دربارهٔ داستان مستأجر

واقع‌گرایی جامع

■ محمدرحیم اخوت

۱- سال‌ها آرزو داشتم داستان کوتاهی بنویسم که بتواند درعین‌حال که کوتاه است و پیراسته از نمادپردازی‌ها و نگرش تمثیلی و کلی‌بافی‌های کهنه، حال‌وهوای کلی جامعه را هم در دوره‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم نشان دهد. کاری که در یک رمان بلند امکان‌پذیر است، اما در یک «داستان کوتاه» تقریباً ناممکن به‌نظر می‌رسد. بااین همه، این آرزوی من است؛ چون «هنر» را (پیش‌تر هم در جایی گفته‌ام) گام‌نهادن در عرصه‌ی ناممکن می‌دانم. کوشش‌ها کرده‌ام و داستان‌ها نوشته‌ام؛ اما آن آرزو، تحقق نایافته بازماند تا این‌که داستان **مستأجر** نوشتهٔ «فیروزه گل‌سرخی» را در مجلهٔ هفت خواندم[1] و دیدم که آرزوی مرا این نویسنده (که اول‌بار است نامش را می‌بینم) به خوبی انجام داده است.

به نظرم همان‌طور که هر اثر هنری اصیلی در یک بستر ذهنی خاص (خودآگاه + ناخودآگاه) به‌وجود می‌آید و از چشمه‌های پیدا و ناپیدای روح سیراب می‌شود، «بازخوانی» (یعنی خلق دوباره) آن هم به ذهنیت و لایه‌های تاریک روحِ خواننده وابسته است. به‌عبارت روشن‌تر: هر خواننده در بازخوانیِ خلاق و مدرن خود، یعنی در مواجههٔ فعال با اثر، دستخوشِ ذهنیتی است که او را به معنابخشی و بازآفرینیِ اثر وامی‌دارد. هیچ خواننده‌ای با ذهن خالی نمی‌تواند اثریِ را «بازخوانی» کند؛ و در خلق مجدد اثر با هنرمند به‌شکلی فعال مشارکت کند. از این‌رو شاید بازخوانیِ من از **مستأجر** اساساً به زمینه‌های ذهنی من، و همان آرزویِ تحقق‌نایافته که گفتم، مبتنی باشد؛ اما کوشیده‌ام در بازخوانیِ خود چیزی را که در اثر «نیست» به آن تحمیل نکنم. و کوشیده‌ام برداشت من از این داستان کوتاه با هیچ‌یک از اجزای آن تناقض نداشته باشد؛ و کل آن را پوشش دهد. اگر من در این کار موفق شده باشم، حق با من است؛ حتی اگر نویسنده بگوید در نوشتنِ داستان، چنین چیزهایی اصلاً به ذهنش نرسیده‌است. اما اگر تفسیر من نتواند تمامیت اثر را دربرگیرد، یا با بخشی از آن تناقض داشته باشد، به‌جای «معنی‌شکافی»، مرتکب «معنی‌تراشی» شده‌ام.

۲ - داستان کوتاه **مستأجر** حال‌وهوای کلیِ جامعهٔ شهرنشین پریشان‌احوال را در محدودهٔ یک مجتمع آپارتمانی (در «کوچهٔ بهار»! - تهران) خلاصه کرده و تقریباً تمام مزاحمت‌ها، دورویی‌ها، پررویی‌ها، و خلاصه نکبت اجتماعی و فرهنگیِ قشر نوکیسه و تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ای را نشان می‌دهد که درواقع زباله‌های جامعهٔ برزخی «در حال گذار از سنت به تجدد» است. جامعه‌ای که در آن دیگر نه از شیرینی و آرامش جامعهٔ سنتی (با آن خانه‌های «پت‌وپهن حاشیهٔ کویر» با «یک حوض کوچولو وسط حیاط [...] که شب نقش ماه می‌افتاد توش و آدم را قلقلک می‌داد» و حتی «توالت» کنار حیاطش هم از دید راوی «باصفا»ست) اثری هست، نه به روابط عقلانی و قانون‌مدار جامعهٔ مدرن دست‌یافته است. جامعه‌ای که از این دو وضعیت دیروزی و امروزی فقط بدی‌ها و پس‌مانده‌های آن را دارد: «بام‌و ۲۰۰۲ قرمزرنگ که البته رنگش من‌درآوردی» است و کولرهای آب‌چکان و مزاحمت‌ها و کنجکاوی‌ها و دخالت‌ها و پخش صوت و دیش آنتن ماهواره و لاستیک فرسوده و مجله‌های «ماشین» و تریاک‌کشی و خانم‌بازی و هزار کوفت و زهرمار دیگر.

در چنین جامعه‌ای، همسایه‌ها «همه قربان‌صدقهٔ هم می‌روند و در خفا توی دودکش همدیگر سیمان می‌ریزند! و روی ماشین نو هم خط می‌اندازند و آب کولر همدیگر را بی‌خبر قطع می‌کنند...». مردمی متظاهر و مزاحم که از یک‌طرف به هر کلکی هست از زیر پرداخت «شارژ» آپارتمان‌شان شانه خالی می‌کنند، و از طرف دیگر دین و مذهب را ملعبهٔ امیال حقیر خویش کرده‌اند:

«روزی را که حاجی با حاج‌خانم از مکه آمد همهٔ همسایه‌ها به‌خاطر دارند. فکر می‌کنم یک‌سال پیش بود. بماند که شب رفتن، چه دادوهواری به‌پا بود و تمام حلال‌طلبی‌ها را باطل کرد. برای برگشتن‌شان از این سر کوچه تا آن سر کوچه پلاکارد زدند و از قضا برای پارچه‌نویسی بالای ساختمان آمدند از پنجرهٔ ما وصل کردند. بازگشت عارفانه و شاعرانه و خلاصه من که هر چی خواندم سردرنیاوردم سر جمله کجاست و ته آن کجا. نمی‌دانم این انشای بی‌نهایت اغراق‌آمیز و چاپلوسانه را کی رواج داده. پارچه‌نویس‌ها یا سوغاتی‌خورها؟».

مردمی که انگار بدبختی‌های روزمره راضی‌شان نمی‌کند و عادت دارند به اخبار تلویزیون نگاه کنند تا ببینند که «به هر کجا که روی آسمان همین‌رنگ است». انگار به قول راوی:

«اصرار دارند که به زور حرص بخورند و ناخن بجویند. مگر به‌جز جنگ و ویرانی و جنازه و ورشکستگی و تظاهرات و سیل و زلزله و دعوای سیاسی چیزی هم در اخبار هست؟».

حتی هوای شهر هم یا گرم و آتشناک است، یا سرد و یخ‌زده. طوری که در اوایل بهار و اواخر تابستان هم نه از تعادل هوا خبری هست، نه از شیرینی و شادی شب عید:

«درحالی‌که از گرمای پرروی شهریور کش می‌آمدم، به نورهای آبی مضطربی که از صفحهٔ تلویزیون به داخل اتاق تاریک پاشیده می‌شد، خیره شده بودم.».

«تهران آتش می‌بارید. [...] گرما همهٔ وجودم را خمیر کرده بود. انگار که یک موجود کثیف و چرک با تمام قوا به تنم چسبیده باشد.».

اما روحیهٔ به‌جان‌آمدهٔ راوی که بر سرتاسر داستان حاکم است، نه از آب‌وهوا که از حال‌وهوای شهری است که حتی در اردیبهشت هم «کش می‌آید و مثل عسل چسبناک می‌شود». شهری با «شب‌های پرترافیک و کلافه‌کنندهٔ عید» و «روزها و شب‌های خاکستری و لزج و شلوغ». شهری با «ماهی‌های قرمز ترسیدهٔ توی تشت پلاستیکی کنار خیابان، سمنوهای تقلبی؛ گداهای کور[...]؛ آدم‌های خسته؛ راننده‌های به‌جنون‌نزدیک‌شده و هوای منقلب[ی] که نمی‌داند ببارد یا نه؟». شهری که آدم (راوی) هیچ گوشهٔ امن و آسایشی در آن نمی‌یابد:

«رفتم توی لانه‌ام چپیدم. تنم از سروصدای فزایندهٔ راه‌پله می‌لرزید و با خودم می‌گفتم یعنی علاوه بر تمام فشارهای کوچه و خیابان و کار و گرانی و بدبختی‌های دیگر، و وقتی از لای هزار ماشین و بوق و گدا و بچه‌های آویزان به آدم که یک آدامس دست‌شان است و تو چشم آدم می‌کنند، وقتی از بین این‌همه آدم رد می‌شویم و به خانه‌هامان می‌رسیم، باز هم آرامش و آسایش نیست؟».

در این شهر حتی هوای فروردین هم «سرد و گزنده» است؛ و «درخت‌های لخت و خاکیِ بقایای زمستان تهران» تنها چیزی‌ست که از طبیعت(!) در آن دیده می‌شود. گویی طبیعت هم فقط زباله‌های خود را به این شهر بخشیده است! در مکان داستان (مجموعهٔ آپارتمانی واقع در کوچهٔ بهار) تنها اثری که از طبیعت هست گلدان دیفن‌باخیای شاداب آقای کاظمی است که با ته‌سیگارهای پسر ۲۳سالهٔ یکی از همسایه‌ها و نفتی که همسایهٔ دیگری پای آن می‌ریزد، خشک می‌شود؛ تا هیچ اثری از طبیعت شاداب در این «کندوی بی‌عسل» باقی نماند:

«خانم این اهالی حتی به گلدون هم رحم نکردن! ببین اومدن پای این گلدون نفت ریختن. حتی شیشهٔ نوشابه رو هم که باهاش نفت ریختن نبردن! چه می‌دونم واله. این‌ها دیوانه‌ان.».

در شهری «کثیف و شلوغ»، و در موقعیتی که از دید راوی «ریخت تهران از همیشه فکسنی‌تر» به‌نظر می‌رسد، مستأجری با «اثاث بی‌روح‌وجان» و روحیه‌ای آرام و بی‌آزار می‌آید، و با گلدان دیفن‌باخیای شادابش در «سوئیت کثافت» بالای پله‌ها ساکن می‌شود. آقای کاظمی تنها آدمی‌ست که در این جامعهٔ اجاره‌نشین هنوز شأن انسانی خود را حفظ کرده است. همان‌طور که «گلدان دیفن‌باخیا»یش هم در آغاز ماجرا گیاهی شاداب است. اما روند ماجرا طوری‌ست که اول آن گیاه را از بین می‌برد، و در پایان آن شأن انسانی را؛ تا داستان تلخ‌تر از آن‌چه هست، پایان یابد.

۳ - **مستأجر** یک داستان واقع‌گرایانه است که از زبان اول‌شخص مفرد (زنی شوهردار و بی‌فرزند، و به قول خودش: کنجکاو) روایت می‌شود. اما این واقع‌گرایی پیراسته از «نوآوری!»های نااصل، در عین واقع‌گرایی و وفادارماندن به «وضعیت روایت» حاکم بر داستان (دیدگاه و لحن و انگیزه‌های راوی، و زمان و مکان روایت)، محدودهٔ بزرگ‌تر و لایه‌های عمیق‌تر جامعهٔ فراگیر را هم در خود دارد.

به‌این‌ترتیب، داستان **مستأجر**، در عین سادگی واقع‌گرایانه (رئالیستی)، از عمق و گسترشی برخوردار است که به شیوه‌ای از داستان‌نویسی می‌انجامد که دیگر نمی‌توان آن را صرفاً گزارشی از واقعیت بیرونی دانست. نوعی شیوهٔ داستان‌نویسی که اگر قرار است عنوانی برای آن انتخاب شود، شاید بتوان آن را «واقع‌گرایی جامع» نامید. شیوه‌ای که گرچه از شوره‌زار «واقع‌گرایی انتقادی» می‌روید، اما چنان می‌بالد و شاخ می‌گستراند که تمام واقعیت را دربرمی‌گیرد. عصارهٔ یک «وضعیت عام» را می‌گیرد و در پیاله‌ای از یک «وضعیت خاص» می‌ریزد. شیوه‌ای که تلاقی‌گاه فردیت مدرن و تعمیم پیشامدرن است. نه در تنگنای «امر فردی» می‌ماند؛ نه در برهوت یائسهٔ «امر عمومی» سرگردان می‌شود. در فردیت خود شمولی دارد که اگر هم «جهانی» (وضعیت بشری) نباشد، باری، دست‌کم بخشی از کلیت یک جامعه را در خود دارد. به‌همین‌دلیل هم هست که هم «واقع‌گرا»ست، هم «جامع». نه به بهانهٔ جامع‌گرایی به ورطهٔ کلی‌بافی می‌افتد؛ نه به‌دلیل واقع‌گرایی به دام فردیتی تعمیم‌ناپذیر. درعین‌حال، هم از جامعیت و کلیت لازم برای ماندگاری یک اثر هنری بهره‌مند است؛ هم از جزءنگاری‌های ضروری برای یک اثر اصیل.

۴ - ساختار کلی داستان را می‌توان به دو بخش بلند و کوتاه تقسیم کرد:

در بخش بلند - که به‌جز چند بند پایانی، تمام داستان را دربرمی‌گیرد - راوی حال‌وهوای یک مجتمع مسکونی آپارتمانی را، با زبانی روان، بی‌ادا و اصول، روشن، با هویت، بیان می‌کند. زبان شخصی زنی امروزی و کارمند که بیش از این‌که از همسرش حرف بزند، از همسایه‌هایش می‌گوید؛ چون رفتار آن‌هاست که بر روح و زندگی‌اش سنگینی می‌کند. راوی داستان را به‌شکلی بیان می‌کند که خواننده را هم با خود به میان زباله‌ها می‌کشاند. در این حال‌وهوا تنها کسی که همدلی راوی را برمی‌انگیزد، مردی تنها، بی‌آزار، و تقریباً مظلوم (آقای کاظمی) است؛ که همچون نامش «خاموش و بردبار» است؛ و خشمش را فرو می‌خورد؛ تا جایی که - به‌اصطلاح - کاسهٔ صبرش لبریز می‌شود و...

در بخش کوتاه پایانی، این مستأجر تنها و خاموش، پس از بگومگویی کوتاه با پسر «نُربک» و وقیح همسایه، ناگهان «کلت کمری سیاهی» را از جیب درمی‌آورد، و مغز پسرک را داغان می‌کند. سپس «به‌سرعت از پله‌ها بالا می‌رود» و با شلیک گلوله‌ای به کولر آب‌چکان، و گلوله‌ای به شکم سگ همسایه، گلوله‌ای هم در دهان خود خالی می‌کند؛ و زندگی‌اش - و داستان - پایان می‌یابد.

نه آن طول و تفصیل بخش اول (اصلی؟)، نه این کوتاهی بخش پایانی، هیچ‌کدام تصنعی و «غیرواقعی» نیست. نه خسته‌کننده است، نه شتاب‌زده. یا اگر بخش دوم شتاب‌زده است، با منطق ادبی داستان همساز است. تنها چیزی که شاید بتوان کمی تصنعی‌اش نامید، گرفتاری آقای کاظمی در خرید آپارتمانی از «شرکت سرمایه‌گذاری مسکن آذرمهر» (جای دیگر می‌گوید «شرکت آذرمسکن») است که سرمایه‌گذار پول خریداران را بالا کشیده و فرار کرده است:

«- بیا بخون ببین چی کرده. صحبت از میلیارده. یارو دوساله داره پذیره‌نویسی می‌کنه و پیش‌فروش می‌کنه. باورت می‌شه به همین راحتی و الان هیچی. حتی همون سرمایهٔ اولیه رو هم از ایران خارج کرده. عجب مملکتیه!؟».

گویی نویسنده برای توجیه عمل جنون‌آمیز و ناگهانی آقای کاظمی، وضعیت او را در میان همسایگانی که او را به جان آورده‌اند کافی ندانسته؛ و بی‌جهت یک عامل تشدیدکننده (یا تعیین‌کننده)ی دیگر را هم ضروری دانسته است. نویسنده ظاهراً نیروی موجود در وضعیت معمول در جامعهٔ آپارتمان‌نشین را، یعنی نیرویی را که در بخش اول داستان هست، دست‌کم گرفته؛ و برای موجه‌جلوه‌دادن این جنون آنی، عامل دیگری را هم لازم شمرده است. گرچه این عامل این حسن را هم دارد که از یک‌طرف تهیهٔ اسلحه را (به منظور خودکشی) توجیه می‌کند؛ و از طرف دیگر گسترهٔ وضعیت حاکم بر داستان را از محدودهٔ یک مجتمع آپارتمانی فراتر می‌برد؛ و کل شهر و جامعه را دربرمی‌گیرد.

به‌جز این، تمام عناصر دیگر در این داستان کوتاه (لحن‌ها، رفتارها، رویدادها، شخصیت‌پردازی‌ها، توصیف‌ها، فضاسازی، ریتم، نثر و...) جای طبیعی و منطقی خود را دارند؛ و پیکره (ساختار) و شکل داستان را می‌سازند.[۲] حتی رابطهٔ نسبتاً سرد یا یکنواخت راوی با همسرش هم جای خود را دارد. خواننده نمی‌داند راوی - و همسرش - کجا کار می‌کنند؟ چندسال است ازدواج کرده‌اند؟ چرا فرزند ندارند؟ چه‌قدر درس خوانده‌اند؟ چرا با هیچ‌کس رفت‌وآمد نمی‌کنند؟ و... اما این‌ها از «تمامیت» داستان نمی‌کاهد. مهم فقط این است که آن‌ها به‌نوعی در پیلهٔ تنهایی خود محبوس‌اند. حتی روزنامه و تلویزیون («نسل معتاد به تلویزیون!») هم در گشودن روزنی به این پیله چندان نقشی ندارد. همین است که راوی را به‌یاد «دو سال پیش» بیندازد که «این برج‌های دوقلوی نیویورک را زدند خُرد و خاکشیر کردند»؛ و به‌این‌ترتیب با تمهیدی زیبا به آغاز ماجرای داستان برود. تماشای تلویزیون و روزنامه‌خواندن (یا نگاه‌کردن) آن‌ها فقط یک عادت است مثل بقیهٔ عادت‌های روزمره (به سرکار رفتن، به «خانه!» بازگشتن، غذاپختن، خوابیدن و...).

داستان **مستأجر** داستانی‌ست بسیار هراس‌آور. هراس نه به‌دلیل آن قتل پایانی (که مطلقاً هیچ تأسفی را برنمی‌انگیزد). هراس به‌دلیل آن‌چه در بخش اول داستان (سراسر داستان) می‌گذرد. هراس به‌این‌دلیل که وضعیت اجتماعی ما را به ما نشان می‌دهد. هراس به‌این‌دلیل که آن‌چه در این داستان می‌گذرد «واقعیت» دارد. نه صرفاً «واقعیت داستانی»؛ بلکه واقعیتی بیرونی. واقعیتی جامع و فراگیر که چیزی را با تخیل نمی‌سازد؛ چیزی به واقعیت موجود اضافه نمی‌کند؛ فقط به خواننده نشان می‌دهد که در چه فضایی، و چگونه، زندگی می‌کند. همین؛ و این چیز کمی نیست.

اصفهان
سه‌شنبه ۱۳۸۲/۱۰/۳۰

۱ - ماهنامهٔ فرهنگی‌هنری هفت. سال اول. دی‌ماه ۱۳۸۲ (آن‌چه از این‌پس در «» می‌آید، از متن داستان است و با همان رسم‌الخط).
۲ - از معدود عیب‌های نگارشی و ویرایشی این داستان می‌توان چشم پوشید؛ با این امید که در چاپ احتمالی بعدی اصلاح شود.