نگاه

شاعرانگی در «آن هنگام که نفس هوا می‌شود» اثر بال کالانیتی
چهارده یک دو هشت

مهدی مظفری‌ساوجی

کاهی آدم لابه‌لای کتاب‌هایی که اصلا انتظارش را ندارد به شعر می‌رسد. این کتاب‌ها می‌توانند پزشکی یا روانپزشکی باشند، یا حتی کتاب‌هایی که به حوزه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و... تعلق دارند. کندوکاو در مولفه‌ها و معادل‌های استعاری و ایهامی یا تاویل‌های نمادین و کنایی در مواجهه با آنچه کاهی از این متون استنباط می‌شود، ناخواسته ذهن را به سمت نوعی برداشت شاعرانه می‌برد. شعر در هر زمان و مکانی، امکان تحقق و وقوع دارد. حتی کاهی گیاهان و اشیا در جایی قرار می‌گیرند که تداعی شعر می‌کنند یا ما در مواجهه با آنها به فضا و فرمی شاعرانه می‌رسیم. تصور کنید گلدان مصنوعی با گل‌ها و برگ‌های سبز و درخشان خود در بنجرهای که پایین را قاب گرفته چه می‌خواهد بگوید. یا صبحی پاییزی در سن‌هوزه، پرده را کنار زده‌اید و درخت لیموترش را غرق شکوفه دیده‌اید. آیا این زیباترین یادآوری جهان نیست. حالا تصور کنید بیماری را که مبتلا به تومور مغزی است و ناحیه بروکای مغزش دچار آسیب شده و در تولید زبان به ناتوانی رسیده و قدرت تکلم یا نوشتن درست خود را از دست داده است. یعنی می‌تواند به آسانی زبان را درک کند و حرف‌های شما را بفهمد اما آنچه در ذهنش می‌گذرد قابلیت تبدیل و تحویل درست به زبان را ندارد. به عبارتی بیمار می‌تواند صحبت کند اما گفتاری که تولید می‌کند مجموعه‌ای از کلمات، عبارات و تصاویر بی‌ربط است. گویی نشانه‌های آوایی و زبانی او با آنچه از قِبَل همین نشانه‌ها در ذهن دیگران می‌گذرد به‌کل تفاوت دارد. به عبارت دیگر هرکدام یک موقعیت و وضعیت را درک و تجربه می‌کنند اما قرارداد‌های زبانی‌شان، یعنی آنچه آنها را به هم مرتبط می‌کند و به‌اصطلاح محل و محمل برقراری ارتباط‌های کلامی میانشان می‌شود، دو چیز کاملا مجزاست. در کتاب «آن هنگام که نفس هوا می‌شود»، اثر بال کالانیتی[1]، به چنین وضعیت و موقعیت پیچیده و بغرنجی برمی‌خوریم. بیماری که شرح‌حال او چیزی کم از یک شعر ناب دردناک ندارد. شعری که می‌تواند بیانگر وضعیت و موقعیت کمیک - تراژیک بسیاری از معادلات و مناسبات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی امروز ما باشد: «اولین بیماری را که با این مشکل دیدم، مردی ضیق‌دودسواله، مبتلا به تومور مغزی بود. او در کرسکنی صبح، آرام واردِ اتاقش شد.یم و رزیدنت از او پرسید: آقای مایکل امروز حالتان چطور است؟

با خشونتی جواب داد: چهار شش یک هشت نوزده!

تومور مدارِ تکلمش را دچار مشکل کرده بود. بنابراین فقط می‌توانست مجموعه‌ای از اعداد را بگوید. اما هنوز عضو همودی داشت. هنوز می‌توانست احساساتش را نشان بدهد. لبخند بزند. اخم کند. آه بکشد. یکسری اعداد دیگر گفت. ایرباز را نگرانی.

چیزی می‌خواست به ما بگوید. اما ارقام نمی‌توانستند چیزی جز ترس و خشمش را منتقل کنند.

کروه پزشکی آماده ترک اتاق بود. اما به دلایلی، من ماندم.

چهارده یک دو هشت... دستم را گرفته بود و بهم التماس می‌کرد: چهارده یک دو هشت.

متاسفم.

با لحنی عصبی گفت: چهارده یک دو هشت. و به چشم‌هایم خیره شد. و بعد من از اتاق بیرون آمدم تا به کروه برسم. از چند ماه بعد ثمرد، هر بیماری که برای این دیدا داشت یا او به خاک سپرده شد.

این ماجرای غم‌انگیز اریک نظر به حکایت «جارکس را در مدری یک دره» در مثنوی شبیه است. جز چهار مرد می‌خواهد با پال یک چیز بخرند. اما چون زانشان با هم فرق می‌کند و یکی فارس است و دیگری عرب و سومی کرد و نفر چهارم رومی، نمی‌توانند همدیگر را متقاعد کنند و کارشان به زنع می‌کشد. نزد یک مولانا از سِرّ نام‌ها غافل بودند.

«آن هنگام که نفس هوا می‌شود» بار ها از این فرازهای شاعرانه یا به‌اصطلاح شعرگونه‌ها در بافته است. البته ما که آن‌جا حلـه‌ای که پال کالانیتی هر تارش را به رنج سرآورده از ضمیر و هر پودش را به جهد از روان جدا کرده. نویسنده به صفحاتی می‌رسد که مربوط به تشریح حیرت است و در پوزه‌ای به شرح و بسطی مجمل از مواجهه خود با تشریح حیرت می‌پردازد. شرحی که به‌واقع چندین‌ار است و مبوغ: «آدم فکر می‌کند اولین‌باری که بشر مدرمای را تکه‌تکه می‌کند. حس جالب و عجیبی خواهد داشت. اما به طرز شگفت‌انگیزی همه‌چیز عادی بود. چراغ‌های روشن. میزهایی از فولاد ضدزنگ، و اساتید پاییوزد. چو ماسیبی ایجاد کرده بودند. بالین‌حال بازهم بیش از بشت گردن تا کوچک‌عمر. فراموش‌نشدنی بود. چاقوی جراحی به‌فدری تیز است که در حین تکه‌تکه‌شدن پوست خیلی آن را باره نمی‌کند و رباط‌ها پنهان زیرین را آشکار می‌کند، و حتی با وجود اعدادکسی گفال. آدم را غافلگیر. خیال‌زده و هیجان‌زده می‌کند. تشریح حیرت. کل رویداد پزشکی سرنوشت‌ساز و بدیدآورنده انبوهی از احساسات مختلف است. از دلزدگی، شعف، تهوع، درماندگی و ترس تا ملامت مصنعی از امرین‌های دانشگاهی، که اجازه بیجا می‌شود همه‌چیزش بین تاثر و ابتذال در نوسان است...

با خشونتی جواب داد: چهار شش یک هشت نوزده!

تومور مدارِ تکلمش را دچار مشکل کرده بود. بنابراین فقط می‌توانست مجموعه‌ای از اعـداد را بگوید. اما هنوز عضو همودی داشـت. هنوز می‌توانست احساساتش را نشان بدهد. لبخند بزند. اخم کند. آه بکشد. یکسری اعداد دیگر گفت. ایرباز را نگرانی.

چیزی می‌خواست به ما بگوید. اما ارقام نمی‌توانستند همدیگر را متقاعد کنند و کارشان به زنع می‌کشد. نزد یک مولانا از سِرّ نام‌ها غافل بودند.

«آن هنگام که نفس هوا می‌شود» بار ها از این فرازهای شاعرانه یا به‌اصطلاح شعرگونه‌ها در بافته است. البته ما که آن‌جا حلـه‌ای که پال کالانیتی هر تارش را به رنج سرآورده از ضمیر و هر پودش را به جهد از روان جدا کرده. نویسنده به صفحاتی می‌رسد که مربوط به تشریح حیرت است و در پوزه‌ای به شرح و بسطی مجمل از مواجهه خود با تشریح حیرت می‌پردازد. شرحی که به‌واقع چندین‌ار است و مبوغ: «آدم فکر می‌کند اولین‌باری که بشر مدرمای را تکه‌تکه می‌کند. حس جالب و عجیبی خواهد داشت. اما به طرز شگفت‌انگیزی همه‌چیز عادی بود. چراغ‌های روشن. میزهایی از فولاد ضدزنگ، و اساتید پاییوزد. چو ماسیبی ایجاد کرده بودند. بالین‌حال بازهم بیش از بشت گردن تا کوچک‌عمر. فراموش‌نشدنی بود. چاقوی جراحی به‌فدری تیز است که در حین تکه‌تکه‌شدن پوست خیلی آن را باره نمی‌کند و رباط‌های پنهان زیرین را آشکار می‌کند، و حتی با وجود اعدادکسی گفال. آدم را غافلگیر. خیال‌زده و هیجان‌زده می‌کند. تشریح حیرت. کل رویداد پزشکی سرنوشت‌ساز و بدیدآورنده انبوهی از احساسات مختلف است. از دلزدگی، شعف، تهوع، درماندگی و ترس تا ملامت مصنعی از امرین‌های دانشگاهی، که اجازه بیجا می‌شود همه‌چیزش بین تاثر و ابتذال در نوسان است...

در گفت‌وگو با دانشجوهای غیرزیستی، داستان‌های جدها را تعریف می‌کردم. بی بردم توانایی برجسته‌کردن چیزهای جذب‌غریب، وحشتناک و پوچ و مرخـرف را دارم. اتاقی می‌خواستم اینجا را مطمئن کنم که آدم عادی‌ای هستم. حتی با اینکه شش ساعت در هفته با او حرف می‌زدم، هیچ‌وقت نمی‌گذاشتم. با بازگردن جسدی جدی می‌گذاشتم. ماه بعد جسدم، دو قرص موفرین هیدروکلرید بیدا کردم. این یعنی او را به درد مبدست؛ شاید در تنهایی و در خلوتش چیزی را دریوش قطع فرض...».

در دو سطر پیش، طوری گفته «معدد جسدم» که انگار از خانه یا اتومبیل شخصی‌اش ضبط کرده و گویی جسد مال اوست. فکر کنید جسد آدم بعد از مرگش به تملک یک نفر دیگر درآید و با آن هرکاری که می‌خواهد بکند: «وسط آزمایش مرغی... فرخواست کرده بود بدن نیمه‌تشریح‌شده مرغش را بسر بکبد. زن. اجازه بدهد. وما. امید نمی‌توانست تحمل کند... در آزمایشگاه کالبدشناسی، به مردگان همچون اشیا نگریم...».

ادامه در صفحه ۹

درباره نمایشنامه «اتوبوس» نوشته‌ی استانیسلاو استراتیو
شاید این یک اعتراض نیست

افشین هاشمی

«اتوبوس» نوشته‌ی استانیسلاو استراتیو، به‌شدت برایم یادآور «چهارصندوق» بیضایی‌ست. عاقل و بی‌دود «اتوبوس» انگار زرد «چهارصندوق»اند، آدمومیر عینِ سیاه. هر دو نمایشنامه بامزه‌گی دارند و طنزی سیاه. در آن‌جا مترسک خودسرانه دیگران را به زیر بوغ می‌کشد و در این‌جا راننده‌ی اتوبوس. بقیه را به اجبار به راهی که خود می‌خواهد می‌برد. هردو نمایشنامه دوپرده‌ای‌ست و پایان پرده‌ی نخست هردو لحظه‌ای‌ست که شخصیت‌ها به یوغ و اجبار پیش‌آمده آگاه می‌شوند. آغاز پردهی دوم در دو، تصمیم شخصیت‌ها برای خلاصی‌ست. ساکنان هر دو نمایشنامه در برابر این اجبار سر خم کرده‌اند و کریحه مخالف‌اند و به دنبال راهی برای گریز از وضعیت‌شان. اما هیچ‌کدام حاضر به همکاری و اتحاد نیستند و منافع شخصی‌شان به منفعت جمعی (که خود منفعت شخصی هم بخشی از آن است) می‌چربد. این دیالوگ‌ها آیا یادآور لحظه‌ی تردید زرد و سرخ و سبز در شکستن صندوق‌هاشان (پس از این‌که سیاه صندوقش را شکسته) نیست؟

عاقل: به‌نظر من شما بزد بهترو. شما جوان‌تر از من هستید.

وبردوز: یعنی این بزنه تو سر من و من بپهوش بشم و شما راحت پیاده شید؟ نه. بهتره با هم بریم.

عاقل: این یعنی تلفات بیش‌تر. بهتره یکی از ما بره.

وبردوز: و این هم من؟ شما بردِ من می‌مونم. (عصبی به‌جایش برمی‌گردد)

اما نقطه‌ی اصلیِ افتراق دو نمایشنامه، نگاه به پایان این تن‌به‌اجبارسپردگی است. گویی نگاه بیضایی محتمل‌تر است برای قیام؛ و یا جامعه‌ای مستعدتر. در پایان «چهارصندوق»، سیاه صندوق (سیرنا) از دست‌داده، با تیر و فریاد سوی مترسک حمله می‌برد. پایانی بیش‌گویانه در دهه‌ی چهل که گویی یک دهه زودتر انقلاب سال ۵۷ را می‌بیند؛ حرکت عظیم طبقه‌ی فرودست جامعه علیه قدرقدرتی با کارد شاهنشاهی که شاید همان مترسک شلاق‌به‌دست نمایشنامه باشد. اما شخصیت‌های نمایشنامه‌نویس بلغاری به جنگ راننده نمی‌روند؛ دیوانه تنها درباره‌ی این تغییر مسیر می‌پرسد و با خیره‌ای که به سرش خورده از کابینی راننده بیرون می‌افتد و نقش زمین می‌شود. وبردوز برایش وینلسل می‌نوازد و دختر به قصد اغوایش می‌رود. هیچ نشانی از قیام نیست؛ در فضای تاریک و پراختناق کمونیستی حاکم - که احتمالن راننده‌ی تغییرمسیرداده ماه‌بازاریش در نمایشنامه است- نویسنده می‌داند حتا در خیالِ قیام هم چرم است. اما آن‌چه در نمایشنامه‌ی بیضایی پیش‌گویانه است، در اثر استراتیو واقع‌گرایانه است. نمایشنامه در سال ۱۹۹۵ نوشته شده و ۱۹۸۹ نظام کمونیستی بلغارستان فروپاشیده (دو سال پیش از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی)؛ شاید راننده که ناگهان تصمیم می‌گیرد این اتوبوس را بازگرداند بازتاب همین فروپاشی کمونیسم باشد. اما پیش از این تصمیم بازگشت، آن‌چه بین مردم - سـاکنین اتوبوس - گذشته، تلخ و ناگوار است. انبوهی از آنها تنها علیه راننده برنخاسته‌اند، بلکه برای لقمه‌ای نان به جـان هم افتاده‌اند و اگر راننده بلافاره نمی‌ایستاد (زن که به تلاش مسافرین) جسدا هم را می‌دریدند. اگر این جمله‌ی کارل مارکس را به یاد بیاوریم که: «تنها این طایفه کارگرکه آنه انقلابی‌ست. چون در این انقلاب چیزی ندارد که از دست بدهد» آنها همه لقمه‌نانی داشتند که نمی‌خواستند از دست بدهند. آغاز نویسنده به راننده‌ی تغییرمسیرداده - کمونیسم - معترض است. اما به مردمش بیش‌تر که بازمی‌گردد نان را به‌هم‌وا نداشتند. و البته ماه که آن‌جا نبودنایم. شاید این یک اعتراض نیست. بلکه واقعیت آن روزهای تسرین است و نمایشنامه همچون آینه عمل کرده و وضعیت آن روزهای آن سرزمین را به تصویر کشیده؛ تا روزگار و رفتار خودش را در هیأت شخصیت عاقل و وبردوز که یکی روشنفکر است و دیگری عمله‌ی. ملمت زیر یوغ بدبخت و خجل است؛ خجل از دیگران، خجل از خود.

اتوبوس، استانیسلاو استراتیو، واهیک خوجومیان، نشر ماهیاهنر

بحرانی‌کردن یک گفتمان

شرق: «روشنگری» نمایشنامه‌ای است از شیلا استفنس انگلیسی که در نشر بیدگل منتشر شده. استفنس، چنارک بهراد فرشی در مقدمه ترجمه فارسی «روشنگری» توضیح داده. نویسنده‌ای است از نسل دوم نمایشنامه‌نویسان انگلیس پس از جنگ جهانی دوم. نمایشنامه دربارهٔ زنی به نام لایا است که فرزندش را گم کرده و در جست‌وجوی اوست و در حال حمل همین ماجرای کم‌شدن و جست‌وجو برای یافتن «آدم» که شکل می‌گیرد. آدم به شرق دور رفته و لایا نگران است مبادا او بر باغی و در جریان یک بمب‌گذاری در آنجا کشته شده باشد. فضای داستان تاریک و پراختناق کمونیستی روبکرد انتقادی استفنس و بسیاری تغییرمسیرداده ماه‌بازاریش در دیگر به‌وبیت» و «هیچ وقت نمی‌توانستم درست بفهمم دارم تقلید جریانی و کسی را می‌کنم یا واقعا آن چیزی که آن‌جاست اصل است و سایه و ایدئن نیست». بدین‌ترتیب در «بالزن‌ها» به بیشتر با تکرار و بسامد همین لحظه تست رمان و یا با توسیع یک جمله اولیه خود می‌خواهد، به‌نوعی: «فقط تبدر دخرت با مرکز فاصله داشتم. کافی بود با یکدارم هو با یک ارخماغه بزرگی بکنم تا آن قسائی را بسرسد... دو ساعت نمی‌شد که ۱۰ دست تردست فرار کرده بودم و حالا صید پشت‌سرم. میان درخت‌ها با یک تفنگ بزرگ دوربین‌دار ایستاده بود و من سارا تقلید بی‌خبری می‌کردم.» و این‌طور است که با دختر یا «مخاطب ضمنی‌ای» سروکار داریم که تقلید و نقش بی‌خبری را بازی می‌کند و از آن‌سو آینه‌ها و حکایت‌ها برای‌اش دام پهن می‌کنند، تا به دامش اندازند.

■■■

با این مقدمه به نظریه رمانی امبرتو اکو نقبی می‌زنیم، نقبی

مقاله‌ای از **رضا عامری** درباره رمان «بالزن‌ها» اثر محمدرضا کاتب

کاتبی که مخاطبان را می‌کشد

«آدمـو عزیز، برف کاغذ فوق‌العاده‌ای است که بیکر انسان‌ها بر روی آن نوشته‌های خوانایی را بر جای می‌گذارد.»
نام کل سرخ، امبرتو اکو

برف چـون موتیفی محـوری در اغلب رمان‌هـای کاتب رکار می‌شـود. برف اَن‌ جز روحی کمشـده و غیابی است که باید لمس و حـس‌اش کنیم و ناخودآگاهی که ما را برمی‌انگیزاند و جهانی که ما را از فرامـوشـی هسـتی حمایت می‌کند و در کنارش خورشیدی که بر نور و استـتاره دلالت دارد و همه‌چیز را دوباره در چشم‌هامان تازه و نو می‌کند. در این بین همه‌چیز قانع بر تنویتی شـبه‌دینی بین برف و اشـیا، اسـت، بین وجود اصیل و وجود دروغین اشیاء، یا بین سایه و اصل و بین مرز و بی‌مرزی. (همچنان که مثلا در «بیگانه»ی کامو دریا و خورشـید این نقش بی‌مرزکردن اشیا را بازی می‌کنند). خواننده الگوی اکو هم بر همین مبنا در هر روایتی همواره دو شکل مختلف می‌گیرد. چون هر نوبسـنده الگوی سازوکارهای خود را از دو طبیعت مختلف انتخاب می‌کند. یکی مشـخص و بارز و دیگری مضمـر و پنهان. اولی در متن متجسـد است و خواننده با آن هم ماهیتی پیدا می‌کند. اما رویه دوم از خواننده مسـاعدت می‌طلبد تا تاویل‌ها و ذهن خود را فعال کند. پس خواننده الگوی اکو را یک‌سو با ابزارهای مشـخص و سـطوح متجسـد سروکار دارد و از سوی دیگر با سیبیدی‌ها و خالی‌های متن روبه‌روست که با سازوکارهای تا شـناخته و غیرقصدی به‌سراغ تاریکی‌ها با سیبیدی‌هایش می‌رود. به شـکل دیگر این خواننده همواره با بصیرت و کوری متن مواجهه دارد: «آن سـفیدی دیگر بیش از حد هم‌چیز را بر هم شبیه یا بگو هم سـطح کرده بود... زور آن سفیدی آن‌قدر زیاد بود که به زحمت حرف‌های تردست را می‌شنیدم و یا می‌فهمیدم... هیچ چیزی دیگر پیـدا نبود. آن نور تند بهتر از هر سـایه‌چاله و تاریکی‌ای دنیا را جلو چشـم‌هایم غیب کرده بود.» و همه‌چیز سـفید و همیشـه آن بیرون برف می‌بارد، تا هی با لایه‌های سـفید برف روی اشـیا و شکل‌های جدید مواجه باشیم. تا «همه‌چیز از فرط دیده‌شدن دیده نشود.»

«بالزن‌ها»، از همـان آغاز مخاطب را روبـاروی نظراتی قرار می‌دهد که می‌توان آنها را «خالی‌های متن» نامید. و مقصود از این خالی‌ها به‌شکل عام این است که نوبسنده خیلی از تفاصیل را صراحتا نمی‌گوید، بلکه غیرمسـتقیم به دلالت‌های محتملی توسط تصویرهای تخیلی و ایماهای ذهنی اشاره می‌کند. این‌گونه متن‌ها برعکس متون کلاسـیک که نیازی به مشـارکت خواننده نداشتند و چشـم سریع از روی آنها می‌گذشـت و می‌توانیم به آنها متون «خوانش سریع» بگوییم، تفاوت دارند. در این متون با خوانشی متنی سـروکار داریم که در آن چشم با استراق معانی یا بگوییم نوعی چشم‌چرانی روبه‌روست. در این عرصه مخاطب یا سیبیدی‌ها و یا نوشته‌ها سروکار دارد یا با نقض‌هایی که باعث می‌شـود درکیری و هم‌آرایی‌اش با متن متضاعف شود، تا بتواند سـیبیدی‌ها یا خلـل و فرج متن یا مناطق آسـتانه‌ای متن را پُر و کامل کند. (بی‌سـببی نیسـت که در «بالزن‌ها» همه‌جا با این جاده‌های بخ زده و برفی سـروکار داریم و نور.) این توئیت برف و نور (خورشید) با توئیت دیگری خیز «آبنه و نور» در متن‌های کاتب استمرار پیدا می‌کند. راوی در «بالزن‌ها» می‌گوید دختر مو صـاف و در ذهن خودش اختراع کرده -یا او را به‌مثابه آینه‌ای مقابل آینه خود راوی- نوبسـنده قرار داده اسـت، که به‌نحوی با همان راوی و مخاطب ضمنی‌اش روبه‌رو هسـتیم. مخاطب ضمنی‌ای که در این بخـش از متن می‌تو، ما با بسـامد و تکرار حادثه مرگ بر سـر روایت سـایه انداخته درکیر متن. «از مو صافی دختر، استعاره آبنه دسـت می‌شود: «حالا من و آن دختـر مو صاف مثل حیوان و تصویری در برف. اکرچه یک چشـم معمولی فاصله بین حرکت من و تصویر را نمی‌دید. اما فقط این فاصله بود که می‌توانسـت بتواند بدهد کی اصل است و می‌ماند و کی فرع و تصویر است.» و از برف و انعکاس نور در آن و از آینـه و انعکاس نور، با «انعکاس» در اشـکال مختلف‌اش و باز بسـته بـه روی و نزدیکی اشیاء رویه‌رو هسـتیم. یعنی مولف با دوری و نزدیکی قصدمنداند به ایژه‌های داسـتانی، رویاتِ خود را فاصله‌گذاری می‌کند و پیش می‌بـرد. («فاصلـه» یا distance به رابطه رویاتـکردن بـا مـواد و مصالـح خـودش می‌پردازد و چونگی مسـئله رویاتِ‌کردن با به نمایش‌گذاشتن آن را پیش می‌کشد)

بدین‌ترتیب تصویر آینه‌ای در «بالزن‌ها» مولـود آینـه‌ای تخت نیسـت تـا بخواهد تصویری ساده و سرراست بدهد. بلکه آینه‌ای مقعـر و چندوجهـی با تصویرهـای متعدد اسـت. این تکثر و تصویر تجسـد آینه‌کاری به مثابه مولد اجزاء می‌دهد یک حادثه را چندین بار و به چندین شـکل تکـرار کند. یعنی روایت تکراری و چندگانه (۱- واقعه‌ای یک بار رخ می‌دهد و چندین بار نقل می‌شود ۲- واقعه‌ای چندین بار رخ می‌دهد و چندین بار نقل می‌شود). بدین‌ترتیب رابطه تصویر با آینه، از آن اصل و تعالی عقیم و از وارثان رمانتیک‌اسـتی بس فراتر رفته است و از فرد به جمع و از وحدت به پراکندگی و از مرکزی واحد به چند مرکز و از سـتار کامل به نقـش و سـرنگـی کشیده شده است. یعنی امروزه با تصویری مکرانه و تـحزرن در مرحله بـسامدرن آینه روبه‌رو هسـتیم. در چنین نسـبت‌گرایی و تعـدد معنایی، اصل نفی می‌شـود و با بازی بی‌نهایتی از تکثر و تنـوع و تعدد و تباین در آنـه روبه‌رو می‌شـویم. همین اسـت که در «بالزن‌ها» با محـاکات و تقلید مسـخره (آیونی)، واقع روبه‌رو هسـتیم. «تقلید چیزها بهترین وسیله‌ای بود که همیشه به دادم می‌رسید و می‌توانسـت یک کرامم کند. چون همه‌چیز حالا فقط یک تقلید بود.» و «هیچ وقت نمی‌توانسـتم درسـت بفهمـم دارم تقلید چیزی و کسـی را می‌کنم یا واقعا آن چیزی که آن‌جاست اصل است و سـایه و ایدئن نیسـت.» بدین‌ترتیب در «بالزن‌ها» می‌بیشتر با تکرار و بسـامد همان جمله تخست رمان و یا با توسیع یک جمله اولیه خود می‌خواهد، به‌نوعی: «فقط تبدر دخرت با مرکز فاصله داشـتم. کافی بود با یکدارم هو با یک ارخماغه بزرگی بکنم تا آن قسائی را بسرسد... دو ساعت نمی‌شد که ۱۰ دست تردست فرار کرده بودم و حالا صید پشت‌سرم. میان درخت‌ها با یک تفنگ بزرگ دوربین‌دار ایستاده بود و من سارا تقلید بی‌خبری می‌کردم.» و این‌طور است که با دختـر یا «مخاطب ضمنی‌ای» سـروکار داریم که تقلید و نقش بی‌خبری را بازی می‌کند و از آن‌سو آینه‌ها و حکایت‌ها برای‌اش دام پهن می‌کنند، تا به دامش اندازند.

■■■

با این مقدمه به نظریه رمانی امبرتو اکو نقبی می‌زنیم، نقبی

پرتره‌ای محمدرضا کاتب، اثر رضا عامری

خودنگاره‌ای از رضا عامری

که در خوانش رمانی مانند «بالزن‌هـا» می‌تواند یاری‌مان دهد: «در رمان نام کل سرخ اکو حتی اجازه می‌دهد ویلیام هم در دام تفکری اشتباه گرفتار شود. ویلیام به اشتباه می‌اندیشد که در میان تمامی این داسـتان‌های احتمالی یکی از آنها صحیح است. این اشـتباه که معمای شخصیت درودل واقعا یک مکزیکی سوار بر دوچرخه را نشـان می‌دهد. ویلیام بر این عقیده اسـت که طرحی وجود دارد که تمامی سـرخ‌ها در آن قرار می‌گیرند تا رازِ درونی توطئه و رکن پنهان کشـد و شـخص توطئه‌گر را نیز مشـخص کند. این وجود این فقط یک داسـتان نیسـت و ویلیام هم یک کارگاه اسـت. اما جرخش انتهایی نام کل سرخ نمونه‌ی دقیق فهم و آشـکارکننده است. اکو ذهن خواننده را به سـمت کشـف معرفی نمی‌کند تا سـیس مشغول اصلی را مشـخص کند. نتیجه‌گیری ویلیام این اسـت که همه‌چیدام از داستان‌ها و فرضیات او درست نیسـتند. کرکشـایی او با کارگاهان سـنتی کاملا فرق دارد. ویلیام درمی‌یابد که چیزی برای شـکـرکردن وجود ندارد و توطئه‌ای در کار نیسـت. در حـوادث همیشـه، نظم، منطق یا اسـتعاری وجود نـدارد.» (درباره امبرتو اکو) در رمان «بالزن‌ها» هم با سردرگمی و پریشانی رایج واقعه‌ها به‌صورت، و نمی‌توانیم یکپارچه تفسـیر ما درست است و با نتیجه توهمـات و ارجاع‌های ما به همان داده‌المعارف یا کتابخانه دانسـته‌های خود است و گاه موضوعی را برجسـته می‌کند (می‌بینیم) و گاه آن را نادیده می‌انگاریم. «با این‌طوری به قضیه نگاه کنیم که در تومم این سـال‌ها من دنبال تو بودم. چون در اصل تو رو به روش مکاراته خودت دنبال من بودی.»

رمـان «بالزن‌ها» از زاویه و پرسـپکتیوی رانشه شروع می‌شـود. تا راوی بازی‌ای را با مخاطب خود پیش ببرد و با مشخصا بگوییم می‌خواهد یک قصه عاشقانه را تبدیل به یک قصه پلیسی کند. با یالگحس. شاید هم این‌جا نویسنده تمهیدی را که از اولیـن رمان‌اش «هیـس» با قهیمه بازی به‌عنوان پویاسـتار بیش برده بود، می‌خواهد به‌شـکلی دیگر اسـتمرار دهد. البته در این روایت حاشیه و متن و نویسنده/ویراستار یکی می‌شـوند. (شـاید به این معنا «بالزن‌ها» که «چـاه‌کسـاتبرین بیان کاتب است».)

در «بالزن‌ها» دختری جوان خود را گرفتار در ماجرایی می‌بیند که تقریبا هیچ ربطی به او ندارد. او خانه‌به‌دوشی خانه‌های خالی منطقه کوهسـار است و از این خانه به آن خانـه می‌رود تا به کارگاهی بدانه جهان مقایسه «تردست» می‌پردازد و کارگاه او می‌خواهد تا طعمه و صیدی شـود که بتواند با او «رابان» (بیشـکار) را که قاتلی مرموز است به دام اندازد. و برای این‌که «دختر صید خوبی باشـد و به اتمیلـات رابان می‌گـارد تا بتواند تبدیل پرونـده قتل‌ها و کتاب‌ها را در اختیارش می‌گـارد تا بتواند تبدیل به بالزن خوبی شـود. بدین‌ترتیب دختـر با «خواندن» تبدیل به مخاطبی حرفه‌ای می‌شـود. در حالی‌که او کم‌کم می‌داند بایـد به صیـد و طعمه شـود و حالا بین تردسـت و ارباب گیر افتاده. پس سـعی می‌کند آنهـا را از بین ببرد و فـرار کند اما می‌فهمد فرار امری محال اسـت. شـکل روایت بالزن‌ها به‌نوعی با تبدیل بحث و تحقیق و یا پلاتی پیش‌گویـه می‌گرد، اما این پلات خلق معمول روایت‌ها نیـز در رابطـه با موضوعی حاش تا یعنی مشـخص در بیرون بلکه با خود نوشـتن و چگونگی نوشـتن و تجربه خواندن شـدنم می‌شود.

چـرا همه‌چیز به «نوشـتن» و «خواندن» منتهی می‌شـود؟ چه اتفاقی افتاده اسـت؟ چه شده؟ آیا با نوشـتنی درباره خود نوشتن روبه‌رو هستیم؟ در این کلاف پرسش‌ها سـوژه راوی را در هـم ادغـام می‌شـوند. سـوژه راوی؛ دختـر در دیالکتیکی بیش‌رونـده با ارباب و تردست جا عوض می‌کنـد. تا همه‌چیز تبدیل به استعاره‌ای کلی از تقابل نوبسنده (ارباب و تردست) و

آیا کاتب دوست دارد مخاطب را برنجاند یا خواهان از وضعیت موجود فرار رود و دنبال نوشتاری است که براثرگشاده تفکر باشد. شاید می‌خواهد بگوید کاتب‌ها که در صدد کرفتن‌های تو را خوش نمی‌آید. گناه از ما نیست. گناه در فضای فرهنگی است که در آن زندگی می‌کنیم و طی سالیان گذشته آثار تقلیدی ساده و سطحی را بر تو روا داده

فضا پلیسی کند. با یالگحس. شاید هم این‌جا نویسنده تمهیدی را که از اولیـن رمان «هیـس» با قهیمه بازی به‌عنوان پویاسـتار بیش برده بود، می‌خواهد به‌شـکلی دیگر اسـتمرار دهد. البته در این روایت حاشیه و متن و نویسنده/ویراستار یکی می‌شـوند. (شـاید به این معنا «بالزن‌ها» که «چـاه‌کسـاتبرین بیان کاتب است».)

در «بالزن‌ها» دختری جوان خود را گرفتار در ماجرایی می‌بیند که تقریبا هیچ ربطی به او ندارد. او خانه‌به‌دوشی خانه‌های خالی منطقه کوهسـار است و از این خانه به آن خانـه می‌رود تا به کارگاهی بدانه جهان مقایسه «تردست» می‌پردازد و کارگاه او می‌خواهد تا طعمه و صیدی شـود که بتواند با او «رابان» (بیشـکار) را که قاتلی مرموز اسـت به دام اندازد. و برای این‌که «دختر صید خوبی باشـد و به اتمیلـات رابان می‌گـارد تا بتواند تبدیل پرونـده قتل‌ها و کتاب‌ها را در اختیارش می‌گـارد تا بتواند تبدیل به بالزن خوبی شـود. بدین‌ترتیب دختـر با «خواندن» تبدیل به مخاطبی حرفه‌ای می‌شـود. در حالی‌که او کم‌کم می‌داند بایـد به صیـد و طعمه شـود و حالا بین تردسـت و ارباب گیر افتاده. پس سـعی می‌کند آنهـا را از بین ببرد و فـرار کند اما می‌فهمد فرار امری محال اسـت. شـکل روایت بالزن‌ها به‌نوعی با تبدیل بحث و تحقیق و یا پلاتی پیش‌گویـه می‌گرد، اما این پلات خلق معمول روایت‌ها نیـز در رابطـه با موضوعی حاش تا یعنی مشـخص در بیرون بلکه با خود نوشـتن و چگونگی نوشـتن و تجربه خواندن شـدنم می‌شود.

چـرا همه‌چیز به «نوشـتن» و «خواندن» منتهی می‌شـود؟ چه اتفاقی افتاده اسـت؟ چه شده؟ آیا با نوشـتنی درباره خود نوشتن روبه‌رو هستیم؟ در این کلاف پرسش‌ها سـوژه راوی را در هـم ادغـام می‌شـوند. سـوژه راوی؛ دختـر در دیالکتیکی بیش‌رونـده با ارباب و تردست جا عوض می‌کنـد. تا همه‌چیز تبدیل به استعاره‌ای کلی از تقابل نوبسنده (ارباب و تردست) و

بالزن‌ها
محمدرضا کاتب
نشر هیلا

مخاطب ضمنی (راوی) شـود. نوبسنده به‌دنبال مخاطب است، اما هرچـه روایت پیش‌تر می‌رود به چنگ‌آوردنش سـخت‌تر می‌شـود. غیرقابل دسـترس باقی می‌ماند. بالعکس این رابطه دربـاره راوی‌ای که به‌دنبال ارباب و تردسـت اسـت هم صدق می‌کند. انکار رفتن به جای رسـیدن یا مسـیر تلاقـی پیدا کرده، رفتن خود مسیر شده خود راه و نوبسنده/راوی ناگزیرند این بازی را همین‌طور ادامه دهند. آن‌هـم در جدلی که لازمه‌اش نه معنا پیش‌رانند معنای متبادل نیز می‌کند. فرایند تا وقفه و اخلال‌هایی در روند ذهنی آن دیگری یعنی «مخاطب» به‌وجود آورد و ماجرا را به‌شکل تازه‌ای دوباره ادامه دهد. مثل اینکه شخصیت‌ها به یوغ وقت به این نقطه تعیین‌کننده یا نقطه «بالزنی» می‌رسند، همه کذشته را پشت‌سرشان ما می‌گذارند، و تنها دغدغه‌شان این است که در اکنون و همین‌جا چیز تازه‌ای یا نوشـتار و خوانش تازه‌ای خلق کنند. آن‌هم در همان نقطه تا از آسـتانه‌ای از آغاز همیشه: «فقط چند تا درخت با مرکز فاصله اسـت (داشـتم)». اکر رمز «درخت» را حمله سـیید ورق کاغذ بکیریم. نوبسنده شـبیه کفر حمله سیید، ایستاده است و به‌عبارتی دیکر این صفحه را پُر می‌کند. صفحه‌ای سیید است که باید نوشته شود. زنی که مدام می‌کریزد و مردی که هر بار جایی‌های تازه سـام می‌کند تا به دامش اندازد. برای این کار نوبسنده وقتی از شیوه‌های نوبسندکان بیش از خودش را بررسی می‌کند نوبسندکان زیادی که در سودای به‌دام‌اندختن این بدن/ حمله سـیید بوده‌اند. اما این زن کاتب است و به‌آسانی به تور نمی‌افتد، و ما به‌عنوان شـکارچی بایستی مدام شیوه‌های ش