روزنامه شرق

ادبیات

غزاله علیزاده از نگاه، جواد مجابی، شمس لنگرودی — صفحه ۸

دو منظره از غزاله علیزاده، محمود حسینی‌زاد، آیدین آغداشلو و... — صفحه ۹

موریس بلانشو و رمان «حکم مرگ» — صفحه ۱۰

بازخوانی غزاله علیزاده به مناسبت سالروز تولدش

کلید انداختن در تاریکی

شیما بهره‌مند
shima.bahremand@gmail.com

مقدمه‌ای بر جایگاه نمادینِ ادبیات زنان

این کلمات هیچ مخاطبی ندارد

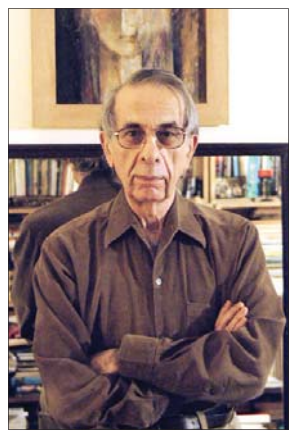
«امروز که از اداره آمدم، نظام گفت حسن گفته است، چیزی برای غزاله ننوشتند. بهتر است خودمان بنویسیم، گویا آشنایی در کیهان دارد. از این قضیه مهی از حقارت روی سرم نشست، پشتم تیر کشید، انگار به پوست یک خزنده دست کشیدم. گفتم که فکر می‌کنم این نوعی افتخار است برای من که در این مملکت دو کتاب منتشر کردم و یک کلمه هم درباره‌اش ننوشتند. معادله‌ای است که دو صورت دارد. یک اجتماع با فرهنگ و متعالی در قبال یک اثر بد سکوت می‌کند و برعکس یک کار خوب در یک اجتماع بی‌فرهنگ با سکوت روبه‌رو می‌شود. به هر حال باید فهمید جامعه ما کدام‌یک از این دو صفت را دارد. در این صورت تکلیف کار من هم روشن می‌شود. از پیش‌ترش هم هیچ رویایی نداشتم. یک‌جوری انگار در خلأ می‌نویسم. قلم را که روی کاغذ می‌گردانم، این کلمات هیچ مخاطبی ندارد. در ذهنم حتی تصویر یک خواننده هم نیست. هر کاری را بهتر از این بلد بودم بی‌معطلی می‌کردم. ولی این تنها کاری است که بلدم. در تمام وجوه دیگر زندگی برای سرپوش گذاشتن بر این بیگانگی نقش بازی می‌کنم... ولی خود من، خود اصلی من، همان خود داستان‌سراست... . از ازل تنهایی و اضطراب در جهان ستمگر آن‌قدر بود که برای ادامه بقا باید خودم داستان‌های تسلاگر می‌گفتم و این عادت در من مانده است، برای ادامه بقا.» چند دهه پیش‌تر، درست در بهمن‌ماه و کمتر از یک‌ماه پس از انتشار دومین رمانش، غزاله علیزاده این خاطره را نوشته است. همین چند خط از «خاطره بهمن»، غزاله را در جایگاه نویسنده‌ای بی‌تابعیت می‌نشاند. نویسنده‌ای که بی‌اعتنا به محفل‌ها و نهادهای ادبی تنها در فکر نوشتن است. بازخوانی علیزاده از خلال نامه‌ها و یادداشت‌هایش، نسبت نویسنده و داستان‌هایش را بیشتر آشکار می‌کند. زن‌های علیزاده، به ویژه در رمان خانه ادریسی‌ها، از یک سو تسلیم و قربانی‌اند و از سوی دیگر بر این وضعیت شوریده‌اند. در هر حال زن در داستان‌های علیزاده، در یک وضعیت قرار گرفته، از حوزه خصوصی به حوزه عمومی فراخوانده می‌شود، از این‌رو زنان او فارغ از کنش‌شان، به دلیل حضور در یک وضعیت (عموما اجتماعی- سیاسی)، موقعیت بحرانی پیدا کرده و مساله‌ساز می‌شوند. بی‌شک یکی از دلایل این رویکرد، نوع مواجهه این نویسنده با فضای ادبی است. علیزاده، سوژگی‌اش را در نوشتن و روایت تقابل‌ها و ایجاد یک وضعیت، تعریف می‌کند. از این‌رو در خانه ادریسی‌ها با خلق وضعیتی همگرا، دو طیف ناهمگن و بی‌ربط در لحظه‌ای از تاریخ با هم منطبق شده و داستان در خلال این تنش روایت می‌شود. این گونه خانه ادریسی‌ها، عصاره دوره‌ای از تاریخ یک ملت است. در وضعیت ادبی اخیر اما، ادبیات زنانه ما، هویت خود را از مفهوم نمادینِ «اقلیت» می‌گیرد. به عبارتی این ادبیات اقلیت‌بودن را مکانی برای نوشتن قرار داده و تلاش می‌کند به طرزی نمادین، منزلت خود را نیز از این مفهوم به دست آورد. نویسندگان این جریان، درست معکوس رفتار نویسنده‌ای چون غزاله علیزاده، با تاکید بر طرد شدن و اقلیت بودن، خواستار حمایتند. این گزاره که حضور زنان و جوانان، آینده درخشانی را برای ادبیات ما نوید می‌دهد نیز از تبعات این جایگاه‌سازی است. این ادبیات تحت‌الحمایه، ناگزیر زن را از نظرگاه غالب: مردانه روایت می‌کند. این تابعین، با وجود داعیه‌های فمینیستی، تعریف «زن به مثابه دیگری» را پذیرفته‌اند. نگاه کنید به داستان‌های زنانه ادبیات اخیر ما که یا از خانه به عنوان حوزه خصوصی فراتر نمی‌روند یا با همان دغدغه‌هایی که نظم موجود بر آنها تحمیل کرده به خیابان می‌آیند و با حوزه عمومی مواجه می‌شوند. این ادبیات، هیچ پیشنهاد تازه‌ای برای زندگی زنان به دست نمی‌دهد، هر چه هست حسرت است و بازنمایی وضعیت زن گرفتار و دربند روزمرگی و هر تلاشی برای تغییر وضع نیز به سازش با وضع موجود منجر می‌شود. ادبیاتی که در بارزترین نمونه‌اش، نویدی جز «عادت کردن» نمی‌دهدو البته به‌طور متناقضی، هم در پی بازپس گرفتن حق زنان است و هم بر آن است تصویر زن روشنفکر آگاه را به تصویر کشد. این تصویر یکدست از زنِ روشنفکر در غالب داستان‌ها، با آنچه او در جایگاه اقلیت، در پی به‌دست آوردنش است، مصداق همان ایستادن در دو مکان است. چه آنکه زنان مورد ستم به واسطه طردشدن یا حذف شدن از جامعه، طبعا دچار نقصان‌اند. از غزاله علیزاده، فعلا تنها «عادت به نوشتن داستان‌های تسلاگر» مانده است و تسلای ما نیز امروز گویا با این تعبیر سیمون دوبووار نسبت بیشتری دارد: «بدون شک تحمل بردگی راحت‌تر است تا اقدام برای رها شدن: مردگان نیز بهتر از زندگان با خاک انطباق یافته‌اند.» که البته این وضعیت، خود ماحصل شرایط موجود است، از این منظر آغاز رمان خانه ادریسی‌ها تمثیلی است از شرایط ما: «بروز آشفتگی در هیچ خانه‌ای نایگانی نیست؛ بین شکاف چوب‌ها، تای ملافه‌ها، درز دریچه‌ها و چین پرده‌ها غبار نرمی می‌نشیند، به انتظار بادی که از دری گشوده به خانه راه بیابد و اجزای پراکندگی را از کمینگاه آزاد کند.» این مقدمه البته تنها یکی از دلایل ضرورت بازخوانی آثار غزاله علیزاده است.

بررسی کارکرد اسطوره در آثار «غزاله علیزاده»

علیه نابودی

جلال ستاری

در رمان‌های غزاله علیزاده، اسطوره با ظرافت در پس ظاهر واقع‌گرایانه داستان قرار داده شده است و همین ویژگی است که رمان‌های علیزاده، از جمله «خانه ادریسی‌ها» را به رمان‌هایی دولایه بدل کرده است. لایه اول خانه ادریسی‌ها، لایه رئالیستی است که از حوادث ظاهری رمان تشکیل شده و دیگری لایه اساطیری است که در پس پشت لایه اول پنهان است و خواننده خود باید آن را کشف کند. با کشف این لایه دوم است که درمی‌یابیم همیشه یک خانه ادریسی‌ها هست که غارت می‌شود. اما هنر غزاله علیزاده، در نحوه کنار هم قرار دادن این دو لایه است. علیزاده چنان با مهارت لایه رئالیستی و لایه اساطیری رمان را به هم می‌آمیزد که دو لایه بودن رمان در نگاه اول به چشم نمی‌آید. برخلاف کسانی که در آثاری این‌گونه، به دلیل اینکه نمی‌توانند دو لایه را خوب به هم بچسبانند، کارشان نچسب و تصنعی از آب درمی‌آید. علیزاده، در لایه دوم این رمان، قهرمان اساطیری را چنان امروزی کرده و از آسمان به زمین آورده است که اسطوره رمان او را می‌توان در هر کوی و برزن دید، ضمن اینکه در فرآیند این زمینی شدن، جنبه‌های اساطیری قهرمان زمینی‌شده نیز حفظ شده است و علیزاده با حفظ این جنبه‌های اساطیری، بازی هنرمندانه‌ای با اسطوره و کیمیاگری می‌کند. این شکل از مواجهه با اسطوره، مشابه همان کاری است که سیمین دانشور هم در رمان «سووشون» با اسطوره سیاوش انجام داده است. همان‌طور که دانشور در سووشون یک سیاوش نوساخته، علیزاده هم در «خانه ادریسی‌ها» به نو کردن قهرمان اسطوره‌ای پرداخته است. در هر دو رمان، قهرمان اسطوره‌ای جانب مردم را می‌گیرد نه جانب شاه را و این، همان مواجهه نوگرایانه با اسطوره است. علیزاده نه فقط در «خانه ادریسی‌ها» که در «شب‌های تهران» نیز همین رویکرد را به اسطوره حفظ کرده و آن را ادامه داده است. قهرمان زن رمان «شب‌های تهران»، در عین اینکه یک زن زمینی و عادی است، چهره‌ای جاودانه و اساطیری را از جوانی ارایه می‌دهد و علیزاده برخلاف اسطوره‌های قدیم، از خلال این اسطوره‌پردازی، نه یک مساله کلی و نامشخص که یک مساله امروزی را محور رمان قرار داده و اسطوره جوانی و عشق و جاودانگی را خلق کرده است. اسطوره‌ای که ریشه‌ای عقلانی و خردورزانه دارد. در خانه ادریسی‌ها نیز، عشق و جاودنگی به شکلی دیگر مطرح شده است و به همین دلیل، «عشق‌آباد» در این رمان به تصادف به عنوان کانون وقایع انتخاب نشده است. عشق‌آباد، کانون عشق لایزال است. در تمام اتفاقات این رمان، رد پای نوعی جاودانگی و رستاخیز دیده می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که علیزاده در رمان‌هایش نابودی انسان‌ها را نمی‌پذیرد و به مرگ اعتقادی ندارد و معتقد است که انسان نمی‌میرد بلکه رستاخیز پیدا می‌کند. چنانکه در پایان رمان، آن خانواده نابود می‌شود اما اصالت و معنویت آن به جا می‌ماند و این جاودانگی، یکی از مفاهیم محوری رمان خانه ادریسی‌هاست و آن را به ویژه در معنای رمزی و اساطیری‌ای که گنج در این رمان پیدا کرده است می‌بینیم؛ گنج حلقه اتصالی است که فریادرسان را به فریادخواهان یعنی به قربانیان خانه ادریسی، رحیلا و لوبا و رعنا می‌پیوندد که گویی نمرده‌اند بلکه گوهر و زر شده‌اند تا جویندگان کیمیای سعادت و اکسیر جان با آن بتوانند به خونخواهی دادخواهانی که دادرسی نیافته‌اند برخیزند. این گنج در اتاق رحیلاست که رکسانا در آن منزل کرده است. رکسانا دست بر دیوار می‌نهد و در مخفی کوچکی عقب می‌رود و صندوقخانه‌ای نمایان می‌شود که گردی هزارساله بر اشیایش نشسته است و پر از گلدان است و در هر گلدان، شاخه‌های آزالیا و نرگس و مریم و سنبل سفید است که گلبرگ‌هایشان خشکیده و با تلنگری فرو می‌ریزند. رکسانا در صندوق را با شناختی که از اعداد قفل رمزش دارد می‌گشاید و پرتوی سرخگون از درون صندوق بر آنان می‌تابد: «بخاری نورانی فراز توده زر، درهم پیچید و رو به سقف رفت. مشعله‌هایی پیوسته چون شهاب‌های آسمانی تابیدن آغاز کردند. انگشتر یاقوت سرخ، میان حوضچه زرفام در لمعانی آتشگون می‌گداخت و جرقه می‌زد.» خانم ادریسی به قباد می‌گوید انگشتری مال لوبا بود و قباد تصدیق می‌کند که با لنگه‌اش مو نمی‌زند و خانم ادریسی به یاد می‌آورد که دو انگشتر یاقوت را با هم خریدند برای لوبا و او (در چهارشنبه یازده مهرماه، روز نامگذاری آنان: یوم السکار) و قباد به وی می‌گوید: برازنده انگشت شماست تا روزی که بفروشیمش و انگشتر را در انگشت بانوی پیر می‌کند و همه می‌بینند انگشتری، اندازه انگشت اوست. اما گنج چگونه فراهم آمده بود؟ میراثی از نیاکان؟ خانم ادریسی گمان نمی‌کند که چنین باشد. به یاد دارد که دختر عمو لوبا را از آغاز بیمارش در بیست سالگی، در این اتاق تاریک پر از گل‌های تازه که هر روز صبح می‌آوردند، حبس می‌کردند. بیماری مرموزی که اطبا می‌گفتند با عطر گل‌های سفید درمان می‌شود و وقتی تابوت لوبا را بیرون می‌بردند، خانه پر از عطر گل بود و اینک برجایش، صندوقی پر از زر هست با یاقوتی سرخ به رنگ خون کبوتر، همچون خون یا پاره‌های پیکر قربانی آیینی که در اساطیر موجب خیر و برکت رویش گیاهان و آفرینش یا رستاخیز جهان است و این همان سر جاودانگی است یا شور و عشق حیات سرمدی، یعنی حلقه‌های به هم‌پیوسته مرگ و زندگی که وهاب از آن دل‌آگاهی دارد. اما کارهای رکسانا به نظر خانم ادریسی؛ همچون ساحری و جادوگری است چون حتی رمز صندوق را می‌داند و به گمانش شاید روح لوبا در او حلول کرده است. به یاد داریم که رعنا مادر وهاب رکسانا را می‌شناخته و خبر اهل خانه را به وی داده بود. حتی انگشتر رحیلا را به رکسانا بخشیده بود و شاید رکسانا و رحیلا را درهم می‌آمیخت و یکی می‌پنداشت. از این‌رو رکسانا پیش از خروج از صندوقخانه که با فشار بر نقطه‌ای نامریی، درش را می‌بندد، آنچنان که جای هیچ شکافی باقی نمی‌ماند به خانم ادریسی می‌گوید: رمز گنج را با همه جزییاتش از عروستان شنیده بودم. اما رعنا از کجا می‌دانست؟ بی‌گمان



رحیلا که از کودکی در آن اتاق سر می‌کرد راز را بر وی فاش کرده بود. این چنین اگر در گنج به دیده رمز بنگریم، می‌توان گفت که رازی و رمزی دست به دست می‌شود. راز لوبا و رحیلا چون مرده‌ریگی گران‌بها به وساطت رعنا به دست رکسانا می‌رسد و رکسانا با شکافتنش، حکمتی را که در آن هست، دستمایه کاری می‌کند که خیر و صلاح جمع در آن است. این رمز، اگر معنایی باطنی را تمثیل کند، گنجی است که در صندوقچه سینه و در سر ضمیر پنهان و رحیلا و لوبا که صندوق سر بودند، جز رعنای رازنیوش گوش شنوایی نیافتند. اما این راز سربه‌مهر چیست؟ چیزی بسیار ساده که سخت بدیهی می‌نماید، ولی مگر نه این است که همواره چیزهای بس مهم، ساده‌ترین چیزهایند، زیرا فطری بشرند؛ راز را رکسانا بر همگان فاش می‌کند، هنگامی‌که پس از بستن در صندوقخانه می‌گوید: «رهایی وجود ندارد. تغییر، در درون باید اتفاق بیفتد، بدون این تحول، انقلاب، تعویض پوسته است.» این تغییر درونی نیز به سائقه عشق تحقق می‌پذیرد و اگر عشق کیمیاگر در این راه دستگیر و هادی طالب نباشد، چنان‌که برای رکسانا نبود، انسان شورشی به آنجا می‌رسد که چون رکسانا می‌گوید: «رویای انقلاب بهتر از واقعیت است و حالا یک چیز می‌خواهم: روی قله‌های دوردست ایستادن و نگاه کردن، تنها این نوع دوست داشتن، نجات‌دهنده است.» و با این سخن پای در وادی هیچ انگاری و نیست‌گرایی می‌نهد.

اما این رمز، چون هر رمزی، دوپهلو و دوسوگراست و گنج ما، دفینه و خزینه زر و سیم نیز هست که همواره در خرابه و ویرانه است و بر سر آن ماری خفته است که «گنج و مار و گل و خار و غم و شادی به همند.» و قباد سرکرده دولت‌ستیزان گنجور، عزم جزم می‌کند که این گنج را به کوه ارسال دارد و ناراضیانی که سر ستیز دارند به کوه پناه برند و روز نو، روزی نو پی سکه‌های طلا را از صندوق در بیست کیسه خالی می‌کنند و با درشکه‌ران آشنایی به کوه می‌فرستند. در این لحظه خانم ادریسی به قباد می‌گوید: «سر آخر همراه شدیم. در تمام این سال‌ها احساس می‌کردم دوران تبعیدم را طی می‌کنم.» از همه آدم‌های رمان، تنها این جفت که پیوندشان در آسمان بسته‌شده و خاطره‌ها را از یاد نبرده‌اند، رستگارند، چون عشق و انقلاب و ظاهر و باطن را بسان تاروپود به هم تنیده‌اند. از جمع «متمردین» به قول آتشکارها، شوکت و خانم ادریسی و رکسانا، شبانگاه پیش از عزیمت، پاهای آلوده و رنجور برزو و تیمور و ترکان و کاوه و قدیر و وهاب و رخساره و کوکان و لقا و کوکب و پری و یاور و یوسف را می‌شویند، همان‌گونه که مسیح در شام آخر پای حواریون را شست و در صدر مسیحیت، زنان پارسا پای گدایان را می‌شستند؛ اما نقشه لو می‌رود و فوجی آتشکار سیاه‌پوش که دعوی دارند «بیماری عشق را ریشه‌کن کنند»، قفل در را می‌شکنند و به حیاط می‌ریزند و در سپیده‌دم شش تن: قباد و شوکت و بانوی کهنسال و رکسانا و کاوه و برزو را می‌برند. تا به جوخه اعدام بسپارند. برای دیگران نیز مجازات‌هایی تعیین کرده‌اند، اسم بعضی هم چون وهاب در سیاهه «متمردان» مستوجب سیاست نیست. یوسف می‌گریزد، در کوچه تیر می‌خورد و از آن پس گم می‌شود و آخرین نشانه‌اش چندقطره خون بر سنگفرش کوچه است. در این هنگام که به پایان داستان نزدیک می‌شویم، بار دیگر نسیم رستاخیزی بر نظرکردگان می‌وزد. قباد انگشتری یاقوت سرخ را به یونس می‌بخشد و می‌گوید: «امانت تو» و یونس پاسخ می‌دهد: «گل‌های مریم، سنبل سفید، نرگس و آزالیا! – لوبا تقسیم شد: طلا به کوه رفت. سیماب آتش با شماست! حلقه اکسیر! سپاسگزارم!» پس داستان همچنان باقی است، چون پیکر پاره‌پاره قهرمانانی که به شهادت می‌رسند، کیمیاکار است و خیر و برکت دارد. رکسانا وهاب را به جست‌وجوی گمشده‌اش که این بار رکساناست به سفری دور و دراز می‌فرستد تا گوهر عشق همچنان درخشان و فروزان به‌سان خورشید بتابد، از این رو در لحظه‌ای که می‌برندش، به وهاب می‌گوید: «درست لب مرز به‌هم رسیدیم. مادرت تو را به من هدیه کرد، حیف که نفهمیدم، به کشمیر برو.» و حق همین است چنانکه مادربزرگ به نواده درمانده و بی‌کس و تنهایش که کشمیر از او بسی دورافتاده و تصویر رحیلا در ذهنش به هم ریخته و رکسانا در وجودش حل شده و از وی می‌پرسد به که پناه برم؟ می‌گوید: «به عشق. خیال رحیلا توهم بود، اما رکسانا واقعی است.»

متاسفانه، به کارهای غزاله علیزاده آنچنان نپرداخته‌اند و جنبه‌های بسیاری از کار او هنوز ناشناخته باقی مانده است که یک دلیلش شاید شیوه زندگی او باشد. شیوه‌ای که بر جنبه ادیبانه شخصیت او غلبه کرده و باعث شده است که او را ادیب به حساب نیاورند و این کوتاهی بزرگی در حق اوست در حالی که سزاوار است که بسیار بیش از اینها به او پرداخته شود. یک دلیل دیگر این کوتاهی شاید نثر پیچیده و غامض رمان‌های غزاله علیزاده باشد. نثری که مخاطب را می‌راند و نمی‌گذارد به راحتی با نوشته‌های او ارتباط برقرار کند. نثر رمان‌های علیزاده به شدت ادبی و کلاسیک است و به گمان من چنین نثری برای رمان امروزی، کارکرد چندانی ندارد. علیزاده بیشتر مثل نویسندگان قرن ۱۹ فرانسه می‌نوشت و نثرش هم واقعا زیبا بود اما به درد رمان امروز نمی‌خورد. نثر رمان امروز باید ساده باشد چرا که رمان شعر نیست و رمان‌نویس امروزی باید مثل من و امثال من حرف بزند. رمان‌های غزاله علیزاده به دلیل نثر دشوار و به شدت ادبی‌شان، آسان‌یاب نیستند و خواننده را گیج می‌کنند و همین باعث شده که آثارش کمتر خوانده شود. خود او یک‌بار می‌گفت که من وقتی می‌خواهم بنویسم، صورتم را می‌پوشانم و چشم‌هایم را می‌بندم و دراز می‌کشم و به کسی می‌گویم که برایم بنویسد. طبیعتا این شیوه نوشتن، نثر را پیچیده و ارتباط خواننده را با این نوع نثر دشوار می‌کند. با این همه، علیزاده بدون شک یکی از بهترین رمان‌نویس‌های معاصر است و جا دارد که به آثار او بیش از این پرداخته شود.

پاراگراف

خانه ادریسی‌ها

بروز آشفتگی در هیچ خانه‌ای ناگهانی نیست؛ بین شکاف چوب‌ها، تای ملافه‌ها، درز دریچه‌ها و چین پرده‌ها غبار نرمی می‌نشیند، به انتظار بادی که از دری گشوده به خانه راه بیابد و اجزای پراکندگی را از کمینگاه آزاد کند. در خانه ادریسی‌ها زندگی به روال همیشه بود. ساعت دیواری، با قاب کنده‌کاری و تارک پوشیده از نقش پرنده‌ها و گل‌ها، کار خراط‌های بخارا، ۱۰ضربه نواخت.

لقا نگاه به ساعت مچی خود کرد، آن را جلو کشید و از سر میز صبحانه برخواست. خرده‌های نان را برای ماهی‌ها برد. وهاب، پسر خانواده،آخرین جرعه چای را از فنجان لاجوردی «بِسور» نوشید، خمیازه را فرو خورد، رو کرد به خانم ادریسی: «حال او امروز بهتر است.»

بانوی پیر عینک را روی بینی جابه‌جا کرد؛ چشم‌ها پشت شیشه، آبی کدر بود:«هیچ کار او روشن نیست.»

مه تا نیمه دریچه‌های قوسی پایین می‌آمد، به شیشه‌ها می‌ساید، می‌چرخید و رو به درخت‌های کاج و صنوبر می‌رفت. از انتهای سرسرا صدای شستن ظرف، باز شدن آب و غلغل سماور می‌امد. در آشپزخانه، یاور، گه‌گاه سرفه می‌کرد، پاکشان راه می‌رفت.

خانم‌بزرگ ابرو به هم کشیده: «مرد بیچاره هم پیر شده، سینه خرابی دارد، زیاد چپق می‌کشد.»

وهاب به حاشیه میز دست تکیه داد و برخاست:« می‌روم کتابخانه، مطلبی از خرابه‌های شهر «نسا» خوانده‌ام. جای عظیمی بوده، رفته زیر خاک.» خانم ادریسی آه کشید: «زیر خاک چه شهرها که نیست. شهر ما هم روزی زیر خاک می‌رود.» وهاب پلک‌ها را بست، پشت به او کرد و آرام دور شد. اهل خانه در راه‌رفتن، خوردن و گفت‌وگو، همواره می‌کوشیدند کم سروصدا باشند.

مدار ۴۲

در «تالارها»ی غزاله علیزاده چه می‌گذرد؟

چهره پنهان «پرویز اتحاد»

پویا رفویی

«ما که منتقد نداریم»، «در ایران نقد نیست»، «متاسفانه هیچ وقت منتقد نداشتیم.» اینها گزاره‌ها یا بهتر است بگوییم حکم‌هایی است که غالبا هنرمندان و به‌خصوص نویسندگان با صراحت و سهولت، شفاها و مکتوب، در عرصه عمومی صادر می‌کنند. ظاهرا هیچ شک و شبهه‌ای در صحت این جملات نیست. این نقل‌قول‌ها، فارغ از اینکه قایل یا ناقل آنها چه کسی یا کسانی باشند، در موقعیت‌های مختلفی ادا می‌شوند. حتی در جلسات نقد ادبی هم که با حضور یکی، دو منتقد در کنار نویسنده یا خالق اثر برگزار می‌شود، یکی از طرفین و بعضی وقت‌ها هر دو طرف، اظهاراتی را مبنی بر غیاب نقد و منتقد بی‌تعارف و بی‌غرض چاشنی بحث می‌کنند. در عمل منتقد موجودی است که با آن که از ساحت کیستی برخوردار است، چیستی‌اش را مکررا نفی می‌کنند و درست به همین دلیل «نقد» با بدن منتقد پیوند خورده است. نتیجتا منتقد به ناچار خود را مثل آتش‌نشانی می‌بیند که دیر به محل آتش سوزی رسیده و جز خاکستر و دود چیزی نمی‌بیند، اما از منظر نویسنده، منتقد در حکم شبحی است که در اطراف و اکناف گورستان ادبیات پرسه می‌زند و بالطبع مثل همه اشباح آزارنده و عذاب‌آور است ولی اشباح هرقدر برای زندگان مایه ناراحتی باشند، در عوض مردگان خیلی زود با آنها اخت می‌شوند. اینکه نویسندگان، در سال‌های اخیر خودشان نقش منتقد را نیز تقبل کرده‌اند، ناشی از به‌رسمیت شناختن چیستی منتقد نیست، بلکه حاکی از انس و الفت میان اشباح و اموات است. «تالارها»، یکی از آخرین داستان‌های غزاله علیزاده، دقیقا بر ماهیت شبح‌گون نقد در نسبت با خلق ادبی انگشت می‌گذارد. داستان در ۱۱ اپیزود، روایت دگرگونی «پرویز اتحاد» از موجود بدن-مند دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به هیات شبح پرسه‌زن فضای پساانقلابی است. برخلاف همیشه که منتقد بعد از وقوع اثر ادبی حضورش معنی پیدا می‌کند، در «تالارها»ی غزاله علیزاده، این منتقد است که بر راوی پیشی می‌گیرد و شاید دلیل اپیزودیک شدن داستان همین باشد. جملات آغازین داستان موضع راوی را به خوبی آشکار می‌کند: «بین دهه‌های ۴۰ و ۵۰ «پرویز اتحاد» را روشنفکرها می‌شناختند، شعر می‌گفت و نقد می‌نوشت، در رشته‌های گوناگون: سینما، تئاتر، نقاشی و حتی موسیقی.» در ادامه در می‌یابیم که او به راحتی تن به خلق هنری نمی‌دهد. از «مرگ در ونیز» ویسکونتی خوشش نمی‌آید، اجرای «در انتظار گودو» در نظرش از اثری فلسفی به جفتک‌های دو دلقک تقلیل پیدا کرده است. «تد هیوز»را شاعری قرن نوزدهمی تلقی می‌کند، همزمان عاشق فلینی و چخوف است. علاوه بر این به پیشنهاد ساختن فیلم جواب رد می‌دهد. «پرویز اتحاد» از معاصران خود قطع امید کرده است و به نسل‌های آینده دلخوش است. غزاله علیزاده، به جای آن که به شیوه مالوف، حضور نویسنده را پیشین و منتقد را پسین فرض کند، محل این دو را تغییر می‌دهد. در «تالارها»، با روایت نقد سروکار داریم و نه نقد روایت. به همین منوال، از بعد نظری، کلیشه «ما که منتقد نداریم»، همزمان گزاره «ولی نویسنده داریم» را خواسته و ناخواسته در مدار مناسبات قدرت یکی را حذف و دیگری را جاسازی می‌کند، اما غزاله علیزاده، در «تالارها» الگویی را عرضه می‌کرد که البته در زیر شنزارهای ستایشگران معاصرش و نیز پسینیان بی‌اعتنا و صامت دفن شد. «پرویز اتحاد» یا شمایل منتقد، مخاطبی است که نویسنده می‌شود. از طرف دیگر، نویسنده هم منتقدی است که بر ناتوانی در نوشتن فائق آمده است. در غیاب منتقد، رابطه نویسنده و مخاطب به رابطه غالب و مغلوب مبدل می‌شود. از این بابت داستان علیزاده بیش از آنکه حدیث نفس روشنفکران دهه‌های ۴۰ و ۵۰ یا گزارشی از نیروی گریز از مرکز فضای پساانقلابی باشد، نگاشت (mapping) تحولات بعدی ادبیات معاصر ایران را رقم می‌زند. در تالارهای غزاله علیزاده، تکثیر نویسنده و شعف هیستریک نویسنده شدن، روی دیگر فرآیند دهشتناک و ناپدیدسازی منتقد بود که تدریجا جای خود را به متخصص تدوینگر کاتالوگ‌های «صد سال داستان‌نویسی» و «نویسندگان پست مدرن ایران» می‌داد. از فرم «تالارها» نباید غفلت کرد. این داستان هم مثل «خانه ادریسی‌ها» مبنای روایت را بر پرهیز از نوشتن نوشتنی‌ها و اعلام ناتوانی در نانوشتنی‌های ادبیات قرار می‌دهد. ادبیات از بازنمایی بو، صدا و رنگ ناتوان است و درست به همین دلیل، روایت علیزاده مثل بسیاری از دیگر نویسندگان مدرن حول محور چنین حسیاتی شکل می‌گیرد. در اپیزودی که به مشاهدات پرویز اتحاد از صحنه‌های انقلاب ۵۷ اختصاص دارد، ناگهان با پیرمردی روبه‌رو می‌شویم که درعین فشردگی تام و تمام روایت، کل ماجرا را به «بوی آزادی» تعبیر می‌کند. پیرمرد نمی‌تواند این بو را برای پرویز شرح دهد، به همین جهت به بوی لباس‌های دکتر محمد مصدق ارجاع می‌دهد. بعد در ادامه ماجرای دیدارش از احمدآباد را پس از مرگ مصدق بازگو می‌کند که گویا مصدق دودست کت‌وشلوار بیشتر نداشته. «بوی آزادی» در اپیزودی دیگر به لباس‌های مندرس پرویز در دهه ۶۰ و تغییر مد پوشاک جوانان دهه ۶۰ گره می‌خورد. اگر تجربه حسی انقلاب برای پرویز اتحاد تجربه‌ای بویایی است، جنگ و حوادث منتهی به آزادی خرمشهر یکسره شنیداری است. پرویز اتحاد که همه زندگی‌اش را مثل آلفرد جی. پروفراک الیوت در پیمانه تالارها سپری می‌کند، آخرین لحظات زندگی منتهی به سکته قلبی‌اش آمیخته با صدای ساز دختر ویولن‌نوازی است که در حین اجرا، در فاصله «ممد نبودی» و «شهر آزاد شد»، پایان داستان را رقم می‌زند. پرویز، ساز پریسای نوازنده را به جلوه دقایقی می‌بیند که اسیر توفان شده. بعد ضربان «ناموزون» قلب پرویز آن‌طور که در داستان آمده، خود او را اسیر موج‌های نامریی سالن اجرا می‌کند. پسر پرویز، «آریو» چیزی از این فعل و انفعال نمی‌فهمد، ولی درست مقارن با صدای «شهر آزاد شد»، دختر با ویولن-قایق خود، پارو-آرشه زنان پرویز را نجات می‌دهد و از مهلکه بیرون می‌برد. شگرد روایت بر مبنای تجربیات حسی شخصیت، از جنبه‌ای دیگر با ایماژ زمان گره می‌خورد. داستان را می‌توان با الهام از تعبیر «رمبو»ی انقلاب به دوره «وحدت حسی» و «بی نظمی همه حواس» تقسیم کرد. پرویز، در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ از وحدت حسی برخوردار است. همه پنج حس او همزمان با هم فعالند. در نقل ماجرای عاشق شدن پرویز، ادراک او از حضور دیگری با تمام حواس صورت می‌گیرد، اما به محض تجربه انقلاب دوران «بی‌نظمی همه حواس» شروع می‌شود.

ادامه در صفحه ۸