نژند بیزکی

پیام داستان: چگونه فولاد آبدیده شد؟ خوانش رمان بازی آخر بانو

روایت از کجا آغاز می‌شود؟ دختری یتیم به نام گل‌بانو به همراه برادر کوچک‌ترش ـ داود ـ در خانه‌ای محقر در روستایی دورافتاده ـ در جنوب ـ با مادری پیر و کاسبکار که در خانهٔ ارباب ده، کلفتی می‌کند؛ *نفرین زمین*، جلال آل احمد، *اسلام‌شناسی*، دکتر شریعتی، *دختر رعیت* م. ا. به آذین (ص ۱۵) و همچنین کتاب‌هایی مانند *ماهی سیاه کوچولو* و *سووشون* که خاستگاه‌های ذهنی و شخصیتی دختر و گل‌بانو را تبیین می‌نمایند. از سویی دیگر به لحاظ بینامتنیت، این کتاب‌ها به مثابهٔ نشانه‌های در ساخته شدن فضای روایی و موقعیت مکانی داستان، همانند پیرنگ بینامتنی، و الگوهای پیشین روایت، برای *بازی آخر بانو* محسوب می‌گردند. البته در مسیری تکامل یافته، تا حدی که به نظر می‌رسد فصل دوم کتاب را می‌توان «نفرین زمین ۲» به حساب آورد. گویا همان شخصیت معلم در «نفرین زمین» که تمایلاتی به بیوه‌ای خدمتکار در روستا داشته است، اکنون در فصل دوم *بازی آخر بانو* با او ازدواج نموده مبنی بر «خودسازی» که به تولید فصل و دغدغه‌هایی انسانی و داستانی انجامیده است... از اینها که بگذریم، فضاسازی در یک جغرافیای جنوبی، خشک و کویری، به مثابهٔ مکان و حضوری نمادین مورد استفاده قرار گرفته است تا از طریق مشابهت‌ها و به قول میشل فوکو در تاریخ قدرت از طریق «این همانی» بتواند فضای حاکم بر داستان و شخصیت‌ها را به اصطلاحی سینمایی در یک «تدوین موازی» اجرا نماید.

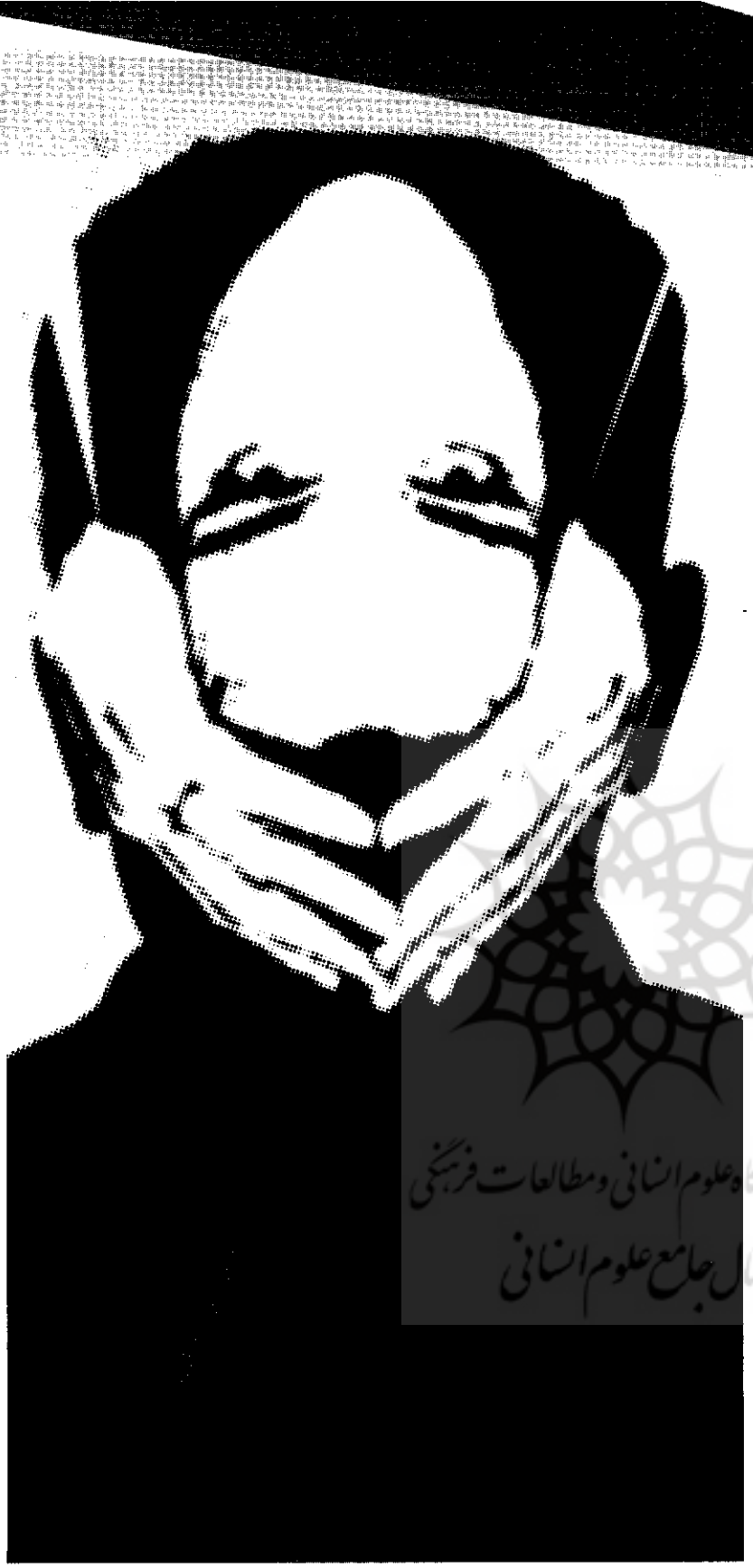
پیشنهاد: اگر چنین رویکردی ـ روابط و شخصیت‌ها ـ در یک سرزمین خوش آب و هوا به وقوع می‌پیوست؛ تقابلی دیالکتیکی و حتی پارادوکسیکال میان مکان و رخدادها ایجاد می‌نمود؛ که عنصر کشمکش را میان انسان و طبیعت در فرای داستان و تأویل بارور می‌ساخت.

بازی آخر بانو
بلقیس سلیمانی
تهران، ققنوس
چاپ دوم ۱۳۸۵
چاپ اول ۱۳۸٤، ۲۹۲ ص.

البته کتاب، از حیوانات ـ عناصر موجود در طبیعت روستایی ـ بهره‌ای باورمدار که در سنت‌ها و اندیشه‌های بومی همچنان قوام و تداوم دارد، می‌بَرَد: «از طرف کوه صدای زوزه‌ی شغال می‌شنوم، تنم می‌لرزد، نفر بعدی کیست؟» (ص۲۰) این نحوهٔ برخورد، در حوزهٔ استعاری، حرکتی پیش‌بینی کننده در داستان به خود می‌گیرد. «حیدر کنارم می‌نشیند، صدای زوزه‌ی شغال نزدیک‌تر شده است... صدای پارس چند سگ را همزمان می‌شنوم... صدای زوزه‌ی شغال و صدای پارس سگ‌ها و صدای جیغ مرغ و خروس‌ها با هم قاطی می‌شوند» (ص ۲۱). تا حدی که به یک مجاز مرسل استعاری بدل شده است که می‌توان مکانیزم روایی کتاب را در آن ردیابی و ریشه‌یابی نمود:

شخصیت‌های اصلی داستان، افرادی به نام‌های زیر می‌باشند: گل بانو، سعید [نوری] ، گل، ابراهیم رهامی، استاد محمدجانی، صالح رهامی. هر کدام به عنوان سرفصل، به ترتیب در فصلی جداگانه به عنوان راوی، بخشی از داستان را روایت می‌کنند. گل‌بانو و سعید رابطه‌ای عاشقانه با یکدیگر دارند ـ یا داشته‌اند ـ به این رابطهٔ عاشقانه در فصل دوم از طریق سعید پی می‌بریم. از آنجا که راوی‌ها در یک سلسله و راستای زمانی قرار گرفته‌اند، در نهایت روایتی خطی را برساخته‌اند. قابل ذکر است هر یک از این راویان، از لحاظ ذهنی و دغدغه‌های عینی‌ای که در پیرامون‌شان در زمان وقوع هر رخداده‌ای، روی داده است، پرداخته‌اند ـ خواه ناخواه برخی از رویدادها در هر راوی، ناگفته باقی مانده است که عنصر «تعویق» را در داستان به اجرا درآورده و البته خلأ و تعویق توسط راوی بعدی پُر شده تا حدی که در ذهن مخاطب احتمالی در غایت روایتی خطی شکل خواهد بست.

ناگفته نماند گل بانو، گل و استاد محمدجانی، در واقع یک



نفرند که این تغییر عناوین، علاوه بر تغییر موقعیت روایی و نقش و شغلی، بیانگر تغییر تدریجی و تکاملی شخصیت مورد نظر است. حتی از لحاظ لفظی می‌توان چنین رویکردی را به نمایش گذاشت: «گل‌بانو» که اسمی کاملاً زنانه و البته سنتی است در تغییرِ بعدی، «بانو» را از دست می‌دهد و به «گل» تبدیل می‌شود که از لحاظ استعاری دوران ازدواج‌اش را بیان می‌نماید و اگر در این حوزه به تغییرات جسمانی توجه داشته باشیم می‌توان آن را «گل» تلفظ نمود که در حال تبدیل شدن، در یک فرآیند انسانی است. در مرحله سوم، این فرآیند به استحاله‌ای تبدیل می‌شود که هویتی مردانه به خود می‌گیرد ـ البته هویتی دوگانه ـ «استاد محمدجانی» که سیلاب «جانی» به شخصیتی مردانه یافتهٔ گل بانو، انعطافی می‌دهد که خاستگاه روان‌شناسانهٔ گل‌بانو بودنش را می‌توان پذیرفت: «دکتر محمدجانی هم استاد فلسفه است و هم اهل داستان. این زن که در کلاس‌های فلسفه‌اش جدیتی غریب دارد، در بعدازظهرهای جلسه‌های داستان انسانی دیگر است: مهربان و صمیمی.

نکته‌ای که در مجاز مرسل بودن، مکانیزم روایی داستان را برملا می‌کند، این است که در فصل هفت و هشت، راویان پیشین ـ و حتی گل‌بانو که سیر تکاملی‌اش را طی کرده ـ حضوری یک در میان و تناوبی می‌یابند: «صالح رهامی، سعید، محمدجانی»/«محمدجانی، رهامی جوان [صالح]، ابراهیم رهامی» حال اگر بخواهیم این معادل را به عنوان معادله‌ای ریاضیاتی حل نماییم؛ محمدجانی و صالح رهامی به دلیل تکرار و موازی با خود بودن، از معادله حذف خواهند شد و آنچه باقی می‌ماند «سعید» و «ابراهیم رهامی» هستند که به مثابهٔ دو قطب متفاوت، مخالف و سرنوشت‌ساز در زندگی گل‌بانو به تضاد و دیالکتیک با یکدیگر، در ساختار روایی داستان و در ذهنیت گل بانو ـ نه در روبه‌روی هم به مثابهٔ دوئل ـ می‌پردازند.

سعید در یک آسایشگاه بستری شده است ـ همچون موجودی نباتی و بلااستفاده ـ بدون خاطره، بدون گذشته، بدون زندگی (ص ۲۵۴) و در تعلیقی روایی، یک زندگی ذهنی دارد که در آن به بازسازی همه چیز می‌پردازد!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از سوی دیگر ابراهیم رهامی که در تمام این سال‌ها به کالبدشکافی گذشته و بازخوانی‌اش پرداخته چنین سرنوشت محتومی نصیب‌اش می‌شود: «چه عروج عجیبی. سیم‌های خاردار با سرعت ۱۲۰ کیلومتر با من و پیکان طوسی رنگم حرکت می‌کنند. پرنده‌ای از روبه‌رویم می‌آید شاید یک پرستو باشد... سیم‌های خاردار پشت سرم مانده‌اند، و مین‌های خورشیدی چون گل از دل زمین می‌شکفند» (ص ۲۶۷) همان‌طور که مشاهده شد گل‌بانو در سیر تکاملی‌اش، هر دو قطب را به نوعی از دست داده است و اکنون جز شخصیت نهایی‌اش ـ استاد محمد جانی ـ چیزی در چنته ندارد و بازی از همین‌جا نشأت می‌گیرد.

در کلاس داستان‌نویسی استاد محمدجانی، هر یک از شاگردان، لقبی دارند: کوزت، پی‌یر، راسکلنیکوف، ناتاشا، فرانچسکو، امابوآری، هیث کلیف و... که هر کدام نام یکی از شخصیت داستانی مدرن در غرب یا قهرمانان سینمایی غرب می‌باشند که از لحاظ بینامتنی الگوهای معاصر شخصیت استاد محمدجانی [گل بانوی سابق] را تداعی می‌نمایند که در تدوین شخصیت مورد نظر، در یک حرکت نموداری، روند نقل مکان ذهنی‌اش را از خاستگاه‌های شرقی به غربی مشخص می‌نماید. این رویکرد در ساختار روایی رُمان، تلفیق رئالیستی [ایرانی] و مدرنیستی [غربی] را تثبیت می‌کند که پیشتر به آن خواهیم پرداخت.

استاد محمدجانی شاگردانش را برای سوژه‌یابی و کشف روابط تازه، به آسایشگاهی که سعید در آن بستری است می‌برد؛ ناگهان عبارتی همچون آذرخش در فصل هفتم، چنین می‌درخشد: «بعضی از بچه‌ها مشغول نوشتن چیزی درباره‌ی سعید هستند. «بلقیس سلیمانی» زندگی‌نامه‌ی او را براساس واقعیت...» (ص ۲۳۴) ناگهان نام مؤلف در داستان می‌درخشد.

در گفتمان سینما و تاریخچهٔ آن در هالیوود، آلفرد هیچکاک، اولین کارگردانی بوده است که نه به عنوان بازیگر، بلکه به عنوان شخص حاضر، زنده و مشاهده‌گر در صحنه‌ای از فیلم‌هایش حاضر می‌شد و با نگاهی خیره، مخاطب، که «چشم داشت و نمی‌دید»[۲] را به بصیرت و هشداری نسبت به صحنه‌ای دیگر آگاه می‌نمود. حال بلقیس سلیمانی (نویسندهٔ رمان *بازی آخر بانو*) به عنوان شاگردی در کلاس داستان‌نویس خانم استاد محمدجانی حضور می‌یابد که خاستگاه‌های شکل‌گیری و ایدهٔ رمان‌اش را در معرض مخاطب احتمالی قرار می‌دهد. البته این مؤلفه به واقع‌نمایی و مستندبودگی کتاب می‌افزاید. نکتهٔ قابل توجه اینجاست که همهٔ شاگردان داستان‌نویسی، اسمی مستعار و بینامتنی دارند الا همین اسم «بلقیس سلیمانی» که رئال بودن وقایع و شخصیت مؤلف را افزایش می‌دهد.

حال اینکه در هشت فصل کتاب، هیچ کدام از راویان بلقیس سلیمانی نمی‌باشند و هر یک از شخصیت‌ها خود در حال روایت کردن هستند؛ این حضور هیچکاکی بلقیس سلیمانی به عنوان شخصیتی فرعی که به علت مؤلف بودن به شخصیتی اصلی تبدیل شده است؛ مؤلفهٔ «بلقیس سلیمانی» تنها عنصر و ابژه‌ای می‌شود که بدیل ندارد و به همین دلیل باید میان عناصر متقابل در گردش باشد؛ گویی در جست‌وجوی مکان مناسب‌اش از همان ابتدا گم شده است...« و به عنوان شرطی ایجابی برای تجدید بنای ساختار نیز عمل می‌کند»[۳] که رئال و واقع بودن متن را به چالش می‌کشد و عنصر باورپذیری را در تعلیق نگه می‌دارد.

با این همه مؤلف، بخش ضمائم را می‌سازد که در آنها خود به عنوان راوی با شخصیتی همانند «محمدجانی» در دیالوگ روبه‌رو می‌شود و در حرف‌های «محمدجانی» که به نقض هر آنچه در فصل‌های پیشین آمده است؛ از لحاظ صوری، تضاد و دیالکتیک ایجاد نماید؛ و مخاطب احتمالی در این تردید که کدام بخش را بپذیرد؛ معلق باقی می‌ماند، از لحاظ ساختاری، این افزونهٔ ضمائم را می‌توان تأثیر روایت مدرنیستی ـ آنهم در شکل مستحیل نشده و خام‌اش در متن ـ در نگارش داستان‌های رئال در نظر گرفت که نام کتاب *بازی آخر بانو* در همین ضمائم بیانگر و تأکیدی بر شخصیت استاد محمدجانی است که با نقض گذشته و ایجاد تعلیق، خودش را دور از دسترس و تنها نگه می‌دارد.

«من برای او [ابراهیم رهامی] فرزندی به دنیا می‌آورم، او خرج چهار سال دانشگاهم را می‌داد، و من به مجرد به دنیا آوردن بچه، او را به مهندس [رهامی] و همسرش می‌دادم... سعید مهم بود، و تنها راه پیدا کردن سعید آمدن به تهران بود» (ص ۲۸۵ و ۲۸۶).

قابل ذکر است که همهٔ شاگردان استاد محمدجانی قرار بود داستانی دربارهٔ سعید بنویسند ـ همچنین «بلقیس سلیمانی» ـ که «با دستمال عرق پیشانی سعید را می‌گیرد» (ص ۲۳۶) ـ اما مؤلف با پرداختن به همهٔ شخصیت‌ها و رعایت دموکراسی و عدالت، شخصیت سعید [نماد سعادت] را به عنوان پاسخی در برابر پرسش‌های فلسفی و عاطفی استاد محمدجانی همچون موجود و ذهنیتی بی‌کنش ـ منفعل، تصویر کرده است.

در نهایت از لحاظ زبانی نیز مؤلف همچون روایت، مرزها و به اصطلاح خط‌کشی‌ها را رعایت کرده است. زبان ساده و سلیس معیار، زبان بومی مردم جنوب به عنوان گویش و لهجهٔ فارسی [تهرانی] بی‌غل و غش که از آن برخوردار است؛ در خدمت ذهنیت «این همانی» روایی و ساختاری بوده‌اند.

پی‌نوشت

۱. جمله‌ای از متن همین کتاب، ص ۲۹.

۲ و ۳. ژیراک، اسلاوی (۱۳۸۵). **آنچه همیشه می‌خواستید... اما می‌ترسیدید از هیچکاک بپرسید**، ترجمه، مهدی پارسا، تهران، گام نو، چاپ اول.