کورش اسدی

دقیقه‌ای میان طفره و اعتراف

بررسی کارهای یارعلی پورمقدم

دیوانه درد دارد
چیزی که روی خط مجهولی رد می‌شود
در درد جایی برای ماندن دارد
دیوانه با صدای زبانش
بیگانه می‌شود.
بیگانه درد دارد
چیزی که روی خط معلومی
در جهل گام می‌رود
بیگانه را شریک دیوانه می‌کند
و در دهان درد صدای زمان
هم دام می‌شود هم دانه می‌شود.

«یدالله رویایی»

هر وقت خواندن کاری از یارعلی پورمقدم را به پایان می‌بری، یاد یکی از همین اتاقکهای اعتراف می‌افتی، همانجا که کسی برای اعتراف می‌رود می‌نشیند و بی آنکه شنونده‌اش را ببیند، برایش به گناهی اعتراف می‌کند که آزارش می‌دهد، اعترافی صریح به هوای آمرزش روح و بعد، سبک شده می‌رود آماده برای ارتکاب گناهی

دیگر و شنونده می‌ماند، سنگین، در حیطه‌ای که از بندبندش صدای گناهکاران به گوش می‌رسد. باید از این حصار رها شد، باید با کسی حرف زد، ولی با کی؟ مگر نه اعتراف کردن به اعترافِ گناه کسی پیش دیگری خود نوعی گناه است، در همین فکرهاست که می‌بیند عقربی، ماری، رتیلی، از همان اتاقک می‌خزد و می‌آید کنار پایش می‌ایستد. کسی می‌خواند:

چرا مخمل نمی‌پوشی
چرا با ما نمی‌جوشی

تحمل این موقعیت مشکل است، این است که لباس عوض می‌کند می‌رود قاطی همان آدمها که مدام سر هم داد می‌زنند، دروغ می‌گویند و از خیانت و جنایت حرف می‌زنند. یکیشان را انتخاب می‌کند، می‌نشیند کنارش و می‌گوید: راستش را بخواهید زندگیِ بدون گناه، زندگی کسالت‌بارِ وحشتناکی است، برای همین هوس کرده‌ام...

***

دو وجه *طفره* و *اعتراف* در اغلب کارهای پورمقدم به چشم می‌خورد. در داستانها ما با اعتراف گونه‌هایی رو به روییم و در نمایشنامه‌ها با حرفهایی که بیشتر به منزلهٔ سرپوشی بر واقعیت هستند تا افشا یا اعتراف به چیزی. در این وضعیت، خیلی‌ها می‌گویند که تکلیف ما با یارعلی پورمقدم چیست؟ آیا او داستان نویسی است که نمایشنامه نیز می‌نویسد یا نمایشنامه نویسی است که داستان هم می‌نویسد؟ بی آنکه بخواهم اساس این نوشته را بر تفاوتهای میان دو نوع ادبیِ نمایشنامه و داستان کوتاه بگذارم، بر این باورم که جهان ادبی او، بر پایهٔ تقابل و پیوندِ میان همین دو نوع کار شکل گرفته است؛ میان حرف و سکوت، طفره و اعتراف و هدفِ این نوشته نشان دادن پیوندِ درونی میان نمایشنامه‌ها و داستانهای اوست.

زبان سنگین به‌منزلهٔ گریز از واقعیت

کارهای نمایشی پورمقدم دارای طرحی معمایی هستند. یا قتلی اتفاق افتاده و قاتل نامعلوم است یا چیزی گمشده. بر اساس چنین طرحی موقعیتی خلق می‌شود که در آن سخن جز به ناراستی بر زبان نمی‌آید. در چنین موقعیتی با آدمهایی روبه‌روییم که

خود را پشت حرفهایی که می‌زنند پنهان کرده‌اند، به عبارت دیگر در روند نمایش چیزی معلوم نمی‌شود، زبان کنایی و سنگینی که شخصیتها با آن حرف می‌زنند نه تنها معمای اصلی نمایش را حل نمی‌کند بلکه بر پیچیدگی آن می‌افزاید و در پایان می‌بینیم که انگار طرح معمایی نمایش وسیله‌ای بوده برای نمایش آدمهایی پیچیده در موقعیتی پیچیده‌تر، انسانهایی اسیر در تارهایی که خود تنیده‌اند.

این آدمها چرا با چنین زبانی حرف می‌زنند؟ جواب به این سؤال زمانی آسان می‌شود که بفهمیم گفتگو، که اساس هر نمایشی را تشکیل می‌دهد، در این نمایشنامه‌های بخصوص چه کارکردی دارد.

