«آیـــــنه‌های دردار»
هوشنگ گلشیری.
انتشارات نیلوفر/ بهار ۱۳۷۲.

گلشیری یکی از سازندگانِ بزرگ نسل خودش بود، بدیهی به نظر می‌رسد که نسل‌های دیگر چالشِ خود را با نسل او به گونه‌ای نمادین، چالشِ خود با گلشیری مطرح کنند چراکه او مشخصترینِ نسل خویش بود. خود نیز به این موضوع واقف بود. به همین دلیل خانه و جلسه و محل کارش همیشه مکانِ بحث دربارهٔ ادبیات بود آن هم با کسانی با سن‌های مختلف و البته عموماً جوانترها. با گفت‌وگویی را با او آغاز کرده بودیم که از تمهیدات داستان‌نویسی گذشته و به امکان‌پذیریِ خودِ داستان رسیده بود. از اینجا گفت‌وگوی درونیِ ما آغاز شد و این مقاله یکی از آن مکالمه‌ها است؛ مکالمه‌ای که حالا، گلشیری از میانِ کلمات و جهان داستانش ادامه می‌دهد. او نوشته را به مکانی برای زیستن تبدیل کرد و اکنون از خانهٔ جدیدِ کهنش این گفت‌وگو را ادامه می‌دهد؛ و البته مثلِ همیشه با چایی که خودش درست می‌کرد، و سیگار و بذله گویی‌هایش.

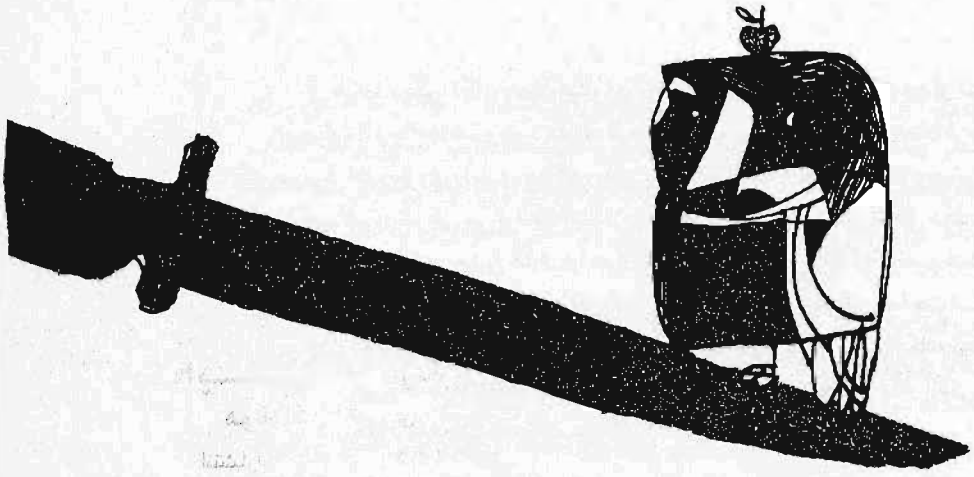
پدرکشی و آینه‌های مؤلف

شهریار وقفی‌پور

بارها به فرارَویِ یک متن به سوی آینده (خواه آینده یک متنِ ادبیِ دیگر باشد خواه متنی به اسمِ تاریخ) اشاره شده و از این فراروی به بینا ـ متنیت (Inter-Textuality) یاد شده است. در اینجا «فرارَوی» را به کنار می‌گذاریم و از «تجاوزِ یک متن به آینده» حرف می‌زنیم و مسلم است که این «تجاوز» هم بارِ معناییِ سیاسی دارد و هم بارِ جنسی. یک متن در متونِ دیگر مکانی را اشغال کرده، سلطهٔ سیاسی بر آن پیدا می‌کند. این مکان‌ها، به همین دلیل، به شدت نوستالژیک‌اند، یادآورِ فضایی جدا شده‌اند؛ از طرف دیگر، مکان‌هایی خفقان‌آورند، مکان‌هایی‌اند که در آن هرگونه صحبت دربارهٔ اقتدار شدیداً سرکوب می‌شود. «تجاوزِ متن به متنی دیگر» به دو شکلِ دیگر نیز معنا پیدا می‌کند: لذتِ خواندن به یادآوریِ شکل‌های آشنا در مکان‌های غریبه تبدیل می‌شود، شکل‌هایی که تغییری نیافته‌اند از این رو می‌توانند «ویرژیل گونه» راهِ رهایی از دوزخِ متن را نشان دهند. تعبیر دوم به صورتِ «رؤیای یک تجاوز» رخ می‌نماید: از یک سو به آرزوی همخوابگی با نزدیکان اشاره می‌کند، از سوی دیگر از احساسِ گناه نسبت به چنین آرزویی؛ از این رو مکانیزمِ دفاعی این آرزو را به صورتِ «رؤیا» یا «ترس» یا همان رؤیای تجاوز بازسازی می‌کند: هم حاملِ لذت است، هم درد و تحقیر (یا همان احساسِ گناه یا سرکوفتِ به خود به دلیلِ داشتنِ آن آرزو).

با این اوصاف «متن» به صورتِ «پدر» درمی‌آید؛ یا اگر دقیق‌تر صحبت کنیم هر متن به صورتِ «پسری» است که ناچار بایدنوعِ رابطه‌اش را با «پدر» مشخص کند. از همین رو شاید یکی از وظایفِ نقد، دقت به رؤیاها و اعمالِ اودیپی متن است. اودیپ، حلالِ معمای ابوالهول، پدرش را کشته است؛ اما این موضوع را نمی‌داند. پس از حل معما است که به این موضوع پی می‌برد. حاصلِ این دانایی کوریِ او است. تقاصِ کشتنِ پدر، کوری است اما کوری نسبت به چه؟

«پدر چیست؟» جواب اودیپ به معما «انسان» است، اما جواب متن نام پدر است. از این رو اقتدارِ پدر همان نامِ پدر یا قانون است. کشتنِ پدر تنها وقتی واقعی است که اقتدارش شکسته شود؛ یعنی قانونش به بازی گرفته شود. پسر تنها وقتی می‌تواند روایتِ رهایی را بنویسد که «نامِ پدر» را کشته باشد. داستایفسکی با قتلِ پدر می‌خواهد برادران کارامازوف را تبدیل به آن روایتِ رهایی کند؛ اما او وقتی می‌تواند آن روایت را بنویسد که نامِ پدر را کشته باشد و به کوری برسد. کوری و معرفت دو رویِ یک سکه‌اند. کوری نسبتِ به قانون پدر، معرفت به مرگِ او است و با این کوری است که پدر محو می‌شود و دیگر دیده نمی‌شود.



حال اگر بخواهیم به سراغِ متنی مثلاً آینه‌های دردار برویم، ناچاریم آن خصایلِ اودیپیِ متن را هم بخوانیم، ناچار باید نامِ پدر را هم بخوانیم و شاید مجبور شویم برادران کارامازوف را هم بخوانیم. با توجه به این امر که آنکه، «پدر کارامازوف» را می‌کشد، پسرِ نامشروع یعنی اسمردیاکف (متعفن) است.

می‌توان پدر را در بوف کور دید. بوف کور پدرِ رمانِ فارسی است. در بوف کور زن یا لکاته است یا اثیری. اثیری آن زنِ ساکتِ آسمانیِ معصوم است که تنها در خیال وجود دارد. به زنِ اثیری نمی‌توان نزدیک شد مگر مرده باشد. از این رو راویِ بوف کور تنها نظاره گر زنِ اثیری است و تنها وقتی به او نزدیک می‌شود که به روی تختش مُرده افتاده باشد. حال اگر بخواهیم جهان را به دو نیمهٔ متضاد تقسیم کنیم، می‌توانیم آن چهرهٔ دیگر زن را هم با همین تکنیک بسازیم. در مقابلِ زنِ اثیری، لکاته را قرار می‌دهیم. لکاته همان زنی است که در زندگیِ روزمره با او برخورد می‌کنیم. تنها لکاته است که ازدواج می‌کند و می‌توان با او همخوابه شد. این نامِ پدر و قانون اوست.

آینه‌های دردار اگر بخواهد روایتِ رهایی را بنویسد باید پدر را بکشد و نام او را انکار کند، اما چنین نمی‌شود. آینه‌های دردار ضامنِ اقتدارِ پدر است چراکه قانون را قبول می‌کند: زنِ اثیری و لکاته از یک طرف و پیرمردِ خنزرپنزری از طرفِ دیگر در این متن نیز به زندگی ادامه می‌دهند.

صنم‌بانو تا وقتی «صنم» است همان زنِ اثیری است، نمی‌توان به او نزدیک شد، فقط باید از دور نگاهش کرد

> من که فکر می‌کنم تو هنوز می‌ترسی، مثلِ همان شب که نشسته بودی کنارِ تختِ من و به دستم نگاه می‌کردی، حتی جرئت نکردی دستم را ببوسی. (آینه‌های دردار، ص ۱۴۴)

> آن عروسِ یغمایی، بر سریر نشسته همان الگوی زنی بوده است که وصلِ او در این جهان دست نمی‌دهد. با بدل‌های او به خلوت می‌شود رفت، اما با او فقط می‌شود بوسه‌بازی کرد. (همان، ص ۱۴۲)

(و البته بوسه‌بازی هم نمی‌شود کرد، حتی نزدیک هم نمی‌توان شد. این به گواهیِ متنِ بوف کور و متن آینه‌های دردار است) مهندس سعید ایمانی همان پیرمردِ خنزرپنزری است. راوی از پنجرهٔ خانه‌اش می‌بیند که زنِ اثیری به پیرمردِ خنزرپنزری گل نیلوفر می‌دهد. ابراهیم هم از روی دیوار سعید ایمانی را با صنم می‌بیند؛ و فقط می‌بیند و نمی‌تواند به او نزدیک شود. پیرمرد البته یک بار هم به راوی کمک می‌کند تا جسدِ زنِ اثیری را دفن کند و این همان صحنه‌ای است که سعید ایمانی به ابراهیم کمک می‌کند و او را به «دوب» می‌برد تا بتواند صنم را دفن کند.

راویِ بوف کور زنِ اثیری را به روی کاغذ می‌کِشد تا بتواند او را برای همیشه داشته باشد و نگاهش کند. ابراهیم نیز زنِ اثیری را می‌نویسد تا بتواند او را همیشه بخواند.

از طرفِ دیگر، لکاته همان مینا، زن راوی، است. ابراهیم می‌تواند به او نزدیک شود و حتی با او بچه‌دار شود (سهراب). رجاله‌ها هم وجود دارند، البته با جابه‌جایی‌هایی. رجاله‌ها همان فرج و دوست‌های طاهر هستند و طاهر نقشِ پیرمرد خنزرپنزری را بازی می‌کند. راوی می‌تواند با لکاته همخوابه شود به شرطی که به پیرمردِ خنزرپنزری تبدیل شود. ابراهیم هم به شرطی می‌تواند به مینا نزدیک شود که به طاهر تغییر شکل دهد. طاهر می‌خواهد جهان را تغییر دهد، ابراهیم نیز با نوشتن همین هدف را دنبال می‌کند. مینا هم می‌داند که ابراهیم همان طاهر است.

مینا می‌گوید: «کمی ساده‌دلی، کمی هم اقبال و بقیه‌اش دیگر سماجت است و پشتکار. طاهر بختش نگفت وگرنه آن دوتا را داشت.» پرسیده بود: «ساده‌دلی دیگر چه صیغه‌ای است؟» گفته بود: «همین که آدم فکر کند موتورِ کوچکِ آنها می‌تواند موتورِ انقلاب را راه بیندازد»... خودش چی؟ همین انگار اندکی ساده‌دلی بود که فکر کرده بود شکستگیِ کانون باید باشد. (همان، ص ۱۴۳)

ابراهیم نیز مثلِ راویِ بوف‌کور در تضادِ میانِ آسمان و زمین گرفتار است (تضادی که خود اختراعش کرده است) در یک سمت زنِ اثیری و سمتِ دیگر زن لکاته، از یک سو صنم و سوی دیگر مینا. مینا صورتِ زندگی خاکی است و صنم صورتِ زندگیِ آسمانی و ابراهیم هم صورتِ خاکی را انتخاب می‌کند و صورتِ آسمانی را به خیال می‌فرستد؛ از همین رو به ایران پیشِ مینا بازمی‌گردد در حالی که همچنان (مثل گذشته) صنم را در خیال دارد و او را می‌نویسد.

من هم همین چیزها را می‌خواهم بنویسم، از همین ارزش‌ها، گو که کهنه، می‌خواهم دفاع کنم، چون می‌دانم این دو پارگی، این اینجا بودن و آنجا بودن، یا این تعلیق میانِ آسمان و زمین همان چیزی است که ما داشته‌ایم، ریشه‌های ماست. (همان، ص ۱۵۱)

□

گفتیم که تجاوز مکانی را به وجود می‌آورد که هم در عین‌حال نوستالژیک است و هم خفقان‌آور. متنِ آینه‌های دردار نیز در چنین فضای نوستالژیک ـ خفقان‌آوری زندگی می‌کند. آینه‌های دردار نوستالژیِ گذشته را دارد، نوستالژیِ جهانی بوف‌کوری، جهانی غیرشهری، با ارزش‌هایی، گو کهنه. راوی نمی‌تواند واپاشیِ زندگیِ خانوادگی و محو اسطورهٔ زنِ اثیری را تحمل کند.

بعد حرف از خانواده‌هایی شد که از هم جدا شده بودند، زن‌ها یا مردهایی که خواسته بودند تجربه کنند و حالا در تمامیِ اروپا و امریکا و حتی آسیا نمونه‌های بسیاری می‌شد دید که شغلی داشتند یا نه، اما تنها بودند و به هر ماهی یا سالی با کسی، بی‌هیچ قرار و قاعده‌ای. گفت: زن‌های دنیا حد و حصر ندارند یا مردها، اگر بنا را بر تجربه بگذاریم، این تجربه هیچ‌گاه به انتها نمی‌رسد. (ص ۱۴۹)

فضای آینه‌های دردار فضای غربت است، غم از دست دادنِ جهانی است که قرار و قاعده‌ای دارد، جهانی که می‌تواند با قانون همه چیز را گرد آورد و وحدت بخشد و شاید از همین رو خفقان‌آور است.

□

از آرزوی قتلِ پدر به عنوانِ خصلتِ بنیادینِ متن نام بردیم. هر متن پدر ـ متنی (پدر ـ متن‌هایی) دارد که می‌خواهد او (آنها) را بکشد. اما هر متن پدرِ یگانه و مقتدرتری نیز دارد و آن مفهوم مؤلف است. آرزوی قتلِ مؤلف آرزویی است که گویا با محقق شدنِ آن، آن آرزوی دیگر نیز به تحقق می‌پیوندد.

«مرگ مؤلف» به دو صورتِ می‌تواند تعبیر شود: از دیدگاهِ منتقد متن واقعیتی در خود است و بدون ارجاع به مؤلفش عمل می‌کند. زندگیِ نویسنده به خودِ متن ربطی ندارد از این رو نباید هنگامِ خواندنِ متن به زندگینامهٔ نویسنده‌اش مراجعه کرد؛ اما از دیدگاهِ متن «مرگ مؤلف» معنای رادیکالتری دارد: متن می‌خواهد فضایی بسازد که در آن سوژهٔ نویسا و حتی عملِ نوشتن محو شود. متن با مرگ، قتل و قربانی کردنِ زندگی و سوژه بیوند خورده است. متن این وظیفه را بر عهده گرفته است که مؤلف را بکشد، نشانه‌های فردیت خاصِ سوژهٔ نویسا و نوشتن را مغشوش کند و در یک کلام ارادهٔ انسانی و هدفِ نوشتن را محو کند.

بوف کور متنی پدرکش است. راوی زنِ اثیری، زنِ لکاته و در نهایت خودش را می‌کشد تا از نوشتن نه دلیلی برای زندگی، که تمهیدی برای مرگ بسازد. هر چند عملِ نوشتن و سوژهٔ نویسا وجود دارند، اما غایتِ انسانیِ نوشتن حذف شده است. راوی برای کسی نمی‌نویسد، بلکه برای سایهٔ کج خود می‌نویسد و می‌داند که این نوشتن برای شناساندنِ خودش نیست، اما برای چیست؟ نمی‌داند. راوی نمی‌داند چرا می‌نویسد از این رو شکلی هم برای نوشتن (از پیش) اختیار نمی‌کند.

آینه‌های دردار راهِ عکس را در پیش می‌گیرد: بدین صورت که ابراهیم از نوشتن تصویر روشنی دارد، از این رو نوشتن دغدغه‌اش نیست، بلکه آنچه بیان می‌کند اهمیت دارد. ابراهیم نمی‌خواهد فضایی بسازد که مؤلف در آن محو شود، بلکه منظورش ساختِ مکانی است که سوژه در آن قدرتمندتر ظاهر شود.

گاهی نوشتن یک داستان شکل دادن به کابوس فردی است، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیتِ خوابی که یادمان رفته است و گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوس‌های جمعی‌مان را نیز نشان بدهیم. (ص ۱۴)

در این نوشته‌ها که گاه در کتابی مجموع شده بودند و گاه اینجا و آنجا در آمده بودند، که در خاطرِ او هم نمانده بود کی و کجا، او کجا بود، کجایی بود، او که هر بار تکه‌ایش را به این و آن داده بود و حالا نشسته بود تا ببیند چه کند با اینها که بر او رفته بود در این سفر. (ص ۶)

می‌نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پارهٔ به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می‌تراشیم. (ص ۹)

خودش مجموع نبود یعنی؟ می‌نوشت تا نگذارد به پردهٔ غیب برود. (ص ۱۳۷)

و حرف آخر آنکه:

پس ما می‌نویسیم تا دیگران را بشناسیم... پس ما می‌نویسیم تا ببینیم در عرصهٔ دنیای خصوصی‌مان چه می‌گذرد. (کارنامهٔ ش ۶، ص ۱۴)

ابراهیم می‌نویسد تا خودش را بشناسد. ابراهیم می‌نویسد تا مؤلف شود. ابراهیم خودش را در جایگاه سوژه قرار می‌دهد تا ابژه‌هایی (زندگی خصوصیِ خودش، زندگیِ مینا، زندگیِ صنم و درکل خاطراتش) را گرد آورد و از آنها کلیتی بسازد تا بتواند بفهمد خودش، که مؤلفِ اینها است، کیست؟ از همین رو می‌خواهد از آینه‌های دردار یک کلیت بسازد، کلیتی که نشان دهندهٔ کلیتِ خودش باشد از همین رو با دو موضوع مواجه می‌شود:

الف) نوشتن برای او موضوعی در خود نیست. نوشتن تمهیدی است که او را به سوژه تبدیل می‌کند. نوشتن دغدغهٔ او نیست. او به طور کامل و به وضوح می‌داند چگونه بنویسد.

ب) قطعه‌های خاطراتش صرفاً قطعاتی از یک کلیت است که باید در کنارِ یکدیگر وصل شوند تا تصویری واحد ارائه دهند. با توجه به این موضوع است که آینه‌های دردار قطعه قطعه نیست، بلکه پازلی دقیق است. از آنجاکه هدفی معین وجود دارد، مطایبه و طنز جایی در این کلیت ندارند؛ و از همه مهمتر دغدغهٔ ابراهیم، معرفت‌شناسی است نه هستی‌شناسیِ متن؛ از این رو با جهانی همگون، یک شکل، تک‌صدا و آرامش‌بخش روبه روایم نه با دیگر مکان‌هایی خوف‌آور.

«پدر» زنده می‌ماند و «نامِ پدر» تضمین‌کنندهٔ آرامش دنیای متن است. قانون و قرارداد و قاعده برقرارند تا دنیایی آشنا شکل گیرد و کالای ادبی مصرف شود.

نامِ پدر را فراموش کنید و از نو بازی را آغاز کنید.