مرگ در پائیز و اوسنه بابا سبحان :
قصه خاک و هویت

بهزاد قادری

مقایسه دو نوع ادبی متفاوت ـ نمایشنامه و داستان ـ شاید کاری بعید به نظر آید، اما اگر دو «صورت» مختلف در پیش روی داریم، این هر دو «صورت» انسان را میزان و ملاک کار قرار می‌دهند. پس اگر مقایسه‌ای صورت پذیرد به بینش و دیدگاه دو نویسنده متمایل می‌شود: بینش «اکبر رادی» و «محمود دولت آبادی» در مورد قشری از جامعه ما.

اما در آغاز سخن گفته باشم که راقم سطور به هیچ وجه قصد ندارد بحث را به «پیام» رادی یا دولت آبادی بکشاند و یا برای اثبات مواردی که مطرح می‌شود به زندگی این دو نویسنده یا گفته‌هایشان استناد کند. زیرا هر گونه کشف یا ارائهٔ پیامی در آثار ادبی، اگر بر مبنای انگاره‌ها و روابط عینی میان اشیاء و اشخاص خود آثار نباشد، غنای «شعری» این آثار را زایل می‌کند. به عبارت دیگر، درست است که آثار هنری، تبلور هویّت زیستی، زمانی و مکانی هنرمند محسوب می‌شوند، اما این تبلور باید از چنان توانی برخوردار باشد که خود، هویّت و کلیتی جدا و مستقل از نویسنده یا هنرمند داشته باشد، تا بتواند «عرض اندام» کند. به قول اکثر نقادانِ «نقد نو» هر چند شرح حال و کتاب شناسی آثار نویسنده و نیز مرام فکری او در تفسیر متن دخیل است، اما نمی‌توان و نباید تفسیر متن را بر آنها استوار ساخت.

حال بهتر است به بحثی در مورد «بینش و زاویهٔ دید» در آثار ادبی بپردازیم. البته نباید تصور شود فرایند «خواندن» یک طرفه است. یعنی نویسنده، متکلم وحده نیست که خواننده به اصطلاح «بز اخفش» او باشد! آنچه هنگام خواندن متنی ارزشمند است، توسط صاحبنظران، از جمله «ج. پالیت،» بدین گونه بیان شده است:

> هنگامی که مشغول خواندن [اثری] می‌شوم، «منِ» دومی بر من غالب می‌شود، «من» ی که به جای من احساس و فکر می‌کند. آن وقت آیا من که در درون خود به گوشه‌ای خزیده‌ام، ساکت و آرام شاهد این خلع ید می‌مانم؟ آیا از این حالت، احساس آسودگی می‌کنم یا به عکس، دچار نوعی عذاب می‌شوم؟ ... این ذهنی که به تنهایی آگاهی مرا اشغال می‌کند و هر گاه که می‌گویم من، در واقع مراد آن «من»است، کیست؟[1]

پاسخ آن است که این «من» همان منِ نویسنده است. به این ترتیب اثر ادبی «وسیله‌ای است که به واسطهٔ آن نویسنده عملاً افکار، احساسات، و نحوه خیال پروری و زندگیش را حفظ می‌کند. اثر ادبی وسیله‌ای است که با آن نویسنده هویتش را از مرگ می‌رهاند.»[2] اما در فرایند خواندن متن، رفته رفته نویسنده محو می‌شود و اثر به عنوان موجودی زنده در خواننده جان می‌گیرد. اثر ادبی باید در نزد خواننده حیات و استقلالی سوای حیات نویسنده داشته باشد و این به نظر پدیدار شناسان به چند دلیل است:

آثار [نویسندگان] را می‌توان به مثابه ترجمان زندگی [آنان دانست]. به علاوه، حتی می‌توان تشابهات مهمتر و بیشتری در میان آثار یک نویسنده یافت. امّا، هر یک از این آثار، همچنانکه مشغول خواندن آن می‌شوم، در من حیاتی مستقل می‌یابند. ذهنی که در خلال خواندن در من می‌شکفد چه از حیث تمامیت مغشوش تجارب بیرونی نویسنده، و چه از حیث تمامیت سازمان یافته و متمرکز در مجموعه آثارش، «ذهن» خود نویسنده نیست.[3]

بنابراین هنگام خواندن آثار ادبی می‌توان تا حدود زیادی مستقل از شرح حال و زندگی خصوصی نویسنده عمل کرد. در این صورت اگر خواننده به «پیام» یا «محتوای» اثری اشاره کند، این کار باید بر مبنای کشف روابط عینی درون خود اثر استوار باشد، نه بر

مبنای شایعات و اطلاعات متفرقه در مورد نویسنده یا آثارش. این کار چند فایده دارد: نخست آنکه خواننده مرتکب چنین خطایی نمی‌شود که اندیشه کشف شده در یک اثر خاص را به زندگی خصوصی یا دیگر آثار نویسنده تعمیم دهد. دوم آنکه خواننده، مصرف کنندهٔ‌ی افکار دیگران و یا کلی گویی‌های بی‌ثمر نخواهد بود و خود به خواننده‌ای تولید کننده تبدیل می‌شود. نمونه بارز این نوع سوء برداشتها به کرّات در مورد آثار «چخوف» دیده می‌شود. مثلاً ممکن است کسی بعد از خواندن «باغ آلبالو»، با استناد به قول دیگران، «تروفیموف»، دانشجوی ناموفق بیکاره، را نشانه فردی انقلابی بداند که انقلاب را در روسیه پیش بینی کرده است. درست است که «تروفیموف» می‌گوید، تغییر و تحول اجتناب ناپذیر است، اما روابط عینی درون خود اثر ثابت می‌کند که او کاریکاتوری بیش نیست و «چخوف» را نمی‌توان در وجود او مجسم دید. او آدمی روده دراز است. سوای «لوپاخین» او روده درازترین آدم نمایشنامه است. ول می‌گردد، شاعر مسلک است، سی ساله است و هنوز لیسانس را نگرفته است. دست و پا چلفتی است، از اهمیت کار داد سخن می‌دهد و در عین حال از بیکارترین آدمهاست، و دست آخر به قضا و قدر هم معتقد است. از تناقضهای پنهان این فرد که او را مضحک جلوه می‌دهد، این است که هر چند غایت جامعه را پیش بینی می‌کند، اما خود هیچ یک از کارهایش را به غایت نمی‌رساند و حتی آنقدر نامنظم است که کفشهایش (گالشهایش) را گم می‌کند!

