در فاصلهٔ گناه و دوزخ

تحلیل کهن‌الگویی نمایشنامهٔ پاتوغِ اسماعیل آقا

امیرحسین سیادت*

* پاتوغ اسماعیل‌آقا
* حمید امجد.
* چاپ اول، تهران: نیلا، ۱۳۸۷.

پاتوغ اسماعیل‌آقا تازه‌ترین نوشتهٔ حمید امجد، متنی «گشوده» است. دایرهٔ بازِ جهانِ متن و تأویل‌پذیریِ آن، نتیجهٔ منشِ برون‌ارجاعانه‌ای است که کشف الگوهای اساطیریِ پسِ داستان را ضروری می‌نماید. بهرهٔ آشنازدایی‌شدهٔ امجد از کهن‌الگوها و بازسازیِ صورِ آشنای روایاتِ اساطیری به نیّتِ بیانگری تازه، فهمِ نهایی از متن را به یافتنِ مدلول‌هایی برون‌متنی منوط نموده و تعلّقِ اسطوره به عالم وهم و رؤیا، خوانشِ کهن‌الگویی را همچون ابزاری مناسبِ تحلیلِ فضای خیال‌انگیزِ پاتوغِ اسماعیل‌آقا پیشِ رویِ مخاطب قرار می‌دهد. نحوهٔ ارائهٔ داستان در ساختاری مدوّر و نامتعارف، محوِ خطّ ممیّزِ واقعیت از وهمِ جنون‌آمیز و انتشار ظریف آن در طول روایت و در نتیجهٔ آن، در هم شکستن مرزهای واقع‌نمایی و فرارَویِ زمان و مکان و کنش‌های درام از اینجا و اکنون، پاتوغ اسماعیل‌آقا را بدل به اثری با فضایِ انتزاعی و ظرفیت بالای پذیرش نقدِ کهن‌الگویی نموده است.

نشانه‌ها در پاتوغِ اسماعیل‌آقا از چندین آبشخورِ اسطوره‌ای برآمده و درام را از چندین مسیر با کهن‌الگوهایی پیوند می‌زند که راهِ اصلی برایِ کشفِ آنها، شکافتنِ معنای رمزآمیزِ قهوه‌خانه است. پاتوغِ اسماعیل‌آقا، که قهوه‌خانه‌ای است بر فرازِ کوه، پررنگ‌ترین نشانه و نقطهٔ تمرکزِ متن و نمونه‌ای مثال‌زدنی از تراکم چندین معنای نمادین و انباشت تعابیر بسیار بر ابژه‌ای واحد است. چندسویگیِ معنایی، از همان ابتدا قهوه‌خانه را از مکانی واقعی به مکانی کهن‌الگویی تبدیل می‌کند و دنیای اثر را در لایه‌های مختلف معنایی بسط می‌دهد. دَوَران عناصر داستانی حول محوری که مفهوم قهوه‌خانه می‌سازد، مسئله‌ای است که چه در تفسیرِ درون‌مایه و چه در تحلیلِ فرم، می‌باید به آن

توجه داشت.

در نخستین صحنه، مردی که ظاهراً نقاش است، قهوه‌خانه را از صاحبِ آن، معروف به اسماعیل‌آقا، می‌خرد و خود به عنوانِ قهوه‌چیِ جدید، به ادارهٔ آن می‌پردازد؛ اما در ادامه، این جابه‌جاییِ بیرونی رفته رفته شکل درونی به خود می‌گیرد و به استحالهٔ کاملِ هویّت وی می‌انجامد. به نظر می‌رسد کلید اصلی برای فهم معنای قهوه‌خانه، در همان صحنهٔ نخست است؛ قهوه‌خانهٔ فراز کوه برای مرد نقاشِ گریزان از آشوب و هیاهوی زندگی شهری، محل آسایش، و برای قهوه‌چی همچون شکنجه‌گاه است. این تصویرِ دوگانهٔ قهوه‌خانه، در گفتار ضدّ و نقیضِ قهوه‌چی نمود می‌یابد؛ وی پیش از آنکه نقاش پیشنهادِ خرید قهوه‌خانه را بدهد، تصویری آرام‌بخش و رؤیاگون، تا سرحدّ بهشت، از قهوه‌خانه می‌سازد: «کیفی داره عصرا قلیونی چاق کنه آدم، دم بده به دمِ رودخونه با صداش. یه چهچههٔ قناری هم که بیاد تنگش، دیگه بگو باغِ بهشت» (امجد، ۱۴:۱۳۸۷).

اما در ادامه، پس از واگذاردنِ قهوه‌خانه به نقاش، ناباورانه و انگار از جهنّم رها شده، فریادِ شعف سر می‌دهد و تصویرِ غیر اصیل و بدلیِ ابتدای‌اش از قهوه‌خانه را در هم می‌ریزد: «یعنی خلاص می‌شم از کلّ اینا؟» (همان: ۱۶) در مقابل، پناهِ مردِ نقاش به قهوه‌خانهٔ فرازِ کوه، پناه به همان تصاویر جعلی و دروغینی است که قهوه‌چی از قهوه‌خانه ارائه می‌دهد. کارکردِ دوگانهٔ مفهومِ قهوه‌خانه در تمایزِ مرتبهٔ آدم‌های متن، به لحاظ هستی‌شناختی و سمت و سویی که به عناصر روایی می‌بخشد، تحت نگاه ساختاری ـ الهیِ نورتروپ فرای قابلِ تبیین است. نورتروپ فرای با در نظر گرفتنِ نقشِ مراتبِ متفاوتِ اشخاصِ داستانی در ایجادِ تفاوت‌های آثارِ داستانی، به تبیینِ چهار جریانِ اصلی در ادبیات می‌رسد که سیرِ روایی در هریک، بسته به وضعیتِ آدم‌ها، صعود به مرتبه‌ای برتر و یا نزول به مرتبه‌ای پست‌تر است. بر مبنای دستگاه نظریِ فرای، این چهار جریان، هریک تکّه‌ای از سرنوشتِ انسان است در نسبت با خدا و موضوعِ ادبیات اساساً واریاسیون‌های مختلفی است از حکایتِ هم‌هویّتیِ انسان و خدا در وضعیتِ مطلوب و بسامانِ آغازین و سپس گم کردنِ این هویّت و فرو افتادنِ انسان به جایگاهِ ظلمانی و در پایان، بَر کشیده شدنِ مجدّدِ مرتبهٔ انسان و بازیابیِ هویّتِ گمشده.

بنابراین، بهشت یا سطحِ اینهمانی با هویّتِ الهی، سطحی فراتر از سطحِ ما، یعنی سطحِ جهانِ تجربهٔ روزمره، و جهانِ اهریمنی یا دوزخ، سطحی فروتر از سطحِ ماست و انگاره‌های صعود و سقوط شاملِ «نخست، فرود از جهانِ زبرین، دوم، فرود به جهانِ زیرین، سوم، صعود از جهانِ زیرین، چهارم، صعود به جهانِ زبرین» (فرای،۱۱۷:۱۳۸۴) است. با این تفاصیل، به نظر می‌رسد که در پاتوغ اسماعیل‌آقا، قهوه‌خانهٔ فرازِ کوه، با توجه به وضعیتِ نقاش و قهوه‌چی دارای دو جنبه و به نوعی فرانماییِ نمادینِ توأمان از بهشت (جهانِ زَبَرین) و جهنّم (جهانِ زیرین) است. همان‌طور که در ادامهٔ داستان مشخص می‌شود،

گذشته برای نقاش جهانی به‌تمامی زیرین و تداعی‌کنندهٔ خاطراتی عذاب‌آور از خیانتِ همسرش است. تصویری که وی از گذشته‌اش ارائه می‌دهد، یکسره دوزخی است: « ... فقط ولشون کردم؛ همه رو؛ همهٔ اون زندگی رو؛ همهٔ اون دنیای لجن‌گرفته رو» (امجد: ۵۳). بنابراین، گریز از چنین دنیای دوزخی و آشفته‌ای به قهوه‌خانهٔ فرازِ کوه، شکلی از حرکتِ صعودی و اعتلای وی از جهانِ زیرین و به تعبیری، گذر از تعارضِ واقعیتِ بیرون به عالمِ یکپارچه و خیال‌انگیزِ طبیعت است. در مقابل، قهوه‌چی، که همسر و فرزند خود را در پیِ عشقی ممنوع رها نموده است، علی‌رغم تصویرِ بهشت‌گونی که از زندگی‌اش در طبیعت بکرِ پیرامون قهوه‌خانه و نور و صفای آن برای نقاش می‌سازد، در عمل، از بیمِ انتقامِ فرزندِ بیست‌ویکی– دو ساله‌اش، گویی در حالِ شکنجه شدنِ دائم است.

روشن است که عزیمتِ قهوه‌چی و زن به کوهستانِ سرد، پس از مرگ فرزند زن در اثرِ ذات‌الرّیه، در حکم شکلی از حرکتِ نزولی و فرود به جهانِ زیرین است. با این منطق، می‌توان پاتوغ اسماعیل‌آقا را در نسبتی که با روایات کهن در باب گناه ازلی می‌یابد و قهوه‌خانه را همچون مکانی کهن‌الگویی و شکلی امروزین از اسطورهٔ بهشت و دوزخ تعبیر نمود. این مکانِ کهن‌الگویی، در نسبتی تنگاتنگ با درام، بیانگرِ پندارِ فریبندهٔ بهشتی است که دستِ آخر اهریمنی از کار درمی‌آید. اشتراک روایات گوناگون از یک حکایت اسطوره‌ای، وضعیت‌های اصلی و الگوهای کلّیِ کنش است، که در اینجا می‌توان در پی کشف این وضعیت‌ها و قیاس آن با نمونه‌های برین، به نتایجی درخورِ توجه رسید.

کارکرد دوگانهٔ مکان کهن‌الگویی قهوه‌خانه در پاتوغ اسماعیل‌آقا، به روایتی جدید از اسطورهٔ آفرینش می‌انجامد و اگر داستانِ قهوه‌چی و زن، که به دلیل تخطّی از پیمان خانوادگی و دامن زدن به عشقی

نشانه‌ها در پاتوغِ اسماعیل آقا از چندین آبشخورِ اسطوره‌ای برآمده و درام را از چندین مسیر با کهن‌الگوهایی پیوند می‌زند

نشانه‌ها در پاتوغِ اسماعیل آقا از چندین آبشخورِ اسطوره‌ای برآمده و درام را از چندین مسیر با کهن‌الگوهایی پیوند می‌زند که راه اصلی برایِ کشفِ آنها، شکافتنِ معنای رمزآمیزِ قهوه‌خانه است. پاتوغِ اسماعیل آقا، که قهوه‌خانه‌ای است بر فرازِ کوه، پررنگ‌ترین نشانه و نقطهٔ تمرکزِ متن و نمونه‌ای مثال‌زدنی از تراکم چندین معنای نمادین و انباشت تعابیر بسیار بر ابژه‌ای واحد است

ممنوع، محکوم به دادنِ کفّاره (مرگِ پسر در اثر ذات‌الرّیه) و تبعید به زمهریرِ قهوه‌خانه‌ای در کوهستانی دورافتاده‌اند، را به اسطوره برگردانیم، با داستانِ آدم و حوّا و سرپیچیِ آنها از قانونِ الهی و هبوطِ آنها از بهشت (عالم روحانی) به زمین (عالم جسمانی) همتا می‌شود. گناه ازلیِ آدم در سر باز زدن از تکلیف الهی، که زمینهٔ بنیادین وضع بشرِ فرودآمده به جهان رنج و مصیبت است و جز با کفّاره پاک نمی‌شود، همسان با وضع زن قهوه‌چی است، که در تبعیدگاه فراز کوه، خود را حبس کرده و در پاسخ به نقّاش که او را به این خاطر ملامت می‌کند، می‌گوید: «کمه؛ هر مجازاتی کمه؛ هر جهنّمی!» (همان: ۷۴). داستانِ هبوط روح از راه تن آدم به عالم تجربهٔ روزمرّه با روی برتافتن آدم از این عالم، به بازخریدن وی از گناه ازلی و بازگشت دوبارهٔ روح به عالم روحانی (عالم زبَرین) ختم می‌شود؛ که همان دوگانه‌انگاری رهبانی در دستگاه عرفانی آفرینش است، که در شکلی دگرگون، و البتّه در سطحی فروتر، و در میان عالم تجربهٔ روزمرّه و عالم دوزخی (عالمِ زیرین)، در مفهومِ نمادین و دوگانهٔ قهوه‌خانهٔ درامِ پاتوغِ اسماعیل آقا تجلّی یافته است. بدین ترتیب، داستانِ عشقِ ممنوعِ قهوه‌چی و زن، که از لحاظِ روایی، سیرِ نزولی به جهانِ زیرین است، با پارهٔ نخستِ داستانِ آفرینش، یعنی ماجرای هبوطِ روح از راه تن آدم به عالمِ جسمانی و بخش دیگر داستان، یعنی صعود نقاش از جهان زیرین، با پارهٔ دوم این داستان، یعنی عزمِ انسان برای بازگرداندنِ دوبارهٔ روح به عالم روحانی، تطابق می‌یابد. نقاش جایی دربارهٔ گذشته‌اش می‌گوید: «همچه دنیایی جای من نیس. نه، دنیای من قرار نبود همچه کثافتی باشه» (همان: ۵۳)؛ که این جمله نمایانگر شباهت وضعیتِ وی با همتای اسطوره‌ای‌اش، آدم، است که گرچه موجودی زمینی است، اما از آنِ این جهان نیست و جان او متعلّق به مرتبه‌ای است که رایِ ازلی بر زیستن او در آن بود.

بدین ترتیب، سفرِ نقّاش به قهوه‌خانهٔ فرازِ کوه، همچون نوعی آیینِ گذر، مردن در گذشته و تولّد در آینده است، که طیِ آن، ذهنِ نقّاش با دست کشیدن از زندگی روزمرّه، از انگاره‌ها و وابستگی‌های مرحلهٔ پیشین جدا شده و سفری مخاطره‌آمیز به سوی قلمرو ناشناخته در پیش می‌گیرد. وا نهادنِ دنیای پر هرج و مرج بیرون از سویِ نقّاش، منطبق است با بی‌تعلّقیِ ذهنیّتِ سنّتی به دنیا به مثابهٔ محلِّ گذر و بالا رفتنِ وی از کوه برای رسیدن به قهوه‌خانه، نمودگاری برایِ تعالیِ وی است. کوه پیوندگاهِ آسمان و زمین و «صاحبِ قداستِ دوگانه‌ای است: از سویی از رمزپردازی فضایی علوّ و رفعت (بلند، عمودی، قائم، برترین و غیره) بهره‌مند است، و از سویی دیگر، علی‌الاطلاق قلمروِ تجلیاتِ قداستِ آثارِ جوّی، و به این اعتبار، اقامتگاهِ خدایان است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۱۰۶). نزدیکی به آسمان به معنایِ بهره‌مندی از استعلا و تقدّس است و کوه از این حیث لبریز از قوایِ روحانی و جایگاهِ خدایان و قهوه‌خانه همچون معبدی بر فرازِ کوه است. نقّاش گریزان از دنیایِ بیرون، همهٔ تعلّقات و مال و اموالِ خود را یکجا وامی‌گذارد و همچون سالکی پاکباز و تارکِ دنیا به قهوه‌خانه، به مثابهٔ معبد، پناه می‌برد؛ معبدی که به نامِ خدایش، اسماعیل آقا، نام‌گذاری شده است.

شخصیت‌هایِ داستان هیچ‌یک نام ندارند و با عناوینی نظیرِ قهوه‌چی، مرد، زن، پیرمرد، پرنده‌فروش و ... معرفی می‌شوند. مشخص نبودنِ نامِ نقش‌ها علاوه بر اینکه از سویی در خدمتِ فضای انتزاعیِ درام است، از سوی دیگر اهمّیتِ نامِ اسماعیل‌آقا را دو چندان نموده است. قهوه‌چی تا وقتی صاحبِ قهوه‌خانه است با نامِ اسماعیل‌آقا شناخته می‌شود و پس از گذشتِ چند روز از فروشِ قهوه‌خانه، به نقّاش می‌گوید: «دیگه نگو اسماعیل آقا به من. خلاص شدم دیگه من. یه کسِ دیگه‌م من حالا» (امجد: ۳۶). همچنین جایی زن دربارهٔ شوهرش، قهوه‌چی، به نقّاش چنین می‌گوید: «اسمش اسماعیل آقا نبود- اگه بخوای بدونی. ردّمو گرفته بود و بعدِ من رسید اینجا ... و این پاتوغو از اسماعیل‌آقای قبلی خرید ...» (همان: ۷۸). گویی «اسماعیل آقا» هویّتی معلّق در متافیزیک است که در قالبِ هر کسی که صاحبِ قهوه‌خانه شود، مادّیت و قابلیتِ ظهور می‌یابد. به نظر می‌رسد «اسماعیل‌آقا» تصویری اسطوره‌ای و کمالی مطلوب است که مردم از صاحبِ قهوه‌خانه در ذهن دارند و هویّتی است که آنها به وی می‌بخشند.

نقّاش پس از خریدِ قهوه‌خانه، بارها سعی دارد مشتری‌ها را متقاعد کند که اسماعیل آقا نیست؛ اما آنها بارها در جوابِ وی می‌گویند: « واسه ما هستی» (همان: ۳۲). صاحبِ پاتوغ، هر که باشد، محکوم به اینهمانیِ ظاهری با تصویرِ دلخواهِ مردم، «اسماعیل آقا»، است. روشن است که «اسماعیل آقا» چیزی است جدای از مالکانِ قهوه‌خانه، که از ازل تا ابد به وجودِ آنها به عنوانِ قهوه‌چی مشروعیّت می‌بخشد. با این تفاصیل، اگر قهوه‌خانه معادلِ معبد فرض شود، اسماعیل‌آقا خدایِ

پابرجا و از ازل تا ابد حاکمِ این معبد، و نقّاش، که به قهوه‌خانه پناه آورده و همهٔ دارایی خود را در این راه نهاده، کاهن یا موبدِ این معبد است.

سوایِ تحلیلِ کهن‌الگویی، قهوه‌خانه از طریقِ رمزگان‌ها و مظاهرِ مهرپرستی نیز به مفهومِ معبد مرتبط می‌شود. اسماعیل آقا از فرهنگِ لوطی‌گری و عیّاری می‌آید، که به گفتهٔ برخی محقّقان، از بقایای باورهای مهری است (بهار، ۱۳۸۶: ۴۱-۲۷) و قهوه‌خانه نیز به واسطهٔ تجمّع‌های مردانه و نشانه‌هایی، از قبیلِ «حوضی با آبِ روان، نقّالی، و پرده‌خوانی» (ثمینی، ۱۳۸۷: ۲۵۷)، با معابدِ مهری نسبتی معنادار می‌یابد. روی گرداندنِ نقّاش از دنیای روزمرّه و انزوای او در قهوه‌خانه، در تطابقِ ساختاری با آیینِ تصوّف است که وجهِ اشتراکِ دینی ـ عرفانی بسیاری با آیین مهر دارد، و همچنین برآمدنِ مهر از فرازِ کوهِ البرز (دوستخواه، ۱۳۷۴: ۳۵۷)، دلیلِ دیگری است برای آنکه اسماعیل‌آقا، حاکمِ ازلی ـ ابدیِ قهوه‌خانهٔ فرازِ کوه، را شکلی دگرگون از ایزدِ مهر بدانیم. اما پایبندی به عهد و پیمان، بارزترین شباهتِ سلوکِ عیّاری و باور به مهر است. طبقِ الگوی شبهِ عرفانیِ یادشده، نقّاش، صورتی نو از نقش‌مایهٔ سالک است و پناه او به قهوه‌خانه، شکلی از سیر و سلوک با غایتِ استحاله در خدای معبد/ اسماعیل‌آقا، همچون آرمانِ برتر و تصویرِ اسطوره‌ایِ دربرگیرندهٔ معنویّت، وفاداری و حُسنِ سلوکِ مهری است؛ هرچند تحققِ چنین آرمانی قطعی نیست و ممکن است این مسیر به لغزشِ تراژیکِ سالک و پرتابِ وی به قهقرای آشوب بینجامد و این دقیقاً همان اتّفاقی است که در پاتوغ اسماعیل‌آقا رخ می‌دهد.

اسطوره‌زدایی از الگوی عرفانیِ یادشده مادامی است که فنایِ فردیّتِ سالک/ نقّاش تحقّق می‌پذیرد؛ امّا نه در تصویرِ آرمانی/ اسماعیل‌آقا، بلکه در تصویرِ ناخواسته‌ای که نقّاش در طولِ داستان در حالِ گریزِ دائم از آن است. نقّاش از دنیایی می‌آید که در آن آدم‌ها «حقّ خودشون می‌دونن سر بکشن تو زندگیِ دو تا آدم و خودشونو اون وسط جا کنن» (امجد: ۵۳). او در جایی مردی را که با همسرش مخفیانه رابطه برقرار نموده است، چنین توصیف می‌کند: «من او آقا رو دیدم؛ می‌شناختمش؛ تو چشمای هم نگاه کرده بودیم و با هم حرف زده بودیم» (همان: ۵۲). این گفتهٔ نقّاش مادامی‌که او به نقشِ خود، همچون کسی که دزدانه به زندگیِ خصوصیِ قهوه‌چی و همسرش خزیده است، پی می‌برد، معنایی تازه می‌یابد. وی خطاب به زن دربارهٔ قهوه‌چی، شوهرِ وی، می‌گوید: «من تو چشماش نگاه کرده بودم؛ باهاش حرف زده بودم» (همان: ۷۹). واضح است که اشتراکِ «حرف زدن» و « نگاه کردن در چشم» در این دو جمله به طورِ ضمنی، جابه‌جاییِ رئوسِ یک مثلّث و تبدیلِ مردِ نقّاش به تصویری هراسناک است که تداعی‌گرِ زندگی دوزخی گذشتهٔ اوست. در وضعیت نخست، به نقّاش خیانت می‌شود و در وضعیت دوم به قهوه‌چی، و گویی با این جابه‌جایی، قهوه‌چی جای گذشتهٔ نقّاش می‌ایستد تا نوعی استحاله و مبادلهٔ نقش‌مایه‌ها صورت پذیرد. نقّاش جایی دربارهٔ خود می‌گوید: « تو هیچ وقت زندگی نکرده‌ای؛ هیچ وقت آزاد نبوده‌ای؛ همه‌ش قید و بند؛ همه‌ش تن دادن؛ همه‌ش اسیریِ عادت و مراعات و ملاحظه!» (همان: ۵۰). وی که به گفتهٔ خود برای رهایی از زندگی گذشته به کوهستان آمده است، در وضعیتی وارو، اسیرِ عالم دوزخی خانهٔ زن، به سان سرزمین مرگ و تنهایی فزاینده می‌شود و در مقابل، قهوه‌چی، که پیش‌تر در این عالمِ دوزخی اسیر بوده است، از طریقِ پرنده‌فروش به نقّاش پیغام می‌دهد که «مردِ آزاد گفت سلام» (همان: ۶۶). از اینجا به بعد، جهتِ سیرِ روایی در خصوص وضعیتِ این دو، نسبت به ابتدای درام به تمامی معکوس می‌شود؛ به نحوی که حرکت صعودی نقّاش از جهان زیرین، پیش از عبور از مرتبهٔ عالم روزمرّهٔ تجربه، به سقوطی دوباره می‌انجامد و در مقابل، قهوه‌چی با رهایی از جهانِ زیرین، در جایگاهی می‌ایستد که در آغازِ داستان، نقّاش ایستاده بود. استحالهٔ پایانیِ نقّاش، به معنای بطلان تدریجی سیر و سلوک و سقوط کاهنی است که از تصویر آرمانی و مقصود خود دور می‌افتد. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، اسماعیل‌آقا می‌تواند شکلی متفاوت از ایزدِ مهر، خدای عهد و پیمان، باشد و پیداست که یکی از اساسی‌ترین موتیف‌های درام، مثلّث‌هایی است با موضوع خیانت و «پیمان‌شکنی»، که در مقابلِ ارزش‌گذاری به عهد و پیمان قرار می‌گیرد. در همان صحنهٔ نخست، همسنگ با تصویرِ دوگانهٔ قهوه‌خانه، تصویری دوگانه از قهوه‌چی نیز دیده می‌شود؛ در ابتدا، وی در تطابق کامل با تصویر اسطوره‌ایِ اسماعیل‌آقا به سر می‌برد؛ اما پس از پیشنهاد نقّاش مبنی بر خرید قهوه‌خانه، نقاب از چهره برمی‌دارد و حقیقت خود را روشن می‌سازد. همسانی قهوه‌چی با اسطورهٔ اسماعیل‌آقا، قشری، و شکاف میان وی با این اسطوره، عمیق و باطنی است. گویی وی به عنوان

شخصیت‌هایِ داستان هیچ‌یک نام ندارند و با عناوینی نظیرِ قهوه‌چی، مرد، زن، پیرمرد، پرنده‌فروش و ... معرفی می‌شوند. مشخص نبودنِ نامِ نقش‌ها علاوه بر اینکه از سویی در خدمتِ فضای انتزاعیِ درام است، از سوی دیگر اهمّیتِ نامِ اسماعیل آقا را دو چندان نموده است

صاحب پیشین قهوه‌خانه — به عبارتی، کاهن پیشین معبد– که عهد خود با همسر و فرزند را در پی رابطه‌ای ممنوع زیر پا گذاشته، حقیقت خود را در لفافهٔ نقاب اسماعیل‌آقا پنهان نموده است.

به نظر می‌رسد آنچه از اسماعیل‌آقا، به عنوان شکلی نو از اسطورهٔ مهر، حضور دارد، تنها نقابی است برای لاپوشانیِ حقیقتِ پیمان‌شکنان و آنچه به غیاب رانده شده حقیقتِ اوست؛ اسماعیل‌آقا نتیجهٔ برانگیختنِ تصنّعیِ اسطوره‌ای است که وجودِ خارجی ندارد و گویی از ازل تا ابد صورتکی بر چهرهٔ صاحبانِ قهوه‌خانه است. غیابِ اسماعیل‌آقا، همچون مرگ خدای معبد و به معنای فقدان آرمان برتر و بر جا ماندن دنیایی تهی از معنا، پوچ و سردرگم است. به همین دلیل، فضای درام، نقیضهٔ دنیای بهشتی است. نقّاش جایی در وصف طبیعت بکرِ پیرامون قهوه‌خانه، خطاب به زن می‌گوید: «اینجا همه‌چی حتی بوی تازه‌ای دارد؛ بوهایی که محاله آدم تو شهر کشفشون کنه»؛ و زن پاسخ می‌دهد: «اگر منظورت عطرِ منه، بوی عجیبی نداره؛ فقط قاطی شده با بوی عود که دوس دارم و زیاد می‌سوزونم» (همان: ۲۰)؛ و در ادامه روشن می‌شود که عود برایِ جنازهٔ فرزندِ زن سوزانده می‌شود و در نتیجه، نه با طبیعت و زندگی، بلکه با مرگ مرتبط است. تصویرِ دنیای مشئومِ فراز کوه، به تدریج از پس ظاهر آرام و فریبندهٔ آن سر برمی‌آورد و در زمستان عقیم و یخبندان، کودک مرده، انزوا و تبعید، روابط خیانت‌آمیز، خانوادهٔ از هم‌گسیخته، آلات خودکشی و ... نمایان می‌شود.

حال اگر به الگوی فرای بازگردیم، وضعیت نقّاش و قهوه‌چی در درام، که گویی به طور هم‌زمان، گذشته و آیندهٔ یکدیگرند، فرود از مرتبهٔ تجربهٔ روزمره به عالم زیرین، سپس بازگشت دوباره به ساحت زندگی تجربهٔ روزمرّه و در نهایت، سقوط مجدّد به جهان ظلمانیِ زیرین است؛ دورِ باطلی که در آن امیدی به رستگاری نیست. به نظر می‌رسد وضعیت تراژیک آدم‌های پاتوغ اسماعیل آقا، حصر آنها در فاصلهٔ جهان تجربهٔ روزمره و جهان زیرین است؛ وضعیتی که در آن، نیمهٔ فوقانی مُدلِ دایره‌وارِ فرای، یا به تعبیری، حدِّ فاصل جهان تجربهٔ روزمرّه و جهان زبَرین، حذف گردیده و انسان در قیاس با اسطورهٔ هبوط، در غیاب عالم معنا به مرتبه‌ای پست‌تر منتقل و در آن زنجیر شده است. سقوط پی در پی آدم‌ها از پُل روبه‌روی قهوه‌خانه، بیرونی‌شدهٔ سقوط اخلاقی یا تراژیک و یا روحی و روانی آنها در دنیایی افسون‌زدایی‌شده و تهی از معناست. بنابراین پررنگ‌ترین سیر روایی در پاتوغ اسماعیل آقا، سیر فرود/ سقوط به جهان زیرین است. نکتهٔ جالب توجه دیگر در الگوی نورتروپ فرای، که الگویی برگرفته از سیرِ دوری طبیعت و هماهنگ با گردش فصول و تلاشی برای اینهمان‌سازیِ زندگی انسان با باززایشِ طبیعی است، انطباقِ سیر فرود به جهان زیرین بر فصل زمستان است (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۷). به یاد آورید زمستانی که طبیعت اطراف قهوه‌خانه را فرا گرفته و کوهستان را به زمهریری دائم بدل ساخته است. تکّه‌های یخی، که جنازهٔ کودکِ زن در تابوت، زیرِ آنها نگهداری می‌شود، به یخبندانِ کوهستان معنایی استعاری می‌بخشد؛ به نحوی که گویی، کوهستان، تابوتِ یخینِ بزرگ‌تری است که همچون لویاتان، اژدهای آشوبِ نخستین، آدم‌های داستان را فرو داده است. یخبندان، که تداعی‌گرِ سردمزاجی، اختگی، عدمِ تولید، اضمحلالِ طبیعت و مرگ است، همچنین نمودگاری است برای ابعاد همه‌جاگیر نیهیلیسم و فروریزی ارزش‌های ماورائی در جهان متن، که به واسطهٔ اشاراتی ظریف به مصداق‌هایی فرهنگی نزدیک می‌شود. اسماعیل‌آقا متعلّق به فرهنگِ لوطی‌گری، نتیجهٔ رسوخ و تداوم باورهای مهری در سنّت ایرانی است و شکاف میان حقیقت نقّاش و قهوه‌چی، به عنوان صاحبان قهوه‌خانه، با تصویر کمال مطلوب و اسطوره‌ای او، علاوه بر ایجاد مفهوم انجماد این اسطوره در بیرون از زمان و مکان، بیانگر گسست از سنّت و بیگانگی با خاطرهٔ قومی و در نتیجه، بی‌هویّتی و معلّق ماندن بر ورطهٔ نیستی است. البتّه مفهوم بیگانگی در درام، به مقولهٔ سنّت محدود نمی‌شود و آنجا که نقّاش تابلوی خالی خود را کانسپچوال آرت می‌خواند، به گونه‌ای طنزآمیز، در خصوصِ تجدّد نیز تکرار می‌شود؛ کانسپچوال آرت نامیدنِ تابلویی تهی از تصویر، یعنی همان معنا دادن به چیزی بی‌معنا و هویّتِ جعلی بخشیدن به چیزی فاقدِ هویّت و دوباره برجا ماندنِ نام (کانسپچوال آرت) در غیابِ اصل (هنرِ به معنای واقعی مدرن). بدین ترتیب، دقّت در خاستگاه قهوه‌چی و نقّاش، روشنگر دو وجه متناقض از جامعهٔ ما و دوگانگیِ بیمارگون آن است در کشمکش میان سنّت و تجدّد. از این منظر، شاید بتوان واگذاردنِ قهوه‌خانه از سوی قهوه‌چی به نقّاش را روایتی از ورود ایران به یک مرحلهٔ انتقالی از جامعهٔ سنّتی به جامعهٔ

پاتوغِ اسماعیل آقا بازخوانی اسطورهٔ هبوط از دیدگاهی دیگر و تأویلِ این حکایت در پرتو نگاهی تازه است و با همین اسطوره است که اخلاق به معنای دینی آن آغاز می‌شود و انسان موظّف به پاسخ‌گویی در پیشگاه دادگاه الهی است

می‌توان قهوه‌خانه را به مثابهٔ شکلی از معبد خدای مهر، همچون مکان داوری نهایی، و روایت کابوس‌وار پاتوغ اسماعیل آقا را هذیان مرد و اعتراف وی برای بازیابی خودِ گناهکارش تلقّی نمود

متجدّد دانست و استحالهٔ پایانیِ نقّاش به قهوه‌چی و سقوط وی را به وضعیت جامعه‌ای تعبیر نمود که نتوانسته است گذارِ خودجوش و معقولی از سنّت به تجدّد داشته باشد و بُریده از خاطرهٔ قومی و بیگانه با ماهیّت تجدّد، مدام بینِ این دو مفهوم سرگردان است و سیطرهٔ نیهیلیسم را همچون سرنوشتی محتوم تجربه می‌نماید.

علاوه بر قهوه‌خانه، که کانونی است برای رویارویی نقّاش و قهوه‌چی، زن نیز این دو را به یکدیگر مربوط می‌کند. در خوانشی مبتنی بر روان‌کاویِ اسطوره‌ای، زن در جهانِ متن کارکردی دوسویه، مشابه با قهوه‌خانه می‌یابد و از چند جبهه با آن منطبق می‌شود. گریز نقّاش از تن دادن به نظم نمادین دنیای ناامن بیرون به نیّت تجربهٔ خیال‌انگیز رهایی، و در نتیجه، پناه وی به قهوه‌خانهٔ فراز کوه، در حکم میلِ بازگشت به زهدان مادر است. از منظر روان‌شناختی، اسطورهٔ بهشت بازسازی خاطرهٔ خوش دوران پیش از تولّد و بیانگر اشتیاق انسان آزرده از زایش برای رجعت دوباره به این دوران است و نقّاش درمانده از احساس فقدان و گسست، برای احیای تصویری از یکپارچگی، به دوران احساس یگانگی با جهان و عدم وجود فاصله میان نیاز و ارضای نیاز در زهدان مادر پناه می‌برد. بنابراین قهوه‌خانه و زن، به عنوان نیمهٔ مادینهٔ روح مرد نقّاش و شکلی از مادر ازلی، از گوهری واحد و هر دو یادآورِ امنیت و آرامشِ خیال‌انگیزِ آغازینند و به همین خاطر، نقّاش بلافاصله بعد از خرید قهوه‌خانه، یا به عبارتی، پس از گریز به عالم خیال/ زهدانِ مادر، با زن رویارو می‌شود تا به واسطهٔ عشقِ به او، دوباره به زندگی متّصل شود.

این تصویر مادرانه و زندگی‌بخش زن در ادامه، همپای دگردیسی تصویر تسلّی‌بخش آغازین قهوه‌خانه، متحوّل و در نسبتی تنگاتنگ با وجه دوزخی آن تداوم می‌یابد. قهوه‌خانه، علی‌رغم تصویر فریبنده و افسونگر ابتدایی‌اش، در وجهی دوزخی، لویاتانی است که آدم‌های داستان را در جهان تاریک و هزارتوی شکم خود- معادل زهدان زمین مادر - جای داده و از این حیث، با بُعد وسوسه‌گر و جادویی زن، که نقّاش را همچون اسیری به زندگی دوزخی زنجیر نموده، مرتبط می‌شود. گویی زن کالبد انسانی یافتهٔ قهوه‌خانه است و از این رو تصاحب و تملّک قهوه‌خانه در حکم ایجاد پیوند با زن است. تا زمانی که قهوه‌چی مالکِ قهوه‌خانه است، ارتباط زن با او برقرار است و مادامی‌که وی از قهوه‌خانه می‌بُرد، پیوند زن نیز با او می‌گسلد و با صاحب جدید قهوه‌خانه – نقّاش – برقرار می‌شود. جایگاه زن، همچون قهوه‌خانه، ساکن و پابرجا و جایگاه مردانِ داستان، موقّتی است و چنانچه قهوه‌خانه را معادل وطنِ همیشه برجا و صاحبان آن را رمزی از حکومتگران موقّتی و پیوسته در گذر تلقّی نماییم، زن/ مادرِ آغازین با وطن نسبتی درونی می‌یابد. از این منظر، تبادلِ نقش‌مایه‌ها و تکرار وضعیت‌های مشابه از طریق ارجاع مجدّدِ نمودهای بخشِ نخست در طولِ بخش‌های بعدیِ درام، سیکلِ معیوب و غمبارِ این مرز و بوم را در کشاکش میانِ اقوام و سلسله‌های موقّتی تصویر می‌کند؛ به نحوی که از منتزع نمودنِ عناصرِ داستانی پاتوغ اسماعیل آقا ریختاری مشابه با اسطورهٔ الگوی فرهنگِ اساطیریِ ایران نتیجه می‌شود: اسطورهٔ ضحّاک. با چنین پیش‌فرضی، می‌توان خط کلّی داستان را بارِ دیگر مرور کرد:

نقّاشی/ غریبه‌ای قهوه‌خانه‌ای فراز کوه را از صاحب آن، قهوه‌چی، می‌خرد و با همسرِ او ارتباطی عاشقانه برقرار می‌کند. در داستانِ ضحّاک، الگویی مشابه با این وضعیت قابلِ ردیابی است؛ ضحّاک/ غریبه، ایران را از پادشاهِ آن، جمشید جم، می‌گیرد و با دخترانِ او ازدواج می‌کند. در داستانِ ضحّاک، خشکسالی در کشور برقرار است و در پاتوغ اسماعیل آقا یخبندان. داستانِ ضحّاک، برآمده از بطنِ جامعه‌ای است که دورِ باطلِ تلاشیِ نظامِ سیاسیِ حاکم با تعرّضِ قدرتِ خارجی/ غریبه و در پی آن، سر نهادن به حاکمانِ جدید، که کارشان جز ادامهٔ کار حاکمان گذشته به گونه‌ای دیگر نیست را، به کرّات تجربه کرده است.

پس از دعوی خداییِ جمشید و دل بریدن مردم از وی، راه برای پادشاهیِ ضحّاک باز می‌شود تا مناسبات پیشین را به شکلی دیگر و بدتر از آن مرتّب نماید. بنابراین، مسئله دست نخوردن ماهیّت قدرت و جابه‌جایی و تغییر صورت ظاهری آن است (بنگرید به رضاقلی، ۱۳۸۶). بدین ترتیب، استحالهٔ پایانی نقّاش به قهوه‌چی، بیانگر مناسباتی است که از هر جا شروع شود، به همانجا ختم می‌گردد؛ با این تفاوت که در درام، بر خلافِ اسطوره، با تصویری تخت و یکپارچه و خط‌کشی‌شده از خیر و شرّ سر و کار نداریم و مسخ نقّاش به تصویر ناخواستهٔ او، ظرفیت پذیرش شرّ را همچون گرایشی درونی و قابل ظهور در موقعیّتی که درام می‌آفریند، نمایان می‌سازد. تصویر اهریمنیِ ضحّاک، نتیجهٔ تلقّیِ شخصی از خودکامگی و فشرده نمودن آن در شخص پادشاه و مبرّا

دانستن جامعه، همچون مقوله‌ای مجزّا از حکومت، است؛ در صورتی که طیّ آشنازدایی از این الگو در پاتوغ اسماعیل آقا، مشتری‌ها هستند که تصویرِ دلخواه خود را به صاحب قهوه‌خانه تحمیل می‌کنند؛ به نحوی که وی چاره‌ای جز یکی شدنِ قشری با تصویرِ اسماعیل‌آقا، که به وی فرّه یا مشروعیّت می‌بخشد، ندارد. پیام رمزآلود و زمان‌گذر، از پاتوغِ اسماعیل آقا اثری همه‌زمانی و نه منحصر به دورانی خاص ساخته است که علی‌رغم حضورِ نشانه‌های زمانی و مکانیِ اندک، نظیرِ «کانسپچوال آرت» یا «جُردن»، نمی‌توان گفت زمان و مکان داستان کرانمند است و به نظر می‌آید تاریخ داستان، سیّال و به عبارتی، داستان دربرگیرندهٔ تناوب تقدیرگون همهٔ تاریخ ما از گذشته تا اکنون است.

تاریخ، عجین با جابه‌جاییِ پیاپیِ قدرت، حضورِ حاکمانی با نقابِ معنویّت، امّا تهی از آن، قربانی شدن و زخم خوردن نسل نوپا و سپس بازگشتِ این نسل برای انتقام و تفوّق بر طبقهٔ حاکم و تکرارِ دوبارهٔ این چرخه، با ایجاد جابه‌جایی در رئوسِ مثلّثِ قهوه‌چی و نقّاش و زن/ مام وطن، اسطورهٔ اسماعیل‌آقا، همچون فرّه و دلیل مشروعیّت، و کودک مدفون در تابوتِ یخین، همچنین بازگشتِ فرزند زخمیِ قهوه‌چی برای انتقام نمادپردازی شده است. پاتوغِ اسماعیل آقا نمایش چالش با اسطورهٔ خدا/ شاه/ پدر و سقوط او تحت الگوی جهانی پدرکشی است؛ پدرکشی در وجهی کنایی می‌تواند دالّ بر جابه‌جایی دو طبقه یا سیطرهٔ تمدّنی بر تمدّن دیگر باشد؛ بدین‌گونه که پدری موجب قربانی شدن فرزند یا زخم زدن به او می‌شود؛ سپس فرزند برای انتقام بازمی‌گردد و او را می‌کُشد یا به بند می‌کشد. در نمونهٔ یونانی، کرونوس پس از دانستنِ اینکه مقدّر است به دست یکی از فرزندانِ خود سرنگون شود، سه دختر و پسرِ اول خود را بلعید؛ امّا ریه خواهر/ همسرِ کرونوس، زئوس را در کرت به دنیا آورد تا وی در بزرگی برای انتقام بازگردد و بدین ترتیب، کرونوس برای همیشه در تارتاروس، واقع در جهانِ زیرین، به بند کشیده شود (برن، ۱۳۸۱: ۱۶). به نظر می‌رسد پاتوغِ اسماعیل آقا با اندکی جابه‌جایی، از الگوی یادشده تبعیت می‌کند؛ بدین ترتیب که بر خلاف داستان کرونوس، که در آنجا مادر و فرزند به جایی دورافتاده پناه می‌برند، این بار پدر به قهوه‌خانهٔ دورافتادهٔ فرازِ کوه می‌گریزد و سپس فرزندش، که قربانی اعمال اوست، مالامال از حسّ انتقام‌جویی، ردّش را می‌گیرد و او را در سرما و یخبندان کوهستان، چون شکلی از جهان زیرین به بند می‌کشد. در داستان ضحّاک نیز فریدون، که در جایی دورافتاده، مصون از کُشتار ضحّاک پرورش یافته است، در پایان، او را در کوه دماوند اسیر می‌کند. همان‌گونه که کرونوس و ضحّاک سرنوشت محتوم و زوال نهایی خود را در خواب می‌بینند، کابوس جنون‌آمیز و وهمِ کُشندهٔ قهوه‌چی نیز بازگشت فرزند بیست و یکی– دوساله‌اش برای انتقام است. به عقیدهٔ نورتروپ فرای، «در درون‌مایهٔ فرود به جهانِ زیرین، مسیر معمولِ فرود از خواب و رؤیا می‌گذرد، یا از هر چیزی که شدیداً یادآورِ حال و هوای خواب و رؤیاست» (فرای، ۱۳۸۴: ۱۱۹).

وجوه اشتراک و تشابه میان سه نقش‌مایهٔ اصلی درام به حدّی است که می‌توان همهٔ آنها را برون‌فکنی و عینیّت‌یافتهٔ جنبه‌های متفاوت فردی دانست که طاقت رویارویی با آنها را ندارد؛ بنابراین آنچه روی می‌دهد، زُدایش هویّت و پریشانی حافظهٔ او به تاوان لغزش‌هایی است. «گسست در آگاهی ممکن است همراه با آن‌چنان دگرگونی بنیادی در قهرمان پدید آید که او خود را فردی یکسره متفاوت حس کند» (همان: ۱۲۳). بنابراین شاید همهٔ عناصر داستانی پاتوغ اسماعیل آقا نتیجهٔ واگویه‌های دیوانه‌وار و افشای حقیقت پنهان مرد در تخیّل و اوهام او، همچون مجازات گناهکاری است که در این جهان رنج کیفر خویش را در قالب کابوس‌هایش احساس می‌کند. چنانچه در آغاز گفته شد، پاتوغ اسماعیل آقا بازخوانی اسطورهٔ هبوط از دیدگاهی دیگر و تأویلِ این حکایت در پرتو نگاهی تازه است و با همین اسطوره است که اخلاق به معنای دینی آن آغاز می‌شود و انسان موظّف به پاسخ‌گویی در پیشگاه دادگاه الهی است. با این اوصاف، می‌توان قهوه‌خانه را به مثابهٔ شکلی از معبد خدای مهر، همچون مکان داوری نهایی، و روایت کابوس‌وار پاتوغ اسماعیل آقا را هذیان مرد و اعتراف وی برای بازیابی خودِ گناهکارش تلقّی نمود. مرد جایی به زن می‌گوید: «کاش می‌شد آدم کلّ گذشته‌شو یکجا به دیگران واگذار کنه و خلاص» (امجد: ۸۱)، و به نظر می‌آید این همان چیزی است که در انتها اتّفاق می‌افتد و او ـ گویی در حالِ مراقبه ـ با به خاطر آوردن گذشتهٔ خود، می‌خواهد آن را یکجا به دیگران واگذارد. بدین ترتیب، پایان پاتوغ اسماعیل آقا اعتراف به گناه و مجازات در دادگاهِ مهر و تکرار تراژیک و سیزیف‌وار تاریخ است.

پی‌نوشت

* کارشناس ارشد پژوهش هنر.

کتابنامه

– الیاده، میرچا، ۱۳۸۵، رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستّاری. چاپ سوم، تهران: سروش.

– امجد، حمید، ۱۳۸۷، پاتوغ اسماعیل آقا. چاپ اول، تهران: نیلا.

– برن، لوسیلا، ۱۳۸۱، اسطوره‌های یونانی. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

– بهار، مهرداد، ۱۳۸۶، آیین مهر و ورزش باستانی ایران، از اسطوره تا تاریخ. چاپ پنجم، تهران: نشر چشمه.

– ثمینی، نغمه، ۱۳۸۷، تماشاخانهٔ اساطیر. چاپ اوّل، تهران: نشر نی.

– دوستخواه، جلیل، ۱۳۷۴، اوستا. چاپ دوم، تهران: مروارید.

– رضاقلی، علی، ۱۳۸۶، جامعه‌شناسی خودکامگی: تحلیلِ جامعه‌شناختیِ ضحّاک ماردوش. چاپ چهاردهم، تهران: نشر نی.

– فرای، نورتروپ، ۱۳۷۷، تحلیلِ نقد. ترجمهٔ صالح حسینی. چاپ اول، تهران: نیلوفر.

– ـــــــــــ، ۱۳۸۴، صحیفه‌های زمینی. ترجمهٔ هوشنگ رهنما. چاپ اول، تهران: هرمس.