اصابت گلولهٔ برف به بهمن

عنایت سمیعی

بـازی آخر بانو. بلقیس سـلیمانی. چ ۳. تهـران: ققنوس، ۱۳۸۶. ۲۹۲ ص. ۳۲۰۰۰ ریال.

فـراز و شیـب بیابان عشـق دام بلاست
کـجاسـت شیـردلی کز بـلا نپـرهیزد
تو عمر خواه و صبوری که چرخ شعبده‌باز
هزار بـازی از ایـن طـرفه‌تر برانگیزد
حافظ

اسـتعارهٔ بازی در ادبیات فارسی و اندیشـهٔ ایرانی جلوه‌های گوناگونی دارد، از جمله لفظ مجاز در برابر حقیقت و به مثابه امر غیرواقع متضمن استعارهٔ بازی نیز هست. در زندگی عملی نیز انواع سـرگرمیها، اعم از خیمه‌شب بازی، پرده‌خوانی، نقالی، روحوضی، تعزیه و... هر یک به نوعی مبتنی بر بازی است.

اما اسـتعارهٔ بـازی در دوران مدرن، به تأملات فلسـفی ویتگنشتاین برمی‌گردد که در قالب بازیهای زبانی صورت‌بندی شده و احتمالاً از آنجا به آرای فلاسفهٔ پست مدرن و از طریق ترجمه طی دو دههٔ حاضر به زبان فارسی راه یافته است. من فکر می‌کنم طرح ایده‌ها و اندیشـه‌های تازه که متعلق به فرهنگ دیگرند، اگر بر مبنای سـاختارهای فرهنگ ایرانی بازخوانی نشوند، اندیشهٔ التقاطی به بار می‌آورند. وفور ایده‌ها، شگردها و رفتارهـای تازه در قالب ادبیـات و هنرهای دیگر که عمدتاً بر اثر ترجمه و ندرتاً بی‌واسـطه به ادبیات معاصر ما راه یافته، نشان دهندهٔ دوره‌ای بحرانی نیز هست که از جهت عقیدتی و ایدئولوژیک به اشباع رسیده، از این‌رو هنر و ادبیات نه فقط سر آن دارد که از سـاختارهای هنری موجود در گذرد، بلکه بر آن است واقعیت را نیز تغییر دهد یا دست کم بر آن تأثیر بگذارد. در این وضعیت، بدیهی است که قاطبهٔ نویسندگان برای بیرون شد از الگوهای تکراری به ایده‌های نوظهور متوسل شوند ولی چون فاصلهٔ طرح ایده و تولید متأثر از آن کوتاه است، نتیجهٔ کار نیز غالباً چندان رضایت‌بخش نیست.

*

رمان بازی آخر بانو معطوف به استعارهٔ بازی است که بر عنوان آن نیز نقش بسته است. واقعیت داستانی و واقعیت دوامر به هم بافته‌اند که یکی با تکیه بر امر خیالی سعی دارد سیطرهٔ دیگری را در هم بشکند یا دست کم در آن نفوذ کند. در این میان نقش اسـتعاره درامر خیالی، نقشی بارز است. استعاره از طرفی پایهٔ فهم است، یعنی، آگاهی برحسب قیاس و یا شباهت‌یابی بین دو شیِ شـکل می‌گیرد. از طرف دیگر استعاره اساس هنر نیز هست که از طریق انتقال و اتصال ویژگیهای دو شیِ مختلف، جلوه‌های دیگر از روابط بین اشیأ، امور و اشخاص را به دست می‌دهد و در نتیجه منظری تازه می‌آفریند. اسـتعارهٔ بازی در رمان بازی آخر بانو نخسـت به مثابه نفی قراردادهای زندگی زناشویی ظاهر می‌شود: «دستش گرم بود، در را که بست بازی را شـروع کردم، همان‌جا توی هال روی زمین نشستم و چادر سفید را تا روی ابروهایم کشیدم.» (ص ۱۱۱)

اما استعارهٔ بازی به سرعت در زندگی گل‌بانو رنگ می‌بازد و یا بهتر اسـت بگوییم که او در برابر واقعیت تسلیم می‌شود و استعارهٔ بازی از جلوه‌های حیات و سرزندگی تهی می‌گردد.

تولد دوبارهٔ اسـتعاره بار دیگر در تفاوت شـخصیت استاد محمدجانی بروز می‌کند که بر سر کلاس فلسفه معلمی است

خشـک و عبوس ولی در کلاس داستان‌نویسی دوستی است شـوخ طبع و شـیرین کار که اقتدار اسـتادی را به فراموشی می‌سپارد. استعارهٔ بازی در این شکل ما به ازای داستانی ندارد. به کلام دیگر خواننده در نمی‌یابد که اسـتاد محمدجانی از آن کلاس بـه این کلاس دچار چه فرایندهـای درونی و بیرونی می‌شود که یک صدو هشـتاد درجه می‌چرخد؟ اینکه بگوییم فلسفه رشته‌ای است خشک و ادبیات خیس، هم درک و دریافت نادرستی اسـت هم توجیهی است غیر داستانی که به رمان و شخصیت آن ارتباطی ندارد.

وجه دیگر استعارهٔ بازی در رمان به عمل روایت گره می‌خورد یا بهتر است بگوییم عمل روایت جانشین آن می‌شود. سعید، در گریز از مرگ، عمل روایت را نشـانهٔ زندگی و تنها رقیب مرگ می‌پندارد. «باید شـهرزاد درونـم را پروبال بدهم، باید او را با پادشاه مرگ رودررو کنم، باید بگویم.» (ص ۲۵۴)

استاد محمدجانی هم می‌گوید: «آیا من نمی‌توانم شهرزادی باشم که سعید را از سیطرهٔ مرگ می‌رهاند؟» (ص ۲۵۵)

اما اسـتعارهٔ بازی و روایت در این بخش از داسـتان نیز به اسـتعارهٔ زنده تبدیل نمی‌شوند. دلمشـغولی‌های سعید که به صورت روایتهـای تو در تو بروز می‌کند، امـوری مجردند که فعلیت نمی‌یابند یا در اما تیزه نمی‌شوند.

استعارهٔ بازی بار آخر در روایت بلقیس سلیمانی پیدا می‌شود و او فکر می‌کند: «نکند همهٔ اینهـا دارند مرا بازی می‌دهند، نکند همه‌شـان قصه‌هایی ساخته‌اند و تحویل من داده‌اند؟!» (ص ۲۹۲)

به این ترتیب اسـتعارهٔ بازی تبدیل به جـدال معنایی و نه داستانیِ حقیقت و کذب می‌شود. به کلام دیگر استعارهٔ بازی در انباشت واقعیت داستانی که سراسر رمان را زیر سلطهٔ خود دارد، نفوذ نمی‌کند و به مثابه گلولهٔ برف، در بهمن منحل می‌شـود. ذهنیت مؤلف منبعث از روایت کلان اسـت که نهادهای آن، چه در هیئت اشـخاص، چه‌امور، چه ایده‌ها در داستان ریشه دوانده‌اند.

قهرمان داسـتان، یعنی بانو که ظاهراً می‌کوشـد استعارهٔ بازی را جانشـین نهادها کند، اولا خود از حیث فکری جزئی از نهادهاست که استعارهٔ بازی به حوزهٔ اطلاعات، مطالعات و معلومات وی تعلق دارد.

بانو، چه در زندگی ناموفق زناشـویی، چه در مقام استادی، زنی اسـت خشـک و عبوس که فرزندش را نادیده می‌گیرد و برای کسـب موفقیتهای فردی به قدرت مردانه تکیه می‌زند. به عبارت دیگر، شـخصیت زنانهٔ قائم به ذات ندارد و در نتیجه جذب بازی متعارف مردانه می‌شود: «آیا حاج صادق می‌تواند مردی باشد که در این چند سال اخیر منتظرش بوده‌ام؟ مردی در آستانهٔ شصت سـالگی، با ثروتی کلان و پسری جوان. آیا او مثل پسرعمویش ابراهیم نیست؟ باشد، اصلاً خود ابراهیم باشـد. نه ابراهیم نه؟ از او بدم می‌آید. بدت می‌آید. واقعاً بدت می‌آید، نمی‌دانم، نمی‌دانم...» (ص ۲۶۲)

*

ساختار رمان، تألیفی است؛ یعنی مؤلف روایتهای اول شخص را به هم پیوند زده اسـت، ولی دخالتهای آشـکار و پنهان وی در ساختار روایی داسـتان بی‌طرفی مؤلفانه را به جهت‌گیری دانای کل تبدیل می‌کند.

راویان اول شخص داستان، راویان موجه‌اند که یا گناهی ندارند و همچون بانو بازیچهٔ دسـت سرنوشت اند یا همچون ابراهیم ارتکاب به جرم و خطای خود را انکار یا توجیه می‌کنند. گزینش راویان موجه ریشه در یک ذهنیت دارد، ذهنیت دانای کل. افزون بر آن درز و شـکافی در روایتهای اول شـخص به چشـم می‌خورد تا خواننده از طریق آن خالیِ بین سـطرها را بخواند یا بر اثر تناقضـات روایتها به حقیقت و کذب گفتارها پی برد. اگر سـعید به عهد خود با بانـو وفا نمی‌کند، بی‌تقصیر است، چون دچار عواقب آشوبهای ۳۰ خرداد شده است. یا اگر ابراهیم، بانو را لو داده، برای نجات او بوده ولی از بخت بد، بازی قدرت را به حاج صادق باخته اسـت. سلطهٔ ذهن و زبان مؤلف نیز در روایتهای اول شخص مشهود است. برای مثال گل بانو در روایت اول دختری اسـت نهایتاً شانزده – هفده‌ساله که به رغم کتابخوانی نمی‌تواند بگوید: «پرهیب مادر را می‌بینم که به طرف طویله می‌رود.» (ص ۱۳) کلمهٔ ادبی پرهیب در بافتی که طویله جزئی از آن اسـت، نمی‌گنجد. یـا وقتی می‌گوید: «مخاطبش من نبودم، داود هم نبود، به نظرم فکرش را بلندبلند بر زبان آورده بـود.» (ص ۱۵). عدم تطابق ذهن و زبان راوی با شخصیت وی منشـأ دانای کلی دارد. هذیان‌گویی گل بانو (صص ۲۸ تا ۳۰) روایت اول شـخصی است که دانای کل بر سـر بالین او نشسته است. به همین ترتیب تک‌گویی ابراهیم در رانندگـیِ منجر به مرگ، حضور دانـای کل را در اتومبیل به ذهن متبادر می‌کند. کاراکتر سـعید هم بی‌بهره از زمختی مردانه است.

رمان بازی آخر بانو، همین که از رمان‌های «کمک‌خانوادگی» یا «آپارتمانی» که به تولید انبوه رسیده، فاصله گرفته، ارزشمند و از جهت طرح قضایای سـالهای نخست انقلاب، جسورانه است. تأمل در اسـتعارهٔ بازی و افزودن فراداستان به داستان نشـانه‌های دغدغه‌های مدرنیستی و پست مدرنیستی مؤلف اسـت که تعلقات ایدئولوژیک مانع نمادین شـدن چالشهای اوست.

ذهنیت من هم به نوع دیگـری از بازی ایدئولوژیک تعلق دارد. با وجود این فکر می‌کنم بهتر اسـت کتابهای رسـولان نامرسل معاصر، باز ولی «عکسهای» آنها زیر پا بماند.