باری سخن بر سر پدیدار شدن «من»ی دیگر در خواننده بود. «پالیت» این «من» را قوی و فعّال می‌شمارد و بالعکس «من» خود خواننده را منفعل می‌داند، چنانکه گویی "اثر، ابتدا فی‌نفسه می‌اندیشد و بعد مرا مطلع می‌سازد که [به چیزی] اندیشیده است. به این ترتیب غالباً در موقع خواندن حس می‌کنم که صرفاً شاهد عملی هستم که به من هم مربوط است و هم مربوط نیست."[۴] اما این، باز هم انتهای کار نیست. در خواننده، رفته رفته نوعی «آگاهی بهت زده» به وجود می‌آید که «پالیت» آن را آگاهی منقد می‌نامد. این آگاهی «الزاماً به معنی محو شدن کامل ذهن منقد در آن ذهنی که مورد بررسی قرار می‌گیرد نیست».[۵]

«ولفگانگ آیزر» از «پالیت» یک گام فراتر می‌رود و حتی نظریه «پدیدار شناسی» در نقد ادبی را متحول می‌کند. «آیزر» بر این باور نیست که حتی از همان ابتدا «منِ» خواننده منفعل باشد. وی به نقل از «لارنس استرن» می‌گوید. «... متن ادبی ... چیزی شبیه به میدان بازی است که در آن خواننده و نویسنده در «بازی تخیل» شرکت می‌کنند.»[۶] [تاکید از من است] در این میدان دیگر خواننده بهت زده باقی نمی‌ماند، بلکه متن ادبی را به مثابه چیزی تلقی می‌کند که «قوه تخیل او خود وظیفه معنی آفرینی»[۷] را به عهده می‌گیرد. زیرا «خواندن تنها وقتی توأم با لذت است که فعّال و خلّاق باشد.»[۸] «آیزر» ذهنی را خلّاق می‌داند که در فرایند خواندن بتواند «نانوشته» ها و «ناگفته»های متن را ابداع کند. به گفته وی:

> وجوه «نانوشته» صحنه‌های ظاهراً جزئی و گفتگوهای «ناگفته» در بطن «کش و قوسها» نه تنها خواننده را وارد عمل داستان می‌کند، بلکه وی را مجبور می‌سازد در بسیاری از طرحهای ارائه شده از وضعیتهای [مختلف]، سایه روشنهایی ایجاد کند، تا آن که این‌ها واقعیتی مختص به خود بیابند. اما همچنان که قوه تخیل خواننده به این «طرحها» جان می‌دهد، اینها به نوبه خود بر میزان تاثیر گذاری جزء مکتوب متن اثر می‌گذارند. به این نحو جریانی کاملاً بالنده آغاز شود: متن مکتوب، محدودیتهای خاصی بر مضامین «نانوشته» خود تحمیل می‌کند تا از مخدوش یا مبهم شدن بیش از حد آنان ممانعت کند، اما در عین حال، این مضامین که به وسیله قوه تخّیل خواننده شکل گرفته است، آن وضعیت معّین را در زمینه‌ای می‌نشاند که به آن اهمیت می‌بخشد؛ اهمیتی گسترده‌تر از آنچه که آن موقعیت می‌توانست فی‌نفسه داشته باشد.[۹]

«آیزر» نسبت به «پالیت»، در مقابل پیروان «نقد نو» یا «صورت گریان» کمتر آسیب پذیر است. معهذا باز هم میان او و این گروه از منتقدان تفاوت بسیار است که البته بحثش در این مختصر نمی‌گنجد. اشاره به نظریات این دو محقّق صرفاً از آن رو صورت گرفت تا روشن شود منظور از بینش «رادی» و «دولت آبادی» در دو اثرشان هویت تعیّین یافته این دو اثر است؛ آن هم به اعتبار روابط عینی موجود میان تصاویر، انگاره‌ها، و نقوشی که به این دو اثر جان می‌بخشند، نه به اعتبار اینکه دو نویسنده مذکور هم اکنون چه هستند و چگونه تبلور یافته‌اند. البته اگر خوانندهٔ به این دو اثر توجه کند، معلوم می‌شود هر دو مهر دهه چهل را بر پیشانی دارند و اشاره به پدیدار شناسانی چون «پالیت» و «آیزر» بدان جهت است که باید اعتراف کنم، همین مهری که بر پیشانی آنها می‌بینم، بی شک یکی از وجوه آن «من» ی است که در خواننده شکل می‌گیرد. مهره‌هایی که نه پیروان «نقد نو» و نه «صورت گرایان» به آنها بها می‌دهند، اما به نظر پدیدار شناسان خواننده را از آنها گریزی نیست.

پیش از آنکه به بررسی این دو اثر بپردازیم، مجملی از وقایع دو متن را از پیش روی می‌گذارنیم: در اثر «مرگ در پائیز» که از سه تک پرده تشکیل یافته است، «مشدی»، پیرمردی است که پسرش از ترس «اجباری» به رودبار رفته و او با همسرش «گل خانم» تنها زندگی می‌کنند. اما در پرده اول، میهمانی ناخوانده، یعنی دخترشان، «ملوک» که از خیانت شوهرش «میرزا جان» به تنگ آمده، در آنجا بست نشسته است. «مشدی» از «نقره» ـ دلّالی تمام عیار ـ اسبی خریده که مریض از آب در می‌آید. در این پرده حضور نامرئی «نقره» چون خیمه شب بر صحنه سنگینی می‌کند. کاشانه دختر «مشدی» از هم پاشیده، زیرا «نقره» رابط بین شوهر او و دخترش است. این پرده با اصرار توأم با خشم «مشدی» که از دخترش می‌خواهد به خانه‌اش باز گردد پایان می‌یابد. در این پرده «عصا»، «اسب» «کاس آقا»، و «چشم» از جمله تصاویری هستند که به گرات در زمینه پرده اول نقش می‌بندند.

در پرده دوم ـ مسافران ـ «مشدی» در سر راهش به رودبار به کافه‌ای می‌رسد که پا توق «شقی» ـ خَراطی ورشکسته ـ «میرزاجان» و «نقره» است. «مشدی» بقچه‌ای همراه دارد و در برف و بوران عازم رودبار است. در این پرده کلام بریده و کوتاه «مشدی» با وراجی‌های کافه چی ـ «ابی» ـ «میرزاجان»، و فلسفیدن های «شقی» در تقابل قرار می‌گیرد. همچنین مضامین «پسر»، «اسب» و «عصا» تکرار می‌شود و جالب اینکه دو مفهوم «اسب» و «پسر»، در یک لحظه بر هم منطبق می‌شوند.

در پرده سوم که نامش «مرگ در پائیز» است، «مشدی» را که در راه یخ زده، در خانه‌اش، یعنی همان صحنه پرده اول می‌بینیم. او رو به باغ خزان زده‌اش در حالی که با یک دنیا آرزو به دوردست خیره می‌ماند، می‌میرد. در این پرده شلتاق‌های "میرزاجان" و «ابی» حضور «مشدی» را دور و دست نیافتنی‌تر جلوه می‌دهد.

در «اوسنه بابا سبحان»، «بابا سبحانِ» پیر، در نبود همسرش به زندگی دو پسر خود «صالح» و «مسّیب» و نوعروس پا به ماهش چشم دوخته است. «صالح» در یک دانگ از زمینی، متعلق به بیوه‌ای به نام «عادله»، شریک است. «عادله» از مردی به سن و سال «صالح» که «غلام» نام دارد برای محروم کردن «صالح» از کار بر روی زمین استفاده می‌کند. برادر «صالح» ـ «مسیب» ـ جوانکی ناپخته و از نظر دماغی نامتعادل است. در نزاعی که‌روی زمین وبر سر تَصرف آن صورت می‌گیرد، «صالح» به قتل می‌رسد، «غلام» فرار می‌کند و «مسیّب» کاملاً دیوانه می‌شود. «بابا سبحان» با از هم پاشیدن کاشانه‌اش مواجه می‌شود. او در آخرین تلاش خود از هست و نیست خویش مایه می‌گذارد تا شاید «مسیب» را معالجه کند، اما موفق نمی‌شود و نهایتاً پسرش در حادثه‌ای کشته می‌شود. «بابا سبحان» بر پهنه کویر ـ بر مسیر راهی که به مشهد می‌رود ـ تنها می‌ماند. «غلام» و همسر «صالح» نیز در انتظار حرکت به سوی آینده تیره خود در همین مکان، میخکوب بر جای می‌مانند. در این داستان نیز «پسر»، «زمین» و «عروس» در آگاهی «بابا سبحان» جلوه‌ای بارز دارند.

اینک باید پرسید «نانوشته‌ها» و «ناگفته‌ها»ی این دو اثر چه هستند و چگونه شکل می‌گیرند؟ «ولفگانگ آیزر» به نقل از «رومان اینگاردن» دنیایی را که در متون ادبی شکل می‌گیرد، این گونه توصیف می‌کند:

> جملات به صور مختلف به هم می‌پیوندند، واحدهای معنایی پیچیده‌تری به وجود می‌آورند و باعث بروز ساختارهای متنوعی می‌شوند که [این خود] سبب ظهور مقولاتی چون داستان کوتاه، رمان، دیالوگ، نمایشنامه، نظریه علمی و ... می‌شود. نهایتاً با اجزاء متشکّله که به صور مختلف تعیّن می‌یابند و با تمام گوناگونی بی که ممکن است در این اجزاء رخ دهد، دنیای ویژه‌ای جان می‌گیرد. همه اینها نیز به صورت مجموعهٔ جملات محض است که به طور ارادی، همبستگی یافته‌اند. اگر این مجموعه نهایتاً به یک اثر ادبی شکل دهد، کلّ این مجموعه جملات متوالی را که به طور ارادی، همبستگی یافته‌اند، دنیای ارائه شده در آن اثر می‌نامم.[۱۰]

اما خواننده جهت بیان «نانوشته‌ها» و ناگفته‌ها» باید با این «مجموعه جملات» مواجه شود و آنها را تجزیه و تحلیل کند تا انگاره‌های موجود را به وضوح بیان کند. در «مرگ در پائیز» و «اوسنه بابا سبحان»، «مشدی» و «بابا سبحان» پیوند دهنده عناصر مختلف و حوادث این دو اثرند. بررسی جملاتی که این دو بر زبان می‌آورند، خود گویای پندارهایی است که تا حدود زیادی با هم شباهت دارند؛ پنداری که به انگاره‌هایی شکل می‌دهند که گویی از «ناخودآگاه جمعی» آنان سرچشمه می‌گیرد. در «مرگ در پائیز» در شرایطی که «مشدی» به حال نزع است، گفتگو چنین ادامه می‌یابد:

مشدی: اون سایه چیه؟

ملوک: درختو می‌گه.

میرزا جان: اون درخت «به» رو؟

گل خانم: آره، اون رو کاس آقا نشونده.

مشدی: اون روزا ... یه قلمه بود؛ چند تا شاخه خشکیده. اما حالا یه خوش خبر روش نشسته. خیال می‌کردم اون قلمه یه روز سبز می‌شه، شاخ و بال می‌کنه، گنجشکا روش لونه می‌ذارن و سر و صدا راه میندازن. (سرفه می‌کند و درد در پهلویش می‌پیچد.) کاس ... کاس ... چقدر خوب بود اگه یه تیکه زمین داشتیم از این بزرگتر و مجبور نبودیم کارای دیگه بکنیم. من فوری توش خیار و لوبیا و سی چهل تایی درخت می‌کاشتم، انوقت چند سال دیگه شاخ و بالشونو می‌زدیم و یه کومه‌ی جمع و جوری واسه خودمون درس می‌کردیم. [...] اونوقت تو هم می‌اومدی پیش ما ... عالمی داره کاس. دو تایی پشت به پشت هم می‌دادیم. تو مزرعه عرق می‌ریختیم، زحمت می‌کشیدیم، خوش بودیم ... زندگی همینه کاس.[11] [تاکید از من است]

«بابا سبحان» نیز در سخنانش به مواردی مشابه سخنان «مشدی» اشاره می‌کند:

اجاره امسال رو تا حالا چرا نبردی بهش بدی؟

«صالح» گفت: فردا می‌برم می‌دم.

«بابا سبحان» با خودش گفت: باید زودتر براش می‌بردی ...

«صالح» به پدرش نگاه کرد و گفت: هنوز که مونده تا سالش برسه. زودتر از این بهش بدم؟

ترس، دل «بابا سبحان» را می‌خورد. گفت: نه خوب. اما اوّل، آخر جون دادنی رو باید داد تا هم فکر و خیال خود آدم راحت باشه، هم بهانه‌ای به کسی داده نشه.[12]

در جای دیگر «بابا سبحان» رو به «غلام» که از جانب «عادله» ماموریت دارد تا زمین را از آنها بگیرد می‌گوید:

... ما دیگه به این زمین عادت کردیم. پونزده شونزده سال که من رعیتش بودم، چهار پنج سال هم هست که آشناهای خودت، صالح و مسیّب دارن کشتش می‌کنن ... ماها دیگه انگار با این یه تیکه زمین جوش خوردیم. برادر و پدر شدیم. (ص. ۵۶۲)[تاکید از من است]

«مشدی و بابا سبحان» هر دو از خاک و با آن پیوندی دیرینه دارند و انان بدون خاک فاقد هویتند و به همین دلیل است که هر دو صبور و متین و خویشتندارند و مردی و مردانگی

خویش را در جدال با خاک به کف آوردند؛ خاکی که تا رموزش را در نیابی به تو دست نمی‌دهد. کافی است به این دو اثرنظری بیندازیم تا ببینیم چگونه این دو در عالم کثرت به وحدتی رسیده‌اند که از رنج و درگیری با خاک برخاسته است. «مشدی» در تمامی صحنه‌ها گویی با خویشتن خویش حرف می‌زند، به دور دست خیره می‌شود، آرزویش ایجاد وحدت است، از کثرت و تفرقه می‌گریزد. در پرده دوم ـ مسافران ـ لوده‌بازی و روده درازی‌های دیگر چهره‌ها وقتی به چشم می‌آید و خبر از شکستگی درون آنها می‌دهد که «مشدی» با ورودش و تک جمله‌های غالباً بریده، وحدت درونی خود را اعلام می‌کند. در «اوسنه بابا سبحان» نیز «بابا سبحان» بیانش بیشتر گفتگو با خود است. گاه بی‌توجه به گفته دیگری همچنان دنباله سخن خود را می‌گیرد و گاه، هر چند به مخاطبی پاسخ می‌دهد، کلامش زمزمه‌ای درونی است و گاه در میان غوغای بیرونی لبهای «بابا سبحان» مُهر می‌شود.خاک در نزد این دو «زمین» نیست که به قباله‌اش بنازند بلکه «همسر» ی است که بارور می‌شود. این دو در «زهدان» زمین «تخم» می‌کارند و با آن خویشاوند می‌شوند. پیش از آنکه زن بگیرند باید «مردیِ» خود را در پیوند یافتن با خاک اثبات کنند. سرمستی این دو از صورت ازلیِ رویش و زایش حاصل می‌شود، نه از پیوندهای ناپاک. نویسندگان این دو اثر مفهوم «مادر مثالی» را ـ که به صورت مادر یا معشوقه ظاهر می‌شود ـ به ذهن خواننده القاء می‌کنند. به گفته «کارل گوستاویونگ»

> «مادر مثالی» فقط در چهره مادر، مادر بزرگ، دایه و غیره تجسّم نمی‌یابد، بلکه سایر مظاهر مادر به مفهوم مجازی آن، در چیزهایی متجلّی می‌شوند که مبّین غایت آرزوی ما برای نجات و رستگاری است، مانند فردوس، ملکوت خدا و اورشلیم بهشتی. بسیاری از چیزهایی که احساس فداکاری و حرمتگزاری را بر می‌انگیزند می‌توان از مظاهر مادر به شمار آورد ... این «صورت مثالی» با چیزها و مکان‌هایی تداعی می‌شود که مظهر فراوانی و باروری می‌باشند، مثلاً «شاخ فراوانی»، مزرعه شخم زده و باغ.[۱۳]

«مشدی» به «باغ» می‌اندیشد و «بابا سبحان» به «مزرعه». هر دو خاک را به مفهوم مادر یا همسر مجسم می‌کنند. اگر به «مرگ در پائیز دقیق شویم، در می‌یابیم که رابطه «مشدی» با همسرش «گل خانم» رابطه‌ای چند بُعدی است. گاه او نقش همسر وی را دارد و گاه نقش دایه یا مادر را؛ و هر دوی این مفاهیم در «باغ» متبلور می‌شود.

مشدی : واسه من حرف بزن گل

گل خانم : چی بگم مشدی ؟

مشدی: از اون روزای بلند، اون شبای شرجی بگو ... حالا که فکر می‌کنم، می‌بینم یه سایه همه زندگیمونو تاریک کرده. مادر، ما آدمای بدبختی هستیم. (ص، ۱۱۵)

و اینک فقط به آوای کلام «مشدی» خطاب به «گل خانم» گوش بدهید:

مشدی : وقتی می‌اومدی خونه من، یادت میاد؟ خیلی سرزنده بودی. گیساتو بافته بودی تا کمرت. یه سینه ریز اشرفی گردنت بود. یه گلبهارم سرت. چقدر شاداب بودی گل. چقدر نشاط داشتی ... اما من تو رو از ریشه زدم. پژمردت کردم. گل! ... (ص ۱۱۷).

«بابا سبحان» نیز، هر چند همسرش فوت کرده است اما در صندوقی که در خانه دارد ــ صندوق ما در صالح ــ دو قباله، یکی نو و دیگری کهنه، یکی متعلق به همسر «صالح» و دیگری از آنِ همسر خودش، در دستمالی یکجا نگهداشته است. «بابا سبحان» با این عمل کنایه، در «شوکت» تصویر همسر خویش را می‌بیند و بی‌جهت نیست که در آغاز داستان رضا نمی‌دهد که بر «سبزِ» وجود عروسش که حامله است خاری بخلد، زیرا که او همچون خاک بارور است.

اما به گفته «یونگ» «مادر مثالی» می‌تواند به صورت معشوقه نیز ظاهر شود. در هر دو صورت وی می‌گوید:

همه این «مظاهر» ممکن است دارای معنایی مثبت و مطلوب و یا معنایی منفی و اهریمنی باشند ... «مادر مثالی» در وجه منفی خود، ممکن است به هر چیز سّری و نهانی و تاریک اشاره کند، مثلاً بر مغاک، جهان مردگان، بر آنچه می‌بلعد، اغوا می‌کند و مسموم می‌سازد و چون سرنوشت هراس انگیز و گریز ناپذیر است.[۱۴] [تاکید از من است]

وجه منفی «مادر مثالی» در «اوسنهٔ بابا سبحان» در چهره «عادله» و در «مرگ در پائیز» در چهره دختر «نقره» تجسم می‌یابد. این دو اغواگر، نفرت و تفرقه را در «غلام» و «میرزا جان» تقویت می‌کنند و در بست نقطه مقابل حالت وحدت درونی و حس خویشاوندی مشهود در «مشدی» و «بابا سبحان» هستند. این وجه «مادر مثالی» از خاک بر هوت می‌سازد و در هر دو اثر نیز تفوق از آن این دو اغواگر است نه از آنِ وجه مثبت: باغ «مشدی» پائیز زده باقی می‌ماند و «مسیب» پس از مرگ برادرش ــ صالح ــ ده را زیر سیطره اژدها می‌بیند و فریاد می‌کشد. «اژدها»، ... آی اژدها ... مردم اژدها ... آی ...» (ص ۶۲۷)

«رادی» در «مرگ در پائیز» و در پرده دوم ــ مسافران ــ به گونه‌ای تمثیلی تابلو ویرانه‌ای پلشت را ارائه می‌دهد. «مشدی» در آن جمع آشفته و پراکنده مسافران، تنها مسافری است که به سوی آینده می‌رود. دیگران یا در زمان حال در جا می‌زنند و یا در زندان گذشته سیر می‌کنند. صحنه کافه که مسافران در آن جمع آمده‌اند از تابلوهای زیبا و شاعرانه این نمایشنامه است؛ چرا که نویسنده با اشیاء صحنه بسیار با ظرافت کار می‌کند و به آنها زبان می‌بخشد. به «ابی» کافه چی نظری بیندازید. او لنگی روی دوش دارد، مثل همه کافه‌چی‌ها. اما «رادی» پلشتی این محیط را با چند خط ترسیم می‌کند: «ابی» با همین لنگ، بساط را تمیز می‌کند، روی میز را پاک می‌کند، «میرزا جان»، دستهایش را با همین لنگ خشک می‌کند، و دست آخر «ابی» با همین لنگ فرمان دو چرخه‌اش را پاک می‌کند. این خود زبان غنی تئاتر است که البته وقتی حاصل می‌شود که اشیاء بر صحنه حقنه نشده باشند! مشروب و تخته نرد از وسایل سرگرمی این «مسافران» است، اما همین تخته نرد «تقدیر» را تداعی می‌کند؛ البته لازم نیست که «تقدیر» ی ما بعدالطبیعه باشد، بلکه می‌تواند همان بازی شطرنج زندگی باشد که «شقی»، خرآط سابق را مات کرده و به خاطر «پلاستیک و پلاسکو» دکانش تخته شده است. این تصویر ویرانه با حرکتِ خود «شقی» که مثل جغد روی پله نردبام می‌نشیند و مات به معرکه می‌نگرد، کامل می‌شود. «میزاجان»، «نقره» و «ابی» نمونه کسانی هستند که با وجه منفی «مادر مثالی» پیوند دارند و به همین

جهت بقچه «مشدی» را که به قول نقره «مث پیاز می‌مونه ... چقدر تو در تووه!» (ص ۸۰) مثل لاشخورها بازرسی می‌کنند. گویی کالبد «مشدی» را می‌شکافند و از چنین «بودنی» متعجب می‌شوند. بودن برای دیگری. برای کسی که اگر بیاید عصایی از چوب زیتون می‌آورد و درخت «بِه» باغ بی‌یاور نمی‌ماند و نمی‌خشکد.

وجه منفی «مادر مثالی» در «اوسنه بابا سبحان» به صورت معشوقه اغواگر یعنی «عادله» متجلّی می‌شود و نتیجه، باز هم ویرانی است. در این داستان، «دولت‌آبادی» نیز از استعاره‌ای زیبا استفاده می‌کند. «غلام» که از خاک بریده است سرگردان و گریز پاست. او نه تنها مزرعه «بابا سبحان» را بی «مرد» می‌کند بلکه علناً مادرش را به ترک بند موتورش می‌بندد و به میان کویر، یله‌اش می‌دهد و بعد مادرش همچون درختی، خشکیده و پلاسیده، ایستاده می‌میرد:

> شتر چرانی اگر از حاشیه کویری می‌گذشت، پیر زنی کوله به دوش را می‌دید که تا رانهایش در لجن‌های کال شور فرو رفته، پشتش خمیده و گیسهای سفیدش در آب غوطه می‌خورند و لاشخورهائی را می‌دید که بر فراز سرش می‌چرخند و بال می‌زنند ... [غلام] هرگز خیال نمی‌کرد که مادرش روزی اینطور و با چنین تلاشی سرپا خواهد خشکید. (ص ۶۱۶) [تاکید از من است]

مردی و مردانگی «مشدی» و «بابا سبحان» در حباب هستی خود آنها محدود نمی‌شود، اگر چنین بود هر دو موجوداتی در مانده و خودبین می‌بودند. جزئی از «بودن» آنها کمال خواهی برای دیگران است. هر دوی آنان به طبیعت خام شکل می‌دهند و یا در ذهن خود از آن صورتی متکامل‌تر می‌سازند. به عبارتی انسان تا آنجا که با طبیعت دست و پنجه نرم می‌کند بعدی از ابعاد پیچیده هویت خویش و تمدن روزگار خودش را بروز می‌دهد. به نظر «نورثروپ فرای» تمدن در وجه تمثیلی آن «فرایند ایجادِ صورتی پرداخته انسان از طبیعت است. شکل این صورتِ پرداخته انسان توسط خود تمدن و مرحله‌ای که از آن در

گذر است آشکار می‌شود: اجزاء اصلی آن شهر، باغ، مزرعه، گله دام و غیره است ...»[۱۵] نماد تمثیلی آن «شیئی طبیعی است با معنایی انسانی».[۱۶] «مشدی» قلمه «به» را کاشته است و چشم انتظار باغش است؛ «بابا سبحان» هم همیشه خاک را چون مخمل سبز می‌خواهد. این البته تمام ماجرا نیست. هر دوی آنها درصدد انتقال «رمز» خاک به نسل بعد نیز هستند. «صالح» مراسم ورود به آیین مردی را به موفقیت از سر گذرانده است. جدا از «صالح»، «مشدی» و «بابا سبحان» با دو جوان ــ «کاس آقا» و «مسیب» مواجه‌اند «مشدی» و «بابا سبحان» باید مقدمات «آئین ورود» این دو جوان را در جرگه مردان فراهم آورند. «مشدی» وظیفه خود می‌داند ــ و این البته آرمانش نیز هست ــ که «کاس آقا» ی فراری را باز گرداند؛ «کاس آقا» یی که هر چند بر صحنه نمی‌بینیمش، اما جسته و گریخته بر زبانها جاری است که «ترد» است. «مسیّب» هم با آن رفتار ناهنجارش خبر از ناپختگی می‌دهد، و او نیز باید مردی و پختگی خود را از طریق خاک بیابید. «مسیّب» حتی شوق خود را برای ورود به جرگه مردان چنین اعلام می‌کند. «من خودم امسال می‌خوام بینا و زمین رو گرمه بکارم.» (ص ۵۶۰)

از آن لحظه که «صالح» به قتل می‌رسد، «بابا سبحان» شباهت عجیبی با «مشدی» می‌یابد. هر دو می‌کوشند هویّت بر باد رفته خویش را در دو جوان خود تثبیت نمایند. چنین کاری، البته، امکان ندارد مگر آنکه «رمز» از پیر به جوان القاء شود. به همین خاطر است که هر چه «مشدی» و «بابا سبحان» کمتر موفق می‌شوند بی شکلی و محو شدن بر فضای دو اثر بیشتر خیمه می‌زند. در «مرگ در پائیز» مه همه چیز را تار می‌کند و در «اوسنه بابا سبحان» خانه «بابا سبحان» از شکل می‌افتد و «مسیّب» و همسر «صالح» نیز ضایع می‌شوند. به سخنان این دو پیرمرد، هنگامی که آرزوی خویش را دست نیافتنی می‌یابند، توجه کنید:

> صالح با آن قد کشیده و کاکلهای سیاه و چشمهای خندانش هنوز دم نظرش بود. حتی گاهی با او در بابت شخم و شیار و درو و خرمن حرف می‌زد، اما حرفهایی که فقط برای خودش آشنا بود. خودش

می‌شنید و معنایش فقط برای خودش روشن بود. (ص ۶۱۴)

ملوک: چی می گه؟

گل خانم: نمی‌دونم. داره خواب می‌بینه.

میرزا جان: شایدم هذیونه. گمونم تب زده به کلّه‌ش.

مشدی: شب... از دم کوه نسیم می‌آد. ستاره‌ها تو دشت پیداس. هوام صاف عین مخمل. تو یه همچی شبی مرگ خیلی راحته. سبزه‌ها کپه کپه نیش زده. درختا از بارون دم شب خیسه و بوی انگم پیچیده... کاس! مرگ مثِ نسیمه. مث یه تار ابریشم که از لای سنگ در بیاد. رو سبزه‌ها، ستاره‌ها، بوی انگم... آهسته می‌آد، آهسته می‌آد. (ص ۱۱۴)

و نیز مشدی می گوید:

بدبختی چیز دیگه‌ایه میرزا... اون که رفت، من دیگه نتونستم زیر پامو نگاه کنم. عین کسی که رو دار بسته و تکیه نداره. سرم گیج می‌رفت. من مجبور بودم چشمامو هم بذارم... (ص ۱۱۵ـ۱۱۴)

مشدی: کاشکی می‌شد منو بذارین زیر اون درخت... چقدر چشم انتظارش موندم نیومد... (ص ۱۱۹)

مشدی در سحر گاهی پائیزی رو به باغ می‌میرد در حالیکه خروسی می‌خواند. انگار با طلوع خورشید «مشدی» باید در دل تماشاگر زندگی خود را آغاز کند. «بابا سبحان»، اما خسته و ناتوان در برهوتِ بیرون ده در میان دیگران که همه عازم مشهدند، «مسیب» را از دست می‌دهد و آخرین ریشه او در خاک می‌خشکد و «دولت آبادی» که نشان می‌دهد از به اصطلاح «سانتی مانتالیزم» گریزان است تن به وسوسه «توصیف» و «روایت» نمی‌دهد و با سئوال پر طنین بابا سبحان ـ «چی شد؟» ـ گویی تازه می‌خواهد دادگاه تشکیل دهد؛ دادگاهی نه از آن دست که به دفتر و دستک و دیوانسالار نیاز داشته باشد، بلکه دادگاهی

که در سکوت پر غوغای وجدان ما در مورد تاریخ ما بر پا می‌شود.

کدام تاریخ ؟ آن تاریخی که ترس از «اجباری»، «کاس آقا» ها را از ده می‌تاراند، آن تاریخی که «نقره» دلّالش است و نه فقط دلّال اسب که «دلال محبت»! آن تاریخی که خرده مالکان نو کیسهٔ تازه به دوران رسیده‌اش کوس خدایی می‌زنند، آن تاریخی که ژاندارمهایش با دلالها (باز هم به هر دو مفهوم) می‌سازند و عدالت را تفسیر و توجیه می‌کنند، آن تاریخی که روستائیانش به عنوان نیروی کار ارزان قیمت و کم توقع، گروه گروه به سوی شهر کوچانده می‌شوند، و آن تاریخی که اژدهای «رفورم» های فرمایشی این آدمها را به قربانگاه می‌برد و مثله می‌کند.

در «مرگ در پائیز» تاریخ و اسطوره با هم پیوند خورده است. نمایشنامه با زمزمهٔ «گل خانم» که «ترانه کهنه غمناکی» را می‌خواند آغاز می‌شود. «چقدر جنگل خوسی، ملت واسی، خسته نوبُستی؟ می جانِ جانا نای... تره گومای میرزا کوچیک خانای....» (ص ۹) با این ترانه نمایشنامه رنگ بومی خود را اعلام می‌کند، اما این تمام ماجرا نیست. چند لحظه‌ای از گفتگوی «گل خانم» و «ملوک» دخترش نمی‌گذرد که متوجه می‌شویم «گل خانم» چشم به راه «مشدی» است. از همینجا توازی «مشدی» ــ «میرزا کوچک خان» شکل می‌گیرد و تا پایان نمایشنامه نیز امتداد می‌یابد. «مشدی» سر راه خود به رودبار در برف و بوران گرفتار می‌آید. «میرزا کوچک خان» نیز «پس از آنکه آخرین کس از یاران خود را که از صعوبت سرما بی‌تاب شده بود مسافتی به دوش کشید، در مقابل قهر طبیعت دوام نیاورده بر زمین افتاد و در زیر خروارها برف مدفون گشت».[۱۷] شاید به دلیل همین توازی است که «مشدی» در این نمایشنامه حضوری ذهنی و رویا گونه دارد: مثال مِه. گویی از گذشته به آنجا پرتاب شده است. او هیأتی سیّال و ذهنی رویایی و خیال پرداز دارد و این خود توجیهی است برای تابلوهای مه آلودی که این نمایشنامه ارائه می‌دهد. «مشدی» در زمان و مکان سایر اشخاص سیر نمی‌کند. چهره‌هایی که در پرده «مسافران» می‌بینیم به دم می‌اندیشند و فقط «مشدی» به دور دست نظر دارد. این تقابل دو زمان، خود گویای این است که چرخ می‌گردد و در این گردش تنها تحول اضمحلال است و پسروی

تغییری پیش آمده و «نقره» به نان و آبی رسیده و کامیون و دو چرخه وارد گود شده و خرّاطی «شقی» از رونق افتاده، اما نکته اینجاست که مرکز ثقلِ این مجموعه چنان نیست که لنگرش درون خودش باشد. در انتها همه چیز آماده از هم پاشیدن است.

اگر «رادی» در «مرگ در پائیز» به تاریخ نقب می‌زند و اسطوره قومی را چاشنی کارش می‌کند و به همین دلیل اثرش ترکیبی است از واقعیت و رویا «دولت آبادی» در «اوسنه بابا سبحان» از حیث بیان عمدتاً آینه‌ای راست‌گوست که در آن آدمهایش دق می‌کنند؛ آدمهایی که زیر سنگ آسیاب زمانه خرد می‌شوند، اما تا واپسین دم می‌ایستند. در آینه او اژدهایی ـ که «مسیّب» حضورش را اعلام می‌کند ـ «ده» را خاکستر می‌سازد: ده چون معده‌ای که به هم خورده باشد همه آدمها را که ریشه‌شان خشکیده، بالا می‌آورد و همه را در امتداد جاده رو به «مشهد» رها می‌کند. اگر خود اژدها را نمی‌بینیم، آثار آن را در چهره «عادله» لکاته خرده مالکش و امنیه سازشکارش تجلّی می‌یابد. این اژدها همچنین به گونه‌ای تمثیلی در موتور سیکلتی که «مسیّب» اسیر آن می‌شود و به واسطه آن می‌میرد، تجسّم می‌یابد: «مسیّب» دسته‌های موتور را چرخاند، مردم روی هم غلتیدند و «مسیّب»، مثل اسبی که شیهه می‌کشد، خندید و موتور را که ترکیبی از وحشت شده بود، به کف راه راند، ... یک فریاد آن طرف‌تر، فرمان از دستش گریخت، موتور کمانه کرد، از راه بیرون جست و کوبیده شد به سینه چناری که مثل غولی سرپا بود. و هر دو ـ «مسیب» و موتور ـ مثل دو تکّه آهن به هوا پریدند، پائین آمدند و همراهشان قلب مردم جلو قهوه‌خانه فرو ریخت. (ص ۶۳۸) پیش از آنکه کسی بتواند به مشهد برود، همان قهوه خانه سر راه مشهدِ «مسیّب» و زن «صالح» و «بابا سبحان» و دیگران است.

آنچه در بالا گفته شد بدان معنی نیست که کار «دولت آبادی» از شگردهای «فریب هنری» به شیوه «اکسپرسیونیسم» بی بهره است. اگر «رادی»، به اقتضای بیان حالات درونی «مشدی»، عمدتاً فضایی امپرسیونیستی می‌آفریند، «دولت آبادی» نیز در جای جای اثرش چنان از روایت سود می‌جوید که گویای «درام» درون یا نفس افراد است. صحنه خشن و پر ضربان کاروانسرا و تصاویر جگرشتر و پیاله پر خون و خروس جنگی

«غلام» از آن جمله است:

> خالو پیاله مسی سائیده شده‌ای به غلام داد و غلام روده‌ای از جیبش بیرون کشید. دو سر روده با نخ بسته شده بود. غلام نخ را به دندان گرفت، باز کرد و خونهای روده توی پیاله خالی شده از پیاله بخار برخاست و غلام، خروس را به طرف پیاله خون سُر داد. (ص ۵۲۵)

توصیفهایی از این دست و مهارت و سرعت در تغییر صحنه‌ها، به این اثر، روحی «درام» گونه می‌بخشد. و منظور از «درام» آن است که هر چند در جملات بالا ابزار کار «دولت آبادی»، «روایت» است، اما روایتش از توصیف می‌گذرد و حالت و موقعیت «غلام» را با چند حرکت، چون «طرح»، ترسیم می‌کند. چنین توصیفهایی به «وحدت تاثیر روانی» دامن می‌زند، زیرا که توصیفها به خاطر لفاظی نیستند بلکه به وجود آورنده فضایی هستند که از حالات و روحیات چهره‌های داستان خبر می‌دهند. بنابراین، در این حالت، هم «دیالوگ» و هم «فضا» ی داستان دو جزء لاینفک «فعل» چهره‌ها می‌شود، خواه این فعل نمود خارجی داشته باشد خواه نداشته باشد. خواننده می‌تواند این داستان را با داستان کوتاه دیگری به نام «مرد» در مجلد دوم «کارنامه سپنج» مقایسه کند تا متوجه تفاوت سبک این دو داستان بشود. باری، پدیدارشناسان، به ویژه «آیزر» در میدانی که در آن نویسنده و خواننده به جدل بر می‌خیزند، برای قوه تخیل خواننده ــ که آن را از لوازم ضروری کار خواننده می‌بینند ــ اهمیت فراوان قائلند. برای حسن ختام هم که شده به گفته «آیزر» توجه کنید:

> برداشتهایی [که بدینوسیله حاصل می‌شود] ... از فردی تا فرد دیگر تفاوت می‌کند، اما [این تفاوت] فقط در چهار چوب محدودیتهایی که متن «مکتوب» در برابر متن «نانوشته» به وجود می‌آورد حاصل می‌شود. به همین سیاق، اگر دو نفر شب به آسمان نگاه کنند، هر دو ممکن است به یک

مجموعه ستاره نگاه کنند، اما یکی ممکن است تصویر «گاو آهن» به ذهنش متبادر شود و دیگری تصویر «کفگیر»! «ستاره‌ها» ی متن ادبی، ثابتند و خطوطی که آنها را به هم متصل می کنند متغیّرند.

البته نویسنده متن می‌تواند بر قوه خلاّقه خواننده تاثیر به سزایی داشته باشد ــ چرا که تا بن دندان به شگردهای داستان گویی مسلّح است ــ اما هیچ نویسنده شایسته‌ای هرگز نمی‌کوشد کّل تابلو را پیش چشم خواننده بگذارد. اگر چنین کند، به سرعت خوانندگانش را از دست میدهد، زیرا فقط با فعال نمودن قوه خلاّقه خواننده است که نویسنده می‌تواند به درگیر کردن او امیدوار باشد تا بدین ترتیب مقاصد متنش را بشناسد.[۱۸]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و یادداشتها

1- Georges poulet, "Phenomenology of Reading" in Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Post-Structuralism, ed. R.C. Davis, (London: Longman Group Ltd., 1986), P.354.

2- Ibid.

3- Ibid.

4- Ibid., P.355

5- Ibid.

6- Wolf gang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", in Contemporary Literary Criticism, P.377

7,8 - Ibid.

9- Ibid., PP. 377-78

10- Ibid.

۱۱ـ اکبر رادی، مرگ در پائیز، انتشارات کتاب زمان، چاپ دوم، ۱۳۵۷، صفحات ۱۱۳ـ۱۱۲.

۱۲ـ محمود دولت آبادی، کارنامه سپنج، انتشارات بزرگمهر، چاپ اول، ۱۳۶۸، جلد دوم، صفحه ۵۲۲.

۱۳ـ کارل گوستاو یونگ، چهار صورت مثالی: مادر، ولادت مجدد، روح مکار، ترجمه پروین فرامرزی، انتشارات آستان قدس، ۱۳۶۸، صفحات ۲۶ـ۲۵

۱۴ـ همان کتاب، همانجا.

15,16 - N.Frye, Anatomy of Literary Criticism: Four Essays, (Princeton: Princeton Univer sity Press, 1973), PP.112-13

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۷ـ قیام جنگل: یادداشتهای میرزا اسماعیل جنگلی، به کوشش اسماعیل رائین، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۷، ص ۲۵۶.

18 - " The Reading Process " , P. 382 .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی