تبصره ۲۲

گناه ادبی

پویا رفویی

■ «در امـر نوشـتن، هرچند نویسـنده مصمم باشـد که پا را از جاده اصلی بیرون نگذارد، برخی کورەراه‌هـا را چنان جاذبه‌ای اسـت که به‌راحتی نمی‌توان در برابر آن مقاومت کرد. برآنم که به سهو در چنین کورەراهی بیفتم. اگر خواننده همراهی‌ام کند، خشنود می‌شوم. دست‌کم می‌توانیم به خود نوید آن لذتی را دهیم که از سـر شیطنت به گناه نسبت می‌دهند، چراکه چنین انحرافی گناهی ادبی خواهد بـود.» این جملات، حاکی از مقدمه‌چینی هرمان ملویل برای آماده‌سازی مخاطبی است که به زودی با ابهامـات تقدیر بیلی باد مواجه خواهد شـد. ملوانی کار کشته و مسـتعد، زیبا و عضلانی که فقط به لکنت زبان مبتلاسـت. به‌جای آنکه در لحظه‌های حساس، لب به سخن بگشاید، عضلاتش منقبض می‌شود و مافوقش را به یک ضربه می‌کشد. در اینجا، منظور ارایه خلاصه‌ای از ماجرای بیلی باد ملویل نیسـت. اما تغییرات ملویـل – از قبیل پا را فراتر گذاشـتن، کورەراه، مقاومـت، انحراف و گناه ادبـی- و نظمی که در چینـش آنها به کار رفته از جهاتـی چند درخور تامل اسـت. بازنگری در این تغییرات، یادآور رویکردی اسـت کـه ادبیات را در چارچوب روایت گناه تعریف می‌کند. روایت گناه، صرفا به نقـل رفتارها و اعمال مجرمانه و خاطیانه منوط نمی‌شـود. حتی صرف بازگو کردن ماجرای تخطی در سـاختاری شـبیه به اعتراف نیز شرط کافی برای روایت گناه نیست. بلکه قبل از هر چیز، نفس روایت، باید به شکل حالتی تخطی‌آمیز جلوه کند. این، همان خصیصه‌ای است که از زبان ملویل می‌توان با ترجیح کورەراه‌ها از جاده اصلی روایت، از آن یاد کرد. تاکید بر این نکته، شـاید از این جنبه موجه باشـد که ادبیات داسـتانی ایران، بیشتر از هـر زمان، از روایت گناه، تهی شـده و در عوض با انباشت بی‌سابقه قربانیان روبه‌رو هستیم. کار بست چنین سیاسـتی در امر نوشتن، راوی را به شخص شایسـته اعتماد، راسـتگو و برخوردار از سـاحت حقیقـت مبدل کـرده. در قطب مخالـف، روایت گناه چنین اقتضا می‌کند که در فضای داستان به همه شخصیت‌ها منهای راوی می‌توان اعتماد کرد. راوی ادبیات مدرن، همواره به‌جای دیگری سـخن می‌گوید. کلام او، کلام غصبی اسـت. نویسـنده، در حکم موضـوع و جایگاهی برای صداهای بدون حلقوم فرض می‌شـود. کلام خاموشان به نیابت از صاحب سـخن حقیقی بازگو می‌شود و درست از همین‌جاست که فاصله بین گوینده و گفته مرئی می‌شود. از زاویه‌ای دیگر، نقد ادبی و نفس مفروض قراردادن مخاطبی به اسـم منتقد، هر روایتی را به روایت گناه استحاله می‌کند. در این معادله، بیلی باد (منتقد) در برخورد با کلاگرت (اثر ادبی) با لکنت و دنـدان قروچه، در مکالمه‌ای عادی وقفه می‌افکند و شـرایطی را به وجود می‌آورد که بیرون از شیوه متعارف استفاده از زبان است. کلاگرت، افسر مافوق پیشاپیش به بیلی باد بدبین است و عملا سر از کار او در نمی‌آورد و از این‌رو، بعید نیست که توطئه‌ای در کار باشد. از نتایج نظام سلسله‌مراتبی در عرصه داستان‌نویسـی یکی هم این است که زعمای قوم فاصله نویسـنده و منتقد را دم‌به‌دم بیشتر کنند و هشدار بدهند: «منتقدها خودشان هم نمی‌دانند چه می‌گویند.»، «با تئوری نمی‌شود داستان نوشت» به عبارتی تلاش می‌شـود تا در موسـیقی شبیه به فضای داستان ملویل، قانون پادشاهی بی‌کم‌وکاست بر عرشه کشتی اجرا شود. فارغ از انگیزه‌ها، اعمال را در شـتابی غیرضـروری داوری می‌کنند و ختم ماجرا اعلام می‌شـود. هم اینک، با هجوم قربانیانی دسـت و پنجه نرم می‌کنیم کـه هر یک ماجرای محرومیت‌ها، فرصت‌های از دسته رفته، بطالت‌ها و حرام شدن‌های شخصی خود را گزارش می‌کنند، آدورنو در اخلاق صغیر، شیوع این تیپ را با اصطلاح شکست‌خوردگان شکوهمند نامگذاری می‌کند. این تیپ به‌طور واسطه‌مندی، تداوم و دلنشینی وضعیت موجود را ستایش می‌کند. عملا شکست‌خوردگان شکوهمند به شرایطی که آنها را به این روز انداخته، عشق می‌ورزند و با برانگیختن همدلی به‌جای خاص بودن تجربه زندگی خود، آن را با دیگران تقسـیم می‌کنند. در مقابل روایت گناه، مشـروط بر اینکه نفـس رجوع به زبان و روایـت را گناه‌آلود، قلمداد کند، قبل از هر چیز، وضعیت را هدف قرار می‌دهد، نویسنده از طرف کسانی حرف می‌زند که خودشان از موقعیـت حرف زدن برخوردار نیسـتند. یعنی همان کسانی که نمی‌توانند بنویسند، نمی‌گذارند بنویسـند، یا به سادگی نمی‌نویسـند، نیستند تا بنویسـند. موازی با تغییر موضع از روایت گناه به روایت قربانیان، جایگزینـی آزادی با فراغت را نیز شـاهدیم. هر چه می‌گذرد دلایل وجودی ادبیات، داستان درمان بیشتر زیرسوال می‌رود. خواندن نه دیگر کنشـی تاریخی و آگاهانه تصور می‌شود و نه قرار است تغییری ایجاد کند. فقط می‌توان کتابی را دسـت گرفت و تا انتهـا آن را خواند. در اهمیت لذت‌های خواندن جای هیچ شک و شبهه‌ای نیست. اما بـا تداوم این روال، لذت‌های ناشـی از خواندن ادبیات نیز کم و کم‌تر شده، به نحوی که به جز آرام شدن پس از درد دل‌های عریض و طویل مکتوب و برانگیختن همدلی، هیچ لذت دیگری باقی نمانده. به تعبیر ملویل «نوید آن لذت»، مستلزم «گناهی ادبی» است.

داستان‌های بادآورده -۵

جاده‌ای در بی‌نهایت سفیدی برف

احمد غلامی

برف آن‌قدر تند و شـدید به شیشـه ماشین می‌خورد که برف‌پاک‌نهـا قادر به پاک‌کردن شیشـه نبودند. خط جاده در غوغای برف گم بود و هیچ‌چیز حتی ماشـینی که به‌ندرت از روبه‌رو می‌آمد به‌سـختی دیده می‌شد. تنها از تبریز راه افتاده بودم و این تنهایی نگرانی‌ام را بیشتر می‌کرد. آن‌قدر نگران بودم و می‌ترسـیدم که حتی وقتی مردی میانسال جلو قهوه‌خانه هادی سرابی جلوام را گرفت و پیشنهاد صد تومان به من داد که او را به تبریز ببرم از خیر پول گذشتم. رفته بودم قهوه‌خانه هادی سرابی که صبحانه بخورم اما هرچه نشستم نیامد. مردی که زیر برف به انتظار ماشین ایستاده بود وقتی خسته و سرمازده شد آمد داخل، ساکش را گذاشت روی نیمکت و گفت: «عجب جایی گیر افتادم!» بدون اینکه حرف او را دنبال کنم گفتم: «از قهوه‌چی خبر نداری؟» گفت: «رفت طرف دهشان!» و سمت رودخانه را نشـان داد. تعجب کردم هادی سـرابی هیچ‌وقت قهوه‌خانـه را ول نمی‌کرد و برود. با خودم فکر کردم حتما کار مهمی پیش آمده حتما مادرش طوری شده، مادرش ۹۰ سال سن داشت یکبار با خودم آنها را به شهر بردم. زنش هم سرطان داشـت. کمی خـرج دوا و درمانش کرده و نتیجه نگرفته بود. گفتم: «بیچاره!» گفت: «مگه می‌شناسی‌اش!» گفتم: «آره بابا سال‌ها توی این جاده‌اس!» رفت پشت یخچال و یک چای برای خودش و یکـی هم برای من ریخت. طوری رفتار می‌کرد که انگار قهوه‌خانه را به او سپرده‌اند. گفتم: «نگفت کی برمی‌گرده!» گفـت: «نه، گفت هرکی اومد بگو چای بخوره پولش‌رو بگذاره اینجا!» سـکه‌ای از جیبش درآورد و گذاشت روی پیشخوان. گفتم: «آدم بدی نیسـت، گرفتاره!» سکوت کرد. بعد از مدتی گفت: «آدم خوب وجود نداره!»

گفتم: «نه بابا این‌طورها هم نیست!» شاکی شد، چایش را تا نیمه سر کشید و گفت: «توبوس از اینجا رد نمی‌شه؟» گفتم: «چرا حدود نیم‌ساعت دیگه می‌رسه!» برق شادی توی چشم‌هاش دوید. گفت: «ولی بازهم حاضرم صد بهت بدم!» گفتم: «نه کار دارم، ماموریت دارم برم تهرون!» سکوت کرد. چهره‌اش در هم کشیده شد. گفت: «ماموریت چی، این روزها همه‌چی بهم خورده، انقلاب شـده مگه خبر نداری!» گفتم: «چـرا دارم دارو می‌برم تهرون!» گفـت: «دکتری؟» گفتم: «هنوز نشـدم!» بعد انگار که خجالت کشـیده باشد، گفت: «ببخشـید که فکر کردم مسافرکشی...» نگذاشتم حرفش را تمام کند. گفتم: «اگه کار نداشـتم بدون پول می‌بردمت تبریـز!» خندید و گفت: «می‌دونم!» بلند شـدم راه بیفتم. صدام زد، برگشتم، گفت: «میشه بهت اعتماد کرد.» گفتم: «نمی‌دونم!» دست کرد توی ساکش و کیف دستی کوچک را درآورد و گفت: «پر طلاس!» گفتم: «خب!» گفت: «می‌تونی یـه لطفی بکنی؟» گفتم: «تا چی باشـه؟» گفـت: «این‌رو برسون به زنم مال اونه!» گفتم: «اگه ندم بهش چی؟» گفت: «میدی!» گفتم: «نه، کار من نیست!» گفت: «این امانت بار سنگینی رو دوش منه، جبران می‌کنم.»

دودل بـودم. آدرس و کیف را گرفتـم و راه افتادم. موقع رفتن اتوبوس تهران – تبریز را دیدم که از کنارم می‌گذشت، چندبار چراغ زد و انگار از من می‌خواست نگه دارم. نگه داشتم. شـاگردش آمد پایین، دوید طرف پنجره، پنجره را که پایین کشـیدم دانه‌های برف با بوی سیگار مانده و خواب زد توی ماشین. گفت: «جلوتر یه ماشـین از جاده منحرف شده یه زن و دوتـا بچه‌اس، خدا خیرت بده کمکشـون کن!» گفتم: «خوب چرا خودتون نکردین؟» گفت: «زنه می‌گفت، باید بره تهرون هرکاری کردیم برنگشت!» شیشه را بالا کشیدم و زل زدم توی جاده. جاده‌ای محو از دانه‌های درشت برف. طوری جلویم را نگاه می‌کردم که انگار چیزی را توی جاده گم کرده‌ام و برگشـتم تا آن را پیدا کنم. از دور دیدمشان زن و ماشین پژوی ۵۰۴ را. زن کنار جاده ایسـتاده بود. آشکارا می‌لرزید. گونه‌ها و دست‌هایش از سرما کبود شده بود. دو تا بچه عقب ماشین نشسته و توی هم مچاله شده بودند. رفتم به ماشین نگاه کردم. خواستم بکسل‌اش کنم و از توی گل‌ها آن را بیرون بکشم. اما محور چرخ راست شکسته بود. بیرون هم می‌آمد، فایده‌ای نداشـت. گفتم: «این رو فعلا نمیشه کاریش کرد.» زن گفت: «ما رو ببر تهرون!» گفتم: «باشـه وسایلتون رو از تو ماشین بردارید که دزد نبره!» رفت طرف در عقب و بچه‌ها را پیاده کرد و گفت: «چیزی نداریم!» بچه‌ها با خوشحالی از ماشـین پیاده شدند و سوار ماشین من شدند. زن هم کیف دسـتی‌اش را برداشت و کنار من نشسـت. انگار اصلا نگران ماشین نبود. طوری رفتار می‌کرد که انگار ماشین دزدی است و فقط باید او را تا اینجا می‌رساند. خجالت می‌کشیدم صاف به او نگاه کنم. چندبار زیرچشمی نگاهش کردم. اصلا به سن و سالش نمی‌خورد که صاحب دو فرزند باشد. وقتی به ایست بازرسی رسیدیم، ترس را در چشم‌هایش دیدم. دست‌هایش می‌لرزید. جوانی آمد جلو، نگاهی به من و به زن و بچه‌ها کرد و گفت: «زن و شوهرید؟» سکوت کردم. زن گفت: «بله!» جوان گفت: «ببخشـید بفرمایین!» وقتی راه افتادیم و زن خیالش راحت شـد، گفت: «ببخشید! ناچار شـدم!» سکوت کردم. انگار او هم دلش نمی‌خواسـت بیشتر از این چیزی بگوید یا من بپرسـم. بچه‌ها توی گرمای ماشین خواب‌شان برده بود. برف بیابان را یکدست سفید کرده بود. زن گفت: «زن و بچه داری؟» نگاهش نکردم. زل زدم به برف پاک‌کن که گل‌های برف را پاک می‌کرد از روی شیشـه، گفتم: «نه!» نگاهم کرد برای اولین‌بار. دلم لرزید.

سـیاهی چشم‌هایش در بی‌نهایت سـفیدی برف پشت سـرش غریب بود. حـرف را عوض کردم گفتـم: «از تبریز می‌آمدیـد!» گفت: «به تبریز نرسـیده برگشـتیم!» گفتم: «پشیمان شدید!» سـکوت کرد. غمگین شد و به جاده زل زد. گفتم: «نترسید، کمی بخوابید هنوز خیلی راه داریم!» پتو سفری را از عقب آوردم. یکی از آنها را روی بچه‌ها انداختم و یکی را دادم به او. به بچه‌هایش نگاه کرد. یکدفعه شـادی در چشم‌هایش پر شد. پتو را پس داد گفت: «نه بیدار می‌مانم!» گفتم: «نگران نباشـید.» پتو را گرفت. لحظه‌ای نگاهش در نگاهم گره خورد و زود آن را دزدید. پتو را روی خودش کشید و آرام که انگار با خودش اسـت گفت: «نیسـتم، شما خیلی مهربانید!» وقتی خوابید، مثل بچه‌هایش شده بود. هر کس ما را می‌دید محال بود فکر نکند که ما یک خانواده‌ایم. واقعا دلم نمی‌خواست جاده به انتها برسد و آنها بروند. اما در آزادی به انتها رسید و من آنها را در میدان پیاده کردم. رفتم کمیته غرب تهـران و داروها را تحویل دادم و فـردا قبل از آنکه به تبریز برگردم، تصمیم گرفتم طلاها را به همان نشانی‌ای که مرد داده بود ببرم و تحویل بدهم. نشانی سرراست بود. چند بـار زنگ در را زدم اما کسـی در را باز نکـرد. رفتم و دوباره برگشـتم. رفتم و دوباره برگشتم. زنگ زدم و باز کسی در را باز نکرد. زن همسـایه آمد بیرون و گفت: «نیستن!» گفتم: «کجا رفتن؟» گفت: «انگار فرار کردن!» وقتی دید، اخم‌هایم توی هم رفت گفت: «مردم میگن.» رفتم و باز دوباره برگشتم. اما این‌بار از رفتنم و برگشـتنم سال‌ها می‌گذشت. زنگ زدم. مردی در را باز کرد. گفتم: «ببخشـید منزل آقای تهامی؟» گفت: «نخیر!» دوباره گفـت: «فرمایش!» گفتم: «یه امانتی داشتم!» همان موقع زنی از پشت سر مرد پیدا شد. هل شدم دستم می‌لرزید، خودش بود. او هم همان‌طور که میان راهرو ایستاده بود خشکش زد. گفتم: «این کیف مال شماست؟» زن پلک‌هایش را پایین آورد. مرد کیف را از دستم قاپید و گفت: «بله ممنون!» تا خواستم چیزی بگویم در را بست، همان‌طور پشت در خشکم زده بود.

نام: پیام، فامیلی: ارفع، ارسالی از: کمپ پناهندگان ترکیه

شرم‌نوشتن: ادبیات و بیماری، با نگاهی به آثار غلامحسین ساعدی

مریض‌خانه‌های دلگشا

علی شروقی

کتاب‌های بیمار... کتاب‌های شکل‌گرفته حول محور بیمـاری، همواره پابه‌پای درد، تمنـا و رویایی را در خود حمـل می‌کننـد. بین ایـن کتاب‌ها و بسـتر، رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار اسـت؛ قراردادی بین بیمار و بیماری و بستر تا در ازای یک فقدان، در ازای دادن چیزی و کاهش مقداری از تن، لذتی محقق شود. کل رمان هشت‌جلدی پروست گرد هسته بطالت و بیماری و درد و لذت پرسه می‌زند؛ بیماری به مثابه یک تعطیلی درازمدت دردناک و در عین حال لذت‌بخـش؛ چیزی از جنس خواب... در حوالی خواب و بسـتر... این دست آثار با خواب یا فضایی خواب‌گونه قرین‌اند؛ خواب، بستر و بیماری. رمان پروست با بسـتر آغاز می‌شود. مسـخ گرگور سامسـا در بستر رخ می‌دهد و قصه‌های سـاعدی اغلـب خواب‌گونه‌اند. محمدعلی – قهرمان بیمار قصه آتش - به اصرار برادرانی که از مرخص شـدنش اشک شـوق می‌ریزند و با وجود توصیه پزشـک که معتقد است باید تا بهبودی کامل در بیمارستان بماند، زودتر از موعد از بیمارستان مرخص و به خانه برده می‌شود.

در خانه، خواهر و برادرها که معتقدند خودشان بهتر از پرسـتارهای بیمارسـتان می‌توانند از بیمار مراقبت کننـد او را در اتاقـی که دیوار به دیـوار یک انبار چوب است، می‌خوابانند. نیمه‌شب انبار چوب آتش می‌گیرد و محمدعلی در آتش می‌سوزد. این روایت مدرن از حکایت قدیمی دوسـتی خاله‌خرسـه و به‌ویژه بزدلی برادران و امتناع‌شـان از قدم گذاشتن به اتاق آتش‌گرفته و نجات برادر بیمار که صبح آن همه سـنگش را به سـینه زده بودند و در عوض دیگران را به بزدلی متهم کردن، همه عواملی است که راه را بر انواع تحلیل‌های جامعه‌شناسانه از این قصه می‌گشـاید؛ همچون دیگر آثار سـاعدی که اغلب به نمادهایی از اجتماع و اوضاع سیاسی زمان خود تعبیر شده‌اند.

محمدعلی در بیمارستان راحت‌تر است، چون بیرون بیمارسـتان وضعیت بـه مراتب بحرانی‌تر اسـت. با این همه قصه سـاعدی واجد هسته سـفت و سختی است کـه با وجود حضور عناصری که به تفسـیرهای نمادین از آثار سـاعدی میدان می‌دهند، شدیدا از این تفسیرها تن می‌زند و حتی مفهومـی عکس آن را تولید می‌کند و از قضا مقاومت بنیادین در برابر وضع موجود درسـت در مجاورت همین هسته سفت و سخت در آثار ساعدی است که به معنای واقعی اتفاق می‌افتد، یعنی در مجاورت «بیماری» به مثابه کانون لذت و سرخوشـی و فراغت و تن زدن از قراردادهای تحمیل‌شده از سوی نظم نمادین و نظام مبتنی بر مبادله و کار و بهره. بر این مبنا می‌توان با کنار زدن پوسته جامعه‌شناسانه قصه «آتش»، هسته سـفت و سخت به‌جامانده از آن را در این جمله خلاصه کرد: محمدعلی به زور از «بهشت بیمارستان» به «جهنم خانه و زندگی روزانه» بازگردانده شد و در قعر این جهنم سوخت.

مجاورت اتاق محمدعلـی با «کارگاه» به‌مثابه کانون «آتـش» حاوی کنایه‌ای اسـت پرمعنـا؛ فراغت و لذت بهشـتی بیماری در معرض هجوم مشقت جهنمی کار. در بسـیاری از آثار سـاعدی، اوج لـذت و کامجویی اگر نه همیشـه در لحظه بیماری که دست‌کم در مجاورت بیماری است که دست می‌دهد؛ لذتی که همه ما با قرار دادن دروغیـن خود در مجاورت بیمـاری... با خود را به مریضی زدن... از آن برخوردار شده‌ایم، چراکه گاه بیماری تنها عذر پذیرفته برای کارفرمایان سختگیرمان بوده است.

اثری از پیتر بروگل

با بیماری، بدن از پذیرش نقش و وظیفه هرروزه‌اش تن می‌زند و در آستانه تعطیلی و ورود به ساحت کارناوال قرار می‌گیرد و بیماری اگر واقعی باشد، این کارناوال به قیمت کسر شـدن مقداری از تن... به قیمت یک فقدان و خلأ دردناک محقق می‌شود. در عالم ادبیات شاید هیچ کس به خوبی کافکا در مسـخ، این وضعیت را ترسـیم نکرده باشـد. گرگور بیدار می‌شود و می‌بیند حشره شده است. وضعیت در ابتدا به شدت دردناک است.

او نمی‌تواند به پهلویی کـه می‌خواهد بغلتد. اما این درد حاصل از ایـن ناتوانی به‌زودی در برابـر توصیف دقیق کار سـنگین و مشـقت‌بار هرروزه گرگـور قرار می‌گیرد. کافکا بعد از چند سطری کـه از وضعیـت بغرنـج گرگـورِ حشره‌شـده می‌نویسد به وضعیت شـغلی او گریـز می‌زند و جهنمی را ترسـیم می‌کند کـه خواننده با خواندن آن به خود می‌گوید با همه رنجی که حشـره شدن باید داشته باشد، چه خوب که گرگور به واسطه این مسخ دیگر مجبور نیست سر کار برود؛ سبکی حشره در برابر سنگینی کار طاقت‌فرسـا و تحمـل کارفرما و رییـس. اینجاسـت که بـا هربار خواندن همان صفحات نخسـتین مسخ سـودای حشره شدن به جان آدم می‌افتـد. این همـان کارناوال بیماری و مجـاورت بیماری و لذت است که در آثار ساعدی هم اغلب با آن سر و کار داریم. در قصه دو برادر، برادر بزرگ‌تر که بیکاره‌ای عاشق تخمه شکسـتن و سیگار کشیدن و نوشـیدن و رمان خواندن اسـت، با خود را به مریضی زدن دست‌کم به طور موقت از تهدید صاحبخانه به تخلیه هرچه زودتر خانه می‌رهد و زیر پتو- این کارناوال کوچک خانگی – دیوانه‌وار رمان می‌خوانـد. بیماری یا در مجـاورت بیماری قرار گرفتن، امکانی است برای تمرد از قانون و شانه خالی کردن از زیر بار وظیفه؛ کامجویی و رسیدنی هرچند معیوب و دردناک به مطلوب. مشدحسن تنها با بیماری و جنون دوباره به گاو ازدست‌رفته‌اش دست می‌یابد و حضور او را که برایش به مثابه نوعی کامجویی اسـت حتی نزدیک‌تر از زمانی کـه واقعا بود لمس می‌کند. بیماری تـن او و تن گاو را هم‌مرز می‌کند. خود ساعدی در جوار بیماری می‌نوشت و می‌خواند و با دوستان نویسنده و غیرنویسنده‌اش قرار می‌گذاشـت. نطفه ملاقات نویسـندگان بـا هویدا برای اعتراض به سانسور و بعد از آن تشکیل کانون نویسندگان، در مطب سـاعدی بسته شد. در مطب ساعدی، ادبیات، سیاست و سرخوشی، در جوار بیماری هم‌مرز شده بودند. «دلگشـا» - اسـمی کـه مطـب سـاعدی به دلیـل قرار داشـتن مطـب در خیابانی بـه همین نام به آن معروف شـده بود - عنوانی اسـت به تصادف معنادار. «مطب دلگشـا»، نقیضه‌ای تصادفی است که به هسته اصلی اغلب نوشته‌های سـاعدی یعنی بیمـاری و لذت و کامجویی در جـوار بیماری ارجاع می‌دهـد. در قصه «آشـغالدونی»، زهرا – مستخدمه بیمارستان - به راوی نوجوان که در بیمارسـتان به بلوغ می‌رسد، می‌گوید: «بذار برات بگـم مریض‌خونه چه‌جـور جاییه. مریض‌خونـه همینـه کـه هس، بعضی‌ها خیال می‌کنن مریض‌خونه جاییـه که مریضـا مـی‌رن اونجا می‌میرن یا خوب میشـن. اما واسه ماها، مریضخونه جای خوبیه. یعنی یه باغه، یه باغ گنده، پردرخت و پرگل و سـاختمان بغل ساختمان، اتاق‌ها پرآدم که همه رو تخت‌ها دراز کشیده‌ن و وول می‌خورن، حالا چه مرگشـونه، به من و تو ربطی نداره. فقط همین جوری نگاشـون کنی و دلت براشون نسوزه خوبه. اونوقت پر دکترای خوشگل، پرستارا و آدمای جورواجور. هر سـاعت روز، یه‌جور تماشا داره. اول صبح همه سینی صبحانه به دست می‌دون، نون، چایی، قند، پنیر.

«دلگشا» - اسمی که مطب ساعدی به دلیل قرار داشتن مطب در خیابانی به همین نام به آن معروف شده بود - عنوانی است به تصادف معنادار. «مطب دلگشا»، نقیضه‌ای تصادفی است که به هسته اصلی اغلب نوشته‌های ساعدی یعنی بیماری و لذت و کامجویی در جوار بیماری ارجاع می‌دهد

بعدش دکترا میان، دکترای جوون و خوشگل، دخترا میان، همه شسـته و رفته و بزک‌دوزک کرده عین برگ گل... نزدیک ظهر که کار تموم شد، جمع میشن دور هم، میگن و می‌خندن، شـیرقهوه می‌خورن، متلک می‌گن، شـوخی می‌کنن... این جوریه که همه‌ش خوشـحالیه، همه‌ش می‌خندن، دکترا می‌خندن، پرستارا می‌خندن، ماهام می‌خندیم...» (گـور و گهواره/صص ۱۳۰ و ۱۲۹) توصیف زهرا از بیمارسـتان، تجسـم همجواری ماهیت کارناوالی و شهر فرنگی بیمارستان‌های قصه‌های ساعدی و هم‌مرز شدن بیماری و تحقق رویای کامجویی و وصل و تمرد از نظم تثبیت‌شـده در آثار اوسـت. در قصه‌های ساعدی، بیماری یا نفس در بیمارستان و در جوار بیماران بودن، گونه‌ای خلاصی از امور شاق تحمیل‌شده از سوی نظم مستقر و برخوردار شدن از آن چیزهایی است که در وضعیت عادی از فرد دریغ شـده است. در قصه آرامش در حضور دیگران، منیژه، پاداشـی اسـت که سرهنگ بازنشسـته در ازای بیماری و کهنسالی دریافت می‌کند. قصه با آب نوشـیدن سرهنگ بسـتری رو به احتضار از دسـتان منیژه به پایان می‌رسـد. عزاداران بیل، کتابی سراسـر بیمار و معیوب اسـت. در هر قصه از این کتاب، مقداری از تن کتاب کسر می‌شود، همان‌طور که یک نفر از روستا. در قصه اول همین کتاب، پسر کدخدا در کنار مادر بیمارش می‌ماند و این مجاورت برای او گویا به منزله لذتی خودآزارانه است. در قصه دوم همین کتاب اهالی ده می‌خواهند پسری نوجوان را به زور به جای پدر مرده‌اش بنشانند. پسر تکیده و بیمار است و می‌خواهد هرطور شده از زیر بار این مسـوولیت شانه خالی کند. او نمی‌خواهد بزرگ ده باشد. ضمن اینکه فکرش پی دخترخاله بیمارش است؛ دخترخاله‌ای که در بیمارستان شهر بستری است. در تـن بیمار او، بیماری و عشـق و تمـرد یک‌جا گرد آمده‌اند. گرچه این بار وصل حتی در بیمارستان هم رخ نمی‌دهد و آقا میرنصیر و دخترخاله‌اش در یک بیمارستان اما جدا و بی‌خبر از هم بستری می‌شوند.

اما به نظر می‌رسد که آقا میرنصیر بستری شدن را به پذیرش مسـوولیتی که اهالی ده می‌خواهند به دوشش بیندازند ترجیح می‌دهد. او از فلاکت مسوولیت در نظامی نمادین به فلاکت بیمارستان تن می‌دهد؛ فلاکتی که او را به معشـوقش نزدیک‌تر می‌کند گرچه آنها را تا پایان قصه به هم نمی‌رساند ولی دست‌کم بودن در بیمارستان بـرای آقا میرنصیـر حکم قرار گرفتـن در کانون جاذبه معشوق را دارد. در قصه آخر عزاداران بیل، بیماری و تمنا تنگاتنگ هم قرار می‌گیرند و ساعدی با مهارت اینها را به هم می‌آمیزد؛ آنجا که اسـلام رفته است تا اسب مشدی رقیه را مداوا کند: «چشـم‌های اسب بسته بود و از دهان نیمه‌بازش خونابه غلیظی می‌ریخت ببرون. مشدی رقیه گفت: می‌بینیش؟ اسلام با دست اشک‌های اسب را پاک کرد و گفت: حالا یه مشت خاک بردار بیار. مشدی رقیه پا شد و رفت از گوشه دیگر بام یک مشت خاک برداشت و آورد ریخت جلو اسلام.

اسلام چادر مشدی رقیه را گرفت و پیچید دور دست چپش و دهان اسـب را باز کرد و مشـتش را چپاند لای دوتا فک حیوان. مشـدی رقیه فانوس را برد بالا، گلوی تاریک اسب روشن شد، اسلام با دست راست خاک‌ها را برداشت و پاشید به دهان اسب...» در قصه‌های ساعدی، گویا خواهش و میل، جز با قرار گرفتن در جوار بیماری... قرار گرفتن در جوار یک لحظه بیمارگون، فعال نمی‌شود. همان‌طور که بیماری یا خود را به بیماری زدن و به نحوی در جوار بیماری قرار گرفتن در این قصه‌ها، فعالیت روزمره را تعطیـل می‌کند و فرد بیمار را در معرض بطالتی قرار می‌دهد که او را از وظیفه‌ای که نظم مستقر به او تحمیل کرده، می‌رهاند. اینجاسـت که نقش‌های تثبیت‌شـده، درهـم می‌ریزند و بیماری و درد در قصه‌های سـاعدی، وجه کارناوالی خود را عیان می‌کند.

دقایق

محور مختصات رمان‌نویسی

امیر احمدی‌آریان

■ رمان‌های بزرگ تاریخ ادبیات را که می‌خوانیم، اغراق نیسـت اگر بگوییم همه‌شـان لااقل در یک ویژگی مشـترک‌اند. آن ویژگی، توان نویسنده در گسترش رمان در دو محور طولی و عرضی است.

مقصـود از گسـترش در محور عرضـی، ارتباط رمان با عصری اسـت که در آن نوشته می‌شود. هیچ ضرورتـی ندارد که زمان و مـکان وقوع حوادث رمان معاصر با زمان نوشتن یا زمان انتشار آن باشد، ارتباط رمان با عصر خویش مسـتقل از زمان و مکان است. «جنگ و صلح» روایت وقایعی اسـت نزدیک به نیم قرن پیش از آنکه تالسـتوی اقدام به نوشـتن کتاب کنـد. معادل قرن بیسـتمی‌اش، «جنگ آخر زمان» بارگاس یوسا، روایت ماجرایی است که صد سال پیش از نوشـته شدن کتاب در شمال برزیل رخ داده است. «۱۹۸۴» جورج ارول روایتی است متعلق به نیم قرن پس از تاریخ نوشته شـدن کتاب و با این حال، تمام ایـن کتاب‌ها ادبیات عصر خود را تکان دادند منشـأ بحث‌ها و نظرات فراوان شدند. ریشه این قابلیت توان نویسـنده است در نوشتن رمانی که قادر به شکستن مرزهای خویش باشـد، عرصه عمومی را درنوردد و از طریق خلق علامت سوال‌های پی‌درپی، دیگر گفتارها را به پرسـش بکشد. گسترش در عرض ممکن است حتی منطق ساختاری روایت رمان هم نباشد، رمانی با ساختار کاملا خطی متکی به شخصیت واحد، بدون هیـچ گریز عرضی در روایت یـا روی آوردن به تعدد شخصیت‌ها، ممکن است چنین قدرت گسترش در عرض را داشته باشد، نمونه‌اش سه‌گانه ساموئل بکت (مالوی، مالون می‌میرد، نام‌ناپذیر)، سـه رمانی که با حداقل امکانات روایی و شخصیت‌هایی بسیار معدود نوشـته شده‌اند، ولی قدرت تحرک‌شـان در عرض و توان‌شان در نوردیدن عرصه نمادین به قدری بوده که به نمادهای پایان مدرنیسم والا در ادبیات بدل شده‌اند. توان رمان در حرکت عرضی، بیش از هر چیز به قدرت طرح پرسش آن برمی‌گردد و حوزه‌هایی که رمان در آنها ترکی می‌افکند و سوالی بنیادین پیش می‌کشد. هر چـه این توان در رمانی بیشـتر باشـد، سـطح وسیع‌تری از واقعیت عصر خود را پوشش خواهد داد.

شـکل دیگر حرکت روایی رمان، حرکت در طول است. حرکت در طول به معنای ایستادن در مسیر یکی از خطوطی اسـت که از گذشته تاریخ ادبیات می‌آید و بـه آینده‌اش می‌رود. به بیان دیگر، حرکت طولی به معنای آگاهی رمان به خلق‌الساعه نبودن خویش و توان گفت‌وگوی رمان با تاریخ ادبیات است. از همان طلیعه رمان مدرن، «دن کیشـوت» گفت‌وگویی است جدی بیـن این نوع ادبی تازه متولدشـده با ادبیات پیش از خویش. «ژاک قضاوقدری و اربابش» گفت‌وگوی درونی تمام‌عیاری با دن کیشوت دارد و منطق رابطه ارباب و رعیت را، که از فرعیات رمان سروانتس است، به مساله اصلی بدل می‌کند. رمان‌نویسـی چارلز دیکنز نتیجه گفت‌وگوی ادبی -تاریخی او با «تام جونز» فیلدینگ و «تریسـترام شندی» لارنس استرن است و الی آخر. هـر رمانی، برای آنکه قدرت بسـط در محور طولی را بیابد، ناگزیر است از برقراری گفت‌وگویی خلاق و چه بسـا ادیپی با نویسندگان- پدران پیش از خود. نوعی خودآگاهی تاریخی ضرورت بسط هر رمانی در محور طولی یا همان محور تاریخی است و رمان محروم از این خودآگاهی چیزهای بسیار از دست خواهد داد. فقدان این حرکت در رمان، چه به دلیل بی‌سوادی نویسنده و فقدان مطالعه ادبیات پیشینیان باشد و چه برآمده از غرور واهی نویسـنده‌ای که خود را نقطه شروع جدید و گسستی تمام‌عیار در تاریخ ادبیات می