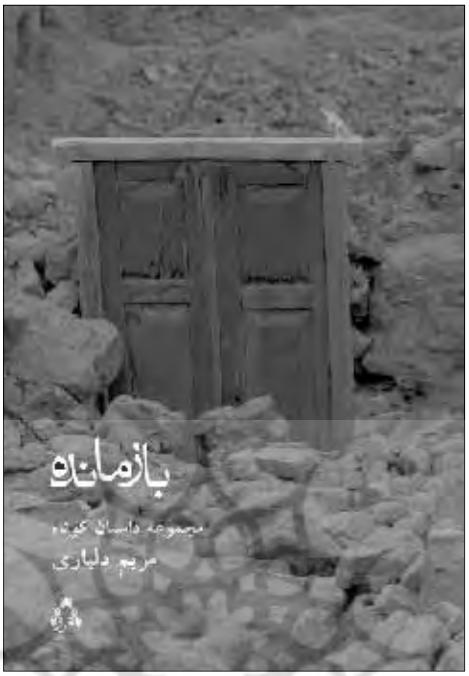
ناسازگاری ارزش‌ها

عنایت سمیعی



بازمانده. مریم دلباری. تهران: افراز، ۱۳۸۸. ۶۴ ص. ۲۰۰۰۰ ریال.

این‌که رمان و داستان عامه‌پسند و عامه فریب* هم تغییر کرده، ریشه در تلقی تازه‌ای از روایت و زمان دارد که ناشی از گسستی معرفت‌شناختی است. یعنی شخص دیگر خود را به آن نام که می‌شناخته نمی‌شناسد و سعی دارد که خود را در دیگریِ نزدیک و دیگریِ دور به جا آورد: بنجل نو، حتی فرار به جلو هم خبر از تغییر می‌دهد منتها درکات تغییر نه مُدرَکات آن.

امّا سنجش سینوسی تغییر چندان ساده نیست. چرا که در فرهنگ‌های کهن زمان‌های ناهمزمان در تعقیب روایت‌اند. از این رو و به ویژه درخصوص داستان‌ها و رمان‌های آوانگارد به سادگی نمی‌توان دانست که بنجل‌اند یا نو. ولی در زمانهٔ مبتلا به عدم قطعیت، تنها امر قطعی، تغییر است. تغییر قراردادها. و هیچ قراردادی هم چه دراز آهنگ چه‌کوته پاس نه اصیل است، نه طبیعی. روایت‌ها اعم از تاریخی و داستانی برساختهٔ زمان و ایدئولوژی‌اند؛ البته ایدئولوژی نه به معنای مارکسی و آلتوسری یا آگاهی کاذب، بلکه در مفهوم متعارف دانش. امّا از جهت سلبی بسیاری از روایت‌های داستانی دورهٔ حاضر محافظه‌کارانه‌اند، نه به عرصهٔ عمومی وارد می‌شوند و نه روایتی تازه از انزوا به دست می‌دهند. تکلیف شعبده‌بازانی هم که گسست معرفت‌شناختی را به مشتی شگرد و شکل فرو می‌کاهند، پیشاپیش روشن است: جای نظم و آشفتگی را که عوض کنی دیگر همه چیز حل است یا شاید مُنحل. امّا جای آن آدمی که من باشم و خود را در دیگری‌های رمان یا داستان به جا آورم کجاست؟ نه، رمان و داستان را آینه نمی‌پندارم و امر هنری را نیز لذت‌بخشی غیرانتفاعی نمی‌انگارم، پس، در جست وجوی خویشاوندی خویشتنم. امری که در رمان‌ها و داستان‌های ایرانی، ندرتاً اتفاق می‌افتد و شمار اتفاق‌های مبارک در داستان کوتاه از رمان بیشتر است. شاید بنا به پیشینهٔ مقامه‌نویسی و حکایت‌نویسی و تعلق خاطر به غزل و التفات به بیت‌الغزل، سروسامان دهی زمان روایت در داستان کوتاه آسان‌تر از رمان است.

باری، داستان نخست مجموعهٔ ***بازمانده***، یعنی «حلقهٔ تاریک چاه»، نگاهی باریک‌بینانه به مسئلهٔ قراردادها دارد. در این مجموعه، محرک رویدادها و گفتارهای روایی زنان‌اند، نه مردان. از این رو کنش مردانه در داستان‌ها بی‌رمق است و جای خود را به قراردادها بخشیده است. به کلام دیگر، مردها غالباً منفعل‌اند و زن‌ها و قراردادها فعال. انفعال مردها تنها به امتناع آنان از یاری رساندن به زن‌ها بر نمی‌گردد بلکه آن‌ها حتی رغبتی به استیفای حقوق خود در همان چارچوبی که قراردادها برایشان رقم‌زده از خود نشان نمی‌دهند. زلیخا به الیاس تمکین نمی‌کند، او هم خیلی راحت می‌گوید: «به جهنم! آن دست شط تا دلت بخواد زن ریخته... با حلقه... بی‌حلقه...» (ص ۸) در عوض جای الیاس و دیگر مردان جزیره را قراردادها گرفته‌اند. قراردادهای داستان قابل تقلیل به سه نشانه‌اند: حلقه، حلقهٔ چاه، «گناه از جزیره دورباد!». به این ترتیب زنان کنشگر داستان نه در تقابل مستقیم با مردهای منفعل بلکه در مقابله با نشانه‌هایند. حلقهٔ زلیخا برای انگشتش گشاد است. پس، از ازدواج با الیاس ناراضی است، از این‌رو سراغ عشق‌اش عبد می‌رود. امّا عبد به رغم آن که خاطرخواه اوست، جز این‌که سر در چاه فریاد کند، کار دیگری انجام نمی‌دهد. بدیهی است کیفر زلیخا که از نشانهٔ حلقه تمرد کرده، حلقهٔ چاه است. ننه عبد هم که شوهرش او را با پسرش به امان خدا رها کرده و رفته، حلقه‌اش را به سهو یا به عمد گم کرده، چادرش را نیز پشت و رو سر می‌کند تا به مُتعگی یا تمتع مردان در آید و از حاشیهٔ امن قراردادها علیه آن‌ها بشورد. امّا مادر زلیخا، نماد حلقه به‌گوش قراردادهاست: «ننه‌ام که مرد، انگشتش له شده بود و چسبیده بود به حلقه.» (ص ۱۰) به این ترتیب زنان کنشگر داستان به جای تقابل با مردهای بی‌بُخار، با نشانه‌ها مقابله می‌کنند و یاری‌رسان یکدیگرند. ننه عبد هم سیب یا میوهٔ ممنوع را که از فرط استعمال در

محرک مؤلف در مجموعهٔ *بازمانده*، غالباً تجربه‌های اوست که با دانش و بینش وی جفت و جور شده است. منتها در بعضی داستان‌ها حق تقدم با تجربهٔ زیسته است و در بعضی دیگر تأملی بر تجربهٔ زیسته... افزون بر داستان «نامه» راویان غیر متعارف دیگری نیز در بعضی داستان‌ها به چشم می‌آیند. در داستان «اتفاق»، راوی علامت تشدید روی حرف است. در «انتظار»، عروسک، در «نقطه»، خود نقطه ...

ادبیات به گند کشیده شده، برای زلیخا به چاه می‌افکند و هم طناب نجات او را. جابه‌جایی نقش یوسف و زلیخا در چاه به کلان روایتی گره می‌خورد که ایدئولوژی فمینیستی را به همراه دارد. امّا این ایدئولوژی ثَنَوی یا دوارزشی است: زن‌های فعال، مردهای منفعل؛ زن‌های فرمانبردار، زن‌های نافرمان؛ زن‌های بی‌گناه، زن‌های گناهکار. به این ترتیب مؤلف به رغم باریک‌بینی به کهن الگویی بر می‌گردد که فقط جای یوسف و زلیخا را عوض می‌کند. به کلام دیگر بینش مؤلف، همچنان، حذفی است. نگاه مؤلف نشان می‌دهد که او در شناخت قراردادهای کهن نواندیش ولی در انتخاب بدیل واپسگراست. یعنی زمان‌های ناهمزمان در تعقیب روایت‌اند.

امّا داستان «بازمانده» فارغ از ایدئولوژی دو ارزشی و گفتارهٔ تک علّی است. راوی داستان، نامه است. درست است که نامهٔ روایت‌کننده راوی یا دانای کلی را در خود نهفته دارد ولی اوّلاً قرارداد نامهٔ روایت‌کننده تازه است، ثانیاً این قرارداد به‌وضعیتی گره خورده که از اشخاص جنگزده یا بدن‌های لِه شده چیز زیادی برای احراز جایگاه راوی باقی نگذاشته است. روایت‌نامه دو بُعد دارد: درونی و بیرونی. هر دو بعد نیز مشتمل بر زمان گذشته، حال و آینده‌اند. روایت با سطر نخست محتوای درونی آغاز می‌شود: «فکر نکنی قهر کردم، یا از حرف‌های دیشب، دلخور شدم...» نشانهٔ سه نقطه در انتهای سطر نخست محتوای درونی را به بیرون برمی‌گرداند: «کجایی مینا؟ راستی اتاق تو کدام بود؟ اثری ازش هست؟» در همین دو پاره، قهر و ویرانی از طریق مجاورت به هم پیوند خورده و استعاره ساخته‌اند. استعارهٔ انقطاع زمانی؛ نامهٔ بدفرجام ده سال طول کشیده تا به دست گیرنده‌اش برسد ولی تک‌گویی درونی روایت طوری تنظیم شده که انگار گیرنده نامه را نخوانده مچاله کرده و از بین برده ولی در ادامه در می‌یابیم که استعارهٔ زمان در روایت جنگ، جز تکه ــ پارگی چه در ساختار روایی چه ساختارهای واقعی، ارمغان دیگری به همراه ندارد.

به کلام دیگر، گسیختگی ساختار روایی ناشی از همسانی وضعیت درون و برون نامه است. درون و برونی که همچون عشق و نفرت دو روی یک سکه‌اند؛ مینا نامه را نوازش می‌کند و بو می‌کشد: عشق. سگ در گذشتهٔ دور به دور نامه می‌گشت و بو می‌کشید تا این‌که توانست دست قطع شدهٔ مینا را پیدا کند و از زیر آوار بیرون کشد: نفرت. به این ترتیب تقارن بوکشیدن بر اثر مجاورت یا مَجاز مُرسل، استعارهٔ عشق و نفرت را به دست می‌دهد. سطرهای نامه با نشانهٔ سه نقطه به بیرون وصل می‌شوند ولی سطر پایانی که از قضا عاشقانه هم هست و راوی می‌پندارد که مینا به خاطر این سطر هم که شده او را حفظ خواهد کرد، تک نقطهٔ سجاوندی را به استعارهٔ مرگ تبدیل می‌کند: «ببینمت و ببوسمت. منتظرم باش. عشق من عاشقم باش». امّا این فضای عاشقانهٔ روشنی‌بخش بلافاصله به روایت بیرونی بر می‌گردد که خبر از مرگ و تاریکی دارد: «برویم... تا شب نشده، برگردیم. هنوز برق این‌جا وصل نشده... فردا هم روز خداست.» با این پیش‌درآمدِ تاریکی نامه دوباره مچاله شده و در یقهٔ پیرهن مینا جا می‌گیرد. جایی که هم بوی شیر یا زندگی می‌دهد و هم مثل صندوق پست تاریک است.

مینا که یک دستش را در جنگ از دست داده، نمی‌تواند از گذشته نفرت نداشته باشد. پس نامه را با دست و دندان تکه تکه می‌کند و به سطل آشغال می‌سپارد ولی پنکهٔ سقفی تکه‌ها را در اتاق پراکنده می‌کند. مینا که به‌گمان خود می‌خواهد از ابژه‌ای به نام نامه خلاص شود، تکه‌ها را جمع کرده، در لگن ظرفشویی به آتش می‌کشد و خاکسترش را آب می‌بلعد. امّا نه تنها خاطرهٔ نامه یا خاطرهٔ جنگ ابژهٔ محو کردنی نیست بلکه به مثابه ابژه نیز تکه‌ای از آن زیرتخت جا می‌ماند. به این ترتیب تکهٔ جامانده همچون سندی مکتوب روایت جنگ را به آینده می‌برد. آینده‌ای که مرگ و زندگی را همچون گذشته و حال یکجا در خود حفظ خواهد کرد. چنان‌که روایت و زمان را در خود نهفته دارد.

داستان «بادکنک یادگاری» با ترکیدن بادکنک و پخش تکه‌ها و محتوای آن متداعی همان مازاد داستان «بازمانده» است. این داستان چنان‌چه دست ژیژک بیفتد ممکن است بگوید مادر علی که او را بی‌پدر بزرگ کرده، به بهانهٔ کار برای تأمین آیندهٔ فرزند و بی‌توجهی به خواست‌های خرده ریز از جمله بادکنک معنادار، در پی دفع خاطرهٔ شوهر است، ولی فرزند نیز نتوانسته فقدان او را برای مادر جبران کند. به همین جهت رؤیای مادر که همان رؤیای فرزند یا بادکنک معنادار است، به ساحت امر نمادین مادر در نیامده، بلکه در هیئت امر واقعی یا پس‌اندازکردن پول، به خودآگاه وی وارد شده است. احتمالاً ژیژک می‌گوید خواست مادر و فرزند یکی است، منتها او از بیان واقعی خواست خود طفره می‌رود و جای بادکنک را با پول عوض می‌کند. به همین دلیل چک‌پول‌های اهدایی مادر به فرزند با بادکنک به او بر می‌گردد و باد هوا می‌شود. مرجع دال‌ها برای فرزند خرده‌ریزها یا حرکت از یک دال به دال دیگر است، ولی برای مادر امر واقعی که نمادین نمی‌شود. امّا آیزایا برلین در برخورد با چنین مواردی چنان می‌اندیشد که با فکر من سازگارتر است. او معتقد است که ارزش‌های مادر و فرزند با یکدیگر سازگاری ندارند. ارزش‌های علی به بی‌ارزشی ارزش‌ها برمی‌گردد و چیزی در حد بادکنک یا باد هواست. در حالی که ارزش‌های مادر استوار و پابرجا همچون خانه است که بهای آن با رنج پرداخت می‌شود. به این ترتیب ارزش‌های مادر و فرزند مانعةالجمع‌اند، از این‌رو نه می‌توان فرزند را به ناسپاسی متهم کرد و نه مادر را به بی‌علاقگی نسبت به فرزند. امّا شیوهٔ اجرای ترکیدن

بادکنک باورپذیر نیست. مادر چنان‌چه به محض دریافت بادکنک آن را می‌ترکاند خللی در روایت مربوط به آن وارد نمی‌آمد.

به همین ترتیب نقش راوی در داستان «الو و خاکستر»، در پاره‌هایی که او سعی دارد روایتی زنده یا مستند از سرنوشت ننه‌عباس که فرزندش در واقعهٔ سینمارکس آبادان زنده‌سوز شده به دست دهد، اضافی است. نه کاغذ و قلم می‌تواند جانشین دوربین شود، نه فیلم مستند واقعاً مستند است. چیزی هم به نام واقعیت محض وجود ندارد. یک تعبیر از امر واقع که احتمالاً لکان از شیء فی‌نفسهٔ کانت برداشته، در چارچوب روانکاوی او معنادار است، ورنه واقعیت نام‌گذاری شده به حوزهٔ امر نمادین وی تعلق دارد که فارغ از نظرورزی‌های او نیز قابل درک است. می‌خواهم بگویم نه تنها فیلم مستند نامستند است چون پیش‌انگاشت‌های فیلمساز را به همراه دارد بلکه دوربین مداربسته هم که سرگردان می‌گردد حاکی از مؤلف و ممیزی پنهان است. به این ترتیب نقش مستند نمای راوی نه چیزی به خاکسترعباس می‌افزاید و نه الوی ننه عباس.

باری، محرک مؤلف در مجموعهٔ ***بازمانده***، غالباً تجربه‌های اوست که با دانش و بینش وی جفت و جور شده است. منتها در بعضی داستان‌ها حق تقدم با تجربهٔ زیسته است مثل همین داستان و در بعضی دیگر تأملی بر تجربهٔ زیسته مثل داستان «با من می‌مانی خانم؟». برخلاف داستان «حلقهٔ چاه»، در این داستان راوی می‌کوشد که تکلیف خود را با دوپارگی درونی روشن کند، بی‌آن‌که در بیرون به بیرونی و آزارنده است ولی راوی سر به تو دارد و می‌پندارد که معضل خود را نخست باید در درون حل کند. افزون بر داستان «نامه» راویان غیرمتعارف دیگری نیز در بعضی داستان‌ها به چشم می‌آیند. در داستان «اتفاق»، راوی علامت تشدید روی حرف است. در «انتظار»، عروسک، در «نقطه»، خود نقطه که واژگانی و سجاوندی است از این رو هم دلالت شکلی دارد در معنای پایان و هم معنایی به مثابه زاویهٔ دید. روایت مرده نیز در همین داستان نامتعارف است منتها روایت تابوت نامتعارف جعلی است. چرا که این راوی مشارکتی جز حمل جسد در سرنوشت مرده نداشته تا از گذشتهٔ او یاد کند.

خاستگاه یا زیست‌بوم مجموعهٔ ***بازمانده*** جنوب است، امّا نه جنوب اوهام و اسطوره‌ها، بلکه جنوب برساختهٔ مدرنیزاسیون که همچون نقاط دیگر دورگگی را به ارمغان آورده و ردپای خود را بر رویدادهای دردناکی که حاکی از تداوم گذشته است به جا گذاشته است! دوپارگی زمانی یا تنش بین گذشتهٔ سنگین و حال التقاطی روایتی را باز می‌آفریند که مسئله‌ساز است و حل آن نیز نه از زروان بر می‌آید نه از کرونوس، بلکه در دیالکتیک بین آن‌هاست که روایت بومی ــ ملی با حفظ ویژگی‌های خود به سوی جهان معاصر رو می‌گرداند.

* داستان و رمان عامه‌پسند در ارتقای آگاهی خواننده مؤثر است ولی عامه‌فریب ــ که نیازی هم به توضیح ندارد ــ جهل ساده را مرکب می‌کند.