حیاط خلوت خلقی‌ها و دلقی‌ها

عنایت سمیعی

عسکر گریز. محمدآصف سلطانزاده. تهران: آگه، ۱۳۸۵. ۲۱۶ص. ۲۰۰۰۰ ریال.

غنای تجربهٔ زیست شده، دانش جهت نما و ناخودآگاه سبقت گرفته از دانش، شرطهای بنیادین خلاقیت‌اند که در غیاب هر کدام از آنها متن داستانی یا دچار کم‌خونی می‌شود یا مبتلا به قانقاریای شکل زدگی تا کاستیهای داستان را جبران یا لاپوشانی کند. وفور داستانهای آپارتمانی در کنار تولید انبوه کتابهای کمک درسی و کمک عرفانی که یکی دیگری را باز تولید می‌کند، معطوف به این حقیقت است که اولاً تجربهٔ نویسنده از چاردیواری خانه، اداره و کافه پا فراتر ننهاده است، ثانیاً دانش کافی ندارد تا روابط پنهان بین اشیأ، امور و اشخاص را بکاود و بررسی کند، ثالثاً تصورش از فرم تحمیل زیب و زیور بدلی به داستان است، نه اینکه فرم بازتولید چالش دیالکتیکی شگرد و محتوا باشد و دست آخر اینکه او دچار روزمرگی است. خلاقیت عرصهٔ تفکر است، تفکر نمادین که از چارچوبهای مقدر در می‌رود و بر اثر تغییر یا ایجاد انحراف در لایهٔ بیرونی واقعیت، حقیقت نهفته را برملا می‌سازد. حقیقت هنری شکل و محتوا را یکجا تولید می‌کند.

نشانه‌های متن، نشانه‌های خاص اند که از حس و درک مؤلف سرچشمه می‌گیرند اما نشانه‌های خاص هنگامی به نشانه‌های عام تبدیل می‌شوند که از صافی زبان، سنت و فرهنگ بگذرند. خلاقیت عرصهٔ جدال نشانه‌های عام و خاص است که به موجب آن قرادادهای پیشینی متزلزل می‌شوند و الگوهای تازه چهره می‌نمایند. آفرینش الگوهای تازه مشروط به نفی معلومات و حرکت به سوی ناشناخته‌ها به کمک ناخودآگاه است. بنابراین، شکل تازه به بار نخواهد نشست مگر آنکه مؤلف «موجودی» خودآگاه را متحول کند. تحول هنری جابه‌جایی سادهٔ شکلی به جای شکل دیگر نیست، بلکه وضع جهانی است که قراردادهای مسلط را در خود منحل و ادغام می‌کند.

*

داستانهای مجموعهٔ عسکر گریز واقع‌گرایانه‌اند، یعنی از واقعیتی به نام جنگ نشئت گرفته‌اند ولی مبدأ واقعیت جنگ، ذهن مؤلف است که تجربه‌ها و دانسته‌های خود را خانه تکانی می‌کند و در بین آنها دست به گزینش می‌زند. رؤیای عسکر گریز پناه بردن به آغوش گرم خانواده است که می‌پندارد در انتظار اوست و باید به رویش باز شود، اما واقعیت جنگ همه چیز را زیر و رو و رؤیا را به کابوس تبدیل می‌کند.

سرباز فراری از جبهه به روستای زادگاه پناه می‌برد، ولی نه تنها نشانه‌ای از گرمای خانوادگی حس نمی‌کند، بلکه جنگ چهرهٔ خشن‌تری از خود بروز می‌دهد. اگر در جبهه برادرکشی امری بود انتزاعی، در روستا امری است عینی. سرباز فراری بر سر راه زادگاه خود نخستین خلاف آمد

انتظارش را تجربه می‌کند. در روستای همسایه، کسی به درد دندانی که امانش را بریده است، توجه نمی‌کند ولی در عوض با تهدید مردی تفنگ به دست ناچار می‌شود که کفشهایش را به پسر کی روستایی ببخشد. تازه، مرد تهدیدکننده طلبکار می‌شود و می‌گوید: یادت باشه، دفعهٔ بعد که گریختی سلاحت را هم با خودت بیار. و او آرزو می‌کند که ای کاش سلاحش را آورده بود تا یک خشاب در سینهٔ مرد خالی می‌کرد.

عسکر گریز بیزار از روستا که معشوقش را در کابل جا نهاده، فتیلهٔ آرزو را پایین می‌کشد و در پرتو آن فکر می‌کند ای کاش می‌توانست در همین روستا با نامزدش پا در آب کند تا احساس خفته و سرکوب شده‌شان بیدار شود.

سرباز فراری که نجنگیده گریخته و می‌گوید روس‌ها ما را پیش می‌انداختند و خودشان از پشت آتش می‌کردند، به دام مجاهدانی می‌افتد که روستای او را اشغال کرده و برادرش را تارانده‌اند، چون به گروهی دیگر از مجاهدان تعلق دارد. زندگی در جنگ مبارزه برای بقاست به قیمت از کف دادن همه چیز. عسکر گریز نه تنها در خانهٔ برادرش با استقبال همسر وی مواجه نمی‌شود، بلکه ناچار است زخم زبان او را هم تحمل کند و از پسر برادر خود بشنود: چه کارداری اینجا؟ چه کار آمدی؟... در گور آمدی؟

عسکر گریز که در سراسر داستان سروصدای جنگ و درد دندان رهایش نمی‌کند، فشردهٔ دردهای جسمانی و روانی را در توصیفی نمادین به طبیعت می‌بخشد: «جوان از صفهٔ مسجد پایین آمد. کج کج می‌رفت و حس می‌کرد زمین یک طرفش آن سویی که دندان‌درد داشت پانگ [سنگینی] پیدا کرده است.» سر و صدای جنگ در پایان داستان به آغاز آن گره می‌خورد و به این ترتیب مرز بین کابوس و واقعیت به هم می‌ریزد: «جوان نفهمید این صدای جنگی بود که هنوز در سرش بود یا اینکه صدای رگباری بود که از پشت سرش از روستا می‌آمد.»

داستان «اشغال» متضمن اضطرابی است که دم به دم فرافکنی می‌شود. مرد جوان نه زندانی است، نه تحت نظر ولی حس می‌کند که در کشور اشغال شدهٔ خود تحت تعقیب نیروهای نامرئی است. فاشیسم روسی که هم شیوه‌های وحشت‌آفرین قرون وسطایی را زنده نگه داشته و هم به ابزارهای مدرن مجهز است، اضطراب را در ذهن و ضمیر شهروندان خود و مردم کشورهای تحت اشغال، تعبیه می‌کند.

مردم جوان با شنیدن صدای هلیکوپتر نظامی سربلند می‌کند و بی‌اختیار نگاهش به پنجره‌ای می‌افتد که پرهیب زن یا دختری از پشت شیشه‌اش به چشم می‌خورد. این اتفاق ساده مرد جوان را به خیالبافی‌هایی می‌کشاند که طی آن او باید پاسخی بیاید که چرا به پنجره نگاه کرده است.

به این ترتیب مرد جوان باید همواره مطیع و سر به زیر بماند، از این رو آدمها را نه از روی چهره بلکه از صدای پاهاشان می‌شناسد. در بین پاها گامهای موزون و آهنگینی هم هست که با دیدن آن، مرد جوان با دختر دلخواه خود لبخندی رد و بدل می‌کند ولی بلافاصله ترس برش می‌دارد که اگر بپرسند با او آشنایی، چه بگوید؟

بدیهی است اضطراب در کشور تحت اشغال منشأ واقعی دارد و مرد جوان جابه‌جا باید به مأموران جواب پس بدهد. اما اضطراب خلوت و جلوت بر نمی‌دارد. مرد جوان در توالت عمومی با خواندن این شعار که: «تا به کی این رژیم را تحمل می‌کنید»، دچار دلشوره می‌شود و از بیم آنکه مبادا او را به جای شعارنویس بگیرند، خودکارش را به بیرون پرت می‌کند. با این همه در فاصله‌ای دور از آبریزگاه به محض برخورد با مأمور می‌گوید که شعار توالت عمومی را من ننوشته‌ام.

مرد جوان در گریز از اشباح خیالی و موجودات واقعی که پیوسته او را دنبال می‌کنند، تصمیم به خودکشی می‌گیرد ولی اقدام به خودکشی هم او را دچار سین – جیم‌های درونی می‌کند. اما اضطراب درونی شده با عملی قهرمانانه پایان می‌گیرد. پس او به جای خودکشی یقهٔ افسر سرچهارراه را می‌گیرد و داد می‌زند: «چی می‌خواهید از جان ما؟...» و پیش از آنکه صدای گلوله‌ای از تفنگ سرباز بیاید، فریاد می‌کند: «چرا گورتان را گم نمی‌کنید.»

*

بکش که زنده بمانی، تنها منطق جنگ است. منطقی که فارغ از ارادهٔ تو بر تو تحمیل می‌شود. اما داستان «نقطه»، فاصلهٔ من و تو را از میان بر می‌دارد: «و بعد با خودش اندیشیده کسی را نمی‌شود دست کم گرفت و چه بسا که چنین فردی از روی ناچار به سنگر کشانیده شده و یادش آمد که مگر خودش هم گرفتار چنین وضعی نشده ناخواسته».

منشأ شناخت منطق جنگ، ناخودآگاه است که هشدار می‌دهد زندگی به بهای حذف دیگری فقط نوبت مرگ را به تعویق می‌افکند، هم از این رو قاتل، چهرهٔ خود را در نگاه قربانی به جا می‌آورد: «و خودش را به وضوح در این نگاه می‌شناسد که خودش را می‌بیند که نه اصلاً خود اوست که

افتاده روی زمین و...» داستان «نقطه» ریتمی پیوسته دارد، انگار یک نفس نوشته شده است.

*

رند بچه کابل، مردی است که می‌داند جنگ جهادی‌ها برای کسب قدرت است و کمونیست‌ها هم که خلق خلق می‌گفتند «تا حلق در خلق جا کردند». پس در دوره‌ای که قدرت «گردشی» است، رند بچه کابل عکسهای دورو به دیوار قهوه‌خانه می‌زند تا به مناسبت یکی را رو کند. او به شیر و خط سکه به یکسان بی‌اعتناست، چرا که می‌داند هر دورو برای او در حکم باخت است.

رند بچه کابل که توانسته بود با پشت و روکردن عکسها خود را سرپا و قهوه‌خانه‌اش را دایر نگاه دارد، ناگهان گرفتار روز امتحان می‌شود. حریف نبرد او فرماندهی است که هم دانشکده‌ای او بوده، عضو حزب و حالا که ورق برگشته، جهادی شده است. حریف در مشاجره‌ای طولانی به او حکم می‌کند که برقصد و رند بچه کابل می‌گوید که تاکنون هیچ کس نتوانسته او را به رقص وا دارد. پس، پشت و رو کردن عکسها برای او به مثابه صیانت ذات بوده، نه نان به نرخ روز خوردن. به کلامِ دیگر رندبچه کابل در روز امتحان نشان می‌دهد که واقعاً رند است نه خر مرد رند. فرمانده تفنگ به دست که محافظان مسلح دارد، برای به رقص واداشتن رند اصرار می‌کند و او انکار. بالاخره رندِ بچه کابل شرطی پیش می‌کشد که طرفین متعهد به انجام آن‌اند. شرط این است که اگر فرمانده موفق نشد او را به رقص وا دارد باید گلوله‌ای در مغز خود حرام کند. فرمانده می‌پذیرد و رند دست به عملی قهرمانانه می‌زند و تا نرقصد پا به فرار می‌گذارد. به این ترتیب رند بچه کابل قاعدهٔ قصاب و قربانی را خود رقم می‌زند و مرگ را به قصاب تحمیل می‌کند.

*

آگاهیِ معطوف به عمل در همهٔ ادوار اسباب دردسر است. حافظ می‌گوید: فلک به مردم نادان دهد زمام مراد / تو اهل دانش و فضلی همین گناهت بس.

بهنجارسازی جامعه یعنی پاک کردن آگاهی، برای قدرت امری است حیاتی، بخصوص که در دورهٔ پساصنعتی، همهٔ صور و اسباب بزرگی در قالب تکنولوژیِ بهنجارساز و اعتبار کافی برای خرید آگاهی آماده است. اما چهرهٔ واقعی قدرت در حیاط خلوت آن، یعنی زندان بی‌نقاب می‌شود. زندان فقط محل مجازات آدمهای نافرمان و بزهکار نیست، بلکه جایگاه خودآزمایی قدرت است که بهنجارسازی جامعه را سطر به سطر در مکتب آن فرا می‌گیرد.

«پرده‌ای دیگر»، داستانی است تو در تو یا نمایش در نمایش که زندانهای قدرت را در صحنه‌های تئاتری و واقعی، کنار هم قرار می‌دهد. اما آنکه به این نمایش اعتراض می‌کند، کودک است، نه تماشاچی که قوانین بهنجارسازی در او درونی شده است. ناخودآگاه کودک، در پس پشت بازی زندان، خشونت می‌بیند و به رغم حرف مادر که می‌گوید: بازی می‌کنند، دایی بابا را نمی‌زند. او همچنان معترض است که: دایی، بابا را نزن!

صحنه‌های نمایش جابه‌جا شونده‌اند؛ از سالن تئاتر به زیرزمین خاد کابل، زندان مخوف کمونیست‌ها؛ از آن زندان به زندان جهادی‌ها.

سوژهٔ آگاه در همه حال باید به «هنجار» تن در دهد و اگر از طریق قرنطینه مداوا نشود، خود حکم قتلش را امضا کرده است. اما پیش از امضای حکم، سوژه فریاد می‌کشد: «دیگر نمی‌کشم بی پیر کارگردان، چند تا صحنهٔ دیگر مانده؟!»

فرزندکشی با تکنیک تداخل روایتها و بازیهای زبانی، به این همانی نقشها می‌رسد که طی آن پدر و پسر به سرنوشتی یکسان تن در می‌دهند: «پیرمرد تمام جوانی‌اش را پیش چشم پیرزن از زیرزمین پایگاه بیرون آورد تا بکشد، دستور این بود. تا بکشدم، می‌دانم دستور این است. تا بکشد جوانم را، شیر ندادم و بزرگ نکردم فرزندم را که بکشیدش، بی‌انصاف‌ها...»

تعلیق داستان بر محور تردید هملت‌وار پدر دور می‌زند و فرجام سرنوشت پدر و پسر در ذهن خواننده شکل می‌گیرد.

*

جهان کالایی شده که در آن همهٔ امور قالبگیری، بسته‌بندی و در معرض دادوستد قرار می‌گیرند، عرصهٔ نمادین یا ناخودآگاه کودکان را نیز در می‌نوردد و از طریق اسباب‌بازیهای رنگارنگ و بازیهای کامپیوتری، ضمیر ناخودآگاه کودک را به اشغال سرعت، نخوت و جنگ و ستیز در می‌آورد. به این ترتیب بازیهای کودکانه، کارگاهی است برای ایفای نقشهای ظاهراً بی‌خطر ولی پیش درآمد نقشهای واقعی. بازیهای کالایی شده فاقد جنبه‌های نمادین و خیال‌پردازانه‌اند ولی به کودک یاد می‌دهند که چگونه در مسابقهٔ از خود جلوزدن در جهت امحای حریف، شرکت کند.

اما داستان «اگر شب بیفتد»، بازی را فارغ از دادوستد و برای القای لذت دنبال می‌کند. تکنیک روایی داستان، شاعرانه است. به عبارت دیگر جابه جا استعاره در کار می‌کند و از شیئی واحد، استعاره‌های گوناگون می‌سازد: «چشم‌داشت به چه بزرگی. یک پیاله شراب. شراب حرام است و ممنوع. حد می‌زنند آدم را. گفتن‌اش هم بد است. پنهان باید نوشید، لیکن مستی حرام نیست. مست‌اند همگی... آهو بود چشش در صحرا...»

استعاره برخلاف مجاز مرسل، بی‌مقصد است. پل والری می‌گوید: نثر، هدف قطعی دارد، مثل راه رفتن. ولی هدف شعر در خود شعر نهفته است، مثل رقصیدن. بادبادکی که در چهرهٔ زنی زیبا در هوا می‌رقصد، آدمهای در حال جنگ با یکدیگر و مردم جنگزده را به هم مهربان می‌کند. دشمنهای سنگرنشین از دو سوی چهارراه به هم لبخند می‌زنند، دست تکان می‌دهند و حتی وسوسه می‌شوند که خود بادبادک هوا کنند.

استعارهٔ بادبادک می‌چرخد و چهره در چهرهٔ جنگ بیم دارد که نخش با پرتاب سنگی بگسلد. پس می‌چرخد و به نماد رهایی تبدیل می‌شود: «دلش می‌خواست تار بگسلد و برود. از این مهار می‌خواست تن برهاند». اما به رغم دوستی سنگرنشین‌های دشمن، فرمانده یکی از سنگرها بیدار می‌شود و تصمیم می‌گیرد که به بازی خاتمه دهد. او نمی‌تواند بادبادک‌باز واقعی را پیدا کند، چرا که او در ذهن و ضمیر همه پنهان است. ولی چنان که سرباز به تمسخر می‌گوید فرمانده قدرت آن را دارد که آدم دیگری را پیدا کند و جای او جا بزند. اما بادبادک نمادین از شهر دور می‌شود تا بلکه به کوه، جنگل و دریا پناه برد ولی تمام سرزمین به سنگر تبدیل شده است: «رگبارها از هر طرف به او هجوم می‌آورند: فقط شب، اگر، شاید، که هر چه زودتر بیافتد این شب.»

نمی‌دانم ایهام افتادن شب معطوف به سقوط شب است یا نزول شب برای خواب و فراموشی.

*

درونی‌سازی «قفس آهنین» فقط مازاد دوران مدرن نیست، بلکه آن قفس در ادوار گذشته نیز بر اثر ثبات یا ایستایی وضعیت تاریخی و تکرار نشانه‌های ایدئولوژیک، درونی می‌شده و ما ترک آن هم با استفاده از خطوط تولید در دورهٔ حاضر نیز قابل بازتولید است.

گناهکار پنداشتن دیگری، واداشتن وی به اعتراف و مبرا دانستن خود، اعمالی فریبکارانه‌اند که از طریق تلقین و تکرار نشانه‌ها، حس گناه را به او تزریق می‌کنند. به همین سبب زنی که می‌پنداشته شوهرش در جنگ کشته شده و شوهر دیگر کرده، نه جنگ، که خود را مقصر می‌داند. جوان عسکرگریز هم فکر می‌کند که با فرار از جبهه به وطن پشت کرده، در حالی که اعتراف گیرندهٔ درون اتوبوس، خود به هیچ گناهی اقرار نمی‌کند. اما طنز داستان «تا مرز» در چرخشی تکنیکی نهفته است که به موجب آن واقعیت به استعاره یا بیابان آتشناک به دریا تبدیل می‌شود. در این جابه‌جایی، اعتراف کرده و نکرده از اتوبوس پیاده می‌شوند ولی از اعتراف گیر نشانی نیست.

مسافران اتوبوس چه مشمول رحمت آب شوند چه زحمت آتش، فرقی نمی‌کند. آب و آتش، خشک و تر نمی‌شناسند، بنابراین اعتراف گیرنده را نیز به کام خود خواهند کشید.

مجموعهٔ عسکر گریز، از تکنیک برای القای بهتر معنا استفاده می‌کند. شاید بهتر است بگوییم که شکل و معنا را یکجا و بدون تزاحم تولید می‌کند.