گفتگوهای آدمهای نمایش، اغلب خشن و دوپهلوست و بیش از آنکه حرفی صریح باشد پر از تعقید است. انگار این آدمها آن‌قدر با خود درگیر بوده‌اند و در تنهایی آن‌قدر با خود حرف زده‌اند که حرفشان را جز خودشان و در موقعیتی که هستند کسی دیگر نمی‌فهمد، آنها زبان خاصی پیدا کرده‌اند که مایه از مکانی می‌گیرد که در آن زیسته‌اند، مکانی که اگر از دور نگاهش کنیم بی شباهت به دارالمجانین نیست. با گوشِ آدم عاقل در دارالمجانین حرفهای زیادی می‌شنویم که هیچ‌کدام را نخواهیم فهمید، پس در اصل انگار که هیچ نشنیده‌ایم. فکر می‌کنم خود آدمهای نمایش نیز کاملاً به این قضیه آگاهند که دیگرانی نیز جز آنان، جایی آن پشت وپسله‌ها حضور دارند.

سوسن: چه یهو همه جا ظلمات شد.

سیما: شاید فیوز پریده باشه چون اون طرفیا برق دارن.

مهندس: فاز ما با فاز اونها توفیر داره.

(*گنه‌گنه‌های زرد*، صفحهٔ ۴۸)

جالب است که همهٔ آدمها نیز در این موقعیت به یک شیوه حرف می‌زنند. یعنی ساخت جمله‌هایی که ادا می‌کنند با هم مشابه است. به این ترتیب، نویسنده از به کارگیری چنین گفتگوهایی نهایت استفاده را می‌برد و نه تنها ساخت معمایی نمایش را کاملتر می‌کند بلکه به نوعی ایجاز نیز دست می‌یابد. گفتگوها علاوه بر نشان دادن پیچیدگی گوینده و پیشبرد نمایش، نویسنده را از زحمت شرح حرکات در نمایشنامه

راحت می‌کند، برای همین می‌بینیم که شرح اغلب حرکت شخصیتها در جمله‌هایی که می‌گویند قرار دارد و کلام تا حد زیادی عمل نمایشی را نشان می‌دهد و این حس را به آدم می‌دهد که انگار این نمایشنامه‌ها نیاز به اجرا ندارند.

سوسن: پس کاری نکن که مثل دکمهٔ افتادهٔ کتت از چشمم بیفتی.

یاور: از بس گشنمه، که هر بلایی ممکنه به سرم بیاد.

سوسن: اینو نگفتم که درش بیاری و بذاریش روی دستهٔ مبل.

(*گنه‌گنه‌های زرد*، صفحهٔ ۱۷)

در این نمایشنامه‌ها، فریب تنها فضایی است که آدمها در آن نفس می‌کشند. آدمهایی که گذشتهٔ درست و راستی از آنها نمی‌دانیم و هر چه هم که می‌دانیم، راست و دروغش با راوی همان گذشته است. برای مثال، خانلر، ناپدری یاور، در نمایشنامهٔ *مخمل* از گذشتهٔ یاور بارها حرف زده و هر بار به طریقی.

طلعت معشوقی داشته که فکر می‌کند مرده است در حالی که معشوق او همان کسی است که در پایان به خانلر در اجرای نقشه‌اش کمک می‌کند. همه به هم کلک می‌زنند تمام گذشته‌ها بی اعتبار است، دکتر و ناخدای نمایشنامهٔ *مجهول الهویه* حتی گذشته‌ای ندارند. انگار که ناگهان به جهان نمایش پرتاب شده‌اند، جهانی که جز تیمارستان نیست و این است که هر کدام از جاها، چیزها و کسانی حرف می‌زنند که بیشتر محصول یک ذهنیت هذیانی است، یک بازی زبانی پیچیده که در آن هیچ چیز آشکار نمی‌شود. رفتار دو شخصیت این نمایش با هم چنان است که انگار زندگی برایشان معنایی جز بازی ندارد، بازیی که در آن نباید کسی دست دیگری را بخواند و در همین بازی است که در پایان یکی تبدیل به دیگری می‌شود و قاتل و بی‌گناه جایشان را با هم عوض می‌کنند.

ناخدا: اونکه صورتشو داغون کرد تو بودی ولی اینکه چرا بعدش زدی زیر هق هق، هیچ وقت سر در نیاوردم.

دکتر: تو اونجا چی می‌خواستی.

ناخدا: من داشتم دنبال قطب‌نما می‌گشتم.

(*گنه‌گنه‌های زرد*، صفحهٔ ۱۵۹ و ۱۶۰)

همین برگردان موقعیت و فریبی که در پایان جلوه می‌کند، اساس فیلمنامهٔ گنه‌گنه‌های زرد را تشکیل می‌دهد. در این اثر، سه نظامی در یک موقعیت جنگی بار دیگر به هم می‌رسند و سفری را به قصد جمع کردن نیرو در پیش می‌گیرند. در این سفر، خشونت و دروغ چشمگیرترین چشم انداز است. این سه در مسیر سفر خود نه تنها ترس به جان آدمهای دیگر می‌اندازند. (بیشتر به اعتبار رنگ لباسشان) بلکه برخودشان نیز ماجراهایی می‌رود که حاصل فریبی بزرگ است. موقعیت آدمهای این اثر بی شباهت به آن معرکه‌گیری نیست که در حلقهٔ معرکهٔ خود اسیر می‌شود. و خشونت کلام، و رفتار سه شخصیت اصلی نمایش دقیقاً مایه از چنین موقعیتی می‌گیرد، شرکت کردن آگاهانه در یک بازی فریبنده.

آنان می‌دانند که سفرشان جز حرکتی بیهوده و بیگاری چیز دیگری نیست ولی چون نمی‌توانند در برابر فرمان صادر شده سرپیچی کنند، آکنده از خشمی درونی در مسیر خود به اذیت و آزار دیگران می‌پردازند و به اعمالی جنون‌آمیز دست می‌زنند تا از این طریق خشم خود را خالی کنند. به عبارت دیگر سه آدم جنگی در جایی که جنگ نیست برای خود یک موقعیت جنگی می‌سازند. اگر نکشی کشته می‌شوی، منطقی‌ترین عکس العمل یک سرباز در جنگ است. ساختن چنین حلقه‌ای و شرکت در معرکه‌ای که خود به راه انداخته‌اند در پایان نتیجه‌ای ندارد جز خودکشی یا جنون.

کشتن یک جانور ساده‌ترین کاری است که یکی از آنها انجام می‌دهد، اما همین عمل ساده، نفس کشتن، وحشت درونی جانکاهی به تن قاتل می‌اندازد که او را تا پایان سفر رها نمی‌کند، تا لحظه‌ای که اثر با فرمانی به پایان می‌رسد حاکی از این که جنگی در کار نیست، و حالا آنها مانده‌اند با زخمهایی که از این سفر برداشته‌اند و یک نفرین اساطیری:

کدخدا: سنگ سیاه چرا پشت سرشون می‌اندازی، کافر؟

منظر: برن که دیگه برنگردن از داغ گردن لخته؟

(**گنه‌گنه‌های زرد**، صفحهٔ ۱۱۶)

فریب فرمانی که آنها را به این سفر واداشته، فریبی است متافیزیکی، اینکه صدایی از جایی فرمانی را صادر یا لغو می‌کند نشاندهندهٔ بی اختیار بودن آدمهاست

و به بازی گرفته شدنشان، این صدا، خواه الکن باشد، خواه رسا، باید به فرمانش گردن نهاد، به هر بهایی، و این است که جهان همانی می‌شود که سرجوخه دربارهٔ آن می‌گوید:

سرجوخه: دارالمجانین پیش اینجا دارالفنونه.

این کلام، هر چند به طنز، حقیقت جهان نمایشی یارعلی پورمقدم را بیان می‌کند. سرجوخه هنگامی چنین حرفی را می‌زند که شب است، در تاریکی جهان، ظاهراً همه در خوابند، اما در حقیقت، هر کس با کابوسهای خود مشغول و تنهاست و گفتار این آدمها در تنهاییشان، همه به نوعی هذیانی جلوه می‌کند (**گنه گنه‌های زرد** صفحهٔ ۱۱۳ و ۱۱۴). آنها در تنهاییشان به زبانی حرف می‌زنند که نامفهوم است. خصوصاً اگر، همان طور که پیشتر گفته شد، با گوشی معقول آنها را بشنویم و این تقدیری است که آدمها به آن گردن نهاده‌اند در موقعیتی فریبناک نمی‌توان حتی با خود نیز رو راست بود. یعنی درست عکس اتفاقی که در داستانهای پورمقدم می‌افتد، اعترافی صریح و روشن به هوای فارغ شدن از عذاب درون.

اعتراف، به منزلهٔ درگیرشدن با واقعیت

در تمام داستانهایی که پورمقدم به شیوهٔ تک‌گویی بیرونی نوشته است، راوی داستان در برابر مخاطبش از وقایعی حرف می‌زند که بر او گذشته است و از این طریق یک واقعیت پنهان را که انگیزهٔ اصلی‌اش برای حرف زدن بوده، بر خواننده آشکار می‌کند تا آن را محکوم کند. محکوم کردن این واقعیت داستانی در تمامی آثاری که به این شیوه نوشته شده، اساس کار را تشکیل می‌دهد. مثلاً در *سقوط* کامو، که یکی از نمونه‌های عالی این نوع روایت است، راوی داستان نخست به گناه خود اعتراف می‌کند و داستان هر چه جلوتر می‌رود اعتراف تبدیل به محاکمهٔ کل جهان می‌شود.

راوی داستانهای پورمقدم نیز مدام در حال اعتراف است. در *آقا باورکن آقا* پسربچه‌ای برای معلمش از موقعیت یک زندگی تباه شده در محله‌شان حرف می‌زند، *پاگرد سوم*، شرح جنایتی است از زبان دخترکی نشسته رو به آینه و پنجره،

در ده *سوخته* پیرمردی زندگی‌اش را مرور می‌کند، در *هفتخواج رستم* ناطور پیر چاه شماره یک ویلیام ناکس دارسی، همخوان با روایتهای شاهنامه، نقیضه‌پرداز هفتخوان زندگی‌اش می‌شود و در *حوالی کافهٔ شوکا* نیز چیزی جز جنایت و افشای آن نیست.

با یک نگاه کلی می‌بینیم که نیاز به حرف زدن و ساده و صریح حرف زدن تمام داستانها را به هم نزدیک می‌کند و از طرف دیگر آنها را درست نقطهٔ مقابل نمایشنامه‌ها قرار می‌دهد. گویی راوی داستانها همان کسانی هستند که در گوشه‌ای از مکان نمایشنامه‌ها، جایی آن پشت و پسله‌ها شاهد خاموش اصل واقعیت بوده‌اند و حالا در داستان مجالی پیدا کرده زبان باز کرده‌اند، انگار راستی جز به زبانی کودکانه مجالی برای جلوه کردن ندارند و راوی اغلب داستانها کسانی نیستند جز کودکان و پیرمردها.

در *آقا باور کن آقا* کلام کودکانهٔ راوی مکانی را ترسیم می‌کند که زندگی در آن وحشتناک است. شاید به همین دلیل است که در پایان کلام کودک لحنی هذیانی می‌گیرد به گونه‌یی که می‌شود گفت راوی در تمام مدت کابوسهایش را تعریف می‌کرده یا بهتر، واقعیت چنان چون کابوس است و با آن پهلو می‌زند. این همرنگی واقعیت و کابوس و شهادت بر آن خارج از تحمل راوی است و برای همین است که راوی داستان *هفتخواج رستم* تا از آن همه هول و بدی حرف نزند یا لااقل برای دمی فراموششان کند به افسانه‌بافی رو می‌آورد تا در هوایی که آرزویش را داشته و موقعیتش را نه، نفس بکشد؛ اگر نه می‌توانست مدام در حسرت ده سوخته‌اش همچون راوی ده *سوخته* زبان به گلایه بگشاید و در غم روزها در دورانهای از دست رفته بنشیند و از ناسازگاری فرزند و زندگی و زمانهٔ جدید حرف بزند. شاید واقعاً بهشت گمشدهٔ آدمهای داستان جایی جز همان ده سوخته نباشد، چیزی از این مکان نمی‌دانیم اما وقتی آن را در برابر جنگل مهیبی که آدمهای داستان در آن زندگی می‌کنند و حرف می‌زنند قرار دهیم، می‌توانیم جایی راحت اما محو را مجسم کنیم. انگار این آدمها برای همین است که مدام حرف می‌زنند و تا قاطی آدمهای این جنگل نشوند، پناه به حرف می‌برند و اعتراف می‌کنند یا رویا می‌بافند، لااقل یک چیز را

فهمیده‌اند که بودن و دردکشیدن و دم نزدن، بر سر آنها همان بلایی را می‌آورد که بر سر آدمهای نمایشنامه‌ها آورده. اگر شوخی کلام سرجوخه را جدی بگیریم و به سنگینی زبان و گفتگوهای نمایشنامه‌ها بیندیشیم و بعد آنها را در مقابل یکی از داستانها قرار دهیم، می‌بینیم که تقابل دو نوع زبان و رفتار چگونه دو روی یک سکه را نشانمان می‌دهند. آیا نمی‌توان «کاظم» را کودکی کسی دانست که سالها بعد تبدیل به «یاور» می‌شود، کسی که همدلی با رتیل و عقرب را به همزبانی با آدمها ترجیح داده است و همین است که چند سال بعد، در هیأت ناخدا یا دکتری مجهول الهویه، کسی را به قتل می‌رساند؛ خانلر یا طلعتی را.

و خود خانلر مگر نمی‌تواند روی دیگر پیرمرد دو داستان ده سوخته و *هفتخواج رستم* باشد که حالا دریافته اگر در موقعیتی چنان روراست با دیگران باشد. کلاهش پس است و آیا طلعت همان کسی نیست که در *پاگرد سوم* کمر به قتل «کامران» بسته است؟ اما میان این دو جهان کدام را باید انتخاب کرد؟ اصلاً انتخابی در کار نیست؛ به محض این که می‌بینی، وارد موقعیت شده‌ای؛ یک درگیری غیرارادی. مگر بر سر راوی داستان *پاگرد سوم* چه رفته است؛ قتلی را دیده است: قاتل مادر است و این آگاهی سایهٔ سیاهی را تا ابد بر بخشی از زندگی او می‌گستراند، او وارد بازی می‌شود وارد همان تسلسل قتل و جنایت و جنون و فریب اما در هیأتی دیگر و با زبانی دیگر؛ می‌شود «سوسن» یا«سیما»یی که حتی سر پدر و مادر هم کلاه می‌گذارند؛ پس می‌توان گفت که اساس جهان ادبی پورمقدم بر این حقیقت استوار است که دیدن یا شنیدن و آنگاه حرف زدن به منزلهٔ درگیر شدن در موقعیت است، به محض این که چشم بازکنی، بر هر چه که باشد، آلوده می‌شوی و از این نظر چه کسی می‌تواند آلوده‌تر از آدمی باشد که می‌بیند، می‌شنود و شهادت می‌دهد، شهادتی که جهان را می‌آلاید!

در داستان در *حوالی کافهٔ شوکا* نوع جدیدی از رفتار آدمهای پورمقدم را می‌بینیم، انگار دو خط داستانها و نمایشنامه‌ها از دو سو در نقطه‌ای که این داستان باشد به هم می‌رسند و در هم ادغام می‌شوند. آدم دو پهلوی نمایشنامه در هیأت کسی که آمده تا فالش را بگیرند و آدم حراف داستان در هیأت فالگیری هفت‌خط در مقابل هم قرار

می‌گیرند تا یکی از زیباترین و نابترین موقعیتهای داستانی را بسازند: امرار معاش به وسیلهٔ حرف زدن و اعتراف کردن به جای دیگری. فالگیر در حین خواندن نقشهای یک فنجان قهوه، ماجرایی را تکه تکه تعریف می‌کند و از این راه آگاهانه و ناآگاهانه پایش به همان ماجرایی که شرح داده کشیده می‌شود. به عبارت بهتر حرف زدن جزئی از عمل می‌شود و کلام به فعل در می‌آید و راوی که در ازای دریافت دستمزد از مشتری به جای او و برای او حرف زده، خودش تبدیل به او می‌شود و به این ترتیب یک نفر دیگر نیز به این جهان گناه و دروغ کشیده می‌شود.

اما این «او» کیست که وسوسهٔ سخن گفتن را به جان راوی یا راویان می‌اندازد؛ چیست؟ نمی‌دانیم، یعنی درست نمی‌دانیم و نمی‌دانیم چرا هر وقت خواندن کاری از یارعلی پورمقدم را به پایان می‌بریم یاد اتاقکهای اعتراف می‌افتیم که به لانه جانوران می‌مانند، اما یک چیز را خوب می‌دانیم. این که دیگر تکلیفمان با یارعلی پورمقدم روشن شده است. او نویسنده‌ای است که در سکوت بعد از اعتراف میان دو داستان، نمایشنامه‌هایش را می‌نویسد، از تقابل اعتراف و سکوت می‌نویسد، آن‌قدر می‌نویسد تا زندگی یک زندگی بدون گناه، کسالت‌بار نباشد. اما گویا تا وقتی چنین است باید با این زمزمه همخوان بود:

چرا با ما نمی‌جوشی
چرا مخمل نمی‌پوشی

فروردین ۱۳۷۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی