز دچار آشنایی‌زدایی شده اند. با این همه در حالت کلی می‌توان گفت که داستایفسکی به دلایلی خاص، مثلا تجارب بسیار ناخوش‌آیند در این شهر (آنطور که از نامه‌هایش پیداست) نخواسته است از ویسبادن اسم ببرد. همانطور که به عنوان مثال سروانتس هم نمی‌خواهد نامی از قصبه ... ببرد، و با وجود این، رمان دن کیشوت شاید بدون این قصبه‌ی گمنام به رشته تحریر نمی‌آمد. البته این بدان معنی نیست که دایستایفسکی روزگارش در دو شهر دیگر آلمان را به خوبی و خوشی سپری کرده است. وضع فلاکت بار او در بادهومبورگ نیز به گونه‌ای است که او یک بار مجبور می‌شود ساعتش را، یعنی تنها چیزی که هنوز در تصاحب اوست و ارزشی دارد، در یک ساعت‌سازی به گرو بگذارد ولی دیری نمی‌گذرد که همان مبلغی را هم که بابت گروگذاشتن ساعتش بدست می‌آورد، می‌بازد و ساعت را از دست می‌دهد.

نامگذاری خودساخته "رولتنبورگ"، همچنانکه از معنای آلمانی‌اش برمی‌آید، از یک طرف خواننده را به شهری، به قلعه ای تجریدی و ذهنی، می‌برد که قوانین

1. Gräfin Sophie Kisseleff

www.Mehrpublication.com

آن را بازی رولت تعیین می‌کند. و همین نامگذاری نشان می‌دهد که ویسبادن برای داستایفسکی به جای اینکه شهری معمولی باشد، مکانی است که قوانین یک قمار تمام عیار بر آن حکومت می‌کند.

وداستایفسکی با این کار، که از شهرهایی واقعی همچون بادهومبروگ و بادن بادن و ... نام می‌برد ولی آنجایی که به شهر اصلی می‌رسد، به اسم خیالی "رولتنبورگ" قناعت می‌کند، به هدف دیگری هم می‌رسد و آن اینکه شهر خیالی رولتنبروگ همان قدر واقعی است که شهرهای واقعی نامبرده. و این شهر خیالی همان جایی است که قوانینش را او، به عنوان یک هنرمند و نویسنده، تعیین می‌کند.

رفتار قمارباز داستایفسکی به روشنی نشان می‌دهد که او محض سرگرمی بازی نمی‌کند، بازی برای او همان سرنوشتی را رقم می‌زند که برای دکتر ب. در شطرنج‌بازِ اشتفان تسوایگ نویسنده اطریشی. اگر دکتر ب. به خاطر مقاومت در مقابل شکنجه و تنهایی دل به شطرنج می‌سپارد، راوی قمارباز نیز دست کمی از او ندارد. در همان پارک بادهومبورگ، یکی از اشخاص رمان که با قمارباز گفتگویی طولانی دارد، خطاب به او می‌گوید: "شما با زندگی خودتان وداع گفته‌اید، با خواسته های خودتان و جامعه، با وظیفه خودتان به عنوان یک شهروند و یک انسان وداع گفته‌اید. شما نه تنها از هر گونه هدفی، جز بُرد در قمار، جدا شده‌اید، بلکه حتی از خاطرات خودتان نیز خداحافظی کرده‌اید." چنین برمی‌آید که بازی برای او به یک شیزوفرنی، به نوعی نگاه منحصر به فرد به زندگی و حتی به یک جهان‌بینی مبدل شده است.

بسیاری افراد وقتی به بازی فکر می‌کنند، به یاد آن سرگرمی‌هایی می‌افتند که برای فراموش کردن جدیت زندگی صورت می‌گیرد. کار فکری هنرمند اگر هم با توصیف زیگموند فروید در مقاله "نویسنده و تخیل" یک بازی باشد، برای کنار زدن، برای به شکست کشاندن آن واقعیت سفت و سخت بیرونی و نیز، برای خلق واقعیتی دیگر است. در این نوع بازی نه تنها هیچ فراموشی‌ای در کار نیست، بلکه واقعیت آنچنان قدرقدرت است که جسم و جان نویسنده و هنرمند را به تمامی در چنبره خود دارد. پس او چاره‌ای ندارد جز کار آگاهانه یا ناآگاهانه شبانه‌روزی برای رهایی از آن، و ساختن واقعیتی فراتر از واقعیت موجود برای خنثی کردن یا به حاشیه راندن آن، و نیز برای متوقف کردن آثار سمی و کشنده آن بر ذهن. شبیه همان کاری که قهرمان اشتفان تسوایگ در داستان شطرنج انجام می‌دهد. شطرنج

www.Mehripublication.com

بازِ تسوایگ برخلاف حوادث اتفاقی سرنوشت، مهره‌ها را با قدرت ذهنی‌اش جابجا می‌کند و بر اتفاقات و نتایج بازی، حالا بر صفحه شطرنج یا بر صفحه ذهن، تاثیر می‌گذارد. دکتر ب. از طرف دیگر با خوردن "سم مهلک" شطرنج و ابتلا به شیزوفرنی از زندان آزاد می‌شود. این را می‌توان بسیار سمبلیک تعبیر کرد. سئوال این است که قمارباز داستایفسکی تا چه حد از واقعیت بیرون آزاد و رها می‌شود؟ راست این است که او نیز با بازی قمار از واقعیت تلخ یک شهر رها می‌شود و خود را به دنیای خیالینی پرتاب می‌کند که می‌تواند شیزوفرن باشد. دنیایی ذهنی که، با وجود این، واقعی‌تر از واقعی است، قلعه‌ای، شهری که نامی‌از آن خود و نیز قوانین خاص خود را دارد.

www.Mehripublication.com

www.Mehripublication.com

راسکولنیکوف و یوزف ک. ـ راه‌ها و بیراهه‌ها

سورن کی‌یرکگار[1] که در کتاب‌های متعدد به احساسات فردگرایانه و قوانین اجتماعی پرداخته، این دو را در عمل کنار همدیگر می‌نشاند. اولی، از دید او زندگی هنری، خودساخته و مبتنی بر لذت‌جویی است و دومی اخلاقی، قانونمدارانه و سرکوبگر. اصطلاحات "استتیکر" و "اتیکر"[2] در زبان کی‌یرکگار طوری مورد استفاده قرار می‌گیرند که اولی فارغ از هر چیز، راه‌هایش را خود انتخاب می‌کند ـ راه‌هایی که معمولا بر خلاف آداب و رسوم جامعه و قوانین آن و نیز ناقض آنهاست ـ و دومی کسی است که زندگیش به وسیله قوانین جامعه و آداب و رسوم آن تدوین می‌شود، همواره به عنوان جزئی از این مجموعه عمل می‌کند و منِ حقیقی‌اش را در این عرصه به فراموشی می‌سپارد. این فیلسوف دانمارکی عملا نه می‌تواند این یکی را حذف کند و نه آن یکی را، چرا که به عینه می‌بیند وجود هر یک از آنها لازمه وجود دیگری است.

ولی اگر مرز سیال این دو زیر پا گذاشته شود به جایی می‌رسیم که راسکولنیکوف می‌رسد. او مرتکب جنایتی می‌شود و سر از زندان و سیبری در می‌آورد. تبدیل

1. Sören Kierkegaard
2. Ästhetiker, Äthiker

www.mehrpublication.com

رؤیا به واقعیت از آنجا شروع می‌شود که او یک بار، بر خلاف گذشته، از راهی غیر معمول می‌گذرد: ″چندان هم بیراهه نبود، ولی اصلا معنایی هم نداشت که او از آنجا بگذرد.″ چیزی که در اینجا رخ می‌دهد تبدیل رؤیا به واقعیت است؛ نوعی زندگی که پنهان و در حاشیه بوده به متن تبدیل شده و خودِ متن به حاشیه رانده شده است.

و با این همه راسکولنیکوف در عمل نشان می‌دهد که هیچ جنایتی نمی‌تواند مثبت باشد ـ او با کشتن زن رباخوار، خواهر او را نیز ـ بی آنکه بخواهد ـ می‌کشد. از این منظر می‌توان گفت که هر قتلی دو سویه دارد، سویه‌ای به بیرون و سویه‌ای به درون. یعنی از آنجایی که قوانین در درون خودِ راسکولنیکف ریشه دوانده‌اند و جزئی از وجود او شده‌اند، وی با کشتن قوانین بیرونی، در حقیقت بخشی از وجودش را در درون خود می‌کشد.

ولی در ″محاکمه″ کافکا همزمان اتفاق دیگری نیز می‌افتد: هر چند که حالا حاشیه به متن تبدیل شده و متن، دست کم در ظاهر، به طور کامل از سر راهِ آن برداشته شده است، قوانین آن به جا مانده‌اند. درست مثل این است که دیوارهای زندانی را خراب کنیم ولی به قوانین حاکم بر آن دست نزنیم و بگذاریم سرجایشان باقی بمانند. این وضعیتی است که یوزف ک. بدان دچار آمده است. می‌توان گفت که محاکمه، حکومت همین قوانین سفت و سختِ آشکار و پنهانِ بدون دیوار در درون و بیرون فرد است.

گذار از محدوده آن چیزی است که در کتاب محاکمه کافکا به وقوع پیوسته است. نتیجه‌اش را هم به وضوح می‌بینیم. آنچه که باید درونی باشد بیرونی می‌شود، و برعکس، آنچه که باید خصوصی و فردی باشد عمومی می‌گردد. خانه یوزف ک. دادگاه می‌شود (یک روز صبح که از خواب بیدار می‌شود بازجوها را درون خانه‌اش می‌یابد) و دادگاه انگار خانه او (او عملا و ذهناً روز و شب آنجاست، و قاضی و وکیل طوری با وی برخورد می‌کنند که گویا از دوستان او، عضوی از خانواده او، و بدتر از همه همراز او باشند.)

ما نتیجه این درهم‌آمیزی مرزها را، پیش از این در ″جنایت و مکافات″ داستایفسکی دیده‌ایم. کارآگاه هر بار راسکولنیکوف را چنان می‌پذیرد که انگار سال‌هاست او را می‌شناسد. و دادگاه نه تنها به خانه‌اش، به آن اتاقک کوچک زیر شیروانی ـ نفوذ می‌کند بلکه درون خود او نیز در امان نیست. عذاب وجدان،

www.Mehripublication.com

دلهره و جنگ و جدال درونی نتیجه نفوذ دادگاه به درون اوست. و همین نیز باعث می‌شود که او از درون تسلیم شود و آنچه را که کاملا خصوصی بوده است به صورت اعتراف، دودستی در اختیار دادگاه قرار دهد. اعتراف همیشه همین را می‌گوید: درهای "فرد" را می‌گشاید که جامعه و یا نماینده آن به درون سرک بکشد. اعتراف، همان طور که از مثال راسکولنیکوف نیز می‌بینیم، بیانگر چیز دیگری هم هست؛ اعتراف کننده امیدوار است که از راهِ رفته بازگردد ــ و، درست یا غلط، دست کم در ظاهر، به متن جامعه بپیوندد و جامعه و قدرت، او را بار دیگر به خود بپذیرند.

از منظری می‌توان گفت که فردیت راسکولنیکوف، بعد از جنایت، در جایی مابین قانون جنایی و وجدان آچمز می‌شود.[1] و چنین است که دیوارهای ناپیدا کار خود را پیش می‌برند: در تنگنایی که او در آن گرفتار آمده، امکان حرکت به پیش وجود ندارد. ولی ماندن در آن نقطه نیز ناممکن است. پس او ناچار است یا به چپ که احساس اوست بپیچد ــ همان احساس فردگرا و تکرو که جنایت آفریده است ــ یا وارد دنیای قانون شود.

اگر راسکولنیکوف ادعا می‌کند با کشتن پیرزن رباخوار خودش را کشته است بیراه نمی‌گوید. باید گفت که اغلب اشخاص داستایفسکی در همین حالتِ آچمز بسر می‌برند. ولی راسکولنیکوف خود را با یک "پرش به بیرون از خود" ــ و قبول مکافات ــ "نجات" می‌دهد.

آنچه که ما در مورد افراد کافکا می‌بینیم چیزی ماورای این نوع رستگاری است. یوزف ک. راه را نه این سو– بلکه فراسوی قانون و زندگی جمعی می‌بیند. یعنی جایی که هر کس تاکنون پا گذاشته، عملا قربانی شده است. برای وی هیچ راه بازگشتی وجود ندارد. او مسیر را تا به آخر پیموده و همه چیز را پشت سر گذاشته و حالا در آخرین نقطه آن قرار گرفته است. او از جامعه، قوانین، آداب و رسوم و هر چه که به آن مربوط است گذشته و حالا همچون پوسته‌ی پوک مردِ دهقان "در جلو قانون" ایستاده است تا مگر رستگار شود. وی، با وجود این، و از آنجایی که راه بازگشتی ندارد، رستگاری و نجات را در همین ایستگاه آخر می‌جوید. این البته بی‌شباهت به جایی نیست که راسکولنیکوف بعد از ارتکاب قتل

---

۱. رجوع شود به: Horst-Jürgen Gerigk: Die Sache der Dichtung, S. 214

www.MehrPublication.com

در آن بسر می‌برد: برزخی بین هست و نیست.

راسکولنیکوف در خیال خود سه راه برای سونیا، که از سر ناچاری مجبور به تن‌فروشی شده، تصور می‌کند. سه راهی که البته شامل حال خود او هم می‌شود: یا دست به خودکشی بزند، یا سر از دیوانه‌خانه در آورد و یا به طور کامل غرق گناه شود و هوش و حواسش را کرخ کند و از کار بیندازد. مادر راسکولنیکوف که بعد از سه روز به دیدنش می‌آید اتاق او را تابوت می‌نامد. راسکولنیکوف سه روز بیمار و پریشان خاطر در این اتاق مانده و چشم به سقف دوخته است. هورست‌یورگن گریگ[1]، منتقد آلمانی، این مورد را با مرگ ایلعاذر مقایسه می‌کند، مرگی سه یا چهار روزه و زنده شدن مجدد به دست عیسی مسیح به آن گونه که در انجیل آمده است. ولی هیچ دلیلی ندارد که این سه روز زندگی راسکولنیکوف را با قرار گرفتن سه چهار روزه خودِ مسیح در قبر، بعد از مصلوب شدن، مقایسه نکنیم. رفتن راسکولنیکوف به سیبری و قربانی شدنش نیز مسیح وار است؛ آن یکی به معراج می‌رود و سر از آسمانها در می‌آورد و این یکی راهی سیبری می‌شود و با قربانی کردن خود رها می‌گردد.

ولی آنچه بعد از این سه روز نجات می‌یابد انسانِ آیین و مذهب و اجتماع است، انسانی گردن نهاده به حیطه قدرت و جامعه و قوانین آن. در نبرد بین فرد و جامعه، جامعه بی شک پیروز است. اگر راسکولنیکوف متشکل از دو نیمه بوده است، نیمه‌ای خود و نیمه‌ای انسان اجتماعی، نیمه دوم او بعد از این سه روز به بهای کشته شدن نیمه اول نجات می‌یابد. اگر پیش از این نیمه‌ای از او در زمان‌ها و مکان‌های دیگری سیر می‌کرده، از این پس فقط آن نیمه‌ای می‌ماند که همراه و همراز جامعه است و تنها در چهارچوب جامعه گام برمی‌دارد.

ولی در زندگی یوزف ک. به راستی چه پیش آمده است؟ او ظاهرا مرتکب هیچ قتل و جنایتی نشده ولی، از منظری، می‌توان گفت که او یک انسان اخلاقی را کشته است. او نیمه اجتماعی‌اش را کشته و از این نظر، از دید جامعه، مرتکب قتل شده است. و حالا او با نیمه به جا مانده که کاملا فردی است به حیاتش "در جلو قانون" ادامه می‌دهد. این همان چیزی است که او را در میان جمع تنها می‌کند، و نیز از طیف همان چیزی است که گرگور سامسا به آن مبتلاست. یوزف ک. ظاهرا

1. Horst-Jürgen Gerigk

www.Mehrpublication.com

دست به هیچ جنایتی نیالوده است و بنابرین راز اتهامش را نمی‌داند، ولی اگر دقت کنیم می‌بینیم که اتهام و جرم او کشتن انسانی اجتماعی است که در خود او بوده است. او بعد از کشتن این نیمه می‌خواهد به زندگی با نیمه دیگرش ادامه دهد و مشکل او در همینجاست.

تفاوت یوزف ک. با راسکولنیکوف در این است که راسکولنیکوف بعد از قتل، نیمه اولش را می‌کشد تا از پسِ دوزخ برآید. ولی یوزف ک. صرفا با همان نیمه اولش وارد برزخ می‌شود و حاضر نیست از آن دست بردارد تا همچون ایلعاذر از نو زنده شود. او مرتکب گناهی شده است، ولی از آنجایی که رسوم جامعه را به رسمیت نمی‌شناسد، به درستی نمی‌تواند پی ببرد که گناهش چیست. و از آنجا که قوانین، در هر حال، چه او به رسمیت بشناسد و چه نه، وجود دارند و در درون و بیرون او عمل می‌کنند، زندگی وی بعد از ارتکاب جرم عملا پیش نمی‌رود. او در حقیقت لایه‌های بیرونی قانون را پشت سر گذاشته و حالا به هسته مرکزی و زیرین آن رسیده است. و بعد از رسیدن به این هسته مرکزی پی می‌برد که ادامه ممکن نیست و باید توقف کند ــ توقف پشت دیوارهای هسته مرکزی قانون. او بر خلاف راسکولنیکوف که قانون را فقط در بیرون کشته است، در درون خود نیز به آن تاخته و سعی کرده است آن را از پای درآورد. بازگشت او به این معنی خواهد بود که وی به یافته‌های خود پشت پا بزند و قانون ــ تمام قانون را، در بیرون و درون ــ به رسمیت بشناسد و تمام محدوده‌های آن را ــ که او عملا پشت سر گذاشته ــ یکی بعد از دیگری بپذیرد و به آنجایی برسد که مثل یک شهروند معمولی که به قوانین گردن نهاده، زندگی کند. در آن صورت نه محاکمه‌ای خواهد بود و نه دادگاهی. ولی این راه برای او ممکن نیست. از طرف دیگر، ادامه زندگی نیز ــ در آن نقطه‌ای که او پا گذاشته ناممکن است. هسته مرکزی قدرت و قانون مثل سدی پیشاروی او قد علم کرده و از چنان اقتداری برخوردار است که ــ هنوز ــ می‌تواند تمام نیروهایش را بسیج کند و از درون به او حمله برد ــ هم از درون خانه‌اش و هم از درون روح و روانش. در نتیجه او از خانه و کار و بار و زندگی‌اش و حتی از درونِ خود به بیرون پرتاب شده است و حالا مثل پوسته‌ای که همه چیزش را از او گرفته‌اند در راه‌های بین دادگاه، قاضی و وکلای دعاوی سرگردان است.

از این جاست که می‌بینیم اسم او، یوزف، حاوی چه معنایی است. او همچون یوسف بوسیله برادرانش به چاهی انداخته شده و زندگی، سرزمین، وطن، خانواده

www.Mehrpubiration.com

و همه چیزش را از او گرفته‌اند. مغاکی قرین مرگ. کاری که یوزف ک. برای رهایی انجام می‌دهد یک تقلاست، تلاشی مذبوحانه که به جایی نمی‌رسد و در خود می‌شکند.

این، به یقین، یکی از دلایلی است که کی‌یرکگار خروج از قانون و سنت را فقط در ذهن و به عنوان دیدی هنری مناسب می‌داند و عرصه عمل را از آن جدا می‌کند. و طوری جدا می‌کند که فرد "اغواگر" و آدم اخلاقی و اجتماعی ـ یکی در ذهن و دیگری در عمل روبروی یکدیگر قرار بگیرند، بدون اینکه همدیگر را از بین ببرند. حتی می‌توان فراتر رفت و گفت که این دو ـ یکی ساخته و پرداخته احساسات فردی و هنرمندانه و دیگری اخلاقی و اجتماعی ـ در حقیقت دو نیمه یک انسانند و کشتن یکی باعث از بین رفتن آن دیگری می‌شود. بنابراین میان آن دو از همان ابتدا آتش بس حاکم است؛ نوعی همزیستی مسالمت آمیز، و هر دو، با وجود این، در حالتی نیمه جنگی در سنگرهای خود حضور دارند و به خوبی می‌دانند که پیامد قدرت گرفتن یکی از آنها مرگ آن دیگری است.

www.MehrPortfolio.com

مارسل پروست و آواز لحظه‌های خاموشی

مارسل پروست زمان را همانطور ثبت می‌کند که یک نقاش، لحظه‌ای از غروب آفتاب را با نقاشی‌اش، و یا یک شاعر، تجربه‌ای سرنوشت‌ساز و در عین حال از دست رفته را با سرودن شعری. فرق مارسل پروست با این دو اما در یک چیز است؛ اگر نقاش، لحظه‌ای خاص از غروب آفتاب را ثبت می‌کند، و اگر شاعر لحظه‌ی مهم دیگری را به شیوه خود می‌سراید، مارسل پروست می‌خواهد تمامی لحظه‌هایی را که به خاطر می‌آورد ثبت کند، آنها را ـ با نقاشی ـ با نقاشی واژگان، از نو بیافریند و بازآفرینی کند. چرا که هر کدام از این لحظه‌های به ظاهر ناچیز خورشیدهای کوچکی هستند در حال غروب. چنین به نظر می‌رسد که نویسنده می‌خواهد به آنها رنگ، عمق، امتداد، وزن و حجم بدهد. زمان وقتی به این شکل دارای رنگ وعمق و امتداد و وزن و حجم می‌شود دیگر فرّار و میرا نیست. راز جست‌وجوی زمان از دست رفته، و نیز راز زمان بازیافته‌ی پروستی، در همین است.

مارسل پروست انگار به جای گوش سپردن خشک و خالی به آوای پرندگان، با حوصله تمام از درخت‌ها بالا می‌رود، به درون لانه‌ها سرمی‌کشد، خوب نگاه

می‌کند، به جوجه‌های تازه از تخم سردرآورده، به نوکشان، دست می‌کشد، نوازششان می‌کند و حتی، به موازات همه اینها، جیک جیک شان را نیز لمس می‌کند.
لحظه‌ها، با وجود ناچیز بودنشان، با همین رنگ آمیزی پروستی جان می‌گیرند، بزرگ می‌شوند و به آن اهمیتی می‌رسند که لحظه‌های نادر و سرنوشت ساز در زندگی هر کسی دارند.

ولی مارسل پروست به راستی چگونه و به چه صورت این زمان میرا را ثبت می‌کند و از مرگ و زوال رهایی می‌بخشد؟ صحنه‌ای از رمان او چگونگی این امر را به تصویر می‌کشد: "در بلندای نه چندان دوردستِ درختی نامعلوم، پرنده‌ای ناپیدا سعی می‌کرد که روز را برای خود کوتاه کند. با آوازی بلند می‌کوشید اندازه تنهایی‌اش را بسنجد، ولی این پرنده جوابی واضح می‌شنید، پژواکی که چیزی نبود جز سکوت و آرامشی عمیق، و بنظر می‌رسید که پرنده، آن لحظه‌ای را به چنگ آورده و ثبت کرده است که خود او می‌کوشید به شتاب وادارد."

این تصویر را می‌توان به عنوان بخشی از کل رمان بلندی نگاه کرد که در آن، رنگ و رنگ‌آمیزی ویژه پروستی و شیوه برخورد او با زمان در آن مستتر است.

کاری که نویسنده ـ هنرمند ـ انجام می‌دهد چیزی شبیه آواز بعد از ظهر همین پرنده غمگین است. همین لحظه‌های ملال و بی‌حوصلگی که نویسنده سعی دارد همچون پرنده‌ای تنها، با آواز خواندن از سر بگذراند، در صفحات رمان و در اثر هنری ـ گویا برای ابدیت ـ جان می‌گیرند و از زوال رهایی می‌یابند.

آواز پرنده مارسل پروست ما را متوجه لحظه‌ای می‌کند که آن پرنده، از فرط تنهایی، سعی در فراموش کردنش دارد. و این سعی پرنده، در عین حال، همان آوازی است که گویا صدای لحظه‌ی میرا را، از ناپیدای درخت نامعلوم، به اطراف، به سوی همه مکان‌ها و زمان‌ها، و به سوی گوش‌ها و جان‌های ما، می‌پراکند.

زمان، با آواز، هم کشته می‌شود و هم زنده می‌گردد. هم به فراموشی سپرده می‌شود و هم کندتر می‌گذرد، و حتی می‌توان گفت، بطور کامل می‌ایستد. زمان هنری که مارسل پروست بوجود می‌آورد، در خود و برای خود کامل است و بر پایه‌های خودش ایستاده است. چنین زمانی به دور هیچ خورشیدی نمی‌چرخد و خود را از چرخه‌ی بازی‌های سایه و نور در امان نگه می‌دارد. عقربه ساعت توقف می‌کند و هنرمند را نیز با خود ـ در این فضای آفریده شده تصویری ـ متوقف می‌کند. در صحنه‌ای از "جست‌وجوی زمان از دست رفته"، راوی را در حالت

کودکی می‌بینیم که به همراه پدر و پدربزرگش برای گردش روزانه از خانه خارج شده است. در راه، مجذوب زیبایی دخترکی می‌شود و وقتی به خود می‌آید پدر و پدربزرگش رفته و او را جاگذاشته اند. راوی برای رسیدن به آنها ناچار است عجله کند. وی با وجود این به خوبی درمی‌یابد که لحظه‌ای زیبا را در حاشیه همان راهی که دیگران به سرعت طی می‌کنند کشف کرده و در ذهن خود برای همیشه ثبت کرده است. لحظاتی که او از زندگی‌اش کشته و از دیگران عقب افتاده همان است که او به شکل چهره زیبای دخترکی در حاشیه راه برای ما به تصویر می‌کشد، همان آواز پرنده‌ای برشاخسار درختی نامعلوم که ما در راه می‌شنویم.

حواس مارسل، راوی داستان، به جای اینکه مثل پدر و پدربزرگش مشغول راه باشد، معطوف به حاشیه راه‌هاست. او دخترک رویایی و نیز اولین تپش‌های عشق را در همین جاها کشف می‌کند. اگر پدر و پدربزرگ اسیر دست زمان معمولی هستند، او با کشفی که در خفا و در حاشیه انجام می‌دهد، برای خود، دنیای دیگری دست و پا می‌کند.

آنچه که ما در "جست‌وجوی زمان از دست رفته" می‌بینیم، تبدیل زمان "واقعی" به زمان هنری است.

شاید بتوان گفت که هر رمانی، نوعی جست‌وجوی زمان از دست رفته است. پروست اما بر خلاف نویسندگان دیگر این کار را کاملا آگاهانه انجام می‌دهد. عنوان کتاب نیز نشان می‌دهد که هدف او صرفا همین است. هر چند که رمان او حاوی مطالب بسیاری است، مطلب اصلی همان زمان است و نوعی تلاش برای گسستن از زمان معمولی و رسیدن به نوعی ابدیت.

زمان در رمان نویسنده فرانسوی، بقول بعضی از منتقدین، قهرمان اصلی داستان است. اتفاقا در همین صحنه "پرنده آوازخوان" می‌بینیم که زمان فعال مایشاء است. اگر که پرنده‌ای آواز می‌خواند، اگر که خسته و ملول است، اگر که می‌خواهد چیزی را به شتاب وادارد تا به جای آن چیز دیگری را بیاد بیاورد، همه اینها به دلیل حضور و گذر زمان است. و این را در مورد خود پروست نیز می‌بینیم که در و پنجره‌های خانه‌اش را می‌بندد، درز دیوارها را می‌گیرد که هیچ نوری، هیچ صدایی از زمان حال به او نرسد، تا او فراموش کند، بکلی فراموش کند و به جای آن به حافظه‌اش، به گذشته و به خاطره و به همه زمانها بپردازد.

ابدیت وقتی به معنای زمان بی پایان نباشد به چه معنی است؟ ابدیت اگر

www.Mehripublication.com

وحدت گذشته و حال و آینده در یک لحظه خاص نباشد ممکن است چه چیز دیگری باشد؟ می‌بینیم که پروست به این شکل به لحظه‌ها وحدت می‌بخشد و آنها را از سپری شدن و به اتمام رسیدن می‌رهاند. و واقعیت این است که این عمل به همان مقدار معنی دارد که سیزیف از جهانِ بی‌معنی، معنی می‌آفریند. برد و باخت مارسل نیز در مواجهه با زمان به اندازه برد و باخت سیزیف در مواجهه با زندگی است.

می‌توان پرسید که کشتن زمان اکنون بوسیله پروست به چه دلیلی صورت می‌گیرد؟ دلیلش این است که پروست می‌خواهد از طریق یادآوری و بیان آن با یک آواز، زمان دیگری بیافریند. او در و پنجره را به روی زمان گذرا و میرا می‌بندد تا جای آن را به زمانی پایدار و همیشگی بدهد. به عبارتی دیگر، زمان "واقعی" کشته می‌شود تا زمان هنری جای آن را بگیرد.

شاید بشود گفت که برای مسلط شدن بر زمان معمولی و گذرا دو طرز تفکر یا دو راه وجود دارد. اولی تفکر عرفانی است و دومی تفکر هنری. تفاوت این دو در این است که تفکر عرفانی سعی می‌کند گذشته و آینده را به فراموشی بسپارد تا در لحظه اکنون حل شود ــ و در بسیاری موارد همین لحظه اکنون را هم فراموش می‌کند. تفکر هنری ــ و این را در مورد مارسل پروست به وضوح می‌بینیم ــ نه تنها چیزی را فراموش نمی‌کند، بلکه برعکس، می‌کوشد تمام جزئیات گذشته را بیاد بیاورد. اگر در ذهن عارف منظره‌هایی است که تنها و تنها از لحظه اکنون و در لحظه اکنون ساخته می‌شوند، مناظرِ ذهن هنرمند همه زمانها را یکجا در خود نهفته دارند.

سهم آدم بی حافظه از زمان هیچ است. به عبارت دیگر سهم ما از زمان، همان گذشته ماست. البته این نیز دقیق نیست. سهم ما از زمان، در حقیقت، تمام گذشته نیست، بلکه بخشی از آن است که بیاد می‌آوریم. گارسیا مارکز می‌گوید: "زندگی، عمر سپری شده نیست؛ بلکه خاطره و چگونگی به یاد آوردن آن است." روایت کردن، به این ترتیب، راهی برای بیادآوردن است و بیادآوردن تنها راه برای روایت کردن. و هر دو ــ یعنی روایت و خاطره ــ امکاناتی هستند برای در چنگ نگه داشتن سهممان از زندگی و برای حفاظت زندگی از زوال.

زمان هنری که به وسیله مارسل پروست ساخته و پرداخته می‌شود، زمان درونی شده است. اگر لحظه‌های زمان معمولی می‌آیند و می‌روند، زمان دوم که

ساخته هنرمند است، با تمام صحنه‌ها و آدم‌ها و اشکالش (بقول ژرژ پوله در کتاب فضاهای پروستی) "به شکل تابلوهای نقاشی آویخته شده در تالاری بزرگ" جلوه می‌کند. نویسنده می‌تواند از این لحظه به آن لحظه برود و هر وقت بخواهد باز گردد. علاوه بر این می‌تواند همزمان به همه لحظه‌ها بنگرد. در این صورت حرکت سیال ذهنی از یک تابلو به تابلوی دیگر در حقیقت جهشی از یک زمان به زمان دیگر نیست بلکه حرکتی است که در پهنای زمان صورت می‌گیرد. هر چه هست زمانی است که هم ژرفای زمان گذشته را دارد و هم نگاهی از اعماق به آینده است.

با این همه باید گفت که در رمان "جست‌وجوی زمان از دست رفته" قهرمان داستان، آنچنان که فکر می‌کنیم، زمان واقعی نیست. قهرمان داستان، در حقیقت، آن زمان هنری است که نویسنده بازمی‌یابد. حتی می‌توان گفت که قهرمان اصلی، در نهایت، مارسل پروست است که توانسته است، با وجود خاموشی‌ها و فراموشی‌ها، آوازِ زمانِ ساخته و پرداخته خودش را بسراید، نویسنده‌ای که به اراده خود، در پشت دیوارها از زمان گذرا و از جهان میرا می‌گسلد تا آن را خود از اول، و از نو، به شکل اثر هنری بازسازی کند.

www.Mehripublication.com

www.Mehripublication.com

مارسل پروست و مسئله زمان

۱ ـ مراقبه ادبی و توقف در لحظات

معروف است که مارسل پروست در و پنجره اتاقش را حین نوشتن به روی خودش می‌بست. برای این کار می‌توان دلایل مختلفی برشمرد: در وهله اول دفاع از خود و از زمان تا بحال سپری شده در مقابل هجوم بی وقفه زمان خطی، و در وهله دوم تبدیل زمان کمی به زمان کیفی. پروست برای تبدیل زمان کمی به کیفی نیازی به امتداد آن در وجه خطی و تمدید آن در زمان آینده ندارد. چرا که در این صورت گوشه چشمی نیز به کمیت زمان می‌داشت. به عبارتی می‌توان گفت که پروست به جای اینکه زمان را در اختیار حال یا آینده قرار دهد، سعی می‌کند زمان‌های حال و آینده را در بست خرج گذشته کند و از این گذشته ـ که گذشته است ـ زمانی به دست آورد که هیچ‌وقت نمی‌گذرد. این زمانی که او به دست می‌آورد همان زمان هنری است.

توقف‌های طولانی به شیوه پروستی در لحظات، نوعی مراقبه (مدیتیشن) است، منتها مراقبه‌ای که به جای زمان اکنون در لحظات سپری‌شده سیر می‌کند و آنها را احیا می‌سازد. البته این فقط یک وجه مسئله است. مراقبه در شکل متداولش در لحظه اکنون صورت می‌گیرد و به آن ابعاد دیگری می‌بخشد. مراقبه‌کننده همچنین،

www.MehrPublication.com

با فراموش کردن زمان، بر گذر زمان خط بطلان می‌کشد. مراقبه وقتی به این معنی است که ما زمان حال را با گذشته و آینده یکی کنیم، باعث می‌شود، از زمان کنده شویم و در فضاهایی بی‌زمان و هم‌وزن ابدیت سیر کنیم. ولی از آنجایی که مراقبه‌کننده، تنها در لحظه اکنونی که بین گذشته و آینده ایستاده، توقف می‌کند، بازهم به نوعی اسیر دست زمان است، یعنی او دست به دامان همان لحظه اکنون است که زمان در اختیار او گذاشته است. مراقبه پروستی به شکل متفاوتی صورت می‌گیرد، چرا که او حتی از خیر این هم می‌گذرد و به جای آن به لحظه‌ای و لحظه‌هایی از گذشته می‌چسبد که زمان از او گرفته یا می‌خواهد از او بگیرد.

تفاوت دیگر ـ همانطور که پیشتر آمد ـ در این است که مراقبه‌کننده در اینجا خود تعیین می‌کند که در کدام نقطه، در کدام لحظه توقف کند. اگر مراقبه‌کننده حالتی را از سکون و سکوت می‌جوید تا با حرکات و صداهای کیهان وکائنات همنوا شود، مارسل پروست، برعکس، با ایجاد نقوش گوناگون در لحظات ظاهرا مرده و از دست رفته، آنها را بر زمینه مسطح جهان پیرامون، برجسته می‌کند و به حرکت و صدا وامی‌دارد. لحظه های سرشار این چنینی در رمان مارسل پروست بیشمارند. این لحظات در گذشته نمی‌مانند بلکه با حرکت‌ها و رنگ‌ها به زمان اکنون نویسنده منتقل می‌شوند و فضای ظاهرا عاطل و باطل و خالی اکنون او را پر می‌کنند.

هر لحظه از زندگی ما بخشی از وجود ماست، و فراموشی هر لحظه، بدین دلیل، فراموشی بخشی از خود ماست. فراموشی هر چه بزرگتر باشد، بخش بزرگتری از ما کشته می‌شود و همه اینها بی‌سروصدا صورت می‌گیرد. به این دلیل بیاد آوردن لحظه‌ها، خوب یا بد، از نظر پروست زنده نگه داشتن خود است.[1]

آندره ژید در اولین نگاه خود به رمان "در جست‌وجوی زمان از دست رفته" گفته است که مارسل پروست از مصالح زیادی استفاده می‌کند ولی هیچ خانه‌ای و هیچ بنایی نمی‌سازد (این نویسنده معروف فرانسوی بعدها این گفته و گفته‌های دیگرش در مورد رمان پروست را تصحیح کرد و "در جست‌وجو" رمان مورد علاقه او شد). چیزی که در قضاوت اولیه آندره ژید فراموش شده این است که هم مصالح و هم ساختمان مارسل پروست همان لحظه‌ها هستند که رمان از آنها ساخته می‌شود. توجه به مصالح در حقیقت توجه به لحظه‌هاست و ما در نهایت ساختمانی،

1. Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Frankfurt a.M. 2000, S. 883

www.Mehrpublication.com

خانه‌ای می‌بینیم که از لحظه‌های بی‌شمار و نامیرا بنا شده است.

پروست برخلاف رونده معمولی در نشانه‌ها دقت می‌کند و در حین دقت از رفتن باز می‌ماند. لحظه که در نگاه معمولی ، یک هیچ گریزان است در نگاه موشکاف پروست، خود آبستن لحظه‌ها و زمان‌های نامیراَ و طولانی است. و بر همین زمینه است که می‌توان سطرهای پیچ در پیچ و مالامال از نشانه‌ها و پرانتزهای او را فهمید و درک کرد. شهلا حائری می‌نویسد: "پروست به قصد چنین سبکی برگزیده است زیرا آن را مناسب سیر اندیشه خود می‌بیند. بدین سان بدون این که رشته کلام گسیخته شود می‌تواند مطالب بیشتری در آن بگنجاند."[1] در کنار این‌ها باید گفت که جملات مارسل پروست برای رفتن و گذشتن نیست، بلکه برای توقف است. او خواننده را ناچار به توقف‌های طولانی‌مدت در لحظه‌ها می‌کند. زمان مکانیکی در رمان پروست، در خدمت این است که در یک لحظه هنری متبلور شود و لحظه متبلور شده نیز، به سهم خود، برای این است که رنگ‌ها و نشانه‌های خود را به زمان خطی منتقل و آن را در خود حل کند. این لحظه‌ها در جملات طولانی مارسل پروست بسط می‌یابند، گویا نویسنده خواسته باشد آنها را در جهت‌های گوناگون و تا آنجایی که ممکن است، امتداد بدهد.

علی تسلیمی در کتاب "رباعی‌های خیام و نظریه کیمیت زمان" نشان می‌دهد که خیام چگونه چنین کیفیتی را از زمان اکنون، تنها و تنها از زمان اکنون، و نه گذشته و آینده بدست می‌آورد. پروست اما، همچنان که می‌بینیم، نگاهش تنها و تنها معطوف به گذشته است و آنچه را که گذشته است نمی‌خواهد به عنوان گذشته از دست بدهد. بلکه ، برعکس، با تبدیل آن به زمان اکنون و انبساط آن در جهت‌های گوناگون، به آن ارزش کیفی می‌دهد. رباعی، در آن شکل کوتاه و فشرده‌اش می‌تواند اشاره‌ای نیز به گذار لحظه به لحظه شاعر باشد، رمان پروست، برعکس، هم در شکل کلی آن و هم در جزئیات تفصیلی‌اش نشان می‌دهد که نویسنده نه تنها این گذار را نمی‌طلبد بلکه با چنگ و دندان بر لحظه‌های ظاهرا سپری‌شده پافشاری می‌کند.

وان گوگ در نامه‌ای به برادرش می‌نویسد: "دلم می‌خواهد همه خاطره‌ها را، همه لحظه‌ها را طراحی کنم، ولی کار فراوان و وقت کم این اجازه را نمی‌دهد." (نقل به معنی). باید گفت که اگر وان گوگ لحظه‌ها را نقاشی می‌کند، (آنگونه که از

---

۱. شهلا حائری: در سایه مارسل پروست، نشر قطره، صفحه ۵۸

www.Mehrpublication.com

نقاشی‌های او می‌بینیم) در حقیقت این لحظه‌های زمان واقعی نیستند که به تصویر می‌آیند، بلکه زمانی هنری است که رنگ و بوی خود را از ذهن نقاش گرفته‌اند. کار مارسل پروست به این رنگ‌آمیزی وان گوگ شباهت بسیار دارد. او لحظه‌ها را با کلمه نقاشی می‌کند و به آنها رنگ ویژه ذهن خودش را می‌دهد. البته بر خلاف آنچه که آقای تسلیمی می‌گوید این بازیافت گذشته همراه با رنج نیست.[1] رنج می‌تواند در خود گذشته نهفته باشد ولی کاری که نویسنده فرانسوی می‌کند بازیافت لحظه‌ها و فراروی از رنج‌ها و دردهای آن است. بیاد آوردن رنج‌های گذشته در رمان "جست‌وجو" به شکل دیگری صورت می‌گیرد چرا که زمان کیفی زمان کمی را در خود حل می‌کند. از طرف دیگر باید توجه کرد که گذشته هیچگاه به آن شکل که تجربه کرده‌ایم قابل تکرار نیست. اگر زمان در گذشته، تجارب تلخ و شیرین را رقم زده است حالا هنرمند ـ نویسنده ـ است که زمان را می‌آفریند. طبیعی است که گذر از رنج‌های گذشته، با بازسازی هنری لحظه‌های سپری شده آن، به شکل دیگری نیز شامل حال خواننده به هنگام خواندن می‌شود.

۲ ـ سایه‌بانی در برابر خط زوال

در جای‌جای رمان "جست‌وجو"، علاوه بر بازگشت به گذشته که تمام رمان بر پایه آن بنا شده، به موارد متعددی برمی‌خوریم که نشان‌دهنده ابعاد دیگر نگاه پروست به مسئله زمان است. یعنی پروست در برگشت به لحظات گذشته، به جوانب متعدد آنها نظر دارد، به گونه‌ای که احساس می‌کنیم که حواس راوی بیش از آنکه مشغول راه‌ها باشد، به حاشیه و اطراف و اکناف آنها پرداخته است. در این موارد، سرپیچی از زمان ساعتی و مکانیکی شکل دیگری به خود می‌گیرد.

در جایی می‌بینیم که مارسل که با پدر و عمویش به طرف خانه سوان در راه است، در حاشیه راه و دور از چشم آن دو، اولین جرقه‌های عشق را با دیدن دخترکی به نام ژیلبرت تجربه می‌کند. از آن به بعد او هر بار با شنیدن نام آهنگین ژیلبرت خواسته یا ناخواسته وارد فضاهای رؤیایی دیگری می‌شود. راوی درجایی دیگر به توصیه پزشکان و جهت درمان تنگی نفس که از کودکی(همچون خود پروست) به آن مبتلا بوده، به همراه مادربزرگش عازم شهر بالبک است.

---

۱. علی تسلیمی، رباعی‌های خیام و نظریه کیمیت رمان، تهران، کتاب آمه، صفحه ۱۵

www.Menpublication.com

حواس او در قطار متوجه بیرون است؛ مناظر از سمت راست و چپ به سرعت می‌گذرند و جای خود را به مناظر تازه‌ای می‌دهند. در جایی، در اثناء یک توقف کوتاه متوجه یک دختر شیرفروش می‌شود.

کاری که راوی با نظر مدام به سمت چپ و راست قطار انجام می‌دهد، شاید همان چیزی باشد که ادبیات بطور کلی انجام می‌دهد؛ به جای پرداختن به خط مستقیم زندگی روزمره به چپ و راست نظرافکندن و از مسیر معمول به "بیراهه" زدن. و نیز پرداختن به اتفاقاتی که می‌توانست بیفتد و نیفتاده است، چرا که قطار زندگی از روی ریل‌های کاملا مشخصی می‌رود و بسیاری چیزها را نادیده می‌گیرد:

"این دوشیزه زیبا، که موقع شتاب گرفتن قطار هنوز می‌دیدمش، به بخشی از زندگی‌ای می‌مانست که از آنچه می‌شناختم و به بوسیله یک شکاف از آن جدا می‌شد متفاوت بود. زندگی‌ای که احساساتِ بوجودآمده در آن بوسیله اشیاء، احساسات دیگری بودند، زندگی‌ای که حالا جداشدن از آن دیگر ممکن نبود و به مردن می‌مانست. برای زنده نگاه داشتن این احساس زیبا همین بس بود که من به اندازه کافی نزدیک آن ایستگاه کوچک ساکن باشم، طوری که هر صبح شیرقهوه‌ام را از دست دختر روستایی بگیرم. اما افسوس، او از آن زندگی دیگر که من به سرعت به سویش می‌رفتم، همیشه غایب بود."[1]

رمان" جست‌وجو" همچون پنجره قطاری است که ما را از راست و چپ متوجه مناظر پیرامون می‌کند. و اتفاقا همین پنجره‌ها باعث می‌شوند که زمان، که برای قطار خطی است و دو ایستگاه و دو نقطه را به هم وصل می‌کند، از خط خارج شود و وارد فضاهای دیگری شود. قطاری را در نظر بگیریم که شهری نه چندان دلچسب را به شهر نه چندان زیبای دیگری وصل می‌کند و ما، از بخت بد، سوار همین قطار شده‌ایم تا از شهر اولی به دومی برویم. این دور تسلسلی است که اکثر ماها بدان مشغولیم. نگاه به راست و چپ ریل آهن، در حقیقت خروج از دور تسلسل و خلق زمانی دیگر است که ذهن مسافر را از خط ریل به افق‌های دیگری می‌برد، یعنی به آنجاهایی که خطوط مستقیم ریل راهی ندارند. این طرز نگاه ادبی، اشاره به مکانی و به امکاناتی در بیرون از موقعیتی است که ما در آنیم.

گوش سپردن به چپ و راست، همزمان با برگشت به گذشته، وجه دیگری از

1. Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, S. 865

www.Mehripublication.com

سینه سپرکردن در مقابل گذر زمان و نوعی ایستادگی در مقال زوال است ــ شبیه مواقعی که برای محافظت از باران شدید یا آفتاب‌زدگی، زیر چتری یا سایه‌بانی می‌ایستیم ــ و نیز نوعی مقابله با زمان تک‌بعدی است که پیوسته رو به اتمام دارد. نگاه راوی از پنجره قطار، گریز از زمان خطی، روزمره و میراست، نگاهی است به اعماق و تلاشی است برای جاودانگی.

شاید یکی از راه‌های گریز از خط ممتد کوتاه یا بلند زندگی مکانیکی‌شده این باشد که به جای یک انتخاب، همزمان دست به چندین انتخاب بزنیم و به راه‌های بیشمار برویم. و یا اگر هم امکان گزینه‌های موازی متعدد نداریم چنان شیوه‌ای انتخاب کنیم که در خط مستقیم دیکته شده شکستگی و اعوجاج و پستی و بلندی بوجود بیاوریم. اینکه آیا چنینَ چیزی واقعا ممکن است یا خیر، بحث دیگری است. حقیقت این است که رمان، چنین امکانی را در اختیار ما قرار می‌دهد. آن شکلی از زندگی که در رمان رخ می‌نماید معمولا در نقطه مقابل زندگی معمولی و روزمره ماست، چرا که شخصیت‌های داستان معمولا به جای اینکه از راه‌های معین، خط‌کشی‌شده، رسمی و قانونی جامعه پیروی کنند راهی تجربه نشده، نامرسوم، غیر قانونی و شاید هم معکوس پیش می‌گیرند. به عبارت دیگر ادبیات، واقعیتی را به موازات و در ماوراء واقعیت موجود می‌آفریند و نشان می‌دهد که فراروی از آن ممکن است. ادبیات از این نظر گناهی است که نویسنده نسبت به مناسبات موجود مرتکب می‌شود. حکومتها این را به خوبی می‌دانند و راز حساسیت آنها به ادبیات نیز بیش از هر چیز در همین نکته نهفته است

منظره پشت پنجره برای راوی رمان "جست‌وجو" اصل مطلب است. ولی قطار به راه خود می‌رود و راوی را با خود می‌برد. اینکه چیزی به حاشیه رفته و جزء زندگی نشده، بی‌شک به دلیل کم اهمیت بودن آن نیست، بلکه بدین دلیل است که زندگی در مسیر خطی و یک‌بعدی خود، از موارد متعدد تنها یک مورد را انتخاب می‌کند و بقیه را به "حاشیه" می‌راند و حذف می‌کند. ادبیات، این حذف‌شده‌ها و به‌حاشیه‌رفته‌ها را زنده می‌کند و به این ترتیب، تاریخ دیگری می‌نویسد. این گفته که ادبیات، تاریخ را کامل می‌کند مبنای درستی ندارد. ادبیات بیشتر از آن که در فکر تکمیل تاریخ باشد، تاریخ دیگری را به موازات تاریخ رسمی و حتی در تقابل با آن می‌نویسد. بطور خلاصه می‌توان گفت که ادبیات به حاشیه همچون اصل مطلب می‌نگرد و آن را به مرکز رویدادها برمی‌گرداند، یعنی به آن جایی که می‌توانست باشد.

بوف کور ـ زندگی در فضاهای گم شده

با نگاهی به خوانش شهروز رشید از این کتاب

کنش یا واکنش؟ مسئله این است.

معیار مهم برای این‌که ادبیات واقعا ادبیات باشد این است که به شکل کنش نمایان شود و نه واکنش. ولی چگونه؟ ادبیات در حالت کلی عکس‌العملی به دنیای پیرامون، به هستی، به فرصت‌های هدر رفته، به مرگ و نیستی است. ولی گاهی کتابی چنان جلوه می‌کند که انگار از پیرامون خودش و از محیطی که در آن بوده جدا شده و حالا برای خود، زندگی و دنیایی مستقل دارد. به عنوان مثال هملت در کتاب شکسپیر دیگر یک شاهزاده دانمارکی نیست، حتی می‌توان گفت که "دانمارک" در این نمایشنامه چیزی بیش از یک اسم نیست، اسمی از منطقه‌ای که بر هیچ نقشه‌ای نمی‌توان یافت. می‌شود مطالب بسیاری را از این نمایشنامه بیرون کشید و تفاسیر اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و غیره در مورد جامعه آن زمان دانمارک ارائه داد. ولی این‌ها از مواردی هستند که یک وجه دیگر آن را ـ که مهمترین وجه آن نیز هست و همه این‌ها را در خود دارد ـ نمی‌توانند به فراموشی

بسپارند و آن این است که هملت یک شاهزاده‌ی ادبی است. شاهزاده‌ای که تنها و تنها در کتاب حضور دارد، کتابی که دیگر صرفا واکنش به مسائل اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و روانشناسانه نیست، بلکه کنشی است که همه این‌ها را یک جا در خود دارد و از این‌رو می‌توان در هر زمانی تفاسیر راجع به همه این‌ها و از جمله راجع به جامعه دانمارکِ آن زمان یا حتی هر جای دیگری را از دل آن بیرون کشید.

تنها در صورتی که اثر به کنش تبدیل شود و در واکنش محض نماند، می‌تواند از زمان و مکانی که در آن هست جدا شده و به زمان‌ها و مکان‌های دیگر منتقل شود. و گرنه به عنوان اثری مقطعی در بند همان زمان و مکان خود می‌ماند و فراتر نمی‌رود. راز این‌که آثار ادبی و هنری جهانی می‌شوند و نیز از قرنی به قرن دیگر منتقل می‌شوند در همین نکته نهفته است.

هملت فقط یک مثال است. می‌توان مثال‌های فراوان آورد. بوف کور نیز از جمله کتاب‌هایی است که از مقطع زمانی و مکانی خاص خودش جدا شده و به آن چیزی رسیده است که قلمرو خاص "ادبیات" و ادبیتِ آن است.

با استفاده از این شیوه می‌توان ادبیات "ناب" را از بقیه جدا کرد. بی‌تردید آن "بقیه" نیز ادبیات است که چه بسا بیشتر هم مورد اقبال خوانندگان قرار بگیرد، ولی نوعی از ادبیات است که چون دوره‌اش بگذرد تمام می‌شود و به فراموشی سپرده می‌شود، چرا که چیزی جز یک واکنش نبوده است. وقتی اثر هنری تنها یک واکنش باشد معمولا جز یک تفسیر نمی‌توان از آن به‌دست داد. و با همان یک تفسیر به آخر می‌رسد. چنین اثری به سوژه‌اش وابستگی مستقیم دارد. وقتی سوژه کهنه شود، آن اثر نیز کهنه و فراموش می‌شود.

در این‌جا دو نکته حائز اهمیت است. یکی این‌که وقتی اثر و هنر ادبی به "کنش" رسیده باشد معنی‌اش این است که دیگر وابسته به پیرامون نیست و جهان خود را در خودش نهفته دارد و همچون واقعیتی از واقعیت‌های جهانِ انسان‌ها ارزیابی می‌شود. دوم این‌که هر کنشی معمولا واکنش می‌طلبد. نتیجه کنشی بودن یک اثر ادبی، تفسیرها و نوشته‌ها و عکس‌العمل‌های مختلفی است که در مورد چنین اثری در ادوار مختلف تاریخی نوشته می‌شود. همه این‌ها واکنش ما و خوانندگان نسل‌های مختلف به این "کنش" ادبی است.

"بوف کور" یکی از آن کنش‌های ادبی ما ایرانی‌هاست. و واقعیت این است که

www.Mehrpublication.com

همه آن‌هایی که با جدیت دست اندرکار ادبیات و نوشتن هستند، ناچارند تکلیف‌شان را با بوف کور هدایت مشخص کنند. شهروز رشید یکی از آن نویسنده‌های خوب ما بود که دست به چنین کاری زد. او نوشت: "دشوار است از نویسنده‌ای سخن گفتن و یا نوشتن که در باره‌اش (شاید) بیشتر از حافظ شیراز، مطلب نوشته‌اند. و دور زدن او ناممکن است. و سکوت در باره‌ی او دشوار است. چرا که کار او مسئله ماست. برای پرداختن به خودمان است که به کار او می‌پردازیم. شاید می‌ترسیم که فردا بمیریم و هنوز خودمان را نشناخته باشیم." (ش. رشید، مهلتی بایست تا خون شیر شد، ص ۲)

ادبیات روشنایی، ادبیات تاریکی

همیشه تمایل عجیبی داشته‌ام که نویسندگان را به طور کلی به دو دسته تقسیم کنم. نویسندگانی که از روشنایی می‌گویند و نویسندگانی که از تاریکی می‌نویسند. نویسندگان دسته دوم به دنیای تاریک اشباح روح آدمی سرک می‌کشند و البته خود نیز از لحاظ روحی و ذهنی، دست‌کم در زَمان نوشتن، در آن‌جا به سر می‌برند و از همان‌جا تغذیه می‌کنند و می‌نویسند، و برای این‌که اشباح را نترسانند چراغی برنمی‌افروزند. آن‌ها برای نوشتن در مورد چنین دنیایی آن را به‌هم نمی‌زنند. و یادمان باشد که از تاریکی می‌توان به روشنایی نیز نگاه کرد و بسیاری چیزها دید، ولی از روشنایی به تاریکی نگاه کردن ناممکن است و نتیجه‌ای به بار نمی‌آورد. اکثر نویسندگان متعلق به دسته اول‌اند یا تلفیقی از هر دو دسته. و نویسندگان کمتری به گروه دوم تعلق دارند. خوانندگان نیز معمولا به همان گروه اول گرایش دارند. دلیلش نیز واضح است؛ ادبیات تاریک همان‌قدر به دنیای ما تعلق دارد که شب. شب آن بخشی از زندگی است که ما ترجیحا در خواب می‌گذارنیم و چشم‌مان را به روی آن می‌بندیم. و اگر بیدار باشیم چراغی روشن می‌کنیم که تاریکی را، در آن‌جایی که حضور داریم، خنثی کنیم. شک و تردید، ترس و ناامیدی، شب‌ها به ما رو می‌کنند، و نویسندگانی از نوع صادق هدایت دقیقا همین بخش زندگی‌مان را در ما بیدار می‌کنند.

آن چیزی که روشن است و به چشم می‌آید و قدرت را در دست گرفته و قوانین و عادات و مسیر و شکل نگاه ما را تعیین می‌کند، لاجرم دارای حقیقت نیست. حقیقت یا حقایق ممکن است در جایی دیگر، در حاشیه، در تاریکی، از

www.Mehripublication.com

نفس افتاده و شکننده و فراموش شده باشند و تنها به‌وسیله نویسنده‌ای که به این تاریکی‌ها نفوذ می‌کند قابل رؤیت شوند. سئوال مهم این است که آیا هر کسی به رؤیت این تاریکی در خود و دیگران تمایل دارد؟

شب آن بخشی از زندگی ماست که هر کدام از ما با خود تنهاییم و در مورد رفتار و کردار و زندگی خود به تأمل می‌پردازیم. به همین دلیل نیزهست که ادبیات تاریکی به فرد، به شخص، به تنهایی و ازخودبیگانگی می‌پردازد. در صورتی که ادبیات روشنایی بیشتر به جامعه، به مبارزه با مشکلات روزمره و آسیب‌های اجتماعی نظر دارد.

بوف کور برای رمان هدایت تیتر بامسمایی است. بوف معمولا شب‌ها و در تاریکی پرسه می‌زند، به بیانی دیگر، وقتی شب حکومت می‌کند و آدم‌ها خوابند و زندگی به حالت تعلیق درآمده است. بوف، از جامعه انسان‌ها دوری می‌کند و ویرانه‌ها را ترجیح می‌دهد. او شاخک‌های حسی بسیار قوی برای دیدن دارد و معیارهای ما را برای سنجش سمت‌ها به هیچ می‌گیرد. نابینایی بوف کور به این دلیل سر زبان‌ها افتاده است که از پرواز در روشنایی اجتناب می‌ورزد. او در دل تاریکی‌ها می‌نشیند و از آن‌جا همه چیز را می‌بیند و زیر نظر دارد.

زبانِ بوف کور

با وجود این باید گفت که تأثیرات بوف کور از ادبیات غرب، همان‌طور که خیلی‌ها پیشتر اشاره کرده‌اند، به یک یا دو مورد خلاصه نمی‌شود.

کاری که شهروز رشید انجام می‌دهد، از آن‌جایی که مستند و با ذکر منابع و جزئیات است، با کارهای دیگران تفاوت دارد. این است که با خواندن نقد این نویسنده و منتقد تبعیدی فقید، نگاه‌مان به کتاب بوف کور، در هر صورت، عوض می‌شود. شهروز رشید به درستی معتقد است که ایران در زمان نوشتن بوف کور هنوز سنت داستان نویسی نداشته است، و این سؤال را مطرح می‌کند که "چطور ممکن است که هنوز کار داستان نویسی را شروع نکرده به اوج آن برسیم؟.... چطور و از چه مسیری این ره صد ساله را یک شبه رفته‌ایم؟" و بعد از طرح این پرسش و پرسش‌هایی از این دست به این نتیجه می‌رسد که هدایت در بوف کور، آن‌گونه که فکر می‌کنیم، خودش نبود و تحت تأثیر نویسندگان غربی بود و سبک خاصی نداشت. می‌نویسد: هدایت "نتوانست یک سنت داستان نویسی را در ایران

www.Mehripublication.com

بنا نهد. سنتی اگر هست به سبک و سیاق او مربوط نمی‌شود چرا که خود او در این رابطه، شیوه‌ی خاصی را دنبال نمی‌کند و فاقد یک‌دستی است.(...) هدایت (...) می‌خواست ادبیاتی بیافریند هم سطح ادبیات آلن پو ـ بودلر. موضوع و ایده را می‌شناسد اما خود او دنیای آن‌ها را تجربه نکرده است"(ص۷) و او "می‌خواهد به سنت ادبیات غربی بپیوندد. و داستانی بنویسد هم‌سطح داستان‌های آلن پو و رمان ریلکه. می‌خواهد مثل آن‌ها بنویسد. اما هیچ‌کس قادر نیست با اراده، موضوعی برای نوشتن انتخاب کند که خود آن را تجربه نکرده است. نه زبان او برای این کار آماده است و نه فرهنگی که در دامن آن بار آمده است. و خود او هم هیچ تدبیر جدی برای این رودررویی ادبی تدارک ندیده است. پس تنها یک راه برای او باقی می‌ماند. با توسل به دانش ادبی می‌خواهد جاهای خالی را پر کند. جهش کند. تاریخ خودش را دور بزند. به یک نوع هوشمندی خوف‌آور، به یک نوع دقت غیرعادی متوسل می‌شود. به جست‌وجویی غریب دست می‌زند. بهترین کارهای اروپایی را می‌خواند. و دست به انتخاب می‌زند." پس بوف کور، از نظر شهروز رشید، طرح دقیقی ندارد و "بیشتر، گزارش یک بحران است. بحران نوشتن."(ص۸)

یکی از جمله‌های مهم و کلیدی شهروز رشید این است: "در بوف کور موضوع و محتوا جلوتر از زبان در حرکتند." (ص۷) و واقعیت هم این است که توانایی زبان صادق هدایت نه در بوف کور که کتاب کلیدی اوست، بلکه در آثار دست دوم و سوم او، در توپ مرواری و حاجی آقا و ... بروز می‌کند.

واقعیت دیگر اما این است که دنیای هدایت در بوف کور دنیای دگرگونه‌ای است. دنیای او، همان‌طور که شهروز رشید هم بر آن تأکید دارد، بیشتر دنیای خوانده‌های اوست. ولی همین نیز نشان می‌دهد که در او ذهنیت جدیدی ایجاد شده است، ذهنیتی که ارتباط چندانی با زندگی و واقعیت بیرونی‌اش ندارد. و به‌ویژه ارتباط چندانی با زبان او ندارد. بهتر است بگوییم که ابزاری برای کنار آمدن با این دنیای جدید در اختیارش نیست. تنها کاری که او می‌تواند انجام دهد این است که این تکه‌ها را، همان‌طور که شهروز رشید هم می‌نویسد، کنار هم بچیند. از یک طرف کودکی‌ای، گذشته‌ای که گم شده است، از طرف دیگر دنیای جدیدی که دنیای او نیست و، با وجود این، محتوایش را به ذهن او سرازیر کرده است.

هدایت، از این جهت، نه ادامه نویسندگان ایرانی پیش از خود، بلکه آمیزه‌ای از جهان جدید است که او هم در واقعیت و هم در ذهن به آن وارد شده است.

و این جهان جدید که هدایت به آن پا گذاشته جهان نویسندگان غربی است، همان نویسندگانی که رابطه شان با جامعه گسسته است و بر علیه این گسستگی نوشته‌اند. "غرب در دوره‌ای که هدایت آن را شناخت غرب دوره‌ی اصحاب دایرةالمعارف، یا غربِ دوره‌ی فاوستِ گوته ... نبود. در این غرب اردوگاه‌های مرگ سربرکشیده بودند، و سیمای تازه‌ی فرد، سیمای گره گور سامسا در مسخ کافکا بود."(اسحاق‌پور، بر مزار هدایت، ص ۱۱/۱۰)

او برای ساختن جهان بوف کور به این تکه‌های پراکنده رو می‌کند، تکه‌هایی که وی از این رمان و آن رمان به دست آورده و نیز تکه‌هایی که در ناخودآگاه او رسوب کرده‌اند و او آن‌ها را با خود آورده است.

و اگر نویسنده‌ای با وجود ذهنی که محصول جهان آشفته است واضح و روشن سخن بگوید، واقعیت را به تمامی و به درستی نمی‌گوید و کتاب او آینه واقعیت ذهنی او نیست. اما بوف کور به خاطر همان زبانش آینه تمام نمای آن واقعیتِ آشفته و درهم و برهم و سردرگم است، همان واقعیتی که بر سر نویسنده آوار شده و جای حقایق پیشین را گرفته است. حقایقی که ناگهان چیزی به جز یک توهم نیستند

پس معنا در جهان درونی او نیز گم شده است، زبان او هم فاقد معناست و نمی‌تواند آن را تصاحب کند. چرا که زبان نیز، به سان دیگر پدیده‌ها، آغشته به بذر تباهی و نیستی است. "این زبان همان زبان حال است. یعنی زبانی که توانایی آن‌چه را باید بگوید از دست می‌دهد و این ناتوانی، بازتابنده فاصله‌ای است که میان وجود و تفکر، میان جهان و زبان، به وجود آمده است." (باران عمادیان، تاریخ طبیعی زوال، تأملاتی در باره‌ی سوژه‌ی ویران)

خارج شدن از جامعه به معنی خارج شدن از قوانین آن هم هست، و نیز خارج شدن از زبان آن و از صرف و نحو آن زبان. کسی که تنها در خلوت خود با خود و سایه‌اش حرف می‌زند دیگر ممکن نیست صرف و نحو "رجاله‌ها" را تکرار کند. بلکه برعکس. و البته باید گفت که هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند این صرف و نحو را کاملا براندازد. چرا که او قوانین را کماکان هنوز در درون خودش دارد. از طرف دیگر اگر او قوانین صرف و نحو را به طور کامل براندازد، دیگر نه کسی او را می‌خواند و نه کسی می‌فهمد. وی در آن صورت، آن‌طور که بعضی منتقدان اروپایی به درستی گفته‌اند، بی هیچ سروصدایی "بایکوت" می‌شود و تنهای تنها می‌ماند. و

www.MehrPublication.com

هیچ نویسنده‌ای نمی‌خواهد که با نوشته‌اش و در نوشته‌اش بدین شکل تنها بماند. نوشتن، برای نویسنده، نوعی جست‌وجوی ارتباط است، هر چند با زبانی غریب و از راه‌هایی غریب‌تر از آن.

و بسیار عجیب است که نویسندگان و منتقدان ایرانی که آن همه کتاب و مقاله در مورد بوف کور نگاشته‌اند، تا به حال به زبان هدایت در این کتاب، آن‌چنان که باید و شاید، نپرداخته‌اند (یا من ندیده‌ام). یکی از دلایل آن بی‌شک این است که زبان هدایت در بوف کور، اگرچه از زبان معیار و پیش پاافتاده و خالی از معنا تا حدودی خارج می‌شود، ولی این انحرافِ آگاهانه یا ناآگاهانه را به صورت یک اصل درنمی‌آورد. پدرو کدیور، نویسنده ایرانی فرانسوی، با استناد به ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی از اصطلاح جالبی استفاده می‌کند. او می‌نویسد که در نویسندگی قضیه معمولا بر سر به‌وجود آوردن یک زبان خارجی (ویژه خود نویسنده) در قلمرو زبان مادری است. طبق گفته دلوز: "یک نویسنده بزرگ خود را همواره به مثابه بیگانه‌ای در زبانی می‌یابد که خود را در آن بیان می‌کند، حتی اگر آن زبان، زبان مادری وی باشد." تا جایی که به بوف کور مربوط می‌شود باید گفت که هدایت حتی اگر هم می‌توانست چنین زبانی را برای بوف کور به‌وجود بیاورد، تنهایی بوف کور و عزلت و گوشه‌نشینی آن، چنان سنگین بود که حتی خود او نیز نمی‌توانست بیش از آن چیزی که در این کتاب هست تاب بیاورد چه رسد به خواننده‌اش، که همین نیز برای او بسی وهمناک و رعب‌انگیز بود.

موضوع در بوف کور ـ کتاب‌های دیگران

م. ف. فرزانه به درستی تأیید می‌کند که ایرانی‌ها در حقیقت زمانی به اهمیت بوف کور پی بردند که منتقدان خارجی در مورد آن مطلب نوشته بودند (فرزانه، آشنایی با صادق هدایت، ج ۲ ص ۷۸) و همین مسئله به خوبی نشان می‌دهد که هدایت به روشنفکران غرب نزدیک‌تر بود تا به نویسندگان و خوانندگان ایرانی دوره خودش. جمالزاده که کتاب دارالمجانین را ده سال بعد از بوف کور می‌نویسد، هر چند به ریشه‌ها نمی‌پردازد، ولی نشان می‌دهد که آخر و عاقبت روشنفکرانی از نوع هدایت، دارالمجانین است. و نیز نشان می‌دهد که دیوانگی دست خود آدم نیست، بلکه از بیرون بر او تحمیل می‌شود. او می‌نویسد: "اگر اختیار دیوانگان به دست خودشان بود که دیوانه نمی‌شدند." با وجود این‌که محمود، راوی داستان، خود را

www.Mehripublication.com

به دیوانگی زده و در حقیقت عاقل است، جامعه و رئیس تیمارستان دیوانگی او را تمام و کمال باور دارند و در آخر هر چه اصرار می‌کند، از تیمارستان رهایش نمی‌کنند. و در همان‌جاست که با هدایتعلی، که صادق هدایت را تداعی می‌کند، آشنا می‌شود.

چیزی که در این‌جا مهم است این است که هدایتِ بوف کور نه در واقعیت که در ذهن زندگی می‌کند. و این ذهن محصول ادبیات ایرانی و شرقی نیست. ادبیات ایرانی و شرقی به او در این وضعیتی که دچارش گشته است کمکی نمی‌کند و او از ناچاری به سراغ جهان‌ها و فضاهای دیگری رفته است. و از آن‌جا که فردیت انسان را نه تنها واقعیت‌ها و پدیده‌های بیرونی بلکه هم‌چنین افکار و تصورات و اندوخته‌های درونی‌اش می‌سازند، می‌توان گفت که اندوخته‌های ذهنی او هم بخش بزرگی از واقعیت او را تشکیل می‌دادند. هر چه وزنه ذهن بیشتر باشد امکانِ کندن از واقعیت پیرامون بیشتر است. تا آن‌جایی که به هدایت مربوط می‌شود باید گفت که او از واقعیت کنده و در ذهنش زندگی می‌کند، و این ذهن، همان‌طور که گفته شد، آمیزه‌ای از ادبیات غربی است که حالا، در بوف کور، واقعیت او شده است. هدایت برای نوشتن بوف کور از همین عناصر که واقعیت ذهن او را تشکیل می‌دهند بهره می‌گیرد ولی آن‌ها را به واقعیت منحصر به فردی تبدیل می‌کند که در رمان می‌بینیم. یعنی آن‌چه که در اصل یک واکنش به ادبیات غرب بوده است در بوف کور به یک کنش تبدیل شده است. و همان‌طور که راز موفقیت یک رمان این است که عناصری را که از واقعیت می‌گیرد، در سطحی دیگر به واقعیت دیگر تبدیل کند، هدایت در بوف کور نیز عناصری را که از ادبیات غرب گرفته است به واقعیت ادبی دیگری تبدیل می‌کند. و این یکی از ویژگی‌های مهم بوف کور است.

واقعیت این است: فقط بخشی از وجود انسان اندیشمند روی زمین است و بخش دیگرش در هوا و در آسمان. و هر چه پای او کمتر روی زمین باشد سهم آسمان بیشتر می‌شود. انسان نه تنها از واقعیت‌های پیرامون تغذیه می‌کند بلکه همچنین از واقعیت‌های دیگری که در ذهن اوست، همان افکار و ایده‌ها و تخیلات او. و هر چه واقعیت‌های پیرامون او کم‌رنگ‌تر باشد فضا برای ایده‌ها و افکار و تصورات "غیرواقعی" بیشتر می‌شود. صادق هدایت چنین آدمی است. البته شهروز رشید نیز معتقد است که "هدایت حتما در نوشته‌های ریلکه و آلن پو، دنیای درونی خود را باز شناخته است. این را می‌توان از نوشته‌های دیگرش هم دریافت. اما

هدایت جوان هیچ‌گونه آمادگی ندارد که آن کارها را در درون خودش جذب کند.″(ص۲۲)

او می‌پرسد که آیا می‌توان بر آن‌چه هدایت از کتاب‌های دیگران گرفته تأثیر نام نهاد؟ و جواب می‌دهد که ″این گرفتن‌ها، به اصطلاح، گوارده نشده‌اند و حالت آن فیل در شکم مار بوآ را دارند که خلبان شازده کوچولو شکل‌اش را می‌کشد.″(ص۲۲)

در این‌جا شاید بتوان به گفته محمد بهارلو استناد کرد که می‌نویسد: ″ طبیعی است که آن‌چه هدایت از ریلکه وام گرفته، نمی‌تواند خالی از اهمیت باشد؛ اما اهمیت خود را نه از استقلال آن بندها، بلکه از کیفیت هدایت‌شده‌ی آن‌ها در متن جدید می‌گیرند، یعنی در ساختاری که «بوف کور» نام دارد.″[1] البته اسحاق‌پور نیز با علم به این‌که هدایت بخش‌هایی را از ریلکه، نروال و دیگران گرفته است اعتقاد دارد که هدایت از آن‌ها بهره دیگری برده است. می‌نویسد: ″بوف کور هدایت، بر خلاف نوشته نروال یا ریلکه... عالمی است خیالی، و نه فقط پر از احساس و بیان، بلکه قصه‌ای است سرشار از تصاویری معمایی که دست از سر مولف برنمی‌دارند...″(اسحاق‌پور، بر مزار هدایت، ص ۴۲)

عده‌ای هم گفته‌اند و نوشته‌اند که سطرهای ریلکه بر کل کتاب ″بوف کور″ تأثیری ندارد و نویسنده می‌توانست از خیر آن‌ها بگذرد. می‌توان گفت که چنین چیزی هم درست است و هم نادرست. قضیه این است که بوف کور، به‌خصوص بخش دوم آن،از کنارهم چیدن قطعه‌های متفاوِت ساخته شده است که در موارد متعددی، طبق آن‌چه شهروز رشید نشان داده، به خود هدایت تعلق ندارند. اصل قضیه همین است؛ راوی بوف کور داستانی می‌نویسد که از چینش قطعه‌های مختلف ذهنی، ادبی و فلسفی، و مونتاژ این قطعه‌ها به همدیگر به وجود آمده است. و معمای قضیه هم همین است. و البته آن‌چه راوی می‌بیند، با وجود همه این‌ها، ساخته و پرداخته ذهن اوست. و ذهن او ساخته و پرداخته گذشته‌ای که با خوانش‌ها و دریافت‌های ادبی او یکی شده و جداکردن‌شان از همدیگر ناممکن است. از یک طرف راوی ماسک‌ها را به کنار زده و گوشه‌نشین شده تا خود را ـ بی‌ماسک ـ به سایه‌اش معرفی کند. از طرف دیگر، در آن سوی دیوار، کسانی، رجاله‌هایی هستند که نِقاب

1. http://bookcity.org/detail/1436

www.Mehrpublication.com

به چهره دارند و نقش‌هایی را که به آنان سپرده شده است، به خوبی پیش می‌برند.

توده‌ی تنها، هدایتِ تنهاتر

راوی رمان "یادداشت‌های مالته لاوریدس بریج" نوشته‌ی ریلکه می‌داند که جهان دگرگون شده است. پس او به پاریس می‌آید تا دنیای شهر بزرگ را ببیند و تجربه کند، ولی راوی بوف کور از خانه ذهنی‌اش کنده شده است پیش از آن‌که به تصمیمی رسیده باشد. او بدون هیچ مقدمه‌ای از خانه و کاشانه ذهنی‌اش به بیرون پرتاب شده است.

داوید ریسمان در کتاب "توده تنها" معتقد است است که انسان‌ها بر سه دسته هستند. دسته اول آن‌هایی که هویت‌شان را از سنت می‌گیرند، دسته دوم آن‌هایی که هویت‌شان درونی است و خود قطب‌نمای وجود خودشان‌اند. سومین گروه آن‌هایی هستند که هم قطب‌نمای سنت از دستشان دررفته و هم به قطب‌نمای درونی نرسیده‌اند. شخصی که به این گروه تعلق دارد (و در دنیای معاصر اکثریت قریب به اتفاق مردم از همین‌ها هستند) نگاهش، به ناچار، معطوف به بیرون و به پیرامون است، به افرادی که می‌بیند، به چیزهایی که می‌گویند و می‌شنود، چیزهایی که می‌پوشند، وسایلی که استفاده می‌کنند و به طور کلی به رنگ و لعابِ شرایط و گروه و جامعه‌ای که او در آن قرار گرفته است. قطب‌نمای او در بیرون اوست، در دست افراد دیگری است، افرادی که در همه جا حضور دارند و به هر جهتی می‌چرخند. آن‌ها هستند که آداب و رفتار و گفتار او را تعیین می‌کنند. و او خود را بر اساس نگاه و قضاوت آن‌ها می‌سازد و ارزیابی می‌کند. این‌ها همان صورتک‌هایی هستند که هدایت برای توصیف‌شان از عین جمله‌های ریلکه کمک می‌گیرد. و همین‌ها نیز شاید کمابیش رجاله‌های مورد نظر او باشند.

اگر بخواهیم طبق نظریه دیوید ریسمان قضاوت کنیم می‌بینیم که هدایت از سنت کنده شده ولی او شخصی نیست که هویتش را از اطرافیان خود بگیرد، بلکه خود را به آن قطب‌نمای درونش می‌سپارد. ولی این قطب‌نمای درون در لحظه‌ای، در لحظاتی، هیچ جهتی را نشان نمی‌دهد. و این آخرین ایستگاه است. انگار که قطب‌نما نویسنده را تا بدین جا راهنمون کرده، و سپس به ناگهان از کار بازایستاده است.

اسحاق‌پور می‌نویسد: "کهکشانی از هم پاشیده بود، پراکنده در اجزاء و مناطقِ

www.Mehrpublication.com

ناهمگون، که هر یک از آن‌ها خرده شکل‌ها و زبان‌های متفاوت خود را داشت. و این را در گوناگونی نوشته‌های هدایت و قصه‌های کوتاه او که دارای اهمیت و کیفیتی نابرابرند می‌بینیم.″(اسحاق‌پور، بر مزار هدایت، ص۱۵) باید گفت که ما از هم گسیختگی را نه تنها در آثار گوناگون او می‌بینیم، بلکه در همین یک اثر او، بوف کور. آن‌چه می‌بینیم محتواهای مختلف و گاه متضاد باهم‌اند که در زیر یک چتر گرد آمده‌اند، در قالبی که قالب رمان اروپایی است، همانند انسان شرقی که از خانه سنت‌ها و آرمان‌هایش به بیرون پرت شده و حالا در خانه‌ای غربی سکونت دارد با ظاهر و رفتاری اروپایی، ولی در زیر پوسته‌اش، زیر نقاب و در خفا، محتواهای متضاد و از هم گسیخته و متناقض را در خود، در روح و روان خود یدک می‌کشد.

بوف کور، حتی بدون توجه به کم و کیف آن، و بدون توجه به اصیل بودن یا نبودنش داستان روشنفکر ایرانی است که ذهن آواره و خانه به دوش دارد، از شروع قرن بیستم و تا به حال. بی دلیل نیست که روشنفکران ایرانی تا به امروز به آن همچون اثری مهم و شاید مهم‌ترین رمان ایرانی نگریسته‌اند. این کتاب آینه تمام‌نمای آوارگی و نابسامانی روح و ذهن قشری است که از درون خالی و پوچ شده و از آن جز یک پوسته، یک سایه نمانده است. سایه‌ای بر دیوار که خود آن را به خوبی می‌بیند و از نو بازمی‌شناسد.

شهروز رشید می‌نویسد که مشکل هدایت در بوف کور این است که صحنه‌ها و اتفاقات داستان را، به‌خصوص در بخش دوم آن، نشان نمی‌دهد و داستان را نمی‌سازد و ″دست‌اش در این مورد خالی است و برای ساختن فضا و پرسوناژها یا از دیگران کمک (می‌گیرد) و یا با انگ زدن و عبارت پردازی کار خود را پیش (می)برد.″(ش. رشید، مهلتی بایست تا خون شیر شد، ص۳۶).

می‌دانیم که وقتی راوی از جهان واقعیت‌ها کنده و دور شده است دیگر روایت به شکل مرسوم و ایجاد فضای رئالیستی و یا توصیف جزء به جزء عناصر آن ممکن نیست. همان‌طور که در رویا و کابوس، آنگاه که از دنیای آشنای خودمان به دنیای نامأنوس پرتاب شده‌ایم، دیدن بسیاری از جزئیات ناممکن است. منظور شهروز رشید هم مطمئنا این نیست. ولی باید گفت که جهان اشباح بزرگ و پراستحکام و در عین حال فرّار و شکننده در مقابل راوی بوف کور قد علم کرده است. از او فقط سایه‌ای مانده است، همچون یکی از سایه‌های مُثُل افلاطون، بی‌حقیقت و بی‌وجود.

www.Mehripublication.com

و دستی و ذهنی که می‌نویسد. سایه‌ای در حال آخرین نزاع، در حال نزع . و دستی که می‌خواهد، با نوشتن، به این سایه زندگی بدهد، زندگی‌اش را "قطره قطره در گلوی خشک سایه‌اش بریزد". همچون عیسایی که برای نجات جان مرده‌ای آمده باشد و در عین حال بداند که از دست وی کاری ساخته نیست.

شهروز رشید در آخر مطلب شصت صفحه‌ای بسیار خواندنی‌اش داستان کوتاهی را به نام "دانشجوی آلمانی" از واشنگتن ایروینگ به تمامی نقل می‌کند. قهرمان داستان زنی جوان و زیبا را به خانه‌اش آورده است و با کمال تعجب شاهد مرگ اوست. این داستان کوتاه که شاید صد سال پیش از بوف کور نوشته شده، علاوه بر این واقعه اصلی در جزئیات نیز شباهت‌هایی به داستان هدایت دارد. بی‌جهت هم نیست که شهروز رشید، همراه با مترجم ایرانی داستان (عنایت الله دستغیبی) می‌پرسد: "بوف کور را هدایت نوشته است یا واشینگتون آیروینگ؟"

در همین‌جا باید گفت که امکان نوشتن بوف کور بر مبنای چنین داستان کوتاهی منتفی است. و اگر هم ممکن باشد چیزی بسیار ساختگی و مصنوعی می‌شود. از این که بگذریم، در ادبیات، مهم مطلبی نیست که نوشته می‌شود، بلکه چگونگی نوشته شدن آن است. در فرم است که محتوا پرورده می‌شود. وگرنه مطالب و محتواها در کتاب‌های گوناگون مرتبا تکرار می‌شوند. آن‌چه که باعث تفاوت داستان‌ها از همدیگر می‌شود فرم و ساختار آنهاست. ما به هر جای بوف کور که مراجعه می‌کنیم می‌بینیم که انگار نیرویی سهمگین و ماوارء طبیعی ـ کابوس‌وار ـ بر ما هجوم آورده است. کابوسی که به قول اسحاق‌پور "به اراده خود نمی‌توان ایجاد کرد، کابوسی که به مؤلف و خواننده‌ی اثر با جبر و وضوحی کورکننده تحمیل می‌شود."(اسحاق‌پور، بر مزار هدایت، ص۶۹) و راوی چنان درگیر این کابوس می‌شود که سراسر کتاب ماجرایی است "که بر یک آدم تک و تنها می‌گذرد که خودش بیش از آن که ناقل ماجرا باشد درگیر ماجراست و بدون اختیار می‌نویسد."(همان، ص۷۶) در این‌جا حتی جمله‌ای از خود شهروز رشید نیز راه‌گشاست. او می‌نویسد: "هیچ کس قادر نیست با اراده، موضوعی برای نوشتن انتخاب کند که خود آن را تجربه نکرده است."(ص۸)

پس این داستانِ بلند تجربه روحی خود نویسنده است. نوعی دور شدن است، دور شدن از نور و رفتن به سایه. دور شدن از واقعیت و کوچ کردن به قلمروی سراسر وهم و خیال. نیز مأوا گزیدن در کابوسی سهمگین است. کابوس ازهم

گسیخته‌ای که کارکردش را از دست داده و از دنیای خواب به بیداری زمینی‌ها کوچ کرده است. آویزان شدن است میان دو آینه، که اولی واقعیتی از دست رفته است و در این از دست رفتگی تکرار یک کابوس است، و دومی کابوسی است که باز همان واقعیت مخدوش را تکرار می‌کند. و از آن‌جا که هر دو آینه، در هر سو، آینه دق هستند، به هراسناکی واقعه می‌افزایند.

در این ناکجا، نه آداب داستان‌نویسی به کار می‌آید و نه قوانین صرف و نحو. آن‌چه هست بازنمای تلخ تصاویر مخدوش و درهم برهمی است که راوی در پیرامون خود و در آن آینه‌های دق دیده است.

راوی بوف کور زندگی طبیعی ندارد. زندگی او از هم گسیخته و واقعیت از او سلب شده است. تنها افکار و توهمات او باقی مانده‌اند و زندگی او را تعیین می‌کنند. کسانی آمده‌اند و در و دیوارهای خانه‌اش را از درون و بیرون رنگ جدیدی زده‌اند، و او وقتی چشم گشوده خانه‌اش را به جا نیاورده است. احساس می‌کند که این خانه هیچ‌گاه خانه او نبوده است. پس به راه افتاده و خانه دروغین را ترک گفته است. نتیجه آن خانه به‌دوشی است، خانه به‌دوشی ذهنی و روحی و روانی. و حالا او در دنیای جدید حتی خودش را هم به جا نمی‌آورد. "زندگی من به نظرم همان‌قدر غیرطبیعی، نامعلوم و باورنکردنی می‌آمد که نقش روی قلمدانی که با آن مشغول نوشتن هستم."(بوف کور، ص۷۲)

محیط جدیدی که او در آن‌جا پرتاب شده و نه سنگ و ساختمان‌هایش، نه خانه‌ها و کوچه‌هایش از آن او نیست، افکاری مسموم را در او تولید می‌کنند: "نمی‌دانم دیوارهای اطاقم چه تأثیر زهرآلودی با خودش داشت که افکار مرا مسموم می‌کرد ــ من حتم داشتم که پیش از مرگ یک نفر دیوانه‌ی زنجیری در این اطاق بوده..." (همانجا، ص۷۱).

شهروز رشید به این نتیجه می‌رسد که بوف کور "آزمایشی (است) در نوشتن. و شکستی دردناک در نوشتن."(ش. رشید، ص۹) باید گفت که اگر هدایت در نوشتن بوف کور شکست خورده، شکست او از آن‌جاست که وی در طول حیاتش با این کتاب تنها ماند و احساس کرد که به عنوان نویسنده ایرانی باید در وهله اول از ایران و برای ایرانی بنویسد. پس تغییر مسیر داد و سعی کرد از آن "ناکجایی" که دچارش شده بود بازگردد. یعنی همان‌طور که شهروز رشید می‌گوید "هدایت هرگز بعد آن دست به چنین آزمایشی نمی‌زند. به فکر چاره می‌افتد. جست‌وجوهای

غریب و گاهی دردناک...″(ص۹).

واقعیت این است که هدایت بعد از بوف کور چیزی در حد بوف کور و حتی شبیه آن ندارد. بازگشت او از سبک بوف کور به دلیل شکست او از خواندگانش بود، و نیز تأییدی بر این شکست. بوف کور دنیای خود او بود، و بازگشت از آن رها کردن خود و برگشت به دنیای دیگران بود. دنیایی که برای ذهن و هنر او چیزی نداشت. و گرنه بعد از تغییر مسیر می‌بایست بهترین و بیشترین داستان‌هایش را بنویسد، حال آن‌که طبق آن‌چه شهروز رشید نیز می‌نویسد، هدایت بیشترین خلاقیت‌ها را پیش از این تغییر مسیر داشته است. او در بوف کور، به نظر من، به جایی رسیده بود که جهان ذهنی ولی واقعی او بود، اما او در این جهان واقعی‌اش تنها بود. خوانندگانش هنوز وارد جهان وی نشده بودند و او را تنها گذاشته بودند، هم در درون و هم در بیرون.

خانه بوف کور، دست‌کم در آن زمان، آشیانه‌ای در سر راه بوده است، و هدایت هر چقدر انتظار کشیده کسی به او سر نزده است. به ناچار برگشته است به وطن جغرافیائی‌اش، برگشته است که باز از اول، از آن‌جا و با مصالح آن‌جا شروع کند. و حاجی آقا و توپ مرواری و ... را می‌نویسد.

گفتیم که آن نویسنده‌ای که از زمین می‌کَند، به تخیل، به فانتزی خود پناه می‌برد. صادق هدایت بین دو آینه دقِ نسبتا دور از هم قرار گرفته بود و چهره خود را در هیچ کدام‌شان به درستی نمی‌دید. آینه‌ای که واقعیتِ میهن او بود، و آینه‌ای که دنیای خیالاتش بود. و این وضعیت نمی‌تواست به درازا بکشد. بینابینی بودن به او نمی‌آمد. از یک طرف به افکار او هیچ ارتباطی نداشت و از طرف دیگر به واقعیت او. و او هر بار از جایی، از نیمه‌ای از خودش، کنده می‌شد و از آن‌جایی که نه این یکی را می‌پذیرفت و نه آن یکی را، عملا، و به ناچار، در نقطه‌ای در وسط بود، یعنی جایی که از هر دو نیمه‌اش دور می‌شد، از تمام خودش جدا می‌شد. پس خودکشی و مرگ به نظر هدایت تنها راه حل بوده است، همان مرگی که او انتخاب کرد، همان مرگی که نویسنده را از مدت‌ها پیش انتخاب کرده بود.

همیشه گفته‌اند مهاجرت و تبعید فقط سفر و جابه جایی و ترک وطن نیست، بلکه پیش از هر چیز ترک روحی وطن است. و بدتر از آن این است که وطنت تو را ترک کند. و در مورد هدایت هر دو صحت داشت. هم او مجبور به ترک روحی زادوبومش شد و هم زادوبوم او را ترک کرد. پس دور شدن از دو جهت

بود. در برهوتی که میان این دو به وجود می‌آید، نه نویسنده می‌تواند زندگی کند و نه خواننده و نه هیچ ابن‌البشری. این فضای خالی و برهوت را نویسنده می‌تواند تنها با جسد خود پر کند، همان کاری که صادق هدایت کرد. و این جسد حالا دهه‌هاست که این فاصله را، این برهوت درون ما را با حضور خودش پر می‌کند. یکی از رازهای نامیرایی صادق بی‌شک در همین مرگ او نهفته است. و نیز در آن مرگی که در بوف کور است.

منابع:

صادق هدایت: بوف کور، انشارات جاویدان، ۲۵۳۶
شهروز رشید: مهلتی بایست تا خون شیر شد، نشر آفتاب، نروژ ۱۳۹۵
م. ف. فرزانه: آشنایی با صادق هدایت، پاریس ۱۹۸۸
یوسف اسحاق‌پور: بر مزار صادق هدایت، انتشارات باغ آینه ۱۳۷۳
محمدعلی جمالزاده: دارالمجانین، چاپ ششم ۱۳۳۰
David Riesman: Die einsame Masse, Hamburg 1956
Pedro Kadivar: Kleines Buch der Migrationen, Sujet Verlag, 2017

www.Mehripublication.com

www.Mehripublication.com

دولت‌آبادی و سلوکِ مردم سالخورده

نگاهی انتقادی به رمان "سلوک"، نوشته محمود دولت‌آبادی، چاپ دوم ۱۳۸۲ تهران، نشر چشمه

قیس، سالکِ نوعی عشق

زمانی منتقدی نوشته بود که دولت‌آبادی هنوز وارد شهر نشده است. طبیعتا شرط ورود نویسنده کلیدر به عرصه ادبیات مدرن، گام گذاشتن به شهر است. قیس، قهرمان رمان سلوک، این گام را برداشته است، گرچه با هزار مشکل، ولی به هر حال می‌توان به قیس خوش آمد گفت.

مشکلات ورود قیس به شهر، آن هم از نوع اروپایی، فراوان است. از تمام وسایل مدرن شهری، قیس فقط یک تلفن همراهِ از کارافتاده و بی‌مصرف دارد و جایی درست و حسابی برای استراحت نمی‌یابد و چشم براه میزبانی است که هیچ‌وقت نمی‌آید و گویا هیچ‌وقت موفق به گشودن چمدان سنگین سفریش و اتراق در مأمنی نخواهد شد.

این ورود به شهراما از سر ناچاری است، زمانه گویا به گونه‌ای است که هر

www.mehripublication.com

کسی باید به هر حال گذارش دیر یا زود به آن جا بیفتد. و قیس با این وصف فقط جسما وارد این شهر بزرگ اروپایی شده و به جای ازدحام مردم و ماشین‌ها و غیره، گذشته‌ی او تنها چیزی است که از مقابل چشمان وی رژه می‌رود، عمری شاید به درازای تمام تاریخ مرد شرقی. و حالا این عمر به پایان می‌رسد، زیرا که زندگی وی همان سایه‌ایستَ که آرام آرام راه گورستان را در پیش گرفته است. او همان پدر است و یا همان پدرمعشوقه، حتی ممکن است خودِ راوی هم باشد، نه مرده و نه زنده، یک سایه در ناکجاآبادی میان هست و نیستِ این دنیا. گذشته برای او به اتمام رسیده است و آینده‌ای وجود ندارد. زمان حال نیز تنها مجالی است برای کلنجار مدام با گذشته. قیس، این انسان سالخورده، نگاهش را بطور عمده به گذشته می‌دوزد، و این تنها سهمی است که وی از زمان می‌برد. او ازکوتاه‌ترین فرصت استفاده می‌کند تا از میان دالان‌های هزارتوی گذشته بگذرد.

وقتی که قیس از همدم و دوست کنده شده و با شهر الفتی نمی‌یابد، ناچار جایش در همان لامکان نامعلوم است تا به زندگی جدیدی خو بگیرد که در پنهان کردنش از دید دیگران ذاتاً دستِ کمی از مرگ ندارد.

قهرمان دولت‌آبادی ذهن خودش را دور می‌زند و در آخر سر، و نیز در آخر کتاب، به همان نقطه‌ای از دایره می‌رسد که در ابتدا بوده است؛ خیابانی سرد و تاریک، روبروی کافه‌ای خلوت، که آن‌موقع شب جز گارسن کس دیگری در آن حضور ندارد، و سرانجام کنار سطل‌های زباله، تا شاید همان جا، به همراه قصه زندگی‌اش تمام شود و دایره را به این شکل کامل کند.

رمان گاهی از زبان قیس و گاهی نیز از زبان سوم شخص روایت می‌شود و خواننده که جهان را با چشمان قیس می‌نگرد، امکان این را می‌یابد که قیس و گذشته وی را از بیرون و در نمایی دیگر ببیند.

عشق بزرگترین چیزی است که او از دست داده است. وقتی قیس همان مجنون باشد، تصور وجود او بدون عشقِ لیلی محال است. لیلی آن زن اثیری است که در تاریخ مرد ایرانی، آنچنان که در بوف کور می‌بینیم و یا حتی در "آینه‌های دردار" گلشیری، اسامی گوناگون یافته است و در اینجا بر تعداد این اسامی افزوده می‌شود: مها، نیلوفر، مهتاب، ململ، مروارید، شیرین، ناتانیل و ... و لیلا.

آن زن اثیری که هدایت یک بار به خاک سپرده بود، در اینجا به سراغ شخصیت اول دولت‌آبادی آمده است، انگار می‌خواهد بازاز نو قربانی بگیرد. قیس، نیم قرن

www.MehripubLication.com

بعد از مراسم خاکسپاری زن اثیری به وسیله راوی بوف کور، تنها طرح کشتن او را، و آنهم فقط در مخیله خود می‌پروراند و برای این کشتنِ ذهنی بارها و بارها با خود و با اسلحه‌اش ورمی‌رود و آخرش هم می‌داند که بعد از قتل معشوق، نوبت خود اوست. جنون او جنون عشق است و عشق، تمام هستی او. مجنون بدون اینها دیگر مجنون نیست. مجنون بدون لیلی، بدون جنون، بی معناست،: "ذرات وجود من، تمام ذرات وجود من پرند از تو، پس چطور می‌توانم بدون تو؟"(ص ۳۷) اما این مجنون می‌داند که زمانه زمان دیگری است و خود او به زبان و ذهنیتی سخن می‌گوید که هیچکس او را نمی‌فهمد حتی معشوقش: "زبان راز، زبان راز را چه کسی می‌فهمد؟ آخر راز که سخن ندارد، چه بیانی؟ آن هم در صراحت عریان این زمان از سّرِ اعظم عشق چگونه می‌توانی سخن بگویی؟"(ص ۳۸)

راوی که عشق، این فرشته نجات، او را تنها و بی پناه گذاشته، ناچار است که به خود بیاید و به خود بنگرد. زمان، زمان شکل گیری ذهنیت فردی است، ولی چنین چیزی برای قیس، که وجودش حل شده در دیگری است ممکن نیست: "یک بار به اندیشه آینه، نگریستن در آینه و فروریختن در تصویر آینه اندیشیدم و نشستم برابر آینه؛ و در آینه فرو ریختم مثل مردی که خود را نمی‌شناسد، مثل انسانی که گم شده باشد, ..."(ص ۳۱) و در آخر سر هم وقتی موفق می‌شود به آینه بنگرد، نه خود را که پیری و مرگ خود را می‌بیند.

گویا تا به حال دولت‌آبادی نخواسته است مرگ زن اثیری را باور کند و حالا که باورکرده است بین واقعیت قهرمان او و عشق ذهنی‌اش شکافی مرگبار دهان گشوده است، تا قیس نیز مثل راوی بوف کور، در هذیان خود سیر کند و خود را در کابوسش تکرار کند.

نه تنها قیس، بلکه دیگر مردان حاضر در رمان دولت‌آبادی هم هر کدام به گونه‌ای و در جایی شکست خورده و نفله می‌شوند. سنمار، پدر معشوقه، به گونه دیگری عاشق است، عاشقِ باور و ایمان خود، ایمان به مبارزه سیاسی در راه سوسیالیسمی به شیوه شوروی، که مدت زمانی است فرو پاشیده است، ولی سنمار به جای دل کندن و یا چاره دیگراندیشیدن، خود را با صدای رادیوی روسیه، که یادآور خاطرات گذشته است، سرگرم می‌کند، همانگونه که قیس با شنیدن صدای معشوق، که حالا در آغوش کسی دیگر است. زنان که می‌بایست سمبل عشق ازلی از نوع زنان اثیری مردانِ احساساتی باشند، خود را با زمانه جدید وفق داده‌اند

www.Mehrpublication.com

و بجای اینکه عشق را به ذهن مردان تداعی کنند، گونه‌ای وسیله تجارتی هستند. گویا رسالت خود را فراموش کرده‌اند و برای فروختن عشوه‌های خود به دنبال مشتری‌های مرفه تر از مردان رمان دولت‌آبادی می‌گردند.

اگر دولت‌آبادی با وجود آن همه طول و تفاصیل، ما را باز هم به هزارتوی ذهن راوی نمی‌برد، دلیلش این است که چنین انسانی، یعنی قیس، بر خلاف تمام کوشش‌های دولت‌آبادی، انسانی تک بعدی است و ذهن پیچیده‌ای ندارد. او شخصی است که همه چیز و بویژه زن را به همان صورت ساده و حساب شده گذشته‌های دور می‌خواهد. و چون زمانه جدید مسئله عشق و زن را ازساختار ذهنیت قیس پیچیده‌ترکرده، پس او فرو می‌ریزد.

راوی دولت‌آبادی با وجود حضورش در یک شهر مدرن، با این ذهنیت نمی‌تواند شهر و خیابان را ببیند. او تنها می‌تواند روستا را ببیند و تشریح کند و یا در بهترین حالت، شهری را که درخلوتِ خانه‌ها و یا در کوچه پس کوچه‌هایش هنوز بویی از همان مناسبات دوره‌های منطبق با آن ذهنیت به مشام می‌رسد. مثلا زادگاه دوردست و بی نام و نشانِ خود قیس، که با وجود شهر بودنش، در خیابان‌های اسفالت شده‌اش هنوز مناسبات قبیله‌ای حاکم است. لاجرم قیس نیز، که حالا از بدِ روزگار، گذارش از آن زادگاه به شهری اروپایی افتاده است نه تنها در تاریک‌ترین زوایای ذهن خود، بلکه به طور آشکار و در رابطه با دیگران و از جمله با مسئله عشق و معشوق نیز انسانی قبیله‌ای است. تنها رازعشقِ پرسماجت قیس همین است، عشقی که بر اثر همین ساده‌نگری و ساده‌خواهی نتیجه‌ای ندارد جز اینکه سرانجام به نفرت مبدل شود و قیس را، هر چند که بطور ذهنی، به انتقام جویی وادارد.

آشنایی چنین شخصی، یعنی قیس، با ادبیات و بخصوص ادبیات مدرن بسیار عجیب است و در ساختار رمان یک تناقض. شخصی در حد آگاهی قیس، می‌بایست دست کم بطور ذهنی، انسان قرن بیستم و بیست ویکم باشد. آخر چگونه ممکن است کسی بوف کور و "بیگانه" و "سقوط" را که دولت‌آبادی از زبان قیس از آنها نام می‌برد خوانده باشد و ارج و ارزش آنها را بداند و با این همه آب از آب تکان نخورد و در ذهنش، تصویر عشق همان بماند و توقع همان؟ چگونه است که وقتی زن اثیری هدایت رفته رفته تا حد یک لکاته مسخ می‌شود و قیس نیز از این آگاه است، از " مسخ" معشوقه‌اش و ازدواج او با دیگری که ثروت و رفاه

بیشتری دارد چنان برمی‌آشوبد که انگار چنین چیزی نه تنها درتاریخ مرد شرقی بلکه در ادبیات نیز برای اولین بار اتفاق افتاده، پس بزرگترین خیانتِ ممکن روی داده است و بنابراین باید هم معشوق را بکشد و هم خود را، و دیگر به چیزی کمتر از مرگ راضی نمی‌شود؟ و این چگونه است که قیس، با خواندن آن همه رمان، به یکی از نتایج آن، که پذیرش وجودِ "دیگری" است نرسیده و در نگرش و رفتار و کردار قالبی و تک بعدی وی هیچگونه تزلزلی به وجود نیامده است؟ معلوم نیست کسی که حاضر است تمام زوایای تاریک و روشن مغزش را مالامال وجود یک شخص و تنها یک شخص بکند، این همه فضا را در مغز خود برای خواندن آثار فلسفی و ادبی این چنینی چگونه یافته است. از چنین آدمی که ظاهرا می‌بایست ذهن پیچیده‌ای داشته باشد، انتظار می‌رود که رویه دیگری در پیش گیرد و در رابطه با عشق، دست کم از نظر ذهنی، قوه تخیلش را از حوزه لیلی و مجنون فراتر ببرد.

البته می‌دانیم که دولت‌آبادی سعی نموده است داستانی سمبلیک بر پایه زنان و مردانی نمادین بنویسد. ولی چون این اشخاص، مثلا بر خلاف راوی بوف کور که در جای نامعلومی میان رویا و واقعیت سیر می‌کند، مرزهای واقعیت را ترک نکرده‌اند، می‌توان و باید آداب و رفتار آنها را نیز بر پایه همان منطق و همان واقعیتِ ملموس سنجید: "بله خانم‌ها و آقایان! کم و بیش می‌دانم در پایان هزاره دوم میلادی و در یک شهر اروپایی هستم. زبان ندارم، اما کور هم نیستم." (ص ۹۷ـ۹۶) نقد منطقی رفتار قیس بخصوص به این دلیل ممکن است که او، باز هم بر خلاف رویه بوف کور، می‌کوشد برای تمام کارهای خود و دیگران دلیل منطقی بیابد و گاهی اینرا به افراط تکرار کند: "آری دوست می‌دارم با وهم پدرم زندگی کنم، یا درست تر این که وهم او با من هست همیشه ... و جاری است در لحظه لحظه بودگاریِ من که می‌توان نام زیستن بر آن نهاد و نه لزوما عنوان زندگانی کردن. زیرا لزوما انسان زندگی نمی‌کند، در حالی که به هر صورت می‌زید! به این تشخیص خوفناک و بی رحمانه دیری ست رسیده‌ام."(ص ۸۸)

البته دولت‌آبادی می‌توانست قهرمانش را به صورت دیگری بیافریند، مثلا ازقماش شخصی بی خبر و بدون هیچ گونه ارتباط با گفتمان‌های فرهنگی، ادبی و فلسفی سده‌های اخیر، که، با وجود این، با شروع قرن بیست و یکم بدنبال زنی از گونه لیلی راه افتاده باشد. وجود چنین کسی، نه تنها بعنوان یک شخص

داستانی، بلکه همچنین بطور واقعی چندان دور از تصور نیست و تنها چنین شخصی می‌توانست به عشق و لیلی چنان بنگرد که قیس. ولی انتخاب قهرمانی از همه جا بی‌خبر نمی‌توانست دولت‌آبادی را چندان قانع کند، زیرا در آن صورت امکان صحبت به شیوه‌ای که او می‌پسندد وجود نداشت. بعد از آنهمه تجربیات رمان نویسی، دولت‌آبادی می‌داند که تحمیل زبانی خاص، بر همه اشخاص داستانی در تمام سطوح ذهنی، چنانکه درکلیدر، چه از نظر شکلی وچه از نظر محتوا توجیه پذیر نیست. این است که او سعی می‌کند نشان دهد که قهرمانش اهل مطالعه است تا بتواند گفته‌های خود را از دهان وی به شکل شعر و شعار و کلمات قصار و غیره، و همه را با زبانی فخیم، به رخ خواننده بکشد. به عبارت دیگر، مسؤولیتِ زبان دولت‌آبادی را قیس بعهده گرفته است. اگر دولت‌آبادی زبان خود را از ذهن قیس هم حذف می‌کرد، دیگر با خودش، با آن نویسنده‌ای که ما می‌شناسیم، بطور کامل وداع می‌کرد و تصور چنین چیزی ناممکن است.

با این وصف، آن جایی که دولت‌آبادی، به عنوان رمان نویس، شعرسرایی را به کناری گذارده و به خود وقایع می‌پردازد، نویسنده موفق و چیره دستی است. وقتی خواننده از ذهن قیس بیرون می‌آید و از زبان وی نجات پیدا می‌کند، آنگاه مثل کسی که تونلی تاریک و یکنواخت را سرانجام بعد از ساعت‌ها انتظار و احساس خفگی پشت سر گذاشته است، نفسی براحتی می‌کشد و نویسنده، از چند استثناء کوچک که بگذریم، در سیر حوادث دخالت نمی‌کند و خواننده را به حال خود می‌گذارد تا مناظر دو طرف جاده را بدون مزاحمت نویسنده و با چشمان خود ببیند. اوج داستان و کشش آن نیز در همین جاست. حادثه ناپدید شدن سنمار، آنهم در جایی که نویسنده، دیدن حوادث را به عهده چشمان خواننده سپرده است، تا اشخاص داستان جانی بیابند و در مسیر رمان حرکت کنند تا سرانجام و پس از چندین صفحه دعوای سرسام آور خانواده، پدر خانواده خود را بصورت مرموزی از دیدگان دور کند. این صحنه سوررئالیستی ارزش آنرا دارد که خواننده رنج‌های ده‌ها صفحه دیگر را به جان بخرد تا از این صفحات بیاد ماندنی در زبان بی شیله پیله منطبق با آن لذت ببرد: "وپدر؟ او نبود که بشنود؟ بود و نبود. کلاهش بود، همان جور به تکانه سیلی افتاده بر روی ابروها، اما سر نبود، یقه پیراهن و کراواتش بود، اما گردنش نبود، سر شانه و کمرگاه و بال‌های کت اتوکشیده‌اش بود، اما شانه‌ها و بازوها و دست‌هایش نبود (...) اما ... کجاست اگر درون لباس‌هایش نیست ... (ص ۱۵۲ـ۱۵۱)

با این گفته‌ها، به دلیل شکل پرداختن نویسنده به فرم‌های جدید رمان نویسی و توضیح رفتار اشخاص داستان از منظرهای گوناگون، و اشارات مکرر او به شکلی بینامتنی به مشکلات نوشتن و تجربیات دیگران در این زمینه، سلوک دولت‌آبادی یک وداع است: وداعی هرچند غیر قطعی با قهرمان‌سازی ادبی در زمانه محتومیت شکست قهرمان‌ها، وداعی قطعی با روایت ساده خطی که دولت‌آبادی طرحش را از همان "روزگار سپری شده مردم سالخورده" ریخته بود، و اعترافی است هر چند تلخ به شکست، به شکست روایت سنتی از عصر مدرن و پست مدرن، و سلامی ست هر چند ناگزیر به ناچارگی معاصر بودن. با این وصف می‌توان انتظار داشت که رمان بعدی دولت‌آبادی، رمان کاملا دگرگونه‌ای باشد.

قیس، سالکِ نوعی زبان

آموزش فن بیان، مثلا درمدارس، چیزی نیست جز آموزش آداب مهمانی در خانه زبان بزرگان. البته مهمان بودن و نمکدان را نشکستن هم خود یک هنر است ولی هنری بالاتر از این نیز هست و آن هنر صاحبخانه بودن است، هنرِ ساختن خانه‌ای برای خود و بعد زیر سقف آن بسر بردن.

شاعر و نویسنده جدی کسی است که خانه زبانش را خود می‌سازد. اینکه در ادبیات مدرن فارسی بر ارج و ارزش نیمایوشیج این همه تاکید می‌شود از همین جا نشأت می‌گیرد. البته شاعر و نویسنده برای آنکه بتواند سبک زبانی خاص خود را خلق کند باید ساختمان زبان موجود را بشناسد و بداند از چه اجزایی و چگونه ساخته شده است. تا این مسائل بدیهی را نیاموزد نمی‌تواند بسراغ معماری برود. شاید مهمترین نکته در آموزش فن بیان در همین جاست: آموزش اجزاء ساختمان ونیز چگونگی کاربرد آنها، تا شاعر و نویسنده احتمالی آینده بتواند ویرانش کند وبا مصالح آن، خانه خاص خود را بسازد، چرا که مهمان بودن، هر چند در ساختمانی بس زیبا و خیره کننده، برای شاعر و نویسنده جدی کفایت نمی‌کند.

البته همانطور که مهمان بد وجود دارد، معمار بد، و بهتر است بگوییم صاحبخانه بد هم، وجود دارد. هستند کسانی که ساختمان‌هایی می‌سازند که نه سایه‌بانی برای خودشان می‌شود و نه برای دیگران. ولی ما چون فعلا از مهمان‌ها صحبت می‌کنیم و نه از صاحبخانه‌ها، از دادن مثال صرف نظر می‌کنیم.

شخصیت‌های داستانی دولت‌آبادی تا بحال معمولا مهمان بوده‌اند و در خانه‌ی

www.nerinpublication.com

زبان بزرگانی همچون بیهقی اتراق کرده‌اند، و ناگفته نماند که معمولا مهمانان خوب و حق شناسی هم بوده‌اند. قیس نیز از زمره آنهاست. هر چند بادهای سرنوشت او را به یک شهر بزرگ اروپایی کشانده است ولی او کمابیش در همان خانه بیهقی زندگی می‌کند. جسمش در اروپاست و در آستانه قرن بیست ویکم، ولی ذهنش در همان خانه مردمان سالخورده و از نظر تاریخی سپری شده بیتوته می‌کند و فقط گاهگاهی اشیایی بسیار ناچیز را جابجا می‌کند ومثلا از این طاقچه به آن طاقچه می‌برد. او در مواردی، چیزهایی هم، بعنوان مثال تلفن همراه را، که از دنیای مدرن به دستش رسیده، به درون آن خانه منتقل می‌کند که بی‌مصرف می‌ماند چرا که طریقه استفاده از آن را نمی‌داند و یا اصولا فضای خانه آمادگی پذیرش چنین اشیایی را نمی‌دهد.

به زبان دولت‌آبادی در رمان کلیدر نویسنده‌های مختلفی و از جمله براهنی و گلشیری پرداخته‌اند. در اینجا فقط باید اضافه کرد که وقتی آقای دولت‌آبادی زبان بیهقی را معیار می‌گیرد و داستان‌های خود را عمدتا به همین زبان می‌نویسد به این معنی است که قهرمانان دولت‌آبادی با زبان بیهقی، به عبارت دیگر، با ذهن و مغز بیهقی فکر می‌کنند و ناگفته پیداست که تلفیق پدیده‌های مدرن و پست‌مدرن دوره ما با چنین زبانی نه تنها برای خواننده بلکه همچنین برای نویسنده مشکلاتی ببار می‌آورد.

البته دولت‌آبادی با این مسئله از موضع دیگری برخورد می‌کند: "وقتی به ادبیات کلاسیک رجوع کردم که ادبیات معاصر را خوانده بودم و دیگر قانع نمی‌شدم. در ادبیات کلاسیک از جمله به استادم ابوالفضل بیهقی مراجعه کردم. شگفتا دریافتم که او مثل مادر من حرف می‌زند." (آینه‌ها ص ۳۴۹) لازم به توضیح نیست که چنین شباهتی به معنای مدرن بودن زبان بیهقی نیست. به جای دوری نباید رفت. ما نتیجه‌اش را دست کم برای آخرین قهرمان دولت‌آبادی می‌بینیم که با چنین ذهن و زبانی چاره‌ای ندارد جز اینکه بر حاشیه کاملا متروک یک خیابان اروپایی بنشیند، آنهمم در شب، و در مهی غلیظ، تا هیچ کس وهیچ چیزی را از این شهر نبیند و به این صورت راحت‌تر بتواند با گذشته، که گویا هیچ ارتباط مستقیمی با ویرانه فعلی ندارد، کلنجار برود، گذشته‌ای که قرن‌ها پیش مرده و از آن چیزی نمانده است، مطلقا هیچ چیز، جز زبانی که آن هم تنها در ذهن نویسنده، در کنج ناآرام ذهنش، حضور دارد تا سپس با سماجت، از دست نویسنده و از زبان قیس

بر کاغذ جاری شود، ظاهرا با این هدف که وارد اذهان نسل‌هایی شود که در دنیای دیگری می‌زیند و از دنیای ذهنی قهرمان وزبان دلخواه نویسنده‌اش، ده‌ها وصدها سال فاصله گرفته‌اند.

دولت‌آبادی، در جاهایی که قیس غرق در ذهن خود است، جملات دراز و تابع در تابع می‌نویسد که نشان دهد، اینها همان افکارِ ظاهرا به صدای بلند بازگفته‌ی قیس است و به عبارتی نتیجه همان ذهن سیال. زبان راوی با وجود این ، زبان ذهن سیال نیست. انسان در ذهن خود هرگونه حرف بزند به آنگونه قلمبه سلمبه که در کتاب دولت‌آبادی می‌بینیم نخواهد بود. پرسیدنی است که پس از گذشت آن همه سال، بعد از آن همه تحولات سیل آسا، که عشق و خانه و کاشانه و زندگی قیس را از او ربوده‌اند چگونه است که این زبان، و فقط این زبان جان سالم به در می‌برد، تو گویی ذهن گوینده در این درگیری‌ها هیچگونه حضوری نداشته است. کافی است که این زبان را با زبان هدایت در بوف کور مقایسه کنیم که چون توّهم عشق می‌شکند و قواعد را ناچار پشت سر می‌گذارد.

نه تنها زبان، بلکه ارتباط وقایع گذشته و حال نیز و همچنین سیالیت این دو که می‌بایست به عنوان پل ارتباطی عمل کند، به شیوه جریان سیال ذهن نیست. گذشته از این، زبان نه از بی‌قاعدگی واقعیت‌های ذهن، بلکه در بیشتر موارد از منطق و قواعد منسجم و آگاهانه نوشتاری پیروی می‌کند و راوی گاهی تا ایده و فکری را به انتها نرساند، به سراغ مسائل دیگر نمی‌رود.

یکی از مشخصات زبان دولت‌آبادی "شاعرانه" بودن آن است. وی این زبان را برای تأثیر گذاری بیشتر بر خواننده بکار می‌برد. او همچنین وقایع را برای تاثیرگذاری زبان شاعرانه‌اش می‌خواهد. این دو، یعنی زبان شعری دولت‌آبادی ـ شعر دراماتیک و تفننی ـ و وقایع داستانی، اکثرا به موازات هم پیش می‌روند و در هم تداخل نمی‌کنند و گاهی وقتی با زور نویسنده درهم می‌آمیزند، بر اثر اصطکاکِ بوجود آمده، هر دو و از هردو طرف آسیب می‌بینند. بنابراین می‌توان به یک دید کلی از آثار دولت‌آبادی رسید: مجموعه‌ای از وقایع که تسلسل‌شان بوسیله دخالت زبان سمج نویسنده به هم می‌ریزد و همچنین مجموعه‌ای از شعر ـ شعری که به بیرون از خود نظر دارد و سعی می‌کند خود را بوسیله ارجاع بیرونیِ به وقایع توجیه کند: "عشق؟ شکفتن و روییدن و لحظه‌ای کشف شدن. نه، پیش از لحظه، چندان که می‌توانم به یاد بیارمش، گل به گونه آدمیزاد! زبان بند می‌آید و کام

www.Mehrpublication.com

و زبان خشک می‌ماند و اندرون تن کوره‌ای ست که می‌سوزد و می‌سوزد بی قرار و بی آرام، اما خاموش و گویی در سکونی ابدی. هیچ حرکتی نه، نه نیز کمترین جُنبه‌ای.»(ص۸۵)

کلام آخر

حالا که به تفصیل به دو نوع سلوک در رمان دولت‌آبادی پرداختیم جا دارد که بپرسیم آیا کدام یک دیگری را تغذیه می‌کند و می‌پروراند؟ آیا این زبان است که چنین عشقی را می‌آموزد و یا این عشق است که چنین زبانی را ممکن می‌سازد؟ یک امکان را به هر حال نمی‌توان از نظر دور داشت: وقتی عشقی این‌گونه در وجود زن خیالین هدایت بپایان رسید، وی ناچارا به زبان دیگری روی آورد، زبانی که زبان بوف کور بود. حالا این عشق نیز، گرچه با تاخیر بسیار، در دنیای داستانی دولت‌آبادی به پایان رسیده است، ولی زبان همان مسیر قبلی را با سماجت ادامه می‌دهد. سوال این است: چرا؟ و تا کی؟ و تا کجا؟

www.Mehrpub.com

زندگی و مرگ زنان اثیری

نگاهی به رمان "آسمان خالی نیست" نوشته‌ی شیوا ارسطویی و مقایسه‌ی آن با "پیکر فرهاد" نوشته‌ی عباس معروفی

شیوا ارسطویی و زنی که هست

رمانی را که قرار بود عباس معروفی از زبان "زن ازلی" بوف کور بنویسد شیوا ارسطویی نوشته است. در وهله اول شاید چنین چیزی به نظر خواننده نرسد و دلیلش هم این است که زن ازلی مرده و بعد هم که در قالب شهرزاد، قهرمان "آسمان خالی نیست"، زنده شده هیچ سندی مبنی بر اینکه او واقعا همان زن ازلی بوف کور باشد وجود ندارد. با این همه می‌توان تصور کرد که او یک بار مرده و حالا که بار دیگر در "آسمان خالی نیست" زنده شده، تمام تصوراتی را که ارتباطی با او و دنیای او نداشته‌اند به کناری نهاده و به خودش رسیده است، زنی که زندگی و زنانگی‌اش را خود تعریف و مشخص می‌کند و از آن عالم نمادین ساخته‌ی تصورات دیگران، برای همیشه، کنده شده است.

گذار از خانباجی (مادربزرگ) به ناهید (عمه) و سپس به خود شهرزاد (که

راوی بخشی از فصل‌های رمان هم هست) گذاری است کامل از زن سنتی به زنی که میان سنت و مدرنیته درگیر است و رسیدن به زنی مدرن که زندگی‌اش را خود به دست می‌گیرد. شهرزاد در کنار همه اینها نویسنده هم هست و می‌خواهد از سروته قضیه قتل پدرش سردربیاورد. نوشتن برای او از همینجا نشأت می‌گیرد.

قهرمان ارسطویی می‌خواهد واژه‌های جاافتاده را که در زمانی به درازای فرهنگ بشری، قوانین سفت و سخت خانواده را تعیین می‌کنند خود از اول معنا کند و در صورت لزوم به جای آنها از واژه‌های دیگری استفاده کند و به همین دلیل به پدر می‌گوید داشی (اسمی که از عمه‌اش ناهید به ارث رسیده) و از اینکه ناهید را عمه، یا پدر و مادرش را پدر و مادر خطاب کند طفره می‌رود. "داشی" پدر مرده شهرزاد، تداعی برادر است و شهرزاد، به این ترتیت، همزمان هم آنتیگونه است و هم الکترا، همزمان هم پدر را از او گرفته‌اند و هم برادر را.

ناهید و شهرزاد به مردان، اعم از پدر و برادر یا دیگران، به دیده مرد می‌نگرند و نگاه اروتیک آنها از همینجا سرچشمه می‌گیرد: "داشی رفته بود و بالش زیر سرش از جای کله او گود مانده بود ـ لحاف کرسی، شکل خوابیدن و بلند شدن و نشستن او شده بود. ناهید سفره را گذاشت روی کرسی، سینی را هم گذاشت کنار آن. رفت و دراز کشید جای داشی. سرش را گذاشت جای گودی سر او روی بالش، لحاف کرسی را تا زیر گردن کشید روی تنش و چشم‌ها را بست." (ص ۵۸) شهرزاد به پدربزرگ نیز با دیدی اروتیکی نگاه می‌کند (ص ٦٩ و ٧٢) و چنین نگاهی را "نسبت‌های نامفهوم با مردهای دیگر" (ص۱۲۷) می‌نامد. قهرمان ارسطویی می‌خواهد نیچه‌وار و "فرای خوب و بد" ارزش‌ها را بسنجد و به غیر از این به چیز دیگری باور ندارد. می‌گوید: "اینها همه‌اش دروغ است." (ص۱۰۰)

ناهید، که متعلق به نسل قبل از شهرزاد است، مسیری را که احساساتش گشوده تا به آخر نپیموده و کار را برای شهرزاد سخت‌تر کرده است. شهرزاد که تمام مشکلات نسل‌های پیشین را به دوش می‌کشد عزم جزم دارد که مسیر را تا آخر برود. این عزم وی پیش از هر چیز از آگاهی وی سرچشمه می‌گیرد.

قهرمان ارسطویی را بدین دلیل یادآور "زن ازلی" بوف کور می‌دانیم که وجود او به هرحال ادامه حضور زن است در زندگی مردان. خود وی نیز این را می‌داند و تاکید می‌کند که به جست‌وجوی مرده نباید رفت: "زن ازلی مرده بود و من داشتم زندگی می‌کردم. وسط همه اشیایی که مال خودم بود. ... داشتی رنج می‌کشیدی.

زن ازلی وجود نداشت. زنی که خودش را وقف تو کند. زنی که به خاطر آرامش تو رنج بکشد. زنی که هیچکس نبیندش جز تو.» (ص۹۶) «آسمان خالی نیست»، از طرف دیگر، جوابی است به آن چیزی که راوی بوف کور «لکاته» یا «زن هوس باز» می‌نامد و در فرهنگ ایرانی ریشه دارد: «اسمش را لکاته گذاشتم، چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی‌افتاد ... یک زن هوسباز که یک مرد را برای شهوترانی، یکی را برای عشقبازی و یکی را برای شکنجه دادن لازم داشت.»(بوف کور ص ۵۱) شهرزاد پنهان نمی‌کند که با سه مرد رابطه دارد، بدون اینکه در پی شهوترانی، عشقبازی یا شکنجه باشد. این سه مرد در رمان اول ارسطویی «او را که دیدم زیبا شدم» نیز حضور دارند هر چند که در آنجا مرد اصلی همیشه غایب است و حضورش در رمان مورد بحث ارسطویی، همچون زن اثیری هدایت در بوف کور، مدیون همین غیبت قطعی و همیشگی اوست. با این تفاوت که مرد غایب موردِ نظر شهرزاد مردی «اثیری» و ازلی نیست، بلکه کسی ست که دوستش بدارد و او را به این ترتیب زیبا کند. دومی بابک است که به مرد غایب حسادت می‌کند و سومی، ابوطالب، که او هم مثل بابک زخمی جنگ است و بستری بیمارستان و در احتضار، و زمانی که سالم بوده عکس راوی داستان را در برگه‌هایی نقاشی می‌کرده (و به این ترتیب خواننده را به یاد راوی بوف کور هدایت می‌اندازد که نقش زن اثیری را بر جلد قلمدان می‌کشد.) چون هیچکدام از این سه مرد نمی‌توانند خواسته‌های راوی «او را که دیدم زیبا شدم» برآورده کنند ناچار می‌شود مرد چهارمی نیز در خیالاتش بیافریند که فعلا یک جنین است (اما از آنجا که پدرش وجود خارجی ندارد این جنین نیز ذهنی است، و با این همه می‌تواند جای خالی آن سه نفر دیگر را، که یکی هنوز کودک است و دیگری در احتضار و سومی غایب، پر کند. و به این دلیل کار راوی که پرستار است و پرستار مردان، هم معنای حقیقی و هم معنای مجازی دارد.) حتی می‌توان گفت که این سه مرد نیز، همچون سه جنین کوچک، به عنوان مردانی واقعی در زندگی شهرزاد هنوز متولد نشده‌اند. و قهرمان «او را که دیدم ...» باید هنوز منتظر بماند تا مگر زمانی متولد شوند. چنین به نظر می‌رسد که آنها به جای متولد شدن، حتی پیش از تولد، در جاده یک طرفه‌ی مرگ می‌افتند. قهرمان «آسمان خالی نیست» نیزبنوبه خود نشان می‌دهد که با سه مرد رابطه دارد و این مردان با اینکه برعکس مردانِ «او را که دیدم زیبا شدم» به سن بلوغ رسیده‌اند و جسما بیمار و زخمی هم نیستند، با وجود این هر کدام از

www.Mehripublications.com

چیزی رنج می‌برند و برای رسیدن به زندگی، هنوز باید مسافت زیادی را بپیمایند. و در این فاصله، که آنها بفکر پیمودنش هم نیستند، مرگ معمولا بسیار زودتر از زندگی، آنها را می‌رباید.

ارسطویی از زنی می‌نویسد که هویت ساخته و پرداخته ذهن مرد شرقی ـ ایرانی را پشت سر گذاشته و از آسمان آنها به زمین خود فرود آمده است. شهرزاد می‌تواند در تصورات دیگران حتی لکاته هم باشد ولی او پیش از هر چیزی زن است، با تمام توانایی‌ها، ضعف‌ها و نیازهایش.

عباس معروفی و زنی که نیست

زن شیوا ارسطویی زنی است که می‌شود چهره‌اش را در نور دید و تماشا کرد (ص۹۶) و آنچنان واقعی است که می‌توان با دستگاه عکاسی از او عکس گرفت (ص ۹۶) برعکس زن ازلی که متعلق به عالم مثال است وهیچوقت وجود نداشته وشرط وجود او تصورات ذهن خیالبافی همچون ذهن راوی بوف کور است. در کتاب "پیکر فرهاد" نوشته‌ی معروفی اما "زن ازلی" بوف کور، از زاویه‌ی دید اول شخص، راوی خودش می‌شود. بدیهی است که شرط راوی شدن، اگر خیال قصه بافی نداشته باشیم، این است که کسی یا چیزی به عنوان یک راوی قابل تصور باشد. ولی زن اثیری در "پیکر فرهاد" فاقد این شرط اساسی است.

مشکل مرد راوی بوف کور و دلیل مهم آفرینش چنین رمانی، نبود زن اثیری ـ ازلی است. اگر چنین زنی شبح وار و تنها در رؤیاها و کابوس‌ها خودنمایی نمی‌کرد راوی بوف کور نجات پیدا می‌کرد و در نتیجه نوشتن بوف کور هم ممکن نمی‌شد. اگر زن ازلی به این شکل که در کتاب "پیکر فرهاد" حضور دارد وجود می‌داشت که، مثلا، از ذهن و زندگی خود بنویسد و تا این حد زمینی و در دسترس باشد دیگر زن ازلی نمی‌شد. آفرینش زن ازلی به معنای نادیده گرفتن زن زمینی و فرارفتن از او است، فرارفتنی که در بوف کور هم به جایی نمی‌رسد. اهمیت بوف کور دقیقا در همین ماندن میان فاصله‌ها است.

راوی "پیکر فرهاد"، به این ترتیب همان سایه مردی است که می‌تواند پشت پنجره راوی "آسمان خالی نیست" کشیک دهد. و شگفت اینکه خود فکر می‌کند که یک زن است، با اینکه هیچ چیزش به زن نمی‌آید.

همانطور که زن ازلی ـ هرچند در تصور ـ زن‌ترین است (و این را در بوف کور

هم به درستی می‌بینیم)، ذهنیت به نوشته در آمده‌اش نیز ـ البته اگر قرار بر این باشد که زن ازلی ذهنیتش را به روی کاغذ بیاورد ـ باید زنانه‌ترین، یا دست کم زنانه، باشد. صادقانه بگوییم: اگر زن ساخته و پرداخته عباس معروفی در معرض دید راوی بوف کور قرار می‌گرفت، وی بیشک نگاهی به او نمی‌انداخت. اگر کسی بگوید که راوی "پیکر فرهاد" تصورات ساخته و پرداخته ذهنیت مرد ایرانی ـ شرقی را دیگر پشت سر گذاشته و به مرحله‌ای رسیده که مرحله خود آگاهی اوست، در آن صورت خود را انکار کرده است. وقتی هم طبیعت اثیری ـ ازلی خودش را انکار کند دیگر نمی‌تواند هم‌زبان با راوی بوف کور ـ و حتی بسیار مردانه‌تر از او ـ به "زن لکاته" فحش و بدوبیراه بدهد: "چطور تحمل می‌کردید که یک پتیاره احمق فکر کند همه دنیاست و آنچه او فکر می‌کند درست است و شما هم باید مطیع فکرهای ابلهانه او باشید؟" (ص۴۳)

تیتر دو رمان نیز، یعنی "بوف کور" و "پیکر فرهاد"، به تفاوت عظیم میان این دو اشاره می‌کنند. بوف کور، اسماً، برخورد طنزآمیز راوی است با خود، با پروازهای کور و بی حاصل ذهن در زمان‌ها و فضاهای گم شده، در زمان‌ها و فضاهایی فراسوی زندگی و مرگ. و اشاره‌ای است به کوری ذهنی که به آخر رسیده است، و نیز برخوردهای پیاپی و مرگبار آن به دیوارها و سایه‌ها. راوی "پیکر فرهاد"، برعکس، با اینکه می‌خواهد در سایه بماند، هم خود و هم معشوقش را از همان مخفیگاه ذهنی‌اش مشخص می‌کند، و معشوق او، بر خلاف زن اثیری بوف کور، که جایش در دوردست نامکان است، پیکر فرهاد است.

پرواز با شک ـ ماندن در یقین

راوی "پیکر فرهاد" بر خلاف راوی بوف کور که به خودش نیز با دیده شک نگاه می‌کند نه تنها از خود بلکه از ذهن و روان معشوق نیز با اطمینان کامل حرف می‌زند: "می‌خواست با چشم‌هاش یکباره مرا ببلعد و آرام بگیرد، و به این فکر کرد که لابد من به یاد شخص غایبی افتاده‌ام. خوب که دقت کرد دانست به یک پرده نقاشی نگاه می‌کند. شاید به خاطر رنگ پریدگی و حالت خسته صورتم احساس کرد بسیار افسرده‌ام. حتا لبخند به قول او مدهوشانه‌ام آنقدر در نظرش غم‌انگیز جلوه کرد که مطمئن شد منظره روبروش یک نقاشی بر پرده‌ای کهنه و قدیمی است." (پیکر فرهاد، ص۷ ـ ۸)

www.Mehrpublication.com

او گاهی پایش را از این هم فراتر می‌گذارد و زمانی که چشم‌ها را بسته و خوابیده است باز هم حرکات را تشریح می‌کند: "من خوابیدم. تنم را به رختخوابش دوختم و در قعر بوی مردانه‌اش فرو رفتم. آنقدر فرو رفتم که او ناچار بود همه حس بینایی‌اش را از پشت کاسه چشم‌ها به کمک بطلبد و مثل سوزن تنم را به رختخواب بدوزد. توی دلم گفتم عزیز دلم، با نگاهت مرا بدوز. به هر جا که دلت می‌خواهد بدوز." (ص ۲۵)

راوی پیکر فرهاد، بر خلاف راوی بوف کور، همه چیز را می‌داند و آنجایی که ادعا می‌کند نمی‌داند، در حقیقت، خودش را به ندانستن می‌زند: "در راه هر جا خسته می‌شدم کوزه را زمین می‌گذاشتم و لب بر لب کوزه نفس می‌گرفتم. بوی شیر مادرم را می‌داد، یا نه، بوی باران عید نوروز. نمی‌فهمیدم." (ص ٤٩) یا "هنوز ... آن پسر موسیاه ... نیامده بود که جلو من بایستد، به پاهای لاغر و بلند من چشم بدوزد، بعد آرام دامنم را بالا بزند و نگاه کند. هرچه فکر کردم معنای این کارش را نفهمیدم."(ص.۱۱۵) و عجیب است، کسی که در مورد ذهنیات اشخاص دیگر، حتی هنگام خواب، آنهمه اطلاعات دارد چطور است که از تفکیک دو بو در می‌ماند و معنای بدیهی و بسیار ساده "بالا زدن دامن" را نمی‌داند؟ افراط بیجا در بکار بردن فعل "نفهمیدن" بر این دلالت دارد که نویسنده احساس می‌کند از دنیای سایه‌ها و موهومات، آنچنان که مثلا در دنیای هدایت هست، دور شده و برای رسیدن به قافله و ایجاد توهم باید خود را به نفهمیدن بزند. گویا چنین کاری می‌تواند خود به خود دنیایی موهوم از نوع دنیای هدایت بیافریند. در صورتی که معادله کاملا برعکس است.

علاوه بر این، عباس معروفی برای اینکه این تلقین را در ذهن خواننده ایجاد کند که گویا راوی ــ که بین دو دنیای هست و نیست سرگردان و بلاتکلیف مانده و راه به هیچکدام از آنها ندارد ــ به دیده‌ها و شنیده‌های خود چندان اطمینان ندارد گاهی مجبور می‌شود چندین بار کلمه "شاید" را تکرار کند. "دست به یقه ام بردم، کلید خانه او لای پستان‌هام بود. یک لحظه احساس کردم کلید خانه قوزی است. شاید، شاید، شاید." (ص۱۰۸) تکرار بی رویه "شاید" تنها تار نازک و بی‌رنگی بوجود می‌آورد که ذهنیت همه‌چیزدان راوی را هم بسختی می‌پوشاند، و ادا و اطواری است که از چشم خواننده دور نمی‌ماند.

فضای بوف کور با وجود استفاده بسیار معدود از کلمه "شاید" سرشار از شک

www.Mehripublication.com

و تردید و توهم است. هدایت برای نشان دادن شک و تردید خود، به خود کلمه "شک" متوسل نمی‌شود. ارسطویی نیز نشان می‌دهد که روایت او از واقعیت روایتی از هزاران است. شک تنها چیزی است که او از دنیای پیرامون و اطرافیان خود دارد. و او رمان خود را نه بر پایه یقین، بلکه بر پایه شک می‌سازد. همین شک و تردید در گفته‌های دیگران و از جمله گفته‌های مادر ـ که مرگ پدر را مرگی طبیعی می‌داند ـ او را وامی‌دارد به همدان برود تا از جریان مرگ یا قتل داشی ـ پدرش ـ سردربیاورد. از نوشتن حول و حوش همین مرگ مشکوک است که رمان ارسطویی بوجود می‌آید.

روایت او همگام و به موازات روایت‌های دیگر است و در عین حال روایتی است که سایر گفته‌ها را مورد پرسش قرار می‌دهد و می‌خواهد به حقیقتی که در ماورای حوادث روزمره، در ماورای ادعاها، پنهان است دست بیابد. دست نویسنده برای پیمودن چنین راهی خالی است و شک تنها توشه راه است.

و سرانجام همین شک و تردید است که به شهرزاد بال می‌دهد تا با روایت ادبی از آن مکان فراتر رود. تا آناهیتا شود و به آسمانی برسد که دیگر خالی نیست.

رمان معاصر در کنار ساختار هنری که می‌آفریند ساختارشکنانه هم هست. چنین رمانی می‌تواند پیش و بیش از هر منتقدی دست به نقد خود و شالوده‌زدایی بزند. ارسطویی هم از همین شگرد استفاده می‌کند. وی در آخر کتاب که ساختار و محتوا در ذهن خواننده جا افتاده و خواننده خود را سرانجام در مسیر معین و شاید همواری می‌یابد ناگهان او را به جای دیگری، به رمان دیگری به نام "افیون" که هنوز نوشته نشده و زمانی قرار است نوشته شود حواله می‌دهد.[1] به این ترتیب شهرزاد روایت خود را نیز پشت سر می‌گذارد و با "افیون"، رمان بعدی، به جای دیگری، به جای نامعلوم دیگری، می‌رسد. زن ازلی معروفی، برعکس، از خودش شروع می‌کند، در تنگنای بی انحنای ذهن‌اش تداوم می‌یابد و سرانجام مثل آبی راکد در خود پایان می‌پذیرد. و او کسی نیست جز خود نویسنده که از زبان زنی بیان می‌شود که هم می‌خواهد نقش توخالی بر جلد قلمدان باشد و هم هوای زندگی در سر دارد و همه جا، چه بر جلد قلمدان و چه در کوچه و بازار و رختخواب، آداب و رفتاری مردانه دارد.

---

۱. کتاب "افیون" ارسطویی بعدها در نشر باران سوئد به چاپ رسید.

www.Mehrpublication.com

الصاق خودخواسته‌ی راوی "پیکر فرهاد" بر جلد قلمدان، همین زندگی تک بعدی او را در رمان تباه می‌کند. و هردو جنبه‌ی وجود او با هم ـ یعنی زندگی روزمره، دوندگی‌های بی‌حاصل و درماندگی‌های پایان ناپذیر او از یک طرف، و نقش مرده‌اش بر جلد قلمدان از طرف دیگر ـ که نقیض همدیگرند ـ همان هستی کمرنگ او را به زیر علامت سئوال می‌برند. دلیلش هم این است که با تکرار مدام زندگی (و در حقیقت مرگ او) بر جلد قلمدان، در حین دوندگی‌های پایان‌ناپذیر و بی سرانجامش در کوچه و بازار، وجود خود را از دوطرف خنثی و ناخواسته انکار می‌کند و به این ترتیب، در ذهن خواننده شکل نمی‌گیرد. شاید معروفی بخواهد بگوید که اصل مسئله دقیقا همین است: زنی بین هست و نیست. بین این دنیا و "آن دنیا". گذشته و آینده. در چنین صورتی، این زن که بین هست و نیست سیر می‌کند، می‌بایست در تصورات راوی دیگری، خواه دانای کل و خواه راوی اول شخص، که می‌تواند هرکسی باشد جز خود او، شکل بگیرد.

راوی "پیکر فرهاد" سعی می‌کند همان راهی را برود که راوی بوف کور برایش گشوده است و به عنوان یک معشوقه او را همان‌قدر می‌خواهد که راوی بوف کور می‌خواهد. ناهمزمانی دوجانبه احساسات عاشق و معشوق، ناممکن بودن عشق و شکستِ ناگزیر راوی بوف کور، در "پیکر فرهاد" به همزمانی در حضور، همزبانی در احساس و در نهایت امکان عشق مبدل می‌شود و با این وصف هیچ معلوم نیست گره کور نابسامانی‌ها در کجاست و سبب این همه ناله و فریاد چیست.

این نشان می‌دهد که وقتی نویسنده تولستوی نیست که آنا کارنینا را بنویسد یا فلوبر که مادام بواری را، یا تئودور فونتانه که افی بریست را، باید زنی باشد که خم و چم ذهن خود را، به عنوان یک زن، بشناسد.

شهرزاد، شخصیت رمان ارسطویی، که وجود واقعی دارد و اثیری نیست برای زندگی نیاز به جا و مکان واقعی دارد. "آسمان خالی نیست" به این دلیل، برخلاف بوف کور که رمانی با وجه ماوراءالطبیعی است و بین زمین و آسمان سرگردان است و نه بر زمین و نه در آسمان آرامشی می‌یابد، در سطح دیگری است. مشکلات شهرزاد مشکلاتی کاملا زمینی هستند و از شرایط سرچشمه می‌گیرند. شهرزاد مرگ زن ازلی را اعلام می‌کند تا بتواند زندگی کند، تا بعد ـ آناهیتا ـ زنی همچون ابرمرد نیچه که مرگ خدا را اعلام می‌کند ـ جایگاهش در "بلندترین طبقه آسمان" باشد. قهرمان "آسمان خالی نیست" به هیچ چیزی متوسل نمی‌شود جز به خودش.

آناهیتا خود اوست، نوعی اراده معطوف به قدرت ادبی. این اراده همچنانکه در مورد قهرمان "چهره‌ی هنرمند در جوانی" جیمس جویس نیز می‌بینیم به صورت ادبیات و هنر تجلي مي كند. نویسنده در اوج نوشته‌اش از مرگ رهایی می‌یابد. پرواز شهرزاد به آسمان، همان داستانی است که می‌نویسد، همان روایت هنری، مثل پرواز استیون قهرمان جیمز جویس، که او نیز به نوبه خود ددالوس است، صنعتگری که در چاهی زندانی است و بال‌هایی از موم و پر می‌سازد و پروازکنان از چاه می‌گریزد.

"بیا تمامش کنیم!" (آسمان ص١٤٤). این هم شعار زندگی راوی است و هم شعر خود شیوا ارسطویی[1]. شهرزاد برای اینکه شروع کند یک چیز را بخوبی می‌داند، اینکه تمام کند. و برای زنده شدن باید بمیرد.

منابع:

شیوا ارسطویی: آسمان خالی نیست، تهران ١٣٨٢
شیوا ارسطویی: او را که دیدم زیبا شدم، نشر قطره، تهران ١٣٨٣
عباس معروفی: پیکر فرهاد، نشر نیما ١٩٩٨
صادق هدایت: بوف کور، انتشارات جاویدان ١٣٥٧

www.MehriPublication.com

١. شیوا ارسطویی: بیا تمامش کنیم، مجموعه شعر، نشر قطره، ١٣٨٣

www.Mehripublication.com

شهروز رشید، ادبیات و زمان‌های "هرگز"

ادبیات راه رفتن بر جاده‌های هموار و خیابانهای آسفالت و خط کشی شده نیست، بلکه سرکشیدن به گوشه‌کنارهای تیره و تاریک و مرطوب است. ادبیات، از این جهت، شاید نوعی راه گم کردن باشد، نوعی گمراهی و رفتن به "بیراهه‌ای" که حقیقت درونی خود آدم است. شهروز رشید به درستی به این مطلب اشاره می‌کند که دن کیشوت برای شروع ماجراجویی‌هایش نه از در اصلی خانه‌اش، که از در پشتی آن خارج می‌شود. همین گام اول دن کیشوت نشان می‌دهد که او از راه‌هایی غیر از راه‌های مورد پسند جامعه و "جرگه" می‌رود. و نیز حاوی این نکته است که دن کیشوت کاملا آگاهانه به این کوره‌راههای پیچ در پیچ می‌افتد، "انگار خود او هم می‌داند که وهم زده است."(مرثیه، ص۲۳)

آگاهی بر توهم و گمراهی همان چیزی است که آن را از توهمات و گمراهی‌های معمولی متفاوت می‌کند. این موضوع که راه‌های پیش پاافتاده ما را به جایی نمی‌رسانند، باعث می‌شود که از در پشتی امتحان کنیم؛ و وقتی راه افتادیم راه‌های تاریک یا روشن دیگری روبرویمان می‌بینیم؛ هر قدمی قدم دیگری می‌زاید، هر واژه واژه‌ای دیگر و هر کتابی کتابی دیگر. و در نهایت به دنیایی کاملا دگرگونه می‌رسیم.

www.mehrpublication.com

راوی متن‌های "مرثیه‌ای برای شکسپیر" می‌گوید که او در این راه‌های همیشه، فرسوده شده است: "زمانی فرا می‌رسد که همه چیز زندگی تهوع‌آور می‌شود و دیگر نمی‌توانی به گذران عادی ادامه بدهی، همه چیز به معنای دقیق کلمه حالت را به هم می‌زند. پس می‌خواهی همه چیز را عوض کنی، خودت را، کل زندگی‌ات را. حتی اگر توانش را داشته باشی می‌خواهی پوست‌ات را بکنی و پوست دیگری روی گوشت و استخوان بدنت بکشی."(مرثیه، ص۱۰۲) آنچه از او بر جا مانده، نه خود او که بقایای اوست. او در جست‌وجوی دنیای دیگری است، راهی تازه شاید، که با کمک آن ـ همانطور که در متن "سلام سیمرغ" می‌خوانیم ـ بتواند همه چیز را دور بریزد، "الا چیزکی که نمی‌دانی چیست. جرقه‌ای است، نورکی است، اقلیمی به کوچکی یک ذره نور است که فکر می‌کنی نگاه دارنده و معنای توست، اصلا خود توست."(مرثیه، ص۱۰۲) آن جایی که راوی رسیده بی‌شک همان نقطه‌ای است که می‌توان زمان "هرگز"اش نامید، همان "آهوی گریزان، این هیچ، این هرگز"، که تنها با ادبیات و لابلای کتاب‌ها و واژه‌ها قابل دسترسی است، حقیقتی که از دور سوسو می‌زند و ما را به خود می‌خواند.

این "هرگز" شاید همسان موقعیتی باشد که مرد روستایی کافکا در داستان کوتاه "جلو قانون" در تمنای ورود به آن تا پایان عمر بر آستانه‌اش منتظر می‌ماند. شهروز رشید نیز در داستان "رسوایی شاعران" پاراگرافی شبیه این داستان کوتاه مرد روستایی کافکا دارد که "جلو قانون" ایستاده است و انتظار می‌کشد: "یک در ورودی وجود دارد و بعد یک هزارتو و بعد دری که همه درهای جهان است. اما این گونه سفرها بدون نقشه‌ی راهنما صورت می‌گیرد. به همین خاطر، برای هر کس دری هست. دری که تنها او می‌تواند از آن به درون بیاید، و در آن خانه کسی بجز او نیست."(مرثیه، ص۵۶)

ساکن "هرگز" می‌داند جای دیگری هم غیر از آن خانه‌های پیش پاافتاده وجود دارد، همانطور که مرد روستایی کافکا نیز واقف است که در پس و پشت همه درها و دیوارها قانونی هست که می‌توان در آستانه‌اش منتظر ایستاد، سال‌های سال منتظر ایستاد، هر چند که پشت هر دری باز دیوار دیگری است و رسیدن به هدف در عمل ناممکن. ولی ادبیات راه این هرگز، این ناممکن را می‌گشاید. شهروز رشید در شعری به نام "ترانه هرگز" چنین می‌سراید:

روز \ در نور ایستاده است
درخت \ در سبز
هملت \ در تردید
تو \ در همیشه
من \ در هرگز

راوی در "مرثیه‌ای برای شکسپیر" زندگی‌اش را با زندگی قهرمانان داستان‌هایی که خوانده اشتباهی می‌گیرد. او در آنها حل می‌شود و دُن کیشوت وار در رؤیا زندگی می‌کند. ولی در متن های شهروز رشید تنها راوی نیست که ساکن رؤیاهاست. در داستان "رویای اسکندر"، این کشورگشای قدرتمند مقدونیه نیز که بخش‌های بزرگی از جهان واقعی را تحت تسلط خود دارد، وارد دنیای خواب و خیال می‌شود و داستان بر واقعیت او پیروز می‌شود. سهراب نیز در داستان دیگری به همین ترتیب. "مقدمه‌ای بر لحن سهراب" راه پیروزی سهراب بر رستم را ورود به قلمرو شعر می‌داند: "کدام متن است که چون کتیبه‌ای، لحن سهراب را ترسیم می‌کند... تا سهراب شکل شاعر را به خود بگیرد تا شاعر از لحن سهراب سخن بگوید و رستم مغلوب شود."(مرثیه، ص۶۷) و جای غالب و مغلوب به این ترتیب عوض می‌شود. در "بازگشت هملت" بر شاعر بودن هملت تاکید می‌شود، یعنی همان چیزی که او را از انجام تکالیف پادشاهی بازداشته است: "او از خاک نیامده است تا به خاک برگردد. او از کتاب آمده است و به کتاب باز می‌گردد."(مرثیه، ص۱۲۴)

می‌توانیم پی ببریم که جای دن کیشوت نیز به این ترتیب با آنهایی که دیوانه‌اش می‌پندارند عوض می‌شود. به راستی چه کسی گمراه است؟ از نظر شهروز رشید آنهایی که در میانه میدان‌ها هستند و از کوچه‌ها و خیابان‌های آسفالت و خط کشی شده می‌روند، در واقع ارواحی سرگردانند. "جذابیت‌های کوچه و میدان، پرورنده‌ی نوعی دلیری سرپایی است و این نوع دلیری فریبنده‌ترین نقاب است"(مرثیه، ص۱۱۹). او از سنکا، فیلسوف رومی، نقل می‌کند که: "آنگاه که روح سرگردان می‌شود، راههای گمراهی زیاد است."(مرثیه، ص۱۱۹) زندگی وقتی در کوچه و میدان باشد معنی‌اش نه در خود زندگی، بلکه در چیز دیگری است که اسمش "هنر کنار آمدن با دیگران است"(مرثیه، ص۱۱۹) همان نقاب زدن که از خود زندگی

www.Menipublication.com

مهمتر می‌شود، چرا که زندگی، با نقاب، کشته می‌شود یا در بهترین حالت طوری به زیر نقاب می‌خزد که از آن نشانه‌ای بر جای نمی‌ماند. پس نویسنده‌ای که نقاب می‌زند نیز به نظر راوی داستان‌های شهروز رشید از ماهیت ادبیات دور می‌افتد: "آنجایی که زندگی از هر سو تهدیدمان می‌کند، نمی‌توان ادبیات آفرید."(مرثیه، ص۵)

بنابراین خارج شدن از در پشتی، حقیقتِ دن کیشوت است و کوچه‌ها و خیابان‌های خط‌کشی شده و قانونمند، دروغی ساخته و پرداخته جامعه و تاریخ. دروغی عمومی، کهنه و قدیمی، و در همه حال قدرتمندتر از حقیقت: "تزویر و ریا و دروغ زره‌هایی مطمئن‌ترند چرا که در طول قرن‌ها امتحان خود را پس داده‌اند"(مرثیه، ص۱۲۲). آنها با استفاده از همین قدرت می‌توانند شاعر را "در بهترین حالت دلقک میدانچه‌های تاریخ" کنند و حقایق را به کمینگاه‌ها، به جاهای دورافتاده، بفرستند: به زمان‌های "هرگز" و مکان‌های "هرگز"، که تنها راه ورود به آنها همان در پشتی و نهانی است، همان دری که با کمک ادبیات می‌توان و باید گشود.

زمان هرگز، در این صورت، حقیقتی است که شاعر خود را در آن باز می‌یابد، پس این زمانِ هرگز، در واقع، زمانِ ناممکن نیست بلکه معناهایی فراتر از این دارد، و نیز زمانی است که راوی خود می‌آفریند، لحظه‌ای "چونان فرزانه‌ای در برابر حقیقتی سهمناک" (کتاب هرگز، ص۲۰)

مرثیه‌ای برای شکسپیر گرچه از بخش‌های مختلف و از داستان‌های مجزا از هم تشکیل شده یک نکته مشترک دارد: سروکله زدن ادبی و فلسفی با زندگی، و درگیری بی وقفه با این مسئله که کجای زندگی ما به راستی زندگی است و کجای آن "تفاله" ایست که در "اقلیم خاکستر شده روح" سیر می‌کند. راوی از راههای صعب‌العبور می‌گذرد، جهان را پشت سر می‌گذارد و به آنجایی می‌رسد که تنها خودش است و خودش. و در نهایت می‌داند که راه هنوز به آخر نرسیده است، چرا که هنوز نگران داوری دیگران در مورد خود است. یعنی مناسبات ذهنی این‌چنینی هنوز در ذهن او پابرجا هستند، نفس می‌کشند و گاه و بی گاه گریبان او را می‌گیرند. و تا وقتی این مناسبات گریبانگیر نویسنده هستند، او به آن "منِ" نهایی خود نرسیده و نوشته‌هایش هنوز در حد کمال نیست. شهروز رشید می‌خواست تا آخر برود و به آن "ذات عریان" دست بیابد. آنچه که در مجموعه "مرثیه‌ای برای

www.Mehrpublication.com

شکسپیر" می‌خوانیم نتیجه این رفتن است. رفتن و جست‌وجو، و ممکن کردن آنچه که ذات ادبیات است.

درد عجیبِ انگشت سبابه که راوی "سلام سیمرغ" به آن دچار است می‌تواند اشارتی به ادبیات باشد. انگشتی که معمولا به چیز دیگری اشاره می‌کند حالا به خود اشاره دارد و از خودش می‌گوید، و خود را، به این ترتیب، از راوی ـ که صاحب آن باشد ـ انگشت‌نماتر و مشهورتر می‌کند.

"مرثیه‌ای برای شکسپیر" اتفاقی است بین بودن و نبودن، بین رفتن و ماندن. بین رؤیا و واقعیت. و آنچه که در این میان شکل می‌گیرد چیزی است بین مقاله و داستان، بین فلسفه و ادبیات. نوعی رسیدن است در حین راه رفتن، اوجی است در میان تباهی‌ها و شکست‌ها و ناامیدیها، و فراروی از همه اینها. و رهایی است در ناگریزی. همان زمان هرگز است که مهیا می‌شود و شکل می‌گیرد برای امکان حضور. حضور خواننده در متنی که دیگر حاشیه نیست.

مرثیه‌ای برای شکسپیر" یک مانیفست است، مانیفستی برای شاعران و نویسندگان، و نه برای هر شاعر و نویسنده‌ای، بلکه برای آنهایی که می‌خواهند به معنای واقعی کلمه شاعر و نویسنده باشند. و نه فقط برای نویسندگان و شاعران، بلکه برای تمام آنهایی که در جست‌وجوی حقیقت‌اند و آن را در جای دیگری به غیر از درون خود می‌جویند.

شهروز رشید از آن مسیری رفت که هنر و ادبیات پیش پایش گسترد. این مسیر شاهراه او بود، و هر راه دیگری برای او نوعی فرار از خود و اتلاف وقت به حساب می‌آمد. دنیای او ادبیات و خانه‌اش ادبیات بود و در و پنجره و مصالح او همه از جنس واژه و کتاب. با خواندن این متن‌ها می‌بینیم که او خود نیز "از خاک نیامده است تا به خاک برگردد. او از کتاب آمده است و به کتاب باز می‌گردد."

منابع:

شهروز رشید: مرثیه ای برای شکسپیر، چاپ برلین ۱۳۸۵ (این کتاب در سال ۲۰۱۹ در نشر مهری لندن تجدید چاپ شده است.)
شهروز رشید: کتاب هرگز، گزینه اشعار، تهران ۱۳۸۳

www.mehripublication.com

www.Mehripublication.com

اورهان پاموک: موزه معصومیت، رمان زمان‌های حاشیه

ادبیات و تاریخ، حاشیه و متن

یکی از موضوعات همیشگی رمان، زمان است. درست این است که بگوییم رمان همیشه در مورد زمان از دست رفته و تمام شده نوشته می‌شود. و با این همه، جا دارد که بپرسیم زمان از دست رفته واقعا چیست و چه زمانی به راستی از دست می‌رود؟ ساده‌ترین جواب این است که بگوییم زمانِ از دست رفته مجموعه‌ای از موقعیت‌های زندگی نشده، شکست خورده و یا تجربه نشده است. و این موقعیت‌ها به این دلیل زندگی نشده، شکست خورده و به تجربه درنیامده به حساب می‌آیند که زندگی ما به شکلی خطی است و ما، به دلیل خطی بودن شکل زندگی‌مان، هر بار ناچاریم از میان موقعیت‌های مختلف، تنها و تنها یکی را انتخاب کنیم و بقیه را، خوب یا بد، به کناری نهیم. متن زندگی ما مجموعه‌ای از امکانات (دلبخواه یا اجباری) است. و ما از میان خطوط مختلف، ناچارا یک خط را می‌گیریم و بقیه را پس می‌زنیم یا بلااستفاده می‌گذاریم. آنچه که ما انتخاب نمی‌کنیم و به کناری می‌نهیم، در حاشیه می‌ماند. زمان از دست رفته در حقیقت همین زمان به حاشیه

www.mehripublication.com

رانده شده و تجربه نشده است.

ادبیات امکانی است، جایی است که این حاشیه به نوشته درمی‌آید و، به همین دلیل، در حاشیه نمی‌ماند، بلکه ـ اگر نگوییم که بر تاریخ پیروز می‌شود ـ دست‌کم با آن هماوردی می‌کند. کافی است که به رمان‌ها و داستان‌هایی نظر بیندازیم که در کنار کتاب‌های تاریخی خوانده می‌شوند و در حافظه و قلب میلیون‌ها خواننده از نسلی به نسلی منتقل می‌شوند، انگار که این حوادث ادبی اتفاق افتاده باشند و در مقایسه با حوادث تاریخی که "براستی" به وقوع پیوسته اند، چیزی کم ندارند. پس در همینجا باید اضافه کرد که زمان از دست رفته لزوما زمان تمام شده نیست. زمان تمام شده آن زمانی است که روایت نشده به فراموشی سپرده می‌شود. و تنها در آن صورت است که می‌شود گفت بطور کامل به حاشیه رفته و خط تاریخ برای همیشه بر آن پیروز شده است.

شاید بتوان مطلب را به شکل دیگری نیز مطرح کرد و گفت که ما دو زندگی را به موازات هم پیش می‌بریم. اولی زندگی واقعی ماست و دومی مجموعه‌ی خواسته‌ها و آرزوهایمان، که وقتی به واقعیت می‌پیوندند دیگر خواسته و آرزو نیستند، بلکه بخشی از زندگی واقعی می‌شوند و از زیر پوسته آنها همواره خواسته ها و آرزوهای دیگری سربرمی‌آورند. به واقعیت پیوستن همزمان هر دو زندگی واقعی و ذهنی ناممکن است چرا که زندگی ما تابع قوانین و مقررات، قیدوبندها، سنتها و رفتارهاست، در صورتی که خواسته‌ها و آروزهای ما عموما از قانونی پیروی نمی‌کنند. پس ادبیات، داستان خواسته‌ها و آروزهایی است که قوانین خاص خودشان را دارند و دربند قوانین دیگر نیستند، و از آن جایی که از قوانین جامعه پیروی نمی‌کنند، بالاجبار به حاشیه رانده می‌شوند. رمان، به عبارت دیگر، داستان همین خواسته‌ها و آرزوهای به‌وقوع نپیوسته و داستان زمان‌های، حالا به هر دلیل، تجربه نشده است. رمان، در حقیقت موزه‌ای است که زمان در آن به نمایش گذاشته می‌شود.

با این اوصاف می‌توان گفت که تیتر رمان اورهان پاموک گویای همه چیز است.

موزه به عنوان یک پدیده مدرن مواردی را که از جوامع انسانی حذف شده و یا به فراموشی سپرده شده است ذخیره و بایگانی می‌کند. در جوامع پیشامدرن احتیاجی به موزه نبوده است، چرا که این آثار بخش جدایی‌ناپذیر خود زندگی بوده‌اند. داریوش شایگان در کتاب "آسیا در برابر غرب" می‌نویسد: "موزه بارزترین

www.Mehrpublication.com

وجه بیگانگی هنر است. ... موزه در حقیقت یتیم‌خانه هنر یا، به عبارت بهتر، معبد بیگانگی است.″ ص ۸۱

موزه پدیده‌های حذف شده از زندگی را به این دلیل ذخیره می‌کند که اینها ـ با وجود حذف شدن و به حاشیه رانده شدن ـ از ملزومات زندگی انسانی‌اند و در ناخودآگاه او حضور دارند و او را پیوسته همراهی می‌کنند. وقتی به موزه ای سر می‌زنیم طوری است که انگار در ناخودآگاه خود به زمان‌ها و مکان‌های گم‌شده و فراموش شده، به قلمروها و سرزمین‌های متروک و در عین حال نامیرا سرک می‌کشیم و در تاریکی‌ها و نیمه‌روشن‌های ذهن خود به سیروسیاحت می‌پردازیم. همه اینها مواردی هستند که اززندگی رسمی که بوسیله تاریخ نوشته می‌شود حذف شده‌اند. اورهان پاموک اسم ″موزه″ را بسیار آگاهانه و بجا انتخاب کرده است: او برای داستانی از عشقی ناممکن و ممنوع، و برای اتفاقاتی که در حاشیه‌ی زندگی رسمی و قانونی، و در دل تاریکی و نیمه تاریکی به وقوع می‌پیوندد، یک موزه ادبی ـ هنری ساخته است. موزه معصومیت. و آن را با اشیاء و مدارکی از همین مواردغیر رسمی، ممنوعه و تابو انباشته است. او می‌گوید:″موزه واقعی آن جایی است که زمان به مکان تبدیل می‌شود.″ (ص ۵۴۳)

خلاصه بسیار فشرده رمان ″موزه معصومیت″[۱] این است: کمال که در آستانه ازدواج با سیبل است، بعد از سال‌ها، فسون، همبازی دوره کودکی‌اش را، که حالا زن جوان بسیار زیبایی است می‌بیند و هر دو به هم عشق می‌ورزند. از آن به بعد آن دو همدیگر را هر روز به قصد عشق‌ورزی در خانه دوره کودکی کمال، که حالا متروک است، ملاقات می‌کنند. شب عقدکنان کمال با سیبل، فسون نیز دعوت می‌شود. از فردای آن روز غیبش می‌زند و جست‌وجوی شبانه‌روزی کمال نتیجه‌ای نمی‌دهد. ولی از آنجا که فسون در ذهن کمال حضوری قدرتمند دارد، او دیگر قادر به همخوابگی با نامزدش سیبل نیست، و از همدیگر جدا می‌شوند. جست‌وجوی کمال دو سال بعد نتیجه می‌دهد و فسون را پیدا می‌کند. او با یک مرد پولدار و مدرن ازدواج کرده است. ارتباط کمال و فسون، این بار در حدی

---

۱. من کتاب را به زبان آلمانی خوانده‌ام و نقل قولها را نیز از نسخه آلمانی آورده‌ام. خانم گلناز غبرایی که رمان را به فارسی برگردانده عنوان آن را به ″موزه بی‌گناهی″ ترجمه کرده است. او به درستی می‌گوید که ″معصومیت″ بار مذهبی دارد. ولی باید توجه کرد که خود پاموک نیز کلمه ″معصومیت″ را به کار برده. و علاوه بر این با توجه به محتوای رمان می‌شود دید که ″گناه″ و ″بی‌گناهی″ در این رمان بار و معنایی مذهبی دارند.

www.MehrPublication.com

دوستانه، باز برقرار می‌شود و هشت سال ادامه دارد. در این هشت سال فکر و ذکر کمال فسون است. سرانجام فسون از شوهرش جدا می‌شود و تصمیم به ازدواج با کمال می‌گیرد. این بار قرار می‌گذارند که تا قبل از ازدواج همخوابگی نداشته باشند و آن را به بعد از ازدواج بسپارند. ولی چند روز پیش از ازدواج، در اثناء سفری به اروپا، فسون به اتاق کمال می‌آید و شب را پیش او می‌ماند. روز بعد در حادثه رانندگی کشته می‌شود.

از آنجا که راوی علاقه شدیدی به جمع‌آوری اشیائی دارد که با فسون ارتباط مستقیم یا غیر مستقیم دارند ـ می‌توان گفت که مسئله چیزی فراتر از فتیش و فتیش‌پرستی است. فتیش‌پرستی عشق و علاقه به چیزی است که از زمان حال می‌گوید. علاقه به اشیاء و جمع‌آوری اشیاء، که در موزه پاموک در استانبول به نمایش درآمده‌اند، برعکس، برای یادآوری گذشته و زنده‌نگه‌داشتن آن است. پاموک می‌نویسد: "قدرت اشیاء در خاطراتی است که آنها در خود بایگانی می‌کنند، و همچنین در بی‌قراری‌های مخیله و ذهن ما."(" معصومیت اشیاء"ص ۲۰۶) و نیز "من همه این اشیاء ... را به لحظه‌هایی ارتباط می‌دادم که که در طی سالیان در ذهن من به گسترده‌ای از زمان تبدیل شده بودند. گیریم که ته سیگاری بودند یا چیزهای دیگر، هر چیزی بیادم می‌آورد که ما در گذر زمان کنار میز خانواده فسون به چه چیزی مشغول بودیم." (همان‌جا، ص ۴۲۷)

لازم به گفتن مجدد نیست که همه چیز در اینجا غیرقانونی، غیر شرعی، نهفته و پنهان است: فسون عاشق می‌شود و پیش از ازدواج از بکارتش می‌گذرد. او پیش از کمال با مردان دیگری نیز بوده است. سنتی‌ها و از جمله پدر و مادر کمال فرزندانشان را از ارتباط با او برحذر داشته‌اند. او حتی پیش از آن هم بدلیل "ولنگاری"هایش از اقوام خود، و از جمله از پدر و مادر کمال، طرد شده است. رابطه عاشقانه با او پنهانی و در خانه‌ای متروکه صورت می‌گیرد. در اینجا نیز کار ادبیات نمایاندن جهان‌های تاریک و پنهان است که به موازات و پابه‌پای دنیای "قانونمند" و تاریخی، حضور دارند؛ به حاشیه رانده می‌شوند ولی مثل آب‌های تاریک زیرزمینی در اعماق جاری‌اند، در زیر پوسته همان قوانین و پابه پای آنها. این دنیاهای تاریک که واپس زده می‌شوند ظاهرا شکست خود را (شاید از پیش) اعلام می‌کنند. ولی با وجود اعلام شکست در خفا می‌مانند تا زمانی که به وسیله ادبیات از زیر پوسته‌ها به روی سطح می‌آیند. ادبیات را می‌توان داستان لایه‌های

زیرین دانست، و ثبت این وقایع و آشکار شدنشان بوسیله ادبیات را شاید بتوان به عنوان پیروزی ـ هر چند متأخر آن در برابر تاریخ ـ عنوان کرد، پیروزی فرد بر توده، پیروزی درون بر بیرون ـ و نیز پیروزی حاشیه بر متن. و تاکید بر اینکه حاشیه نیز، یعنی آن چیزی که ظاهرا از تاریخ حذف شده، می‌توانست به متن تاریخ تبدیل شود، ولی امکان آن فراهم نبوده است؛ شرایط خطی تاریخ فقط یک متن طلبیده و بقیه را به حاشیه رانده است. و اکنون، آن چیزی که به حاشیه رانده شده، یک بار دیگر، و این بار در ادبیات و رمان رخ نموده و به به عنوان متن اصلی بازگشته است (و توجه کنیم که ما وقتی این متن اصلی را می‌خوانیم، آن یکی متن دیگر، یعنی واقعیت، از ذهن ما به حاشیه رانده می‌شود.)

نتیجه احساسات شدید راوی ـ و پایداری او در عشق نافرجام به فسون ـ ابطال نامزدی او با سیبل است، که تقریبا همزمان با مرگ پدر اتفاق می‌افتد. پدر از دید روانشناسانه، فقط سرپرست و حامی خانواده نیست، بلکه حافظ سنت و قوانین نیز هست. وداع با پدر، در حقیقت، نوعی پشت پا زدن به قوانین سفت و سخت کهنسال و دیرپاست.

در این مسیر، سرنوشت کمال چیزی جز شکست نیست. او در عمل، آنچه را که از نظر قانونی باید در حاشیه باشد، به جای متن می‌گیرد. و جای متن و حاشیه در زندگی او عوض می‌شود. ولی از آنجا که تاریخ خود می‌داند چه چیزی حاشیه است و چه چیزی متن، کاری که کمال می‌کند، در حقیقت مبارزه داوود با جالوت است.

گناه و معصومیت

اگر جامعه بشری قوانین اخلاقی، دینی و حکومتی خوب و بد خود را نمی‌داشت، بدیهی است که گناه‌ها نیز گناه محسوب نمی‌شدند. پس اگر بدون مقایسه با قوانین اخلاقی و دینی و حکومتی به این موارد توجه کنیم، تلقی گناه‌آلود از آنها بی‌معنی می‌شود. موزه "معصومیت" اشاره‌ای گویا به این موضوع است: "رویروی من قاره‌هایی بودند که خوشبختی را نوید می‌دادند، صحنه‌هایی از بهشت، خاطراتی از عشقی که من در دوره کودکی‌ام در دامان مادرم تجربه کرده‌بودم، روزهایی که فاطمه (پیشخدمت) مرا در بغل می‌گرفت و با خودش به مسجد ... می‌برد." (ص ۱۷۳)

با این نگاه می‌توان گفت که ما وقتی وارد قلمرو رمان می‌شویم، همزمان

www.Mehrpublication.com

با اتفاقات رمان، قوانین اخلاقی، دینی و حکومتی را پس می‌زنیم و از اینکه تماشاچی لحظه‌های گناه‌آلود دیگران هستیم لذت می‌بریم. با وارد شدن به عرصه رمان به ضمیر ناخودگاه خودمان مراجعه می‌کنیم، به لایه‌هایی که حالا ـ در حین خواندن ادبیات ـ از اعماق به سطح می‌آیند و قدرتشان از هر قانونی پیشی می‌گیرد. با بازخرید گناهان، و برگشتن به دورانی که همه چیز عصمت و پاکی است، دیگر هیچ عشقی ممنوع نیست. داریوش عاشوری می‌نویسد: "بی‌گناهی آنجاست که هنوز اخلاق و طبیعت در مرحله یگانگی پیش از دوگانگی بسر می‌برند. در آن مرحله "اخلاق" همانا خوی موجود زنده است و در آن ساحت، از اینکه باشنده‌ای با خوی خویش رفتار کند گناهی بر او نمی‌نهند. ... اما بی‌گناهی دیگری نیز هست که از یگانگی پس از دوگانگی پدید می‌آید؛ یعنی آنجا که دوگانگی متافیزیکی از میان برمی‌خیزد و اخلاق و طبیعت باز با یکدیگر یگانه می‌شوند."(داریوش آشوری، شعر و اندیشه، ص ۲۹)

ولی جامعه انسانی قوانین خاص خود را دارد و با همین قوانین خطوط قرمز میان گناه و بی‌گناهی را مشخص می‌کند. اینکه رابطه کمال و فسون در همان شب زفاف با سیبل به پایان می‌رسد نشان دهنده پیروزی قانون بر آنچه غیر قانونی، نشان‌دهنده پیروزی جامعه بر فرد است. از اینجاست که می‌توان دید این دو خط، دیگر به موازات هم، دست‌کم به شکل سابق، پیش نمی‌روند. چرا که جامعه قربانی را تمام و کمال می‌خواهد.

فصل "عید قربان" این مسئله را بخوبی نشان می‌دهد. فسون که خود نمادی از پویایی غریزه است از دیدن گوسفندانی که قربانی می‌شوند تا گناهان آدمی را بشویند، به ستوه می‌آید و می‌گوید: "ما می‌توانیم گوسفندان را از قصاب بخریم و نجاتشان دهیم" و با اشاره به سنت هزاران ساله ابراهیمی ادامه می‌دهد: "ما گوسفندان را از چنگ کسی که می‌خواست بچه‌اش را بکشد در می‌آوریم". کمال نیز حرف او را تأیید می‌کند. ولی چتین، راننده شرکت کمال، که انسان مؤمن و مذهبی است نظر دیگری دارد. برای او عشق همان عشق خداگونه است: "ابراهیم مقدس نمی‌خواست پسرش را بکشد. دستور از خدا آمده بود. و وقتی ما از خدا اطاعت نکنیم، در آن صورت دنیا کن فیکون می‌شود." (ص ۴۸)

اشخاص اورهان پاموک بین بهشت و جهنم در نوسانند. می‌شود گفت که آنها از بهشت طرد شده‌اند ولی بطور کامل سقوط نکرده‌اند، و به همین دلیل هنوز به

گونه‌ای به لذتهای بهشتی دسترسی دارند. آنها گاه و بیگاه به آن موقعیت استثنایی که کلمه "گناه" هنوز ناشناخته است برمی‌گردند یا دست‌کم سرک می‌کشند. به چنین موقعیتی باید توجه کنیم: انگار ما هر روز چندین و چند بار بین دو قطب دنیای زمینی‌مان و بهشت در رفت و آمد باشیم. ازدواج کمال مرحله گذار از آن موقعیت بهشتی به این زندگی زمینی، و تحت شرایطی است که جامعه تعیین کرده است، و نیز مهر تأییدی بر اینکه کلمه "گناه" را به رسمیت می‌شناسد. ولی او، در ذهن، و سرانجام در عمل، با وجود قبول ازدواج، به عشق دوران کودکی، یعنی به فسون، بازمی‌گردد. او نمی‌تواند دل از بهشت بکند و در نهان همیشه به آن میوه دل‌انگیز بهشتی اندیشیده است. و نهانِ وی آنچنان قدرتمند است که می‌تواند چهارشانه در مقابل دنیای بیرون قد علم کند. و این دنیای نهان همان است که داستان را می‌نویسد. اسم "فسون" در اینجا یک نماد است. زندگی کمال بدون نمادِ فسون مثل زندگی هزاران و میلیون‌ها آدم دیگر می‌شد و به داستان نمی‌پیوست.

تا آن جایی که ما به این معاهده دو قطبی بهشت و جهنم نرسیده‌ایم، دنیایمان سرشار از بیگناهی است. آنچه ما در درون خودمان می‌پروانیم و با آن گاهی داستان و رمان می‌نویسیم، در حقیقت باقیمانده‌های زمانی است که هنوز از بهشت طرد نشده ایم، بهشتی که در آن هیچ چیزی نامگذاری نشده است، نه خیر و نه شر، نه بد و نه خوب. و از این منظر گناهی نیز وجود ندارد.

در همین جاست که ما دو دنیای موازی را در کنار هم تجربه می‌کنیم؛ در همان حال که در دنیای زمینی و قانونی بسرمی‌بریم، دنیای دیگر را نیز، هر چند نهفته، در خودمان حمل می‌کنیم. دنیای نهفته همان جایی است که مفاهیم و کلمات وجود ندارند و همه چیز بی‌نام است. دنیای آدم است پیش از خوردن سیب از دست حوا. این دنیا، دنیای معصومیت است و بهشتی است گم شده.

آپارتمان متروک، که کمال وقت و بیوقتش را با فسون در آن می‌گذراند، برای این دنیای بهشتی یک نماد است، و در عین حال مکانی است که هر آن چیزی را به نمایش می‌گذارد که با عشق آزاد کمال در ارتباط است، عشق آزاد و بی‌گناه و کودکانه انسان (در کودکی نیز مفاهیم، و از آن جمله گناه و بی‌گناهی، معنی ندارند).

ولی آنچه که ممنوع است باید ممنوع بماند. فسون بعد از هشت سال باز به اتاق کمال می‌رود، این بار باز هم مخفیانه و بدور از چشم قانون (در اینجا کمال عکس آتاتورک را هم بالای سرش می‌بیند). و از آنجا که این متن و حاشیه نمی‌توانند بر

www.Mehrpublication.com

یک خط پیش بروند، فسون در یک حادثه اتوموبیل کشته می‌شود. ولی کمال در نهایت، با اینکه همه چیز را از دست می‌دهد، همچون بیگانه کامو، خوشبخت است. او خوشبخت است چرا که عشق و زندگی را به هم پیوند داده، و حتی موفق شده است حاشیه ممنوع را به متن زندگی خود تبدیل کند بی آنکه قانونی توانسته باشد او را بطور کامل از بهشت طرد کند، چرا که وی همیشه با فسون بوده است. و نیز اگر از بهشت طرد شده، فسون را با خود آورده است.

منابع:

Pamuk, Orhan: Das Museum der Unschuld, Regensburg 2008
Pamuk, Orhan: Die Unschuld der Dinge, das Museum der Unschuld in Istanbul
۳. داریوش شایگان: آسیا در برابر غرب، چاپخانه سپهر، ۱۳۸۲
۴. داریوش آشوری: شعر و اندیشه، نشر مرکز، ۱۳۷۳

www.Mehrpublication.com

در جست‌وجوی معنا برای زندگان

نگاهی به "داستانی برای مردگان"، مجموعه داستانی از رضا نجفی

می‌گویند شاعران و نویسندگان بر دو نوعند. آنهایی که آفریده می‌شوند و آنهایی که ساخته می‌شوند. و آقای نجفی را آموخته‌هایش ساخته است. او نویسنده‌ایست که بیش از آنکه نویسنده باشد خواننده است. و اما کدام نویسنده است که خواننده نباشد؟

آن که از همان ابتدا به عنوان نویسنده و شاعر آفریده می‌شود، بی گمان ضمیرناخودآگاه قدرتمندی دارد که بر تجربیات گذشتگان بنا شده است. و آن که ساخته می‌شود آگاهی‌اش بر پایه تجربیات و دانش دیگران شکل می‌گیرد، تجربیات و دانشی که درونی و نهادینه شده است. رضا نجفی در داستان "بزم بی معنایی" می‌نویسد: پنج و بیست دقیقه صبح که بشود چهل ساله می‌شوم و خودکشی می‌کنم. متاسفانه این ایده بکر که در زادروزم خودم را راحت کنم مال من نبود. نه، من حتی همین قدر هم خلاقیت ندارم که این فکر را ابداع کرده باشم. این ایده را در یک رمان پیدا کرده بودم. نه، من به پایان رسیده‌ام... همه حرف‌هایم از آن

www.iran-archive.com

دیگران است...» (ص ۹۸)

ولی قضیه چیست؟ قضیه این است که با دانستن همه اینها باز ناچار از گفتنیم. به قول بکت «چیزی برای گفتن نیست، ولی باز می‌گویم». و نیز، اگر نوشتن مثل عشق، حالا به شکلی دیگر، از درون می‌آید، چاره دیگری به جز نوشتن نیست. همانطور که ما به یک عاشق نمی‌گوییم تمام شیوه‌های عشق ورزی آزمایش شده است، پس عاشق مباش. البته می‌توان گفت، ولی بی فایده است. عشق از جایی سربرمی‌آورد و هیچ گاه به اتمام نمی‌رسد.

همچنان که در مورد ادبیات نیز دیده‌ایم. ختم رمان، در اینجا بگوییم داستان را، ده‌ها سال است که اعلام کرده‌اند ولی پایانی بر آن متصور نیست. بخصوص برای کسی که از حبل‌المتین ماوراءالطبیعه کنده شده و در جهان بی‌معنایی زیست می‌کند، عشق و ادبیات همان چیزی است که به زندگی معنا می‌دهد و او را به جهان‌های ذهنی یا غیرذهنی دیگری پیوند می‌دهد: «توی این تاریکی که نمی‌گذارد بفهمم کجا هستم و چه کسی، کاری از من برنمی‌آید جز خیالبافی. پس خیالبافی می‌کنم، خیالبافی می‌کنم آنقدر که سرم گیج برود...» (ص۹۹)

داستان‌های نجفی دارای کیفیت‌های مختلف‌اند. آنها محصول مطالعات فراوان نویسنده‌اند. و جز این هم البته ممکن نیست. ما نوشته‌های دیگران را چون هوا تنفس می‌کنیم. این را خود نویسنده در داستان «عزایم مردگان» که یکی از بهترین نمونه‌های این مجموعه است به وضوح نشان می‌دهد. راوی بین آمدن و رفتن است. بین پدری در حال احتضار و پسر جوانش. انگار که هر آدمی‌چیزی نیست جز نقطه وصل دو نسل گذشته و آینده به همدیگر. انگار انسان لحظه‌ای است از زمانی بین گذشته و آینده. و آنچه مهم است نه این زمان حال فرّار، بلکه هوایی است که از نسلی به نسلی منتقل می‌شود، نوشته‌ها و کلماتی که ما را از درون و از بیرون، بورخس وار، احاطه کرده‌اند، انگار که ما نه علتیم و نه معلول. ما تنها فصل کوتاهی از یک حدیث مفصلیم، دستی کوچکیم که کتابی را به نسل‌های آینده منتقل می‌کند، دهانی که «عزایم مردگان» می‌خواند.

«عزایم» از کلمه عزیمه، به معنی اراده ثابت و محکم گرفته شده است و به مجموعه افسون‌ها و دعاها و اورادی می‌گویند که برای شفای بیماران می‌خوانند. در اینجا می‌بینیم که داستان «عزایم مردگان» در شکل و محتوا هماهنگ است. راوی، مثل خود زندگی در سفری از نسل پیشین به نسل پسین است. او با پدر

www.MehrPublication.com

پیرش در سفر بوده است و تصادف می‌شود. پدر می‌میرد، راوی مصدوم می‌شود، و پسرش به بالین او می‌رسد.

داستان‌های رضا نجفی، داستان‌های مسخ، تبدیل و دگرگونی است. تغییریافتن فضاها، آدم‌ها، چهره‌ها و پدیده‌ها. تبدیل گریه به خنده و برعکس. می‌دانیم که داستان‌ها را برای زندگان می‌نویسند. یعنی هم داستان‌های آدم‌های زنده و هم مرده را برای زندگان می‌نویسند. ولی رضا نجفی آنها را ، آن چنان که از تیتر کتاب برمی‌آید، ظاهرا برای مردگان نوشته است، یعنی ما نیز که خواننده‌ایم، در یک پروسه تغییر و تحول، شاید آن زنده‌ای که می‌پنداریم، نباشیم و به نوعی مرده باشیم. پروسه تغییر و تحول فراگیر است. و با وجود این، همین داستان را می‌شود به شکل دیگری نیز خواند. راوی با شنیدن کلمه "مرگ" خنده‌اش می‌گیرد. او از ما می‌خواهد که از کلمات نترسیم و هر چیزی، از جمله مرگ را، به نام خودش صدا کنیم، از جمله بی‌معنایی را.

راوی همواره در جست‌وجوی معناست. جهان او بزرگ است و در این جهان بزرگ امکان گم شدن فراوان. تنها کسی گم نمی‌شود که جهان کوچکی دارد. و دنیای نجفی به اندازه ادبیات جهان بزرگ است. پیداکردن خود در این دنیای وسیع، اگر نگوییم نشدنی، طاقت فرساست. راوی وی وقتی تنهاست دنبال خود می‌گردد، وقتی با معشوقه است، یا او را نمی‌شناسد و یا به سختی بیادش می‌آورد. پس به دنبال معشوقه می‌گردد. او حتی زمانی که در خانه خودش نشسته است، مطمئن نیست که راه خانه‌اش را واقعا گم نکرده باشد. به عبارتی، او در خانه خود است و با وجود این، نمی‌داند خانه واقعی‌اش کجاست. او در جهان است و جهان را گم کرده است. و در این جهانی که او گم کرده، دنبال جزیره قلب جهان می‌گردد و در یک لحظه که همپای ابدیت است، آن را می‌یابد. و آنجا که قلب جهان را می‌یابد، خود را نیز می‌یابد. هم خود را می‌یابد و هم جهان را درک می‌کند.

آن که به جزیره قلب جهان می‌رسد، درِ اتاقش را به روی خود می‌بندد و با الهه هنر خلوت می‌کند. و البته راوی رضا نجفی در داستانی به همین نام ادعا می‌کند که یادش رفته است کتابش را از آنجا با خودش بیاورد. ولی ما به عنوان خواننده می‌دانیم که کتابش پیش روی ماست.

و همین داستان "جزیره قلب جهان" نشان می‌دهد که ما در مقایسه عشق و ادبیات به بیراهه نرفته‌ایم. نجفی از جزیره قلب صحبت می‌کند. جزیره قلب

www.Mehrpublication.com

کجاست؟ آن جایی که الهه هنر سکونت دارد و راوی با او خلوت می‌گزیند: "در برابر نگاه حیران و قلب پر تپش من، در را بست. به آرامی و در سکوت برهنه شد و در بسترم دراز کشید و آن نگاهش... آن نگاهش... الهه هنر در انتظار یک تانترا با من بود."(ص۱۱۳) پس، از زاویه دید نویسنده تنها کسی کتاب می‌نویسد که با الهه هنر در اتاقی دربسته حشرونشر دارد. اروتیک هنر از همینجا نمود پیدا می‌کند.

و ادبیات واقعی، با وجود این، توهم ایجاد نمی‌کند، بلکه چشم‌ها را بیشتر می‌گشاید که بیابان را ببینیم، بی‌معنایی را ببینیم و به شکلی اگزیستانسیالیستی بگوییم، معنا هیچ جا نیست و در همین بی‌معنایی نهفته است، و اینکه جزیره قلب جهان و الهه هنر در گوشه‌ای، نه، در مرکز بیابان همین جهانند.

یعنی نوشتن یک جست‌وجوست، جست‌وجوی معنا. پس از بی‌معنایی می‌آید. از پوچی و بیهودگی. بی دلیل نیست که نویسنده، یک متن فلسفی کوتاه در مورد پوچی را درست در وسط همان داستان اول، یعنی "تنهایی یک دونده استقامت" می‌آورد که در عمل نشان دهد، هر دو یکی هستند. می‌گوید که پوچی از ابتدا بوده، از همان زمانی که حیوان ناطق بوجود آمده، به عبارت دیگر، از آن موقعی که انسان کلمه را کشف کرده است. کلمه که کشف شده است بی‌تردید هم معنا، هم بی‌معنایی و هم جست‌وجوی معنا در کلمه آغاز شده است و تا به حال ادامه دارد.

نجفی در داستانی تمام زندگی را، خلاصه‌وار، در هفت گاه نشان می‌دهد، یادآور همان عدد معروف هفت که داستان خلقت است. ولی او این "هفت گاه معلق از یک ناتمام" را که، با وجود این، تمام زندگی یک فرد است، "بزم بی معنایی" می‌نامد. یک لحظه می‌شود تصور کرد که خدایانی هستند و اهدافی عالی و معناهایی عمیق. ولی باور کنیم که در این صورت هر کدام از ما انسان‌ها فقط یک مهره می‌بودیم، مهره‌ای که خدایان با آنها بازی می‌کردند. پس این جمله نجفی را یک بار دیگر بخوانیم: " بی معنا اما زیبا! و شاید زیباست زیرا که بی‌معناست... شاید همین زیبایی بی‌معنا ارزشش را دارد تا یک روز دیگر خروج از زندگی را به تعویق بیندازم..."(ص۱۰۲)

بنظر می‌رسد که ما با خواندن آثاری از نویسندگانی هم چون کافکا، داستایفسکی، بکت، هدایت و امثالهم، و در اینجا با خواندن "داستانی برای مردگان"، اگر بر موقعیت خود واقعا آگاه باشیم، در نهایت چنین احساسی داریم. احساس رسیدن به جزیره قلب جهان در دل همین بیابان. نه با این توهم که چنین

نویسندگانی راه نیکبختی را نشانمان می‌دهند و نه به این دلیل که اینها اصولا دچار نوعی خوشبینی باشند. اشخاص این نوع داستان‌ها افرادی هستند که پشت مه گرفتار آمده‌اند و راه خروج نمی‌یابند. هم آنها این را می‌دانند و هم ما به عنوان خواننده. با اینهمه، ما نیز به دنبال آنها در همان جاده‌های مه گرفته راه می‌افتیم. می‌دانیم که آنها ما را به جایی راهنمایی نخواهند کرد. ولی یقین به اینکه از این به بعد اشخاصی، با ما ــ در این سو و آن سوی ما ــ و حتی در پیشاپیش ما ــ در مه حرکت می‌کنند و یقین به اینکه، از این به بعد، ما دیگر ناچار نیستیم در مهِ درون و پیرامون خود تنها باشیم، وادارمان می‌کند که راه را ادامه بدهیم. و ما، دقیقا به این دلیل که چنین اشخاصی را می‌بینیم، با خود می‌اندیشیم که شاید راه را، آنچنان که تابه حال تصور می‌کردیم، گم نکرده باشیم. و از فکر اینکه به راهی رسیده‌ایم یا حتی به بیراهه‌ای که اشخاص دیگری همچون ما حضور دارند و ناچار نیستیم زخم‌های درون را به تنهایی تحمل کنیم احساس نوعی خوشبختی می‌کنیم. و در این حالت، چه بسا در پشت همان مه نیز، در همان تاریکی، جرقه‌ای، جرقه‌هایی از نور، هر چند موقت، پیدا کنیم و شاید خود نیز، با گذر از این راه‌های صعب العبور در دل بیابان‌ها، یک لحظه، به جزیره قلب جهان راه پیدا کنیم.

پس باز از خودمان می‌پرسیم: "جزیره قلب جهان" در کجاست؟ و جست‌وجو را ادامه می‌دهیم. و آن طور که، مثلا، از داستان "بودایی" و نیز "داستانی روزمره" برمی‌آید، برای یافتن معنا، اگر معنایی باشد، باید تنها و تنها خود را تغییر داد، و به عبارت دیگر نگاه را بودایی‌وار باید شست.

و در آخر، سئوال باز این است: جزیره قلب جهان کجاست؟ عنوان جزیره، نشانه‌هایش و توصیفاتش، همه و همه با کلمات است، ولی به نظر می‌رسد که خود آن جزیره در جایی ماوراء همه کلمات باشد.

نجفی می‌نویسد: "با واژه‌ها نمی‌توان به مقصود رسید." و من در آخر، با وجود این، و هم زبان با نویسنده می‌گویم:

در زمان‌هایی دور، گاهی راه و گاهی بیراهه ما را به هدف می‌رساند. ولی حالا گویا نه این یکی ما را به آنجا می‌رساند و نه آن یکی.

آنچه که ما را اینک به هدف می‌رساند شاید چیزی بین این دو باشد ــ بین راه و بیراهه ــ چیزی که نه می‌شناسیم و نه نامی برایش سراغ داریم.

مطمئن نیستم، بهتر است بگویم نمی‌دانم، ولی ادبیات و هنر شاید همان مسیر

www.Mehrpublication.com

بین راه و بیراهه باشد ـ همان مسیر گم و بی‌نشان ـ که جهت "آنجا" را به ما نشان می‌دهد؛ تابلویی آنسوی مه، که می‌خوانیم و با وجود این از خواندنش باز می‌مانیم.

دو نکته در پایان

ـ کاش رضا نجفی تیتر کتاب را "جزیره قلب جهان" می‌نامید که هم یکی از بهترین داستان‌های مجموعه است و هم اشاره‌ای به جست‌وجوی کلی ادبیات و نیز جست‌وجوی نویسنده در همین مجموعه.

ـ همچنین، در مورد داستان "بودایی" باید گفت که این داستان، خوب نوشته شده است و در مفهوم نیز از یک نظر با داستان‌های دیگر در ارتباط است؛ جست‌وجویی که در جهان صورت می‌گیرد و در آخر به فرد و نگاه خود فرد می‌رسد. با وجود این، کاش "بودایی" در این مجموعه نبود. خواننده احساس می‌کند داستان صرفا برای این نوشته شده است که نشان دهد یک نفر چطور بودایی شده و از چه مسیری به آنجا رسیده است. شخصیت اصلی در اینجا، در حقیقت، بر خلاف اشخاص داستان‌های دیگر که معنا را از همان بی‌معنایی بوجود می‌آورند، آن را جایی در بیرون از جهان بی‌معنایی می‌یابد.

www.MehrPublication.com

رمان هویت‌های ناممکن

نگاهی به رمان "سایه‌اش زمین را سیاه نخواهد کرد" نوشته حسین نوش‌آذر

آوارگی ذهنی و هویت

به نظر می‌رسد که وقتی ما گم شده باشیم و، به عنوان مثال، در جایی ناآشنا چشم بگشاییم و حافظه‌مان را از دست داده و زمان و مکان را به یاد نیاوریم، یکی از راه‌های شروع مجدد این است که جمله معروف دکارت را در ذهنمان تداعی کنیم: "می‌اندیشم پس هستم". همین یک جمله، یا جمله‌ای شبیه این، می‌تواند یاریمان کند که موقعیت‌مان را تا حدودی دریابیم و در وهله اول تشخیص دهیم که زنده‌ایم و وجودمان واقعی است. راوی رمان "سایه‌اش زمین را سیاه نخواهد کرد" نیز با گفتن جمله‌ای این چنینی به همین نتیجه می‌رسد. با این تفاوت که او نمی‌خواهد جهان را تفسیر کند و توضیح دهد و یا فلسفه ببافد، بلکه می‌خواهد خودش را دریابد. او بالاخره کیست؟ "از خواب که بیدار شدم، فکر کردم مرده‌ام (...) خوب می‌دانستم که مرگ با نیستی تفاوت ندارد و می‌دانستم وقتی آدم می‌میرد دیگر نمی‌تواند به چیزی یا به کسی فکر کند. من اما هنوز می‌توانستم فکر کنم و این

واقعیت به این معنا بود که اگر مرده بودم، حالا به هر حال زنده بودم...»

در اینجا یک تفاوت ماهوی دیگر وجود دارد. دکارت برای توضیح و تفسیر جهان، در یک سو خود و ذهن خودش را دارد و در سوی دیگر، در پیرامونش، جهان را. ولی راوی نوش‌آذر انسجام ذهن دکارت را ندارد. او متشکل از دو نفر است، گاه این می‌شود و گاه آن. و گاهی نیز هر دو. زمانی یوسف است زمانی بنی‌عالمی. و آن گاه که این دو اتفاقا به هم می‌پیوندند و یکی می‌شوند ـ می‌شود یوسف بنی‌عالمی.

«یوسف» برای آدمی در چنین موقعیتی اسم بامسمایی است. به نظر می‌رسد کسی که خودش را گم کرده و آن معنایی را که به عنوان فرد یدک می‌کشد از دست داده است، یا باید بی نام باشد یا اینکه همنام آن کنعانی معروف باشد؛ همان یوسف که بوسیله برادرانش در چاهی تاریک انداخته می‌شود و بعد که سر از مصر در می‌آورد، ناچار است همه چیز را از نو شروع کند. مثال‌ها در ادبیات فراوان است و نمونه مشخص آن یوزف ک. در رمان محاکمه کافکاست که یک روز صبح زود، هر چند در خانه خود ولی در دنیایی کاملا نامأنوس، بیدارمی‌شود.

گیریم که یوسف، به فرض محال، با بنی‌عالمی ـ به عنوان دو نفر در یک قالب ـ یا حتی در دو قالب مختلف ـ که در موارد بسیاری به راه‌های متفاوت می‌روند، تحت شرایطی کنار بیاید، ولی در اینجا، شخص ثالثی هم به نام یونس حضور دارد که افلیج است و در خانه‌اش مانده و ارث مادری هم ـ با امضای مادر ـ به او رسیده است. و راوی، یعنی همان یوسف، که حقوق خوانده و به کار وکالت ـ و بعد همزمان تجارت ـ می‌پردازد، می‌تواند از هر کسی دفاع کند جز از خودش. چرا که او تکلیفش را با خودش روشن نکرده است. ولی روشن کردن تکلیف با خود، به آن راحتی که فکر می‌کنیم، نیست. راهی که یوسف می‌رود راهی است صعب‌العبور که از میان احتمالات می‌گذرد، و احتمالات فراوانند. و حقیقتی که از میان این احتمالات می‌توان به آن رسید شاید خود چیزی بیشتر از یک احتمال نباشد. احتمالی که او از سر ناچاری به آن تن می‌دهد تا بتواند به خود اشاره کند و بگوید: «این منم»، و به خودش بباوراند که واقعیت دارد و زنده است و احتمال زنده بودنش را، البته با ملاحظاتی، برای خودش ـ با اطمینان ـ تعیین کند.

این سه شخص در اینجا نه آن سه پاره مکمل همدیگر در مکتب فرویدی هستند و نه آن سه شخص از اشخاص متعدد فرناندو پسوا که از همدیگر انشعاب

کرده و هر کدام برای خود شغلی، حرفه‌ای، زندگی و زندگی‌نامه‌ای دست و پا کرده و زیاد هم پاپیچ همدیگر نمی‌شوند. سه شخص نوش‌آذر گاه و بیگاه از هم می‌گسلند، هر چند که در یک ذهنند، در ذهن راوی که می‌خواهد موقعیتش را بسنجد و از طریق سنجیدن موقعیت، خودش را بسنجد، پس به راههای پرپیچ و خم گذشته می‌رود. ولی حتی برگشت به گذشته هم، از آنجایی که از طریق دو ـ یا در مواقعی سه ذهن ـ صورت می‌گیرد، معمولا از دو یا سه راه مختلف صورت می‌گیرد و سر از جاهای مختلف درمی‌آورد. هر چند کار بنی‌عالمی این است که گاهی در اشتباهات، حواس‌پرتی‌ها و فراموشکاری‌های یوسف دست ببرد و چیزهایی را به او گوشزد و یادآوری کند، ولی تمام اینها باعث می‌شود که راه‌ها در ذهن خواننده نیز از هم جدا شوند، جدایی و انشعاب و انشقاق شخصیتی در مسیر بازگشت بیشتر شود و آن شک دکارتی در این مسیر ناهموار ذهنی، به جای رسیدن به اعتماد و اطمینان، منجر به شک و تردیدهای دیگر بشود.

بنی‌عالمی کمی فرانسوی می‌داند، او گاهی یوسف را راهنمایی می‌کند، اشتباهاتش را تصحیح می‌کند، تخیلات او را با واقعیت محک می‌زند و از این نظر وجدان آگاه راوی است: "بنی‌عالمی از عوالم درونم خبر داشت. مثل این بود که توی مُخم نشسته باشد. گاهی فکر می‌کردم مثل فرشته‌ی وسواس یا اصلا همان فرشته‌ی وسواس است که می‌گویند در سمت چپ دل آدمیزاد نشسته و او را هر دم وسوسه می‌کند."(ص۱۲۹). می‌شود گفت که راوی، بدون وجود بنی‌عالمی، تنها توهماتش را به جای واقعیت می‌نشاند و در شناخت جهان پیرامون به هیچ جا نمی‌رسد، هر چند که ما از درستی گفته‌های بنی‌عالمی هم مطمئن نیستیم. این است که وقتی احساس می‌کند بنی‌عالمی از او دور می‌شود دچار ترس و دلهره می‌شود. وجود بنی‌عالمی به هر حال برای این است که یوسف بتواند کج‌دار و مریز با اجتماع بسازد و زندگی‌اش را بکند. در حقیقت یوسف و بنی‌عالمی تنها در پیوند با یکدیگر می‌توانند به شکلی محدود تشکیل یک فرد بدهند، و این پیوند، پیوندی است بین یوسف که از همه جا کنده است و بنی‌عالمی که فرزند جهان است و می‌توانست همه جا باشد. دلیل وجود بنی‌عالمی در حقیقت همان یوسف است؛ یوسف که از جای خودش کنده می‌شود، چاره ای ندارد جز اینکه آواره شود و به عبارتی فرزند تمام جهان شود ـ و فرزند تمام جهان شدن نامی دیگر برای آوارگی است، آوارگی ذهنی انسان‌هایی که از ریشه هایشان کنده شده‌اند. و دلیل اینکه

یوسف در درندشت پاریس می‌تواند تا اندازه‌ای راه را بیابد حضور بنی‌عالمی است. و علت وجود این دو ــ همان یونس است که می‌میرد ــ یا کشته می‌شود ــ و برای این دو، یعنی یوسف و بنی‌عالمی، نه پدر و مادری می‌ماند و نه برادری. با قتل یا کشته شدن یونس، آوارگی در درون و از درون او شروع شده است و خانواده معنا و مفهومش را بطور کامل از دست داده است.

اگر یونس افلیج است، یوسف هم بدون بنی‌عالمی، یا حتی با وجود او، از مشکلات ذهنی و ضعف حافظه رنج می‌برد. وجود دو نیمه مشابه در اسم دوصدایی یوسف و یونس نیز نشان می‌دهد که آنها دو نیمه یک فردند. این است که گاهی راوی با یونس نیز وارد یک قالب می‌شود: "یک بار، وقتی صبح از خواب بیدار شده بودم و جلو آینه ایستاده بودم که ریشم را اصلاح کنم، سرم را به همین حالت (حالت یونس. توضیح از من) تکان دادم و سعی کردم به چشمانم حالت چشم‌های یونس را بدهم. اعتراف می‌کنم که در این کار موفق بودم."(ص۱۱۴/۱۱۵)

به نظر می‌رسد که با مرگ پدر برای این نسل اتفاق دیگری نیز افتاده باشد. زمان به جای اینکه همچون نسل‌های پیشین ادامه یابد، به انتها رسیده است. یوسف به جای اینکه موجودی متراکم و نفوذناپذیر باشد همچون ظرفی شیشه ایست. او بی سایه است، همه چیز را به درون خود راه می‌دهد و در معرض بادهاست. پس او ادامه پدر به آن معنا نیست: "می‌دانستم، بنی‌عالمی، بله، بنی‌عالمی می‌دانست که زمان برای او مرده است."(ص ۱۲۳).

موقعیتی که یوسف به آن رسیده از نوع هویت‌های چهل تکه‌ی مورد اشاره داریوش شایگان نیست، بلکه ذهنیت کسی است که، هر چند از گذشته برای او رسوباتی به ارث رسیده، ولی از آن بریده است، و در دنیای جدیدی که جسما و به ناچار وارد شده، اثری از خودیابی و ثبات دیده نمی‌شود.

داشتن به جای بودن

"سایه‌اش زمین را سیاه نخواهد کرد" داستان مهاجرت به مفهوم محدود آن نیست. این رمان نوعی داستان مهاجرت از خود است، همان مهاجرتی که همه ما کم یا بیش و آگاهانه یا ناآگاهانه دچارش شده‌ایم. شعرهای بی‌شمار شاعران کلاسیک ایرانی که جای جای کتاب بوسیله راوی دکلمه می‌شوند، ژستی توخالی و تلاشی است برای پوشاندن آنچه که نیست. ولی همین هم به اندازه کافی نشان می‌دهد که

www.MehrPublication.com

راوی یک ایرانی تمام عیار است. سنت‌های ایرانی، با وجود اینکه او حافظه‌اش را گم کرده، در ذهنش رسوب کرده و جزء جدایی‌ناپذیر ناخودآگاهش شده‌اند. نگاه او به زن و ازدواج نیزسنتی است. اوعلاوه بر این وکیل است و مرفه. و نیز فردی است که تنها سعی می‌کند گلیم خودش را از آب بیرون بکشد و در این راه به کسی رحم نمی‌کند.

منتقدانی مسئله عدالت و عدالت خواهی را در این رمان مورد بررسی قرار داده‌اند. واقعیت هم این است که راوی در چند جای مختلف، و از آنجایی که خود یک وکیل است، وارد این مبحث می‌شود. با وجود این باید گفت که بحث عدالت طلبی در این رمان را نیز از همین دید شک و یقین دکارتی می‌شود بررسی کرد. راوی که خود و وجود خود را ارزیابی می‌کند، به ارتباط خود و دیگران با جهان نیز ـ از همین دید می‌نگرد، او از صفر شروع می‌کند و به عنوان یک فرد، جهان و همه چیز را از دید منفعت مادی می‌بیند. عدالت‌خواهی یوسف نه در پیوند اجتماعی انسان‌ها که در نگاه خودمحور او به جهان خلاصه می‌شود. او می‌خواهد جهان را بشناسد تا سهم خود را در آن مشخص کند. می‌توان گفت که عدالت‌خواهی برای وی در میزان سهمی است که او از جهان تصاحب می‌کند، هم در بعد شخصیتی و هم در بعد مادی. ارزیابی خود در حقیقت ارزیابی این سهم از جهان است و به این دلیل عدالت‌خواهی به معنای واقعی در آیین او راه ندارد. او که "من حقیقی" خود را گم کرده و وجود خود را نمی‌تواند به درستی اثبات کند، در پی داشته‌هایش است، و مرتب پول‌هایش را می‌شمارد تا "حرفی نباشد". به نظر می‌رسد که همین تصرفات او در فروپاشی خانواده نیز بی تأثیر نبوده است. او بین "بودن و داشتن"، مثلا آنطور که مدنظر اریش فروم است، داشتن را انتخاب کرده و همین را مبنای "بودن" خود قرار داده است. و نیز می‌توان گفت که او بر خلاف نظر فروم که از داشتن به بودن فرا می‌خواند، از بودنی که در دسترسش نیست به سوی داشتن گام برمی‌دارد.

رمان بینابینی

"سایه‌اش زمین را سیاه نخواهد کرد" رمانی بینابینی است، بین حضر و سفر، گذشته و حال، بین بودن و نبودن، دانستن و ندانستن، بین مکان و بی‌مکانی و زمان و بی‌زمانی ـ و نیز، بین فصاحت و دقت در جزئیات از یک طرف ـ و نامعین بودن و

www.Mehrpublication.com

توهمات صرف راوی از طرف دیگر.

خنده‌دار و غم انگیز. کمدی ـ تراژیک در معنای دقیق کلمه. این دو همه جا دست به دست هم داده‌اند و کار را پیش برده‌اند. کمیک بودن این داستان هیجان‌انگیز در آنجا به اوج می‌رسد که تراژیک آن هم در اوج است. همان لحظه به قتل رسیدن یونس به وسیله یوسف که قتل هابیل بوسیله قابیل را تداعی می‌کند. (ص۱۴۲) هر چند که بنی‌عالمی هم به نوبه خود صحنه را طوری روایت می‌کند که انگار هیچ قتلی صورت نگرفته است.

ولی آیا یونس واقعا مرده است؟ "نمی‌دانم که آیا وقتی وارد خانه‌ی هفت حوض شدم، یونس واقعا مرده بود یا این که بعد از ورود من یونس مُرد. منظورم از مردن یونس این است که واقعا مثل کسی که دفنش کرده‌اند، مرده باشد. شاید هم هنوز دفنش نکرده‌اند."(ص ۱۵۰). پس یونس بخشی از خود اوست که هنوز هم در درون او می‌زید و حتی اگر مرده باشد به درستی دفن نشده است.

ولی راوی در شناخت خود به کجا می‌رسد؟ او با جست‌وجوی نفسگیر خود در گذشته نشان می‌دهد که من حقیقی‌اش از بین رفته و دیگر وجود ندارد. اگر "من" در ارتباط با دیگران بوجود می‌آید پس با از دست دادن حافظه و فراموشی ارتباطات بین خود و جهان از دست می‌رود. جست‌وجوی "من حقیقی" هم چیزی نیست جز جست‌وجوی تکه‌های گم شده‌ی همین ارتباط با دیگران که در طی بازسازی خود بعد از گم شدن هویت، نه به من حقیقی، که به تکه‌های ناچیزی از هویت چند گانه می‌رسد و در آخر نه خود او، بلکه همزاد او، یعنی همان بنی‌عالمی به جای او می‌نشیند و آن تکه‌های ظاهرا بازیافته را، که راست و دروغشان هم معلوم نیست، به هم پیوند می‌دهد و روایتی را "به خطی خوش" به عنوان یک رمان به ثبت می‌رساند.

"سایه‌اش زمین را سیاه نخواهد کرد" رمانی ذهنی است، پس اتفاقاتش در ذهن به وقوع می‌پیوندند و تمام اشخاص داستان نیز در ذهن راوی ساخته و پرداخته می‌شوند. حتی همان نکته محوری رمان، یعنی قتل یونس نیز، همانطور که گفته شد، در تخیل راوی است. "سایه‌اش زمین را سیاه نخواهد کرد" با وجود این رمانی است بسیار مهیج و یکدست با زبانی زیبا که خواننده را با وجود درک این مسئله که تمام اتفاقات و آدمها ساختگی هستند، مجذوب خود می‌کند. و خطاب به آن دسته از منتقدینی که نوشته‌اند این رمان تعلیق ندارد، باید گفت که تعلیق در همین

www.MehrPublication.com

است: راوی در جست‌وجوی چیزی است، در جست‌وجوی خود، از همان سطر اول، از همان جمله اول. ومن به عنوان خواننده از همان جمله اول و تا به آخر این فکر مشغولم می‌دارد و کنجکاوم می‌کند که او در این جست‌وجو به راستی به کجا می‌رسد. هر چند که او در آخر به هیچ جا نمی‌رسد جز به رمانی که باید یک بار دیگر و از نو کشف کرد و خواند، رمان شخصی که سایه‌اش زمین را سیاه نمی‌کند.

www.Mehripublication.com

www.Mehripublication.com

نوشتن از دوپاره‌گی و گسست

نگاهی به رمان "نی‌نا"، نوشته شیوا ارسطویی

"زندگی آدم‌ها، وقتی که در نقطه تلاقی دو زمان، دو فرهنگ و یا دو مذهب قرار می‌گیرد، به جهنم تبدیل می‌شود." اینرا هرمان هسه در کتاب "گرگ بیابان" می‌گوید. آنچه که راوی و شخص اول رمان "نی‌نا" تجربه می‌کند چیزی شبیه همین وضعیت است. انقلابی به وقوع پیوسته و جنگ بیداد می‌کند. سیروس، پدر نینا، که تمام زندگی‌اش را "با دست خود" ساخته و برای خود و خانواده‌اش فضایی آرام و سرشار از تفاهم و دوستی فراهم آورده، سعی می‌کند محیط خانه را از هجوم گردبادهای سهمگین بیرون در امان نگه دارد، ولی وقایع، با وجود این، به درون این دنیای "خوشبخت" رخنه می‌کنند. دو حادثه تعیین کننده، خوشبختی و آرامش نینا را در سنین بلوغ به هم می‌زنند؛ در وهله اول ناپدید شدن عشق او شهروز و در وهله بعد پناهنده شدن احمدجان، سرباز فراری، به زیرزمین خانه آنها. با آمدن احمدجان، که دوست دوره کودکی نیناست، خانه به نقطه‌ای ناامن مبدل می‌شود و بنیادش گویی از درون می‌پوسد. نینا برای خروج از این وضعیت، بالاخانه‌ای را

www.menripublication.com

از یک زن ارمنی کرایه می‌کند تا در آنجا گاه و بیگاه به دختران درس بدهد. از این به بعد هم او و هم ذهنش بین این دو خانه در رفت و آمد است. نینا در آخر رمان مشغول خواندن روزنامه‌ای است که روایتگر شکست در یکی از جبهه‌های جنگ ایران و عراق است.

شیوا ارسطویی در اینجا از دنیاهای موازی، از تاریکی‌های درون، و نیز از سایه‌هایی روایت می‌کند که در حاشیه دنیای به ظاهر روشن و قوانین "مستدل و روشن" در جریان است و گاهی از آن قوی‌ترند؛ از آنچه که باید باشد ولی نیست، از آنچه در خفاست و گاهی چنان نیرومند است، که مخفی‌گاه‌ها را برنمی‌تابد و مثل طوفانی سربرمی‌آورد و هست و نیست را از سر راه برمی‌دارد و با خود می‌برد.

گسستی که در اینجا در زندگی نینا ایجاد می‌شود بیش و پیش از هر چیز گسستی در زمان است. شکافی بین گذشته و آینده، بین یک آمدن و یک رفتن. و نینا در میانه این شکاف ایستاده است.

شهروز و احمدجان در شیوه برخورد با نینا کاملا متضاد برخورد می‌کنند. اولی با تکرار خشک و خالی جمله‌ی پیش پاافتاده‌ی "زن من می‌شی؟" سرانجام بی هیچ ردپایی ناپدید می‌گردد، و دومی که در زیر زمین خانه نینا لانه می‌کند، به شنیدن موسیقی کلاسیک و خواندن آثار گذشتگان و خوشنویسی اشعار مولوی و... بر درو دیوار زیرزمین و نیز به نقاشی صرف از عشق خود و نینا بسنده می‌کند. یکی به آینده‌ای نامعلوم می‌پیوندد و دیگری به گذشته وبه ریشه های گم‌شده.

و خواسته نینا نه آن شهروز است و نه این احمدجان. در عین حال، اگر درست توجه کنیم، می‌بینیم که نینا دردرون خود، در حقیقت، خواهان هر دوی آنهاست که می‌توانند در نهایت یکی باشند، آمیخته‌ای از دو شخص متفاوت، از دو زمان مختلف، تا گذشته به آینده پیوند بخورد و باعث گشایش و آسایشی در زمانه اکنون شود.

نقشی که احمدجان در زیر زمین از معشوقه ذهنی‌اش می‌کشد، خواننده را به یاد راوی بوف کور می‌اندازد که در چنبره تاریکی، و ناامید از معشوق اثیری‌اش، او را بر جلد قلمدان نقش می‌کند. ولی نینا، که می‌توانست همان زن اثیری باشد در اینجا نیز، همانطور که در رمان دیگر ارسطویی یعنی "آسمان خالی نیست"، حضوری زمینی دارد و شاهد حی و حاضر وقایع "عشق‌کشی" (تیتر رمانی از محمد بهارلو) است. او حضور دارد ولی زمان و مکان از او گرفته شده است، و

مردان را نیز درمانده‌تر از آن می‌بیند که بتوانند در مقابل عشق زمینی او از خود اراده‌ای کنند.

درگیری احمدجان با آثار کلاسیک ایرانی، در ضمن، نشان‌دهنده این است که عشقی که نینا منتظر آن است، نه در زندگی واقعی، بلکه در خفا و در زیرزمین است، و به عنوان یک غریزه ممنوع و نفرین‌شده، به تاریکی پناه برده و در ناخودآگاه او مستتر و تلنبار شده است.

اگر هنر، آنطور که فروید می‌گوید ـ نوعی شکل دادن به غریزه‌های سرکوفته است، نقاشی احمدجان از مشی و مشیانه نشان می‌دهد که او ناچار به برگشت است، برگشت به ناخودآگاه جمعی، که در زیر خانه‌ها ـ و بر بنیاد سنت ایرانی ـ شکل یافته است. از نظر ایرانیان باستان، مشی و مشیانه به دلیل گناهشان نفرین شده‌اند و تن آنها تا روز داوری در دوزخ می‌ماند. فرار نینا از خانه، فرار از این دوزخ جسم است.

گسست و ازخودبیگانگی

اگر نینا و یاقوت را به کناری نهیم متوجه می‌شویم که زن‌های رمان "نی نا" بیشتر به زیبایی و آرایش می‌پردازند و در زمان اکنون بسر می‌برند. انگار می‌خواهند زمانی خالی را که از گذشته کنده و آینده ای ندارد بیارایند و آن را به این ترتیب معنی‌دار کنند. آرایش و آرایشگری، در کلیت خود، نه نگاه به گذشته دارد و نه به آینده، بلکه در زمان اکنون سیر می‌کند. زمانی است ویژه خود، که سعی دارد از گذشته‌ی گم و آینده مبهم و نامعلوم بکند. ولی همین ظاهرآرایی هم برای نینا بی‌معنی است. او که زمان اکنونی ندارد، بین گذشته و آینده، ، بین زیر زمین و بالاخانه، بین جسم و ذهن، اینجا یا آنجا، معلق مانده است.

مثال شهروز و احمدجان نشان می‌دهد که عشق، در این وانفسای انقلاب و جنگ، شانسی ندارد. یاقوت، آن خانم سرخ پوش، که در رمان ارسطویی نقش مهمی دارد، بعد از سال‌های سال انتظارِ بیهوده به این نتیجه رسیده است که دیگر نباید منتظر ماند.او پی برده است که رویا و آرزو یک چیز است و واقعیت و امکانات چیزی دیگر. و رویا و آرزو که در پیوند تنگاتنگ با تاریکی‌ها، خواب‌ها و غریزه‌های زیرزمینی است، در برخورد با دنیای واقعی و قانونمند و سازماندهی شده، چاره‌ای جز عقب‌گرد ندارد. زیرزمین و بالاخانه که نینا بین آنها در نوسان

www.Menripublication.com

است، می‌توانند دو شقه باشند از "من" حقیقی نینا. او موجودی "دوزیست" است. اینکه سیروس، پدر نینا نیز، او را وقت و بی‌وقت "قورباغه" صدا می‌زند اشاره‌ای به همین دوزیست بودن اوست.

ولی هر دو شقه، با وجود این، هر کدام به گونه‌ای، متعلق به دیگری است. زیرزمین از نینا گرفته شده است و بالاخانه هم اجاره‌ای است. و همین بالاخانه اجاره‌ای نیز به ندرت مورد استفاده قرار می‌گیرد. او، گاه و بی‌گاه، هفت پله را می‌پیماید و خود را به خانه پایین‌تر، به خانه زن فالگیر می‌رساند تا شاهد سرنوشت زنان شوربختی باشد که برای فالگیری می‌آیند. و سرنوشت خود نینا نیز در همینجا نوشته می‌شود؛ او با استفاده از تجارب یاقوت به این نتیجه می‌رسد که دیگر منتظر ایده‌آل‌های خود نباشد و با سیر وقایع پیش برود. و سرانجام به همان جایی می‌رسد که جامعه برایش تدارک دیده است، جنگ، و نیز شکست.

از خودبیگانگی این است که ما، بر خلاف میل خود، از راه‌هایی به چپ یا راست بپیچیم که خیابان‌ها، دیوارها و تابلوها برای ما مشخص کرده‌اند و به جاهایی برویم که جامعه برای ما مهیا دیده است.

در اینجا، مثل اکثر رمان‌های ارسطویی، نه کسی کشته می‌شود، و نه حوادث تراژیک آنچنانی بوقوع می‌پیوندد. با وجود این، اشخاص داستان بوسیله واقعیت سرسخت بیرون به راههای دیگری می‌افتند و می‌شکنند و یا از صحنه خارج می‌شوند. حتی می‌توان گفت که آدم‌ها در درون خود می‌میرند؛ "من حقیقی" به تدریج کشته می‌شود تا جای خود را به "من" دیگری بدهد که بر دنیای بیرون انطباق دارد. آنکه آرام آرام از درون او سربرمی‌آورد کسی دیگر است که خود را دربست، به این راهها و تابلوها و علامتها سپرده است و با من حقیقی شباهت چندانی ندارد. او یک "من اجتماعی و قراردادی" است که "من حقیقی" را در درون خود به زانو درآورده است.

و با وجود این، به نظر می‌رسد که خود و حقیقت خود را ناچار باید در همین چارچوب‌ها یافت. ژان پل سارتر نیز این قضیه را به گونه‌ای تلطیف می‌کند. به باور او "مهم این نیست که واقعیت با ما چه کرده است، بلکه این است که ما، با امکاناتی که واقعیت در اختیار ما گذاشته است، چه می‌کنیم." اگر بخواهیم از این منظر به واقعیت نینا نگاه کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که او نیز سرانجام راهی را برای خود "انتخاب" کرده است، هر چند که این راه در نهان با فراموشیِ "خود

حقیقی" او همراه است.

رمان ارسطویی نشان می‌دهد که حیطه فردی می‌تواند از زیرزمین تا بالاخانه را زیر شعاع خود داشته باشد ولی آنچه سرنوشت انسان را در عمل تعیین می‌کند، نه زیرزمین و نه بالاخانه، بلکه میانه میدانی است که در تسلط قوانین و آداب جامعه است، همان رویدادهایی که از "من حقیقی"، "من اجتماعی و تکراری و قراردادی" می‌سازند.[1]

گسست و ساختار رمان

هر چند خود ارسطویی معتقد به "روایت زندگی روبه‌رشد نینا است" (شرق، ۲۶ مهر ۱۳۹۵) ولی در حالت کلی، آنچه که نینا به آن می‌رسد وصل شدن است، وصل شدنی به ناچاری به سیر وقایع پیرامون، به چیزی که او در ساختن و پرداختنش شرکتی ندارد.

اگر در اینجا از هرمان هسه صحبت به میان می‌آوریم، بدان دلیل است که او نیز به فراوانی از گسست ذهنی و شخصیتی در زمانه بحران نوشته است. قهرمان "دمیان"، این رمان "رشد و تعالی" هرمان هسه نیز، سرانجام همچون نینا به واقعیت جنگ می‌رسد. و البته این نویسنده آلمانی نیز "دوزیست" یا چندزیست بودن انسان‌های دوره‌های بحران را به گونه‌ای دیگر در این رمان مطرح می‌کند: "هر کسی باقیمانده‌هایی از تولدش را با خودش حمل می‌کند... بعضی ها هیچ گاه به انسان تبدیل نمی‌شوند، بلکه مثل قورباغه می‌مانند، مثل مارمولک و یا حتی مورچه."

درگیری با جهان پیرامون و انشقاق بین ذهن و عین، بن‌مایه‌ای است که می‌تواند در داستان‌ها به فراوانی و هر بار به شکل و شیوه‌ای دیگر تکرار شود.

طبیعی است که بین رمان "دمیان" و "نی‌نا"، که یکی در دوره جنگ جهانی اول اتفاق می‌افتد و دومی در جنگ ایران و عراق، بیشتر از آنکه شباهت باشد تفاوت هست، هر چند که هر دوی آنها از مسیرهای مختلف سرانجام به یک جا، به واقعیت یک جنگ در صحنه اجتماعی، برمی‌خورند، اولی بطور عینی و دومی در ذهن. و نیز می‌توان گفت که هر دوی آنها از جنگی درونی به جنگی بیرونی می‌رسند. و وقتی

---

۱. ترک زیرزمین و بالاخانه بوسیله نینا، خواننده را به یاد این شعر سنایی غزنوی می‌اندازد:
مکن در جسم و جان منزل، که این دونست و آن والا ـ قدم زین هر دو بیرون نه، نه آنجا باش و نه اینجا

www.Mehrpublication.com

مشغول درگیری‌های بیرون می‌شوند، جنگ درون را به حاشیه می‌رانند.

در مورد نینا باید اضافه کرد که او با رسیدن ذهنی به شکست و جنگ، از شکافی درونی به یک شکاف بیرونی می‌رسد و در آخرین قدم، در دهانه این شکاف اجتماعی می‌ایستد؛ وقایع بیرون که تا زمانی خاص فقط به زیرزمین خانه او نفوذ کرده‌اند، از این به بعد ذهن وروان نینا را نیز تحت تسلط خود می‌گیرند. او که به دنبال من حقیقی خود است، در نهایت به چیزهایی می‌رسد که بدون واسطه او، خارج از اراده او، و بسی قدرتمندتر از روح و روان اوست.

شیوا ارسطویی، این انشقاق درونی را در ساختار داستان به خوبی به نمایش می‌گذارد. ذهن نینا زمانی که در بالاخانه بسرمی‌برد در زیرزمین است، و زمانی که در زیرزمین است در بالاخانه سیرمی‌کند. و زمان، حتی در مواقعی که داستان کمابیش خطی پیش می‌رود، گاهی با یک جمله گاهی با چند صفحه، شکسته می‌شود.

کار ارسطویی در اینجا ساختن شبکه‌ای از نشانه‌ها و علامت‌هاست. راه‌ها و پله‌هایی که به بالا و پایین می‌روند، سرنوشت‌هایی که بسیار اتفاقی به هم گره می‌خورند. زمان‌ها و فضاهایی که از هم تأثیر می‌گیرند. می‌شکنند و خود نیز شکسته می‌شوند.

و در آخر باید گفت که رمان "نی‌نا" شبیه بلوری مخروطی‌شکل است که پایه‌اش زیرزمین و رأس آن همان بالاخانه کرایه‌ای است. بلوری که نور را می‌شکند.

www.MehrIranCenter.com

″رؤیای تبت″ و مردان تک‌ساحتی

نگاهی به رمان ″رویای تبت″، نوشته فریبا وفی

گسست ذهن از عین

راه‌ها که از هم جدا می‌شوند نوعی خانه بدوشی شکل می‌گیرد؛ تکه تکه می‌شویم و هر تکه‌ای از ما به راهی می‌افتد. آنکه حرف می‌زند، آنکه می‌گوید ″من″، تنها یکی از آن تکه‌های در راه است. وگرنه، آن بخش‌های دیگر نیز که ما صدایشان را می‌شنویم، هر کدام در راهی دیگر، در جایی دیگر، ″منِ″ دیگری دارند و از خود صحبت می‌کنند. حالا گیریم با صدایی ضعیف‌تر.

خانه در مفهوم سنتی اش همه این تکه ها را پیش از آنکه به راههای گوناگون بروند، در خود جمع می‌کند و از آنها یک ″من″ بزرگ، یک ″من″ قوی و قدرتمند می‌سازد. فروریختن این سقف قدیمی و سنتی، شروع راههاست، شروع زندگی در راهها و بیراهه‌ها. و بعد از آن، فرضا، باز خانه‌ای از نو ساخته شود ـ تنها یکی دو تا از آن ″من″های متعدد را زیر سقف خود گرد می‌آورد و بقیه، اگر هم ″در معبر بادها″ نمانند، در خانه‌ها و کاشانه‌های دیگری سکنی می‌گزینند، در جاهایی دورتر

و متفاوت‌تر از آنچه تصور می‌کنیم.

به هر کدام از اشخاص رمان "رؤیای تبت"، چه زن و چه مرد، نگاه کنیم می‌بینیم که بخشی از وجود خود را گم کرده است و آن را درست یا غلط، در خارج از خانه‌اش، در جاهای دیگر و مکان‌های دیگر، و نیز در زمان‌های گذشته یا آینده، جست‌وجو می‌کند.

فضای داستان شبیه همان فضای خانه "من چراغها را خاموش می‌کنم" نوشته زویا پیرزاد است. هر چند که در آن جا همه به شکلی در قالب مهمان‌نوازی و آشپزی و ظرف‌شویی و کارهای روزمره خانه و خانه‌داری و ... سرگرمند، و ظاهرا تنها راوی رمان پیرزاد است که در آن خانه و جمع نمی‌گنجد و ذهنش در گیر مسائل ریشه‌ای دیگری است. در رمان "رؤیای تبت" دوپارگی، گسستگی، عزلت و تنهایی آدمها بیشتر است، و علاوه بر آن، زنان، بر عکس رمان پیرزاد، مصمم هستند که به خواسته‌های خود، هرچند که ذهنی و خیالی، دست یابند.

جاوید و همسرش شیوا سعی دارند همه چیز را با عقل و منطق حل و فصل کنند. صادق که به همراه این دو زمانی در زندان بوده و حالا دوست خانوادگی‌شان است و با آنها رابطه تنگاتنگ دارد، به تدریج بر ذهن و احساس شیوا تأثیر می‌گذارد. همزمان، شعله نیز که خواهر شیواست و راوی داستان، و رابطه‌اش با نامزدش مهرداد به هم خورده، بخواهی نخواهی تحت تأثیر عاطفی صادق، این مرد آرام، قرار گرفته است. در آخر رمان که اوج آن نیز هست، شیوا و صادق ارتباط ذهنی و عاطفی‌شان را در یک جشن خانوادگی با حضور جاوید و دیگران علنی می‌کنند و شعله شاهد نقطه عطف ماجراست .

همچنانکه از خلاصه داستان می‌بینیم اتفاق چندان خارق‌العاده‌ای نمی‌افتد. ولی درون اشخاص داستان، با وجود این، از یک فاجعه خبر می‌دهد. خانه و خانواده از هم پاشیده و ارتباط نسل‌ها از هم گسسته است، و افراد داستان رابطه‌شان با جامعه را در پروسه تغییر و تحولات درونی به بالکل از دست داده‌اند.

ذهن افراد به موازات گسست مکانی دچار گسست زمانی نیز هست، به این معنی که ما با دو زمان متفاوت سرو کار داریم. زمانی که جامعه برای افراد تعیین می‌کند، همان زمان اجتماعی که قید و بندهای خود را دارد و افراد به ناچار در آن بسر می‌برند، و زمان ذهنی یا فردی؛ ذهن فرد در ضمن حضور در جامعه، زمان‌های دیگری را، در آینده و یا گذشته، و یا به موازات دنیای واقعی، در

دنیاهای دیگری تجربه می‌کند.

شعله، راوی داستان، به ندرت در خانه خودش است و در همنشینی با صادق، در کوچه‌ها و خیابان‌های شهر به دنبال نیمه گم‌شده‌اش می‌گردد. او، با همه اینها، از این خانه‌بدوشی روحی خسته شده است. آرزویش این است که برگردد "به همان روزهای همیشگی (اش) که طلوعش سر ساعت بود و غروبش سر ساعت" (ص ۱۶۳) و نیز دنبال کسی می‌گردد که "ساعتش را از مچش باز کند و با ساعت همه آدم‌ها تنظیم کند."(همانجا)

تنها چیزی که از گذشته مانده یک مادر پیر است و یک نامادری. جاوید منتظر این است که به هر تقدیر از شر نامادری پیرش، یعنی فروغ، راحت شود تا "خانه را بکوبد و به جایش آپارتمان چند طبقه بسازد" (ص۷۳) و ارتباطش با گذشته، به این ترتیب، چه بخواهد و چه نخواهد، به طور کامل قطع شود. جاوید هیچ وقت از گذشته حرف نمی‌زند: "می‌گفت دلبستگی به گذشته، قدرت هماهنگی با دنیای مدرن را از آدم می‌گیرد. با خاله‌ها و دایی‌هایش رفت و آمد نمی‌کرد... فروغ تنها کسی بود که یکراست از گذشته به زندگی‌اش آمده بود و جاوید قصد نداشت نارضایتی‌اش را از این بابت پنهان کند." (۹۴) و فروغ آنچنان احساس بیهودگی می‌کند که می‌گوید: "بعد از مردنم، جنازه‌ام را بیندازید توی مستراح."(ص۱۹)

انسان تک ساحتی

در این میان جاوید نقشه‌های بلندمدت دارد و تنها کسی است که اطمینان دارد خودش را بر زمان وفق داده است. او یک بار همسرش شیوا(ص ۱۵۰) و بار دیگر نامادری‌اش فروغ را ابلوموف می‌نامد (ص۱۴)، همان ابلوموف معروف روسی که ایوان گنجاروف او را به عنوان نماد و سنبل کسی که روحش در زمان‌های کهن مانده و با زمانه جدید سازگار نیست، جهانی کرد. البته جاوید در جای دیگری می‌گوید که "همه ما یکی از این (ابلوموف) توی وجودمان داریم که باید بر آن چیره شویم" (ص ۵۱)، و اینرا البته با احساس کسی می‌گوید که بر ابلوموف وجود خودش بطور کامل چیره شده است. مشکل ابلوموف روسی این است که نیمه دوم خود را که باید در زمان‌های گذشته جا می‌گذاشت با خودش به دنیای جدید آورده است؛ روح و روان ناهمرنگ او بر شانه‌هایش سنگینی می‌کند و از رفتن بازش می‌دارد. شخصی همچون جاوید بی‌شک می‌تواند پله های "موفقیت" را

www.mehrinpublications.com

یکی بعد از دیگری بپیماید و به پیش برود. راز چنین پیشرفتی اما این است که او "به خوبی" از عهده سرکوب بخش های دیگر خود که همواره مزاحم است، برآید. اگر او بر ابلوموف درون خود پیروز شده است، در حقیقت به این معنی است که نیمه‌ای از وجود او بر نیمه دیگرش که با روح و عشق و احساس و عاطفه ارتباط تنگاتنگ دارد، غلبه کرده است. و از آنجایی که انسان معمولا ملغمه‌ای است از هر دو، این تطبیق دادن خود بر جامعه را باید به مثابه کشتن بخشی یا بخشهایی از خود انگاشت. چنین انسانی، از این نظر، یک انسان کاهش‌یافته است، و نیز به همین دلیل، به تعبیر هربرت مارکوزه، انسانی تک‌ساحتی است.

شیوا از جای دیگری شروع می‌کند. اگر جاوید می‌خواهد جان را بر جسم، ذهن را بر عین و فرد را بر جامعه ـ تطبیق دهد ـ شیوا ـ کاملا بر عکس ـ می‌خواهد که جسم را بر جان، عین را بر ذهن و جامعه پیرامون خودش را بر ذهنیت عاشقش مطابقت بدهد. شاید یکی از دلایل ازدواج این دو با هم و زندگی نسبتا طولانی به عنوان زن و شوهر در زیر یک سقف همین باشد. ظاهرا هر دو امیدوار بوده‌اند که از دو مسیر مختلف به یک نقطه واحد برسند. ازدواج آنها، با وجود این، جمع طولانی مدت "ضدین" است که به هیچ وحدتی نرسیده است. تفاوت شیوا و شعله با دو مرد رمان این است که آنها، بر عکس مردان، حتی اگر نیمه‌ای از خود را بالاجبار سرکوب کنند، باز هم، دست کم دورادور، حواسشان به آن نیمه دوم هست که آنها را همواره چون سایه‌ای دنبال می‌کند.

صادق، بر عکس جاوید، بعد از تجربیات و شکست‌های پی در پی گویا بیشتر شبیه نیمه‌ی دوم خود، آن نیمه‌ی خانه به دوش، شده باشد. او معمولا ساده و آرام در گوشه‌ای می‌نشیند و رؤیای تبت در سر دارد (و هموست که هم راوی و هم خواهرش شیوا را، هر کدام به گونه‌ای، به خودش جذب می‌کند.) وجود او در آن سوی کلمات و زبان و منطق است. در سکوت و رؤیا و احساساتی که به بیان نمی‌آیند. همان جایی که معشوق، یک تیپ ازلی می‌شود، و نقطه‌ای که در آنجا بخش به حاشیه رانده و گمشده زنان داستان، شیوا و شعله، به هم گره می‌خورند.

اَینکه عشق و آرزو با رؤیای تبت یکی گرفته می‌شود بی‌شک ناشی از چنین بینشی است. "نشستن در ماشین مرد آرام به یک سفر خشک و مرتاضانه و خالی از هر تمنایی می‌ماند. ریاضت کشی سیال است."(ص۷۶) این عشق، یکسره روحی است و در مقابل عشق مادی کسی مثل جاوید قرار می‌گیرد: صادق

"عشق را جوری گفت که انگار یک رؤیا بود و در فاصله دوری از آدم‌ها قرار داشت."(ص۸۱) می‌بینیم جاوید و صادق هر کدام نماینده و سمبل یک نیمه هستند. نیمه‌ای که فقط در "منطق" سکونت دارد و نیمه دیگری که جایش تنها و تنها در احساس و در رؤیاست، نیمه‌ای که جایش را در جامعه و موقعیت اجتماعی می‌جوید، و نیمه‌ای که سراسر فردی و ذهنی است. اگر جاوید یک واقعیت محض است که هیچ ارتباطی با تخیل و احساس ندارد، صادق، برعکس، تخیلی است، حسی است که در آن سوی واقعیت قرار گرفته است.

و با چنین بینشی است که می‌توان نخستین جمله رمان فریبا وفی را فهمید: "گند زدن" خواهر او شیوا به این دلیل است که او به جای اینکه منطق و احساس را با هم داشته باشد، یعنی پایش در واقعیت باشد و رؤیا را تنها در رؤیاهایش بجوید، نهایتا در پی آن است که خودش را در زندگی واقعی آویزه یک تخیل و یک احساس خشک و خالی کند. همان احساس و تخیلی که در رؤیا زنده ولی در زندگی واقعی مرده است. در اینجا به یاد آن جمله معروف فرناندو پسوا می‌افتیم که عشق و رؤیا را یکسان می‌بیند: "عشق یک رؤیاست، وقتی از خواب بیدار می‌شویم، می‌میرد" (نقل به معنی).

شعله ظاهرا می‌داند که رؤیای تبت به تحقق نمی‌پیوندد و زور واقعیت همواره بر تخیل می‌چربد. صادق از جهتی حتی وابسته‌ی قدرت نسبی اقتصادی جاوید است که قرار بوده او را در شرکت تازه‌تأسیسش به کار واگمارد. شاید اولین جمله کتاب که از زبان راوی خطاب به خواهرش در مورد آخرین اقدام او گفته می‌شود اشاره‌ای به این مطلب باشد که رؤیا همیشه یک رؤیاست و جایگاهش آنسوی واقعیت است. با وجود این باید گفت که وجود صادق به گونه‌ای نفی و انکار جاوید است. و اینکه راه دیگری هم هست، راهی که شاید از میان قلمروهای تفکر و خیال این دو بگذرد. آنجایی که، به قول خوشبینانه هربرت مارکوزه، ضرورت‌ها و فرایندهای اجتماعی نیز در تطابق با احساسات فردی و "من" حقیقی انسان‌ها باشند.

رمان و رؤیا

همانطور که می‌بینیم، همه چیز این رمان گویای گسستگی ذهن از عین و جسم از جان است. آن جایی که جسم حضور دارد، جان را مأوایی نیست، و آن جایی که

www.Mehrpublication.com

جان پناهی می‌یابد، جسم امکان حضور نمی‌یابد. کتاب "رؤیای تبت" نشان می‌دهد که تمنای اینکه هم جسم و هم جان زیر یک سقف باشند راه به جایی نمی‌برد، و با وجود این فراخوانی برای این است که وقتی جسم برای خود خانه‌ای دارد، برای جان نیز خانه‌ای بیابیم. در همان همسایگی، یا دور، بسیار دورتر.

ساختار رمان فریبا وفی، معاصر و امروزی است. او رمان را تکه تکه و دایره‌وار می‌نویسد و نیز خیلی چیزها را نمی‌گوید و به عهده خواننده می‌گذارد. ایجاز و خلاصه‌گویی یکی از مشخصات این رمان است. ولی اینکه رمان فریبا وفی تیتر "رؤیای تبت" را به خود می‌گیرد معنی دیگری نیز دارد: و آن هم اینکه رمان را (هر رمانی) مثل یک رؤیا دریابیم، رؤیایی از سرزمین‌های دور، از همان جاهایی که بخش سرکوب شده فردیت ما در آن نفس می‌کشد. دنیای خیال‌انگیزی که به موازات یکنواختی‌های روزمره ما شکل می‌گیرد. سقفی، خانه ای، برای نیمه‌های آواره‌مان، برای آن نیمه‌ای که می‌تواند "من" حقیقی ما باشد که نادیده‌اش گرفته‌ایم و روز به روز کوچکتر و کوچکتر می‌شود.

ادبیات از این نظر یکی از راه‌های رسیدن به بخش گم‌شده و به "من" حقیقی است. این که در ادبیات، گاهی راهی دور، همچون "رؤیای تبت"، انتخاب می‌شود که احتمالا به جایی نرساند، برای خودِ ادبیات معیار مهمی‌نیست، چرا که ادبیات امکانات خود را تنها در حوزه "ممکن" جست‌وجو نمی‌کند. و از آنجایی که ادبیات، تنها در قلمرو "ممکن" پرسه نمی‌زند، طبیعی است که چه بسا از جاهایی بگوید که فراتر از حوزه امکانات واقعی است. مثل رؤیای سرزمینی که بر هیچ نقشه جغرافیایی نیست. و در اینجاست که اهمیت ادبیات، به ویژه برای نسل‌هایی که خانه‌های جانشان را ترک کرده‌اند، مشخص می‌گردد. اگر زندگی واقعی مکانی است صرفا برای حضور جسم، ادبیات و هنر موطنی است، سقفی است برای سلوک جان و برای احیای تکه‌های گمشده. رمان فریبا وفی این را به خوبی نشان می‌دهد.

جهان‌بینی و روایت

نگاهی به رمان "همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها" نوشته رضا قاسمی، چاپ تهران، نشر ورجاوند، ۱۳۸۱

روایت ذهن شیزوفرن

رضا قاسمی، در رمان "همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها"، دو داستان را همزمان و به موازات هم پیش می‌برد: داستانی که در طبقه ششم ساختمانی در پاریس برای راوی اتفاق می‌افتد، و داستانی که همین راوی، ظاهرا بعد از مرگش، آن هم به عنوان نامه اعمال، در پیشگاه دو بازجو تعریف می‌کند. البته، این دو نفر، که می‌توانستند نکیر و منکر باشند، کسانی نیستند جز فاوست مورنائو و سرخپوستی که بازیگر فیلم "پرواز بر فراز آشیانه فاخته" است. یعنی اشخاصی که آنها نیز به دلیل هنرپیشه بودنشان، مثل خودِ راوی، نقشی را بازی می‌کنند. در جهان‌بینی راوی اشخاص استحکام و انسجام ندارند و هرکسی بازیگر نقشی است که هر بار با عوض شدن نمایش تغییر می‌یابد. در نتیجه، شخصیت نیز چهره عوض می‌کند و به شکل دیگری در می‌آید، چرا که شخصیت همان نقشی است که بازی می‌شود.

www.mehrpublication.com

قاسمی، در واقع، نمایشی را ساخته و کارگردانی آن را نیز خود به عهده گرفته است. البته، نمایشی که نه به کمک هنرپیشه‌ها که به یاری زبان اجرا می‌شود. و بپذیریم که هر نمایشی نوعی روایت است و هر روایتی نیز خود نوعی نمایشگری. نویسنده می‌کوشد به انسان با دیدی داستانی و زیباشناسانه بنگرد و با آن دید قالبی از نقش اشخاص و روایت‌هایشان مبارزه کند. بر بینی اریک، که سال‌ها با نازیسم مبارزه کرده و خانه‌اش پناهگاهی برای بی‌پناهان شده، و بنابراین می‌بایست چهره دلنشینی داشته باشد، غده بزرگ گوشتی می‌گذارد و او را وامی‌دارد که سگش را تا حد مرگ شلاق بزند. رعنا، که می‌توانست زن اثیری بوف کور باشد، کاملا زمینی است و علی نمونه کامل عروسک خیمه شب بازی است. آدم‌های قاسمی هنرپیشه‌هایی‌اند که نقش آنها را شرایط تعیین می‌کند.

قاسمی در پی این نیست که به بی نظمی‌ها نظمی بدهد ولی می‌کوشد که هرج و مرج بی سروته ساکنان طبقه ششم ساختمانی را ـ که مثالی از مکان مسکونی انسان‌هاست ـ به داستانی واحد و البته پرکشش تبدیل کند. صحنه نمایش، طبقه ششم ساختمان اریک فرانسوا اشمیت فرانسوی است؛ کسانی وارد این صحنه می‌شوند و کسان دیگری از آن بیرون می‌روند. اطلاعات راوی تنها مربوط به همین زمانِ بینِ ورود و خروج افراد است و، از استثنائات که بگذریم، وی فقط همین اطلاعاتَ را به مخاطب منتقل می‌کند. روایتی که ما به این شکل در کتاب همنوایی می‌خوانیم تنها ا ز آن رو داستان است که بازیگرانش به طور اتفاقی در طبقه ساختمانی حضور به هم می‌رسانند و شخص دیگری که او هم اتفاقا در آنجا حاضر است، روایتشان می‌کند. وگرنه هیچ چیز مشترکی بین آنها، به آن صورت که واقعا داستانی را به وجود بیاورند، وجود ندارد.

راوی گرفتار نوعی جنون است ـ بیماری پارانویا ـ و از همین رو واقعیت را به شکل دلخواه خود می‌بیند و آن را به شکل ویژه خود برای خواننده بازمی‌گوید. این بیماری را البته از بُعد وسیع‌تری نیز می‌توان دید: هر انسانی، صرف نظر از اینکه روایتش را بنویسد یا نه، راوی خود و دنیای خود است. هر کسی دنیا را با دید خود می‌بیند و تفسیر می‌کند، پس هر شخصی، شیزوفرن هم هست: چرا که روایت مختص به خود را از دنیای پیرامون دارد. و روایت چیزی نیست جز تفسیر. راوی این رمان نیز، مثل هر شخص دیگری، نه تنها راوی خود بلکه روایت کننده اعمال دیگران هست، به این ترتیب، خود و دیگران را از زاویه دید خاص خود

تفسیر می‌کند. جهان‌بینی او همین روایت و تفسیری است که او از دنیای پیرامون دارد، مثل دیگران، که آنها نیز هر کدام به شیوه خود روایت و تفسیر می‌کنند. روایت، در رمان قاسمی، نوعی کلنجاررفتن با سایه‌هاست و، همچنین، شاید نوعی تاریک شدن. چرا که صرف وجود اشیا و پدیده‌ها برای ذهن انسان کفایت نمی‌کند. او می‌کوشد به سایه‌های اشیا و پدیده ها هم نفوذ کند. سایه راوی همان بخش تاریک اوست که به جای وی می‌نشیند و روایت می‌کند: "سایه‌ای که مرا بیرون کرده و سال‌هاست غاصبانه به جای من نشسته است."(ص۲۴) سایه، نیمه‌ی روایت کننده راوی است؛ و نیز نیمه‌ی نویسنده: همزادی تاریک: "تاریک که بشود دیگر نمی‌تواند با نگاهش مرا احاطه کند. تاریک که بشود حضور او هم باید از جنس حضور حرف بشود. تاریک که بشود او هم باید کس دیگری بشود. می‌دانم تاریک که بشود من هم تاریک می‌شوم."(ص ۹۶)

بیماری خودویرانگری راوی از همینجا نشأت می‌گیرد. وی به جای اینکه جهان را بی‌واسطه احساس کند، در مورد آن به تفکر می‌پردازد و به این ترتیب از جهان دورتر و دورتر می‌شود. وقفه‌های زمانیش نیز از همین دست است. به جای آنکه دم و بازدمش همزمان با دم و بازدم جهان باشد، محو زمانی است که مرده است، زمانی که شاید هیچ وقت نبوده است.

نیمه‌ی متفکر راوی زمان را می‌شکند، به جست‌وجوی زمان از دست رفته می‌پردازد و مسیح‌وار به احیای مردگان می‌پردازد. سایه همان نیمه‌ای است که آینده را ـ زودتر از آنکه موعدش برسد ـ تجربه می‌کند و از مرگ واز نیستی ـ که در انتهای کوچه‌ای، در سایه دیواری، ایستاده است ـ به وحشت می‌افتد.

روایت ضد روایت

پس این رمان، شرح همنوایی وقایع ناهمگون است که تنها بعد از گذشتن از صافی دید راوی و رسیدن به ذهن او به صورت صدا و تصویر و غیره، در قالب یک روایت ـ روایتی داستانی ـ به همنوایی می‌رسند. همین راوی به موازات روایت خود در محکمه دو نفر دیگر، که روایت دیگری دارند، محاکمه می‌شود: "شما چون می‌دانستید چنین روزی در پیش است به خیال خود دست پیش گرفته‌اید و برای انحراف اذهان نامه اعمالتان را پیشاپیش و به صورتی که مایل بوده‌اید نوشته‌اید، نه آنطور که واقعا بوده."(ص۶۲) نویسنده در اینجا هم خود و هم راوی آفریده

www.Mehrpublication.com

خود را به محاکمه می‌کشد. رمان قاسمی، با وجود اینکه روایتی است که مثل همه رمان‌های دیگر از درهم‌آمیزی برخی وقایع بی‌ارتباط با هم و حذف برخی وقایع یا عناصر دیگر به وجود می‌آید و در نهایت به همنوایی و کمال می‌گراید، رمانی است ضد خود راوی ، و به عبارتی ضد روایت: "ببینید آقایان، من بیمارم، دستِ خودم نیست. شما که می‌دانید، من "خودویرانگری" دارم... با این حال، از بابتِ رفتار زننده‌ام عذر می‌خواهم."(ص۴۶) به این معنا که افشاگر روایتی است که در جریان و شکل وقایع دست می‌برد و خود را، در عین حال، عین خودِ واقعیت می‌پندارد. نویسنده، با محاکمه راویِ خود، نشان می‌دهد که هر روایتی چیزهایی را از قلم می‌اندازد و چیزهایی را اضافه می‌کند. پس هر روایتی را، و از جمله "همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها" را، می‌بایست فقط همچون یک روایت خواند و نه بیشتر. و خواننده، برای نوشتن روایت اصلی، ناچار است که به خود و به دیدگان خود مراجعه کند.

اگر مشاهده خودِ وقایع ما را به حقیقت نمی‌رساند، می‌خواهیم با خواندن وقایع ادبی به کجا برسیم؟ به عبارت دیگر به چه دلیل باید رمان خواند؟

رمان، به قول میلان کوندرا، هستی را می‌کاود نه وقایع را. پس ما با خواندن رمان به چیزی فراتر از واقعیت دست می‌یابیم. از طرف دیگر می‌شود گفت که رمان، بر خلاف وقایع که در حرکت و شتابند، نوعی توقف است. بازگشت است و دیدن وقایع از نو و از درون. رمان "هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها" هم، مثل همه رمان‌های جدی، از راه‌های دیگری غیر از راه رسمی روایت و راه احتمالا ساده‌ی خواننده، یا حتی می‌توانیم بگوییم از طریق بیراهه‌ها، در جست‌وجوی حقیقت است. نویسنده می‌داند که راه‌های تجربه شده، به حقیقت نرسیده‌اند. پس او می‌کوشد بیراهه‌ها را بیازماید، راههای رمان را. این البته به کمک هنرهای دیگر نیز ممکن است. چرا که هنر اصولا راهی است برای شناخت هستی. فراموش نکنیم که راوی رمان قاسمی، پیش از اینکه شروع به داستان نویسی کند، نقاشی می‌کرده و به ویژه به نقاشی چهره اشمیت می‌پرداخته تا از این طریق او را به خود بشناساند: "من هر چه را نمی‌فهمیدم باید نقاشی می‌کردم تا بفهمم. پرتره‌ی اریک فرانسوا اشمیت را هم به همین منظور شروع کرده بودم. می‌خواستم راز آن بینی عجیبش را بفهمم." و حالا ، بعد از مدت زمانی، همین نقاش به نوشتن روآورده است تا در باره اتفاقات طبقه ششم ساختمان اریک فرانسوا اشمیت بنویسد و

راز آنها را بفهمد.

نویسنده وقتی می‌داند که حقیقت و هدف در رفتن است، مطمئن است که بیراهه‌اش، رمانش نیز یکی از راه‌هاست. راهی که از راه دیگران، از راه رسمی، جدا می‌شود، هرچند که آخرش، مثل بقیه راه‌ها، نرسیدن باشد. با وجود این باید گفت که رمان در بیراهه‌ها راهی باز کرده است، و از این نظر به هدف خود رسیده است. قاسمی نیز شاید مثل آلبر کامو به این اندیشیده باشد که زمانی ممکن است بتوان حتی از طریق "دروغ" به حقیقت رسید. او، با نوشتن رمانی ضد روایت رسمی، از خواننده دعوت کرده است که به چشم‌ها و گوش‌های خود اتکا کند و خود او نیز، همچون نویسنده، روایت خود را بنویسد.

روایت و اصطکاک روایت‌ها

از طرف دیگر، راوی ـ نیمه دیگر انسان، همزاد انسان ـ همان نیمه‌ای است که می‌خواهد با روایت، بر ترس غلبه کند و، از همین رو، حضورش ازجنس حرف است. بیهوده نیست که فصل "حضوری از جنس حرف" به عنوان محور صفحات کتاب، دقیقا در وسط رمان قرار گرفته است: "دست راستش را چرا در جیبش پنهان کرده است؟ در تاریکی مطلق ... آن وقت فقط باید حرف بزنم. حرف بزنم برای آنکه نترسم. حرف بزنم برای آن که چیزی را احساس نکنم. هیچ چیز را. نه حرکت دستی را؛ نه عبور شکافنده‌ی تیغه‌ی تیزی را. باید یکسره حرف بزنم. مثلِ آن وقت‌ها که شب، یکه و تنها، در بیابان می‌رفتم. آواز می‌خواندم که نترسم." (ص۹۵ـ۹۶) حضور از جنس حرف، به این ترتیب، شیرازه‌ای است که تمام وقایع دیگر کتاب را به هم می‌پیوندد. بدون حضور صدای راوی، بدون روایت، شیرازه امور از هم می‌پاشد. این حضور از جنس حرف بعد از فصلی می‌آید که راوی احساس خطر می‌کند، مثل سوتی در بیابان. پروفت، همسایه بغل گوش راوی، برای قتل وی نقشه چیده است. فصل بعد از آن نیز به جریان قتل می‌پردازد. و این حضور از جنس حرف راوی ـ نویسنده ـ در میان دو صحنه یک قتل است که قرار است اتفاق بیفتد، میان دو فصل یک وحشت.

کافی است که مطلبی به ذهن برسد و تداعی شود تا شکل واقعیت به خود بگیرد. همان چیزی که دنیای تبعیدیها را می‌سازد: واقعیت هایی تداعی شده و در نتیجه به حقیقت پیوسته، به جای واقعیت های از دست رفته و در نتیجه به صورت

www.Mehrpublication.com

خیال صرف در آمده. تبعیدی باید تکه های پراکنده واقعیت را جمع وجور و احیا کند و آنها را به هم پیوند بزند. چنین چیزی تنها با روایت ممکن است. کلنجار رفتن با سایه و عبور از آنها، که در زیبایی و کمال اثر ادبی اتفاق می‌افتد، تنها راه ممکن رستگاری است.

تبعید در اینجا فقط یک شیوه است. بنابراین کتاب را، با آنکه وقایعش در خارج از کشور اتفاق می‌افتد، به شرطی می‌توانیم نوعی ادبیات تبعید بدانیم که تبعید را به گونه‌ای دیگر درک کنیم. یعنی آن واقعیتی که هر نویسنده و شاعر جدی در آن می‌زید. گونه‌ای جدایی انسان از دنیای پیرامون، جدایی مطلق میان عینیت و ذهنیت. با این تعریف، هر نویسنده‌ای تبعیدی و هر ادبیاتی ادبیات تبعید است. و نیز نوعی رستگاری است، چرا که نویسنده، با روایت خود، از راه‌هایی گذشته است که خود پیشاروی خود گشوده است و به سرزمینی پا گذاشته که خودش کشف کرده و بعد از گذار از دنیای سایه‌ها سرانجام به آن وارد آن شده است

بدین ترتیب، روایتِ همنوایی وقتی جان می‌گیرد، دیگر تنها روایت نیست، بلکه به زندگی مستقل خود ادامه می‌دهد: سید "شخصیت کاملا تخیلی کتابی بود که سال ها پیش نوشته بودم و حالا (...) بی اعتنا به من، به هستیِ مستقلش ادامه می‌داد"(ص۱۸۴). آنگاه راوی ـ و هر انسانی راوی است ـ می‌تواند با جهان آفریده ذهن خود و با آدم‌های آن ـ که حالا انسان‌هایی واقعی و ملموس‌اند ـ درآمیزد، با آنها معاشرت کند و خود نیز یکی از آنها شود: مهارت سید "در بازی و قدرتِ ابتکارش در خلقِ شیوه‌های نو مرا برمی‌انگیخت به بازی‌هایش تن بدهم تا دریابم قدرتِ آدمی در اغوا تا به کجاست؛ و امتدادِ چرخشِ نوکِ قلمی بر کاغذ تا به کجا"(همان جا). این بازی، که ظاهرا بی ضرر و زیان است، مرزهای بازی را زیر پا می‌گذارد و از آن فراتر می‌رود؛ چیزی که قرار بود فقط یک بازی باشد، نبردی می‌شود زهرآگین: "ما علاوه بر صفحه شطرنج، در صحنه روزگار نیز با هم نبرد می‌کردیم."(ص۱۸۵) روایت، سرانجام هرچند نوعی تحریف است، وزنه‌ای است برابر واقعیت. و، در نتیجه، جای واقعیت را می‌گیرد: "کتاب همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها را من سال‌ها پیش نوشته بودم، خیلی پیش‌تر از آن که همه اتفاقات رخ بدهد. داستانی کاملا خیالی (...) بعد زندگی‌ام شبیه این کتاب شد."(ص ۱۳۱)

نویسنده، فاوست وار، برخوردار از قدرت عوض کردن چهره واقعیت است و

www.Mehrpublication.com

در این راه حتی با شیطان و با سایه‌ها نیز بیعت می‌کند. البته، از همین روست که فاوست دیگری راویِ قاسمی را محاکمه می‌کند، یعنی کسی که به قدرت انسانی قانع نیست و، در آرزوی به دست آوردن قدرتی خداگونه، خود نیززمانی با شیطان هم‌دست شده است. این که سر و کار راوی نه با فاوست که با فاوستِ روایت شده در فیلم مورنائو می‌افتد، حکایت از آن دارد که محاکمه کننده نه تنها بازیگر است، بلکه همچنین بازیگر نقش کسی است که خود او نقشی را بازی کرده و جهان را از دید کس دیگری دیده است. فاوست مورنائو به هیچ وجه با واقعیت ارتباطِ بی‌واسطه ندارد. او که کسی را به اتهام تحریف حقایق محاکمه می‌کند، خود از واقعیت بسیاردور است و تنها با لایه‌هایی از آن سروکار دارد که بعد از عبور از اذهان متعدد ارزش خود را به عنوان واقعیت از دست داده است. به این ترتیب، روایت‌ها با همدیگر اصطکاک پیدا می‌کنند و همدیگر را پس می‌زنند. چرا که هر روایتی، به رغم همه این‌ها، واقعیت خود را آفریده است.

و این‌گونه روایت، که خواه ناخواه چیزهایی را حذف و چیزهای دیگری را اضافه می‌کند و خود را در عین حال تنها روایت ممکن می‌داند، می‌تواند به تصورات غلط، جهان‌بینی های کاذب، و سرانجام، ایدئولوژی‌ها دامن بزند. پروفت، یکی از اشخاص همنوایی، در زمره کسانی است که روایت خود را بی عیب و نقص می‌بینند و از چنین راهی به ایدئولوژی رسیده‌اند. او، در نتیجه، می‌تواند پیغمبروار، با عَلم کردن کتابی، دشمنانش را به قتل برساند. در مقابل فاوست مورنائو که خواننده را به کتاب فاوست ارجاع می‌دهد، و پروفت که نگاه خواننده را به کتاب‌های "آسمانی" معطوف می‌سازد، راوی، خواننده را به کتاب خود ارجاع می‌دهد: همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، نوشته رضا قاسمی، که اریک فرانسوا اشمیت نیز، همزمان با خواننده، در حال خواندن آن است. راوی همنوایی با تمام ذهنی بودن، و در نتیجه دور بودنش از واقعیت، به دلیل حضور میان دو قطب، قطب شیطانی فاوست و قطب الهی پروفت، و برگرداندن زاویه دید به چشمان خود تماشاگر، به واقعیت نزدیکتر است.

ولی راوی کدام واقعیت را تحریف کرده است؟ ما بین یادداشت‌های او که به دست فاوست می‌رسد و ظاهرا هنوز چاپ نشده، و نیز آنچه که خود در کتاب همنوایی می‌خوانیم تفاوتی نمی‌بینیم. گره کار در اینجاست: آنچه ما می‌خوانیم نیز داستانی است که اززاویه ذهن راوی آن روایتِ دیگر به ما رسیده است و نیزهمان

نویسنده آن را چاپ کرده و از این نظر البته که مثل هر روایت دیگری تحریف شده است. خواننده ناچار است تنها به ذهن خود اعتماد کند و، در مقابل چنین روایتی، روایت خود را بنویسد.

نویسنده، با آنکه می‌داند که در روایت ما از جهان پیرامون بسیاری مطالب ناگفته می‌مانند و برعکس بسیاری چیزهای دیگر افزوده می‌شوند که می‌توانند جزء روایت ما نباشند، باز هم روایت می‌کند. و خواننده که می‌بیند نویسنده چیزهایی را ننوشته و چیزهایی شاید اضافی را به تفصیل شرح داده، خود دست به کار می‌شود و روایت دیگری می‌آفریند. خواننده البته بین سطور را می‌خواند و از لا به لای کلمات عبور می‌کند و گاهی حتی می‌داند که از وسط سطور و با دور زدن کلمات نویسنده و جست‌وجوی در ذهن خود و در ماورای کلماتِ خود شاید بهتر بتواند به انتهای روایت ــ به انتهای روایت خود ــ برسد، به دور از دام‌هایی که نویسنده می‌بافد و بدون احساس این خطر که ممکن است پاهایش به واژه های نویسنده، که مثل سنگ‌های سر راه بر سطرها ایستاده اند، برخورد و سقوط کند ــ خواننده، از این بابت ممکن است نه تنها از واژه‌های نویسنده، نه تنها از سطرها، بلکه از کتاب نیز، خارج شود و داستان خود را در خارج از رمان همنوایی شبانه بنویسد و از تبعید در واقعیت تلخی، که او هیچ کدام از واژه‌هایش را ننوشته است، رهایی یابد.

خروج غیر مدرن نویسنده از روایت پست مدرن

اینکه اریک فرانسوا اشمیت که مبارزی ضد آلمان نازی بوده است و حالا نیز بی پناهانی، از جمله خود راوی را، پناه داده است ، نیمه‌ای از اسمش آلمانی است ــ و به عبارت دیگر خود او نیز نیمه آلمانی است ــ و سگش را هم تا حد مرگ شلاق می‌زند تصویری است که راوی از جهان پیرامون دارد. اینکه زنی مهربان، م ــ الف ــ ر نامگذاری می‌شود تا مار را در ذهن خواننده تداعی کند نشان می‌دهد که نویسنده جهان پیرامون را به شکل خاص خود روایت می‌کند. دادن اسم پروفت به همسایه خطرناک نیز از همین جا سرچشمه می‌گیرد. اسامی‌اشمیت و م ــ الف ــ ر و پروفت ــ با تداعی‌ها و تلقی‌هایی که در ذهن خواننده به وجود می‌آورند ــ وزن واژه‌ها را، به عنوان مبنای روایت، و در نتیجه زیرساخت جهان‌بینی‌ها، نشان می‌دهند. جهان‌بینی و شناخت، در نظر قاسمی ــ مجموعه‌ای از تلقی‌ها و تصورات

است (ردپای شوپنهاور را در اینجا به وضوح می‌بینیم). این تلقی‌ها و تصورات از طریق تداعی واژه‌ها به ذهن ما نفوذ می‌کنند.

هدف قاسمی، تا آن جایی که به زنان مربوط می‌شود، مقابله با تصویر رایج زن در ادبیات فارسی است که یا لکاته است و یا اثیری. نمونه آشنایش بوف کور هدایت است که مسخ زن به لکاته، وقتی که حالت اثیری خود را از دست می‌دهد، امری گریزناپذیر است. قاسمی می‌کوشد در جایی میان این دو تصویر رایج دنبال جایگاه زن بگردد. رعنا، که همچون زن اثیری هدایت، ناگهان و بدون آشنایی قبلی، سر از خانه راوی درمی‌آورد جسم و روحی کاملا زمینی دارد. و همین رعنا که با سید، همسایه راوی، عشق‌ورزی می‌کند، به هیچ روی به لکاته تبدیل نمی‌شود (جالب است که عاشق اوهم یک پیرمرد خنزرپنزری نیست، بلکه برعکس، جوانی است خوش رفتار و خوش سیما.)

با این حال، قاسمی در پرداخت شخصیت‌ها با تناقضی حل نشدنی رو به رو شده است. عده‌ای ازاشخاص قاسمی، مثلا راوی، سید و بندیکت اشخاص کاملا زنده‌ای هستند و جهان رااز زاویه دید خود نگاه و آن را تفسیر می‌کنند، و در نتیجه انسجام شخصیتی دارند و جهان‌بینی‌شان، جهان‌بینی ساخته و پرداخته خود آنهاست. برعکس، فریدون، رعنا، پروفت و غیره، و بویژه پروفت که نقش محوری در رمان دارد، جهان‌بینی‌هاشان را از کسان دیگر یا کتاب‌های دیگری به عاریت گرفته‌اند و به همین دلیل نمی‌توانند اشخاص کاملی باشند. عروسک خیمه شب بازی بودن آنها نیز از همینجا نشأت می‌شود. قاسمی همین را می‌خواهد نشان دهد، ولی موفق نیست. پس ناچار می‌شود توضیح دهد و اشخاص را تشریح کند. اینکه می‌گویم نویسنده در پرداخت اشخاص با تناقضی حل نشدنی روبرو شده است از همین جا مایه می‌گیرد. اگر آنها را به اشخاص کاملی تبدیل می‌کرد دیگر عروسک خیمه شب بازی نمی‌توانستند باشند و وقتی به این شکلی که در رمان قاسمی می‌بینیم عروسک خیمه شب بازی باشند و هر دفعه نقشی را بازی کنند ـ دست‌کم به آن شکل که قاسمی آنها را ساخته و پرداخته ـ آنگاه در ذهن خواننده انسجامی نمی‌یابند و گیرایی و کششی ندارند. قاسمی، که در رمان خود از آخرین سبک‌های رمان‌نویسی بهره گرفته، مجبور شده است به جای اینکه این اشخاص را در رفتار و کردارشان به خواننده نشان دهد، آنها را به شیوه نویسندگان سنتی تشریح کند تا در ذهن خواننده انسجام بیابند. گویاترین نمونه آن تصویری است که او از رعنا

می‌دهد که ظاهرا سه شخصیت متفاوت دارد: "شخصیت اول زنی بود زیبا، باهوش، سرزنده و خوش مشرب. و من عاشق همین شخصیت شده بودم. شخصیت دوم پسری بود لوس و ننر؛ وشخصیت سوم، دختری فوق العاده ضعیف ..."(ص ۸۰)

به این ترتیب، وقتی می‌گوییم که قاسمی روایتی ضد روایت می‌کند تا آن را به جای خود بنشاند و نه به جای وقایع، به هیچ وجه به این معنی نیست که او خود، در سرتاسر رمان به این امر عمل کرده است. او همیشه پیگیر روایت خود نیست. در بخش‌هایی که وی از روایت خود دور می‌شود، ناگهان بدون کنایه است یا اگر هم کنایه‌ای در کار است، بر خلاف نقش آن در بخش‌های دیگر کتاب که هم خود و هم جهان پیرامون خود را نشانه رفته است ـ خود را در موضعی برتر قرار می‌دهد و تنها جهان پیرامون را نشانه می‌رود: "حالا، وقتی به لیست دور و دراز کشورهایی فکر می‌کردم که سال‌هاست، و در برخی موارد قرن‌هاست، برای استقلال می‌جنگند، می‌فهمیدم چرا از دست دادن استقلال آن قدر آسان است و به دست آوردنش آن همه دشوار."(ص ۸۲) راوی می‌داند که با آن دید پارانویایی، که سرتاسر کتاب را نقل می‌کند، نمی‌تواند چنین داوری عالمانه ای بکند، پس آن را به زاویه دید فعلی ـ حالا ـ منتقل می‌کند. آیا راوی حالا بهبود یافته است؟ آیا می‌توان به این قضاوت او اطمینان کرد؟

به همین ترتیب می‌توان به یک صفحه مفصل اشاره کرد که قاسمی در آن، بدون هیچ‌گونه ارتباط شکلی یا محتوایی با رمان، به زن مدرن ایرانی می‌پردازد، سطوری که البته برخی منتقدان به آن پرداخته‌اند: "تاریخچه ی اختراع زن مدرن ایرانی بی‌شباهت به تاریخچه ی اختراعِ اتومبیل نیست. با این تفاوت که اتومبیل کالسکه‌ای بود که اول محتوایش عوض شده بود (یعنی اسب‌هایش را برداشته به جای آن موتور گذاشته بودند) و بعد کم‌کم شکلش متناسب این محتوا شده بود و زن مدرن ایرانی اول شکلش عوض شده بود و بعد که به دنبال محتوای مناسبی افتاده بود، کار بیخ پیدا کرده بود..." و الی آخر (ص ۸۶)

قاسمی که خود در بخشهای پیشین نشان می‌دهد که جهان‌بینی همان تصوری است که ما از جهان داریم که خود از تصورات دیگر برآمده است، و نگاه خود به جهان را نیز به عنوان نوعی تصور در مقابل و در کنار تصورات دیگر می‌گذارد، ناگهان خود را، و این بار گویا مسلح به جهان‌بینی‌ای برتر، ملزم به ابراز مطالبی

www.Mehrpublication.com

می‌کند که هیچ کمکی به داستان نمی‌کند و علاوه بر آن، همانطور که گفته شد، نوعی خروج از روایت و از متن ادبی است. همان طور که هر روایتی نوعی جهان‌بینی است، روایت هنری نیز نوعی جهان‌بینی هنری است. خروج قاسمی از روایت هنری به این معنی است که وی به این مسئله که شکل هنری آفریده شده به دست خود او، که دقیقا به دلیل همان شکل هنریش به یک نوع جهان‌بینی هنری تبدیل شده است، ایمان ندارد و از آن مطمئن نیست. او از عناصری از جهان‌بینی غیر هنری دیگران استفاده می‌کند تا هنر خود را تفسیر کند گویا روایت هنری قاسمی خود او را هم قانع نکرده است و گویا وی از راه رمان، که ظاهرا برای خود او تنگ بوده است، به بیراهه پرت شده است. علاوه بر این، چنین خروجی از اثر هنری، و آن هم اثر هنری خود ساخته، دعوتی است از خواننده به خروج از ادبیتِ اثر و ورود به همان واقعیتی که نویسنده و خواننده هر دو از آن فراتر رفته اند. این، به عبارتی دیگر، دعوتی است به خوانش غیر ادبی ادبیات. نویسنده امروزی می‌داند که داستان، همان طور که خودِ قاسمی نیز نشان می‌دهد، نوعی روایت تحریف شده است. وی به همین دلیل باید آخرین کسی باشد که خواننده را به چنین خوانشی دعوت می‌کند. ولی او، همچنان که می‌بینیم، گاهی خود، پیشاپیش هر خواننده دیگری، این گام را برداشته است.

پرسش آخر، با همه این تفاصیل، این است: آیا همه وقایع رمان قاسمی اتفاق افتاده است؟ نه، و بهتر است بگوییم که ما نمی‌دانیم. ما وقایع کتاب را از زاویه دید راوی دیده‌ایم و، برای کامل کردن داستان، مجبوریم که به ذهن و به دیدگان خود مراجعه کنیم. روایت اصلی به هیچ وجه مجموعه آن وقایعی نیست که ما در روایت می‌خوانیم. همنوایی نیز، با وجود خروج گاهگاهی نویسنده از آن، همین را می‌گوید.

نویسنده می‌داند که فقط یک روایت نوشته است ـ و خواننده نیزبا خواندن چنین اثری، با دیدی هنری‌تر، به مصاف واقعیت سفت و سخت می‌رود.

www.mehrpublication.com

www.Mehripublication.com

آنچه از "خویشتنِ خویش" می‌ماند

نگاهی به ازخودبیگانگی در رمان "بازمانده روز"، نوشته کازوئو ایشی‌گورو

اسپینوزا می‌گوید: "قدرت در آن جایی مؤثرتر است که آدم‌ها طوری برای اطاعت و تسلیم می‌جنگند، انگار که نجات و رستگاری را در آن می‌بینند." این را ما به شکلی در رمان "بازمانده روز" نوشته کازوئو ایشی‌گورو می‌بینیم. استیونز، راوی رمان، یک باتلر است. او تمام عمر در خدمت ارباب بوده و وظایفش را در حد کمال انجام داده است. وی بعد از سال‌ها خدمت‌گزاری، جزئی بی خویشتن از آن وضعیت شده و با مجموعه شرایط عجین گشته است. نبردی از نوع آنچه مدنظر اسپینوزاست، شبانه‌روز در درون او شکل گرفته است. نبردی در ابعادی کوچک ولی دائمی که نه برای رهایی، بلکه برای بیشتر فرورفتن در مغاکی است که در درون او کنده شده و او را به تدریج از هر چه "خود" ، تهی ساخته است. او احساس می‌کند هر چه سربه‌راه‌تر و تسلیم‌تر شود، به عنوان پیشخدمت قوی‌تر می‌گردد، و هر چه فروتر برود، بزرگتر می‌شود و حیثیت و تشخصش فزونی می‌یابد. زندگی او، در نهایت، چیزی نیست جز جنگی نرم و دائمی در این راه و برای

www.mehripublication.com

خلع لباس از خویشتنِ خویش. شرایط اجتماعی و آمادگی او برای پذیرفتن این شرایط، "منِ" او را از درونش به بیرون پرت کرده است.

استیونز در حین سفر نیز که می‌توانست چند روزی نفس تازه کند و دست و پایش را از تار عنکبوتی که جسم و جانش را به بند کشیده برهاند و به خود بیاید، بیشتر و بیشتر در فضاهای روزمره درونِ از خودبیگانه‌ی خود فرو می‌رود. سفرِ او از تجارب و محتواهای جدید خالی است. او ظاهرا سفرنامه انگلستان را هم می‌خواند و خود را آماده دیدن مکان‌های جدید می‌کند، و ایشی‌گورو حتی برای سر فصل رمان‌هایش عناوین مکان‌هایی را برمی‌گزیند که راوی داستان در اثناء سفر در آن‌جاها به سر می‌برد، ولی خواندن تک تک فصل‌ها نشان می‌دهد که از تأثیرات و دیدنی‌های سفر تقریبا خبری نیست. می‌شود گفت که چندان تفاوتی نمی‌کند او در کجا باشد؛ هر جا که هست در همان فضاهای درونی که آکنده‌ی کار و وظیفه و "حیثیت و آبروداری و تشخص" است، غوطه می‌خورد. او می‌خواهد پیشخدمت بزرگی باشد، و "پیشخدمت‌های بزرگ" به نظر او "به این دلیل بزرگ به حساب می‌آیند که هویت شغلی خود را تا آخرین نقطه ممکن پیش می‌برند و در آن هویت زندگی می‌کنند." مواردی که باتلر در حین سفر تشریح می‌کند، آن چیزهایی نیست که در پیرامون خود می‌بیند، بلکه وظایفی است که تا به حال، به عنوان پیشخدمت بزرگ، انجام داده و از این به بعد نیز در حد توان انجام خواهد داد.

سفر او با اتومبیل صاحب‌کارش بسیار سمبولیک است. به این ترتیب، وی به هر جا رو می‌کند در فضا و زیر سقفی است که از آنِ خودش نیست و متعلق به ارباب است. این موضوع نوعی احساس امنیت به وجود می‌آورد و از او در مقابل آزادی بی‌واسطه‌ی پیش رو و تنهاماندن با خود محافظت می‌کند. و نیز نشان‌دهنده آن است که وی هنگام سفر هم کماکان از پشت شیشه‌ی یک پیشخدمتِ در حال انجام وظیفه به جهان پیرامون می‌نگرد و مناظر و کوه‌ها و دریاچه‌ها را با دیده خود نمی‌نگرد. این سفر، که همچون تمام زندگی‌اش، با چرخ‌های اتومبیل ارباب می‌چرخد، هم منشاء خدمت‌گزاری دارد هم مقصد و هدفش چیزی به جز انجام وظیفه نیست؛ وی می‌خواهد همکار سابقش، خانم کنتن را، به سرِ کار برگرداند چرا که معتقد است خانم کنتن می‌تواند در شرایط جدید خانه به کمک بیاید تا وظایف بهتر و بهتر انجام بگیرند. پس حتی سفرش نیز نوعی انجام وظیفه است. استیونز پیشخدمتی است که خوب می‌داند چه وظایفی را انجام داده و چه چیزی

را هنوز می‌بایست انجام دهد. گذشته‌اش همان زمان حاضر است و زمان حاضر او نیز کمافی‌السابق متعلق به ارباب. و این هر دو همان زمان آینده اوست. چرا که همّ و غم او این است که چطور می‌توان در آینده به این "تشخص و حیثیت" افزود. در این جاست که دایره، از درون و بیرون، کامل می‌شود. همان‌طور که ابتدای سفر او خدمت‌گزاری است، انتها و مقصدش نیز چیز دیگری غیر از خدمت‌گزاری و انجام وظیفه نیست.

زندگی باتلر در هر حال وابسته به اربابان کارش است و خطی است یکنواخت و طولانی از وظایفی که باید انجام بدهد. و او در "سفر" همه این‌ها را با خود می‌برد. در اثناء سفر، هنگامی که مثلا به دریاچه کوچک زیبایی می‌رسد، توقف می‌کند و از ترس فرورفتن در باتلاق" جلوتر نمی‌رود.

معنای سمبولیک "بازمانده روز" را می‌شود فراتر برد و گفت که این شاید سفر همه ماها باشد که خود را، در هر جا باشیم، در چهاردیواری ذهنِ از خودبیگانه شده‌ی خودمان نگه می‌داریم. خانه را ترک می‌کنیم، ولی چهاردیواری و محتویاتش را با خودمان می‌کشانیم و کماکان زیر همان سقف همیشگی به سر می‌بریم. سفر، در این حالت یک حرکت صوری است. حرکتی در کنار حرکت‌های دیگر. و نوعی جا به جایی است، یک جابه جایی ساده در مکان.

و مسئله فقط سفر نیست. می‌شود سرتاسر رمان ایشی‌گورو را به شکلی سمبولیک درک و تفسیر کرد. در این صورت می‌بینیم که نویسنده مسائل و شرایط هستی ما را به طور کلی مطرح کرده است. زندگی و احساساتِ درون، بازیچه‌ی شرایط و امور بیرونی است، و فرد حتی از دایره درونی وجود خود نیز به بیرون پرت شده است. "جامعه" و قدرتی که بر آن حکم می‌راند و راست و ریستش می‌کند، "من" را، به عنوان یک فرد، به کناری نهاده و خنثی کرده است.

پیشخدمت از همان "منِ" بسیار محدود نیز صرف نظر می‌کند، او تنها و تنها به اجرای وظایفش می‌اندیشد و در این راه هر چه را که در تناقض با وظیفه، نظم، سنت و قوانین است، نادیده می‌گیرد. وی، در عین حال که از هر چیزی که رنگ و بوی "خویشتن" می‌دهد صرف نظر می‌کند، در خفا و گاه گاه کتابی عاشقانه می‌خواند. و وقتی به گوشه‌های درونی و کاملا نهفته خود مراجعه می‌کند، به خوبی می‌داند که چه چیزهایی را در زندگی واقعی از دست داده است. ولی همین نیز می‌بایست از دیدِ دیگران، و از جمله از دیدِ همکارش خانم کنتن دور بماند. وی می‌داند که آخرین

www.Mehrpublication.com

ته‌مانده‌های "من" در این گوشه‌ها پناه گرفته‌اند و همین‌ها هم باید از دید دیگران مخفی بمانند، چراکه وجودشان به حیثیت یک "پیشخدمت بزرگ و درست و حسابی" لطمه می‌زند. و نه تنها از دید دیگران: خود وی نیز نمی‌خواهد با آنها روبه رو شود.

و خانم کنتن؟ ایشی‌گورو اصراری ندارد که از او یک قهرمان بسازد. حوادث رمان در انگلستان و در دوره ای اتفاق می‌افتد که نازی‌های آلمانی قدرت را در دست گرفته و مشغول گسترش حیطه نفوذ خود در اروپا هستند. در قصر بزرگی که استیونز به خدمت مشغول است، جلسات متناوبی با سیاستمداران و قدرتمندان صورت می‌گیرد. اربابان او با نازی‌ها همکاری می‌کنند. خانم کنتن، به رغم تهدیدهای اولیه‌اش، که اگر دو دوشیزه یهودی که در آنجا مشغول کار هستند، از کار برکنار شوند وی نیز استعفا می‌دهد، می‌ماند و استعفا نمی‌دهد. او نیز ناچار از پذیرش شرایط است. ولی او بر خلاف باتلر عرصه وسیعی را در درون خود برای خود و احساساتش از دستبرد روزگار دور نگه داشته و خیال ندارد از آن صرف نظر کند. می‌شود گفت که او بخش بیرونی خود را، تحت شرایطی، واگذار کرده ولی درون خود را برای خود سالم نگاه داشته است. خانم کنتن نبرد را در بیرون واگذاشته ولی در درون تسلیم نشده و "منِ" خود را حتی در شرایط بسیار سخت نیز از مهلکه نجات داده است.

سرکوبِ بنیادی احساسات به ویژه در آن مواقعی اتفاق می‌افتد که "گردهمایی مهمی" در خانه صورت می‌گیرد و باتلر کارش را در انطباق کامل با "شأن و حیثیت" یک "پیشخدمت بزرگ" پیش می‌برد. در موردی این‌چنینی، و با توجه به این که وی به احساسات خانم کنتن بارها و بارها دستِ رد زده، وقتی که گریه خانم کنتن را از پشتِ درِ بسته اتاقش می‌شنود، از آن جایی که او بین احساسات خود و زندگی‌اش از یک طرف و خوش‌خدمتی صادقانه از طرف دیگر، همواره جانب دومی را نگه داشته و "آبرو و حیثیت و شأن" خود را حفظ کرده، احساس پیروزی و رضایت می‌کند. او در موردی دیگر پدرش را ـ که همچون وی یک باتلر بوده ـ و حالا در بستر بیماری افتاده و آخرین نفس‌هایش را می‌کشد، به حال خود رها می‌کند و برای انجام وظیفه و پرکردن لیوان‌های مهمانانِ "بسیار مهم" به سمت سالن پذیرایی می‌شتابد.

اخلاق و رفتار "حرفه‌ای" از جانب پیشخدمت به این معنی است که او خود را تماما بر شغل و موقعیتش تطبیق دهد. برای رسیدن به این مرحله باید "خود" و احساسات خود را فدا کند. و این بدان معنی است که او "هویتی" را برمی‌گزیند

که از بیرون به او القا شده و هویت درونی مبتنی بر احساسات واقعی را "با کمال موفقیت" پشت سر گذاشته است.

شأن و حیثیت در اینجا به معنی از خود و احساسات خود گذشتن، یکی شدن با حرفه، و از خودبیگانگی محض است. و همه این‌ها به نام عدالت و تمدن. چرا که در آن قصر، از نظر باتلر، تصمیمات سیاسی مهمی گرفته می‌شود و او باید سهم خود را ادا کند. می‌گوید: "آرزوی هر کدام از ما این بود که سهم کوچکی برای به تحقق در آوردن جهانی بهتر ادا کند، و می‌دانستیم که چنین چیزی را تنها در سایه خدمت به شخصیت‌های بزرگ زمانه ما می‌توان به دست می‌آورد، همان‌هایی که مسئولیت تمدن بشری را به عهده گرفته بودند."

قدرت‌های حاکمه هم بیرونی و هم درونی عمل می‌کنند. آن‌ها پایه‌هایشان را هم در بیرون افراد محکم می‌کنند و هم در درون. و حتی می‌توان گفت که پایه‌های درونی‌اشان را اگر خوب سفت کنند، کار به خودی خود پیش می‌رود و دیگر نیازی به آن پایه‌های بیرونی ندارند. برعکس، اگر پایه‌های بیرونی وجود داشته باشند ولی قدرت‌های حاکمه جای پای خود را در درون افراد محکم نکرده باشند، آنگاه چیزی می‌لنگد و آن‌ها ناچار خواهند بود که همواره مراقب بمانند.

خشونت ساختاری قدرت‌های حاکم در وهله اول آن جایی حضور دارد که ما انتظارش را نداریم و به همین دلیل زیاد جدی‌اش نمی‌گیریم. ایشی‌گورو از این قدرت‌های رسوخ کرده در روح و روان انسان‌ها، از این قدرت نامرئی می‌نویسد که افراد را به انقیاد خود در آورده و از درون بر آن‌ها فرمان می‌راند. او از قدرت حاکمه درون افراد می‌گوید، از تار عنکبوت درون. از وظایف و مسئولیت‌هایی که حفره‌های درون را پر می‌کنند و راه را بر خواسته‌ها و آرزوهای فردی می‌بندند. قدرت می‌تواند از این جایگاه، انسان‌ها را، همان‌طور که اسپینوزا می‌گوید، بسیار موثرتر مدیریت کند. رمان "بازمانده روز" افشاگر قدرت بیگانه‌ای است که در درون ما حضور دارد و حیطه نفوذش را در تاریکی و ژرفا می‌گستراند. "بازمانده روز" سفری به درون است، به درون کسی که زمان‌ها و موقعیت‌های جدید در ذهن او راهی ندارند. و نیز رخنه به روح و روان انسانِ از خودبیگانه‌ای که سفرش تنها نوعی جا به جا شدن است.

پ.ن: رمان "بازمانده روز" به وسیله نجف دریابندری ترجمه شده و در ایران به چاپ رسیده است. نقل قول‌های این مقاله از نسخه آلمانی گرفته شده است.

www.Mehripublication.com

نشر مهری
منتشرکرده است:

تاریخ ـ پژوهش ـ نقد و نظر

جستارهایی جامعه شناختی درباره‌ی داستان امروز ایران؛ از بامداد خمار تا توکای آبی ● مهرک کمالی

از ادبیات تا زندگی ● احمد (سالم) خلفانی

زن درون (نوشتاری روانکاوانه در باب زنانگی) ● رافائل ای. لوپز- کورو؛ برگردان: فرشته مجیدیانی

زن در بوف کور؛ نگاهی به نقش و کارکرد زن در بوف کور اثر جاودانهی صادق هدایت ● ابراهیم بلوکی

تندیس سگ ورجاوند (یکی از کهن‌ترین زیورهای زرین سرزمین ما ایران) ● یدالله رضوانی

نقدی بر ولایت فقیه و قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران ● پرویز دستمالچی

واگرایی عمیق در خاورمیانه ● تیمور کوران؛ مترجم: سیدمهدی میرحسینی

نگاهی به تاریخ و تمدن آریایی ● امامعلی رحمان

بررسی تاریخی، هرمنوتیک و جامعه شناختی قرآن ● جلال ایجادی

داستان شهر ممنوعه (پژوهشی جامع در باب دگرباشان در ایران) ● کامیل احمدی

نواندیشان دینی، روشنگری یا تاریک اندیشی ● جلال ایجادی

شکل و ساخت داستانی ترانه‌های خیام ● حسین آتش‌پرور

رادیکال دهه ۷۰ ● مهدَی یوسفی (میم.ئازا)

دگرباشان جنسی در ادبیات تبعید ایران ● اسد سیف

افسون‌زدایی از افسانه‌ها؛ نقد و متن‌شناسی رمان‌های معاصر ایران ● جواد پویان

مروری برحملات اسکندر، اعراب و مغول به ایران و سقوط سلسله‌های هخامنشی، ساسانی و خوارزمشاهی ● گردآورنده: فریدون قاسمی

واکاوی نقد ادبی فمینیستی در ادبیات زنان ایران (مجموعه‌ی مقالات) ● آزاده دواچی

در همسایگی مترجم (گفت‌وگو با سروش حبیبی) ● نیلوفر دُهنی

سایه‌های سوشیانت (منجی‌گرایی در فرهنگ خودی) ● س. سیفی

ادبیات و حقیقت (درباره آثار سینمایی و ادبی عتیق رحیمی، برنده افغان جایزه گنکور) ● نیلوفر دُهنی

کتابی برای کتاب‌ها ● اسد سیف

آیین های روسپیگری و روسپیگری آیینی ● س. سیفی

ایران و اقوامش: جنبش ملی بلوچ ● محمدحسن حسین‌بُر

www.Mehripublication.com

چهره‌ای از شاه (زندگانی، ویژگی‌های اخلاقی و کشورداری محمدرضا شاه پهلوی) ● هوشنگ عامری
غرور و مبارزه‌ی زنان (تاریخ انجمن زنان فمینیست در نروژ از ۱۹۱۳) ● الیزابت لونو، ترجمه‌ی مهدی اورند، متین باقرپور
زنان مبارز ایران، از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی ● بنفشه حجازی
آن‌شی‌گائو، بودای پارسی ● خسرو دهدشت‌حیدری (دوتتسو ذ نجی)
کتاب سنج چهارم ● رضا اغنمی (نقد و بررسی کتاب)
جستارها در زبان و تاریخ فرهنگ پارسی ● مسعود میرشاهی (نقد ادبی)
خرافات به مثابه ایدئولوژی درسیاست ایرانیان از مجلسی تا احمدی‌نژاد ● علی رهنما
تاریخ غریب، خاطرات شاه نادر کیانی ● به کوشش مسعود میرشاهی
بانگ نوروزی در پرده واژه‌ها ● مسعود میرشاهی
نور مایل و سایه‌ها ● نسرین ترابی (مجموعه مقالات)
سرگذشت شعر پارسی از سنگ تا چاپ سنگی ● محمود کویر

ادبیات کلاسیک

«قصه‌ی سنجان» داستان قرار به‌دینان بی‌قرار در هند ● مهدی مرعشی
رساله یک کلمه (میرزا یوسف مستشارالدوله) ● به کوشش باقر مؤمنی

شعر

آخرین زن لوت ● اعظم بهرامی
رفته آن جایی فراتر، سوی رویایی رمیده از دل خاری... (اشعاری کوتاه در حوزه ی عرفان و عشق) ● شادی سابجی
دهان مُرده ● ناما جعفری
۷۰ شعر در میان دو بوسه ● هوشنگ اسدی
می‌افتم از دستم (فارسی و ترکی) ● شاعر: سهیلا میرزایی؛ مترجم: رقیه کبیری
هم‌رقص باد ● نازنین شاطری‌پور
بوسه‌ی آسمانی ● کرولاین مری کلیفلد؛ برگردان: سپیده زمانی
آوازهای فالش کشورم ● فیروزه فزونی
در صدای تو می‌دانی چیست؟ ● جمال ثریا؛ برگردان: بهرنگ قاسمی
پرواز ایکاروس ● هلیده دومین؛ برگردان: علی‌اصغر فرداد
ماه مجروح (مجموعه آثار کمال رفعت‌صفائی) ● به‌کوشش حسین دولت‌آبادی
سوار بر قایق حیات ● سروده‌های علی تقوایی، طراحی‌های شکوفه کاوانی
تلفظ برهنگی زن در ماه ● نرگس دوست
رَعشه‌های خوف، رَخشه‌های خُجسته ● سیاوش میرزاده
اینجا برقص ● حسن حسام
مرا به آبها بسپار ● کتی زری بلیانی
آوازهای زیبایی‌ات ● شاعر: ماریو مرسیه؛ برگردان: هدی سجادی
تندیس زن گمنام (شعرهای اروتیک چپ) ● آنا ماریا روداس؛ برگردان: علی‌اصغر فرداد
یکی به آبی عمیق می‌اندیشد ● حمزه کوتی

www.Mehripublication.com

مرا با چشمان بسته دوست بدارید ● پومن شباهنگ
دل به دلبری افتاد ● کوروش همه‌خانی
یک گل آبی رنگ، رنگ لبخند خدا ● موژان صغیری
تکه‌ای از قلب خدا ● موژان صغیری
رد پای طلایی ● موژان صغیری
آذرخش آذر آیین ● دارا نجات
هنوز ● مهتاب قربانی
قاصدک‌های بی‌خبر ● بهرام غیاثی
در همه شهرهای دنیا زنی است ● نیلوفر شیدمهر

جستار
مرثیه‌ای برای شکسپیر ● شهروز رشید
دفترهای دوکا ● شهروز رشید

داستانِ فارسی
رمان
حضور در مجلس ختم خود ● علی‌اصغر راشدان
تادانو ● محمدرضا سالاری
ویرانگران ● رضا اغنمی
تا آخرین مین زمین ● عیسی بازیار
همسرم اهو خانم و دوست‌دخترهای من ● سوسن غفیار
خودسر ● بهرام مرادی
طلا ● بهار بهزاد
دندان هار یک روایت آشفته ● مظاهر شهامت
دوار ● میثم علیپور
هنوز از اکالیپتوس‌های یونسکو خون می‌چکد ● عیسی بازیار
آن‌سوی چهره‌ها ● رضا اغنمی
الیشا ● فرزانه حوری
بوته‌های تمشک (والش‌کله) ● محمد خوش‌ذوق
سندروم اولیس ● رعنا سلیمانی
پیش از تریدید ● فهیمه فرسایی
بگذار زنده بمانم ● بردیا حدادی
مریم مجدلیّه ● حسین دولت‌آبادی
توکای آبی ● حامد اسماعیلیون
شب جمعه ایرانی ● جواد پویان
آنها دیگر از آن ایستگاه نگذشته‌اند ● مهدی مرعشی
خانه‌بان ● مریم دهخدایی
گدار (در سه جلد) ● حسین دولت‌آبادی
ما بچه‌های خوب امیریه ● علیرضا نوری‌زاده

www.Mehripublication.com

چشم باز و گوش باز ● زکریا هاشمی
لیورا ● فریبا صدیقیم
سلام لندن ● شیوا شکوری
اوروبروس ● سپیده زمانی
اثر انگشت ● رئوف مرادی
کبودان ● حسین دولت‌آبادی
خون اژدها ● حسین دولت‌آبادی
مرداب ● رضا اغنمی
باد سرخ ● حسین دولت‌آبادی
چوبین در ● حسین دولت‌آبادی
ایستگاه باستیل ● حسین دولت‌آبادی
اشک‌های تورنتو ● سیامک هروی
سرزمین جمیله ● سیامک هروی
گرداب سیاه ● سیامک هروی
بوی بهی ● سیامک هروی
سیب را بچین ● لیلی ناهیدی‌آذر

داستان بلند
دهان‌شدگی ● بهناز باقری

مجموعه داستان کوتاه
نیلاپرتوی ● مهسا عباسی
بعد از آن سال‌ها ● حسن حسام
کارنامه احیاء ● حسن حسام
روزچهل‌ویکم ● هلیاحمزه
مردگان سرزمین یخ‌زده ● بهار بهروزگهر
در من زنی زندگی می‌کند ● مژده شبان
الفبای گورکن‌ها ● هادی کیکاووسی
روزی که مادرِ سگ شدم ● نوشابه امیری
هلنا گذاشت وَ رفت ● سانا نیکی‌یوس
مردی آن‌ور خیابان زیرِ درخت ● بهرام مرادی
خنده در خانه‌ی تنهاییَ ● بهرام مرادی
آن زن بی‌آنکه بخواهد گفت خداحافظ و دختری بنام بی‌بی بوتول دزفولی ● عزت‌گوشه‌گیر
روزی روزگاری رشت ● مهکامه رحیم‌زاده
داستانی برای مردگان ● رضا نجفی
گرد بیشه ● رضا مکوندی
کلاغ‌های پایتخت ● لیلا اورند
ریچارد براتیگان در تهران ● حامد احمدی
پشت چشمان یخ‌زده ● نگار غلامعلی‌پور

www.Mehripublication.com

اما من حرفامو تو دلم می‌گفتم ● فرامرز سیدآقایی
دو زن در میانه‌ی پل ● نیلوفر شیدمهر
کافه در خاورمیانه ● سعید منافی
اشک‌های نازی ● رضا اغنمی
سیندرلا بعد از نیمه شب ● فرزانه گلچین
سوت ● فریبا منتظرظهور

داستان ـ ترجمه

رمان

خانه‌ی سیاهان ● محمد حیاوی، ترجمه‌ی علی حسین‌نژاد
سرای شابندر ● محمد حیاوی، ترجمه‌ی غسان حمدان
پرنده شب ● اینگه بورک بایر، ترجمه‌ی گلناز غبرایی
حرامزاده‌ی استانبولی ● الیف شافاک، ترجمه‌ی گلناز غبرایی
گوآپا ● سلیم حداد، ترجمه‌ی فرزام کوهسار
سودایی ● جی ام. کوتسی، ترجمه‌ی محسن مینوخرد
مجازات غزه ● گیدئون لوی، ترجمه‌ی فرهاد مهدوی

داستان بلند

آلتس لند ● دورته هانس، ترجمه‌ی گلناز غبرایی
زن تخم مرغی ● لیندا. دی. کرینو، ترجمه‌ی میم. دمادم
گنگستر ● کلایو کاسلر و جاستین اسکات، ترجمه‌ی فریده چاجی

هنر مدرن، نقاشی و عکس

دلدادگان‌مدارچاپی؛ مجموعه‌آثارپی‌سی‌بی‌مینیاتورآرت ● رضا رفیعی‌راد
منظومه‌ی ناپیوند واله،گی ● شعر–داستان از الهه رهرونیا؛ نقاشی حبیب مرادی
سفر ایشتار به دنیای زیرین ● نجوا عرفانی
من آنجا پشت خورشیدم ● منصور محمدی (مجموعه عکس از طبیعت کردستان)
تازیانه بر باد ● مژن مظفری
این است بدن من ـ مجموعه آثار هنر مفهومی ● رضا رفیعی‌راد

کودک و نوجوان

دالی و آیینه‌ی رازآلود ● خسرو کیان‌راد؛ تصویرگر: هاجر مرادی
بیژن و شیر زخمی ● نیلوفر دُهنی
نابغه‌ی کوچک ● فریبا صدیقیم
لولو و جوجو ● نرگس نمازکار

آموزش

زندگی امن درکنار میدان مین ● عیسی بازیار

www.Mehrpublication.com

نمایشنامه

فیل‌ها تنها می‌میرند)نمایشنامه‌ای در سه پرده) ● شهرام رحیمیان

ادبیات، بازی، بدن: در جستجوی فضاهای در-بین ● گردآوری و ترجمه: مازیار هنرخواه

طنز فارسی

لبخند از پشت سیم‌خاردار (داستانک‌های علیرضا رضایی) ● به‌کوشش: هوشنگ اسدی

قلبم ترانه‌ی تکرار است (گزیده‌ی آثارِ پرویز شاپور) ● به انتخاب: کامیار شاپور، فرناز تبریزی

خاطرات

رسول ● رضا نیمروز

جنگ و زندگی ● هاشم روزی

در راه طوفان ● ابوالفضل قاسمی

میان دو دنیا (خاطراتی از سه سال اسارت در سلول‌های انفرادی قرارگاه اشرف) ● رضا گوران

من به روشنی اندیشیده‌ام، من به صبح... ● عباس منشی‌رودسری؛ به کوششِ بانو صابری

گذرعمر (خاطرات یک پرستار) ● فرزانه جامعی

هیَ دلم می‌خواهد بخوابم ● مهشید جهانبخش

زخم‌های بی‌التیام (خاطرات فرشته‌هدایتی) ● فرشته‌خلج هدایتی

آرزوهای کال (در سه جلد) ● فرانک مستوفی

روزی که پیر شدم ● نوشابه امیری

مالا (در دو جلد) ● محمد خوش‌ذوق

کتاب‌های عربی

پاریودا (مجموعة قصص قصیرة) ● سبیده زمانی، ترجمها: علی حسین نجاد

أحدُهم یفکـرُ بماءٍ أعمق ● حمزه کوتی

Novels

Shooting in Buckhead ● Written by Nahid Kabiri, Translated by Sanam Kalantari

The Legend of the Passageways of the Sandstruck Villa ● Written by Donya Harifi, Translated by Arash Khoshsafa

Dog and The Long Winter ● Written by Shahrnush Parsipur, Translated by Shokufeh Kavani

Tales of Iran ● Feridon Rashidi

Sharia Law Shakespeare ● Feridon Rashidi

The Mice and the Cat and Other Stories ● Feridon Rashidi

The Outcast ● Feridon Rashidi

www.Mehripublication.com

Half Eaten Biscuit ● Banafsheh Hajazi
The Individuals Revolution ● Amir Heidari
Uneducated Diary by A Minded Man ● Matin Zoormad

Poetry

Unfinished Today (A collection of 50 years contemporary Iranian poetry) ● Translated by Roozhin Nazari, Kaveh Jalali
The Divine Kiss ● Carolyn Mary Kleefeld, Translated by: Sepideh Zamani
Another Season ● Freydoun Farokhzad, Translated by Nima Mina (German and English)

Drama

The Others ● M. Chitsazan
Perhaps Love ● Mark Hill

Research - History

The Forbidden Tale of LGB in Iran, A Comprehensive Research Study On LGB ● Kameel Ahmady
The Right to Primary Education for Children with Disabilities in Iran ● Parastoo Fatemi
The Forgotten Conquerors (Tales from the castle of the moat) ● George Sfougaras
Kings, Whores And Children: Passing Notes On Ancient Iran And The World That We Live In ● Touraj Daryaee

Memoir

The Trouble Maker ● Mike Payami
Persian Letters ● Mehrdad Rafiee

Children's Books

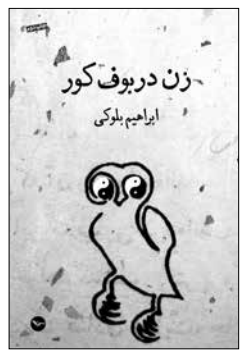
Dalí und der geheimnisvolle Spiegel ● Khosro Kiyanrad\ Translated by Sarah Kiyanrad\ Illustrated by Hajar Moradi
Where is My Home? ● Hajar Moradi
I Am My Brother, I Am Not My Brother ● Alireza Mahadavi-Hezaveh\ Translated by Arash Khoshsafa\ Illustrated by Fatemeht Takht-Keshian
My Doll ● Fariba Sedighim
The Padlock ● Ana Luisa Tejeda\ Illustrated by Nazli Tahvili
Who Is the Strongest? ● Feridon Rashidi\ Illustrated by Sahar Haghgoo
Charli in the Forest ● Rasheell Barikzai
Baby Grandma ● Shiva Karimi
Namaki and the Giant ● Ellie I. Beykzadeh

www.Mehrpublication.com

از مجموعه‌ی نقد ادبی منتشرکرده است:

جستارهایی جامعه شناختی درباره‌ی داستان امروز ایران؛ از بامداد خمار تا توکای آبی | مهرک کمالی | چاپ اول، ۲۰۲۰ | ۱۵۶ صفحه | قیمت: ۱۴ پوند |

ترویج نسبی‌گرایی، تحذیر نویسندگان از داشتن جهان‌بینی و نقطه نظر مشخص و تشویق توجه به درگیری‌های درونی و روانی، روایت‌هایی پدید آورد که عملا کاستی‌های ساختارها و نهادهای موجود اجتماعی و استبداد حکومتی را نادیده می‌گرفت یا کم‌رنگ می‌کرد. داستان‌ها از فشارها و درگیری‌ها می‌گفتند اما نمی‌توانستند یا نمی‌خواستند به یکی از ریشه‌های اصلی آنها که قدرت سیاسی کنترل‌گر مذهبی بود بپردازند. ابهام در زبان، عدم قطعیت در روایت، نادیده گرفتن قدرت قاهر حاکم و جایگزینی آن با روابط مبهم شخصی، کاری، همسایگی، خانوادگی و عشقی، و توجه بیش از اندازه به فرم روایت، مانع از تعریف وظایف مشخص اجتماعی برای داستان‌نویسی بعد از انقلاب شد.



زن در بوف کور؛ نگاهی به نقش و کارکرد زن در بوف کور اثر جاودانه‌ی صادق هدایت | ابراهیم بلوکی | چاپ اول، ۲۰۲۰ | ۶۸ صفحه | قیمت: ۹ پوند |

بوف کور حکایت جنگ درونی انسان است با خود. جنگ بر سر این مسئله که چگونه باید با آن حقیقت بزرگ برخورد کرد. در این جنگ باز هم مثل همیشه فریب و نادرستی پیروز می‌شود. و در این راه حقیقت از روی آگاهی قربانی می‌گردد، درحالی‌که انسان می‌داند طرف پیروز جنگ طرف شرّ است. دلیل این آگاهی نیز تلاش و نیاز انسان است برای افشاندن روشنایی بر تاریکی‌های هر جنگ، از راه اعتراف به خطاها.

دگرباشان جنسی در ادبیات تبعید ایران | اسد سیف | چاپ اول، ۲۰۱۹ | ۴۰۸ صفحه | قیمت: ۱۷.۹۹ پوند |

سیف در این اثر کوشیده است پدیده‌ی همجنسگرایی و "دگرباش" بودن جنسی را از کهن‌ترین سالیان تاریخ و فرهنگ ایران‌زمین بازکاود. او در ادامه‌ی کار، این پدیده را با آمدَن اسلام به ایران دنبال کرده، می‌کوشد در واکاوی رفتار جامعه نسبت بدان، پیش‌زمینه‌ی تاریخی آن را آشکار گرداند، چیزی که در فکر و رفتار امروز جامعه جاری‌ست. "مرد کیست و زن کدام است"، "هویت جنسی" چیست. "وسوسه‌های تن" و "فانتزی‌های جنسی" چه جایگاهی در هستی انسان دارند. نگاه تاریخ و فرهنگ ما به پدیده‌ی "دگرباش" جنسی چه و چگونه بوده است؟ این نگاه چه بازتابی در ادبیات ما داشته است؟ ادبیات دگرباشان جنسی ایران و موضوع آن چه جایگاهی در ادبیات معاصر ما دارد. نگاه جامعه به این ادبیات چیست؟ "دگرباشان جنسی در ادبیات تبعید ایران" نخستین اثر است در زبان فارسی که به این موضوع می‌پردازد.

www.MehrPublishing.com

MEHRI PUBLICATION

Research ∗ 34

From Literature to Life

Salem (Ahmad) Khalfani

British Library Cataloguing Publication Data:
A catalogue record for this book is available from the British Library | ISBN: 978-1-64945-729-5|

|First Edition: Mehri Publication, 2020. 168.pages |
|Printed in the United Kingdom, 2020 |

|Book & Cover Design: Mehri Studio |

Copyright © Salem (Ahmad) Khalfani, 2020
© 2020 by Mehri Publication Ltd. \ London.
All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system without the prior written permission of Mehri Publication.

www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

www.mehripublication.com

From Literature to Life

Salem (Ahmad) Khalfani

www.Mehrpublication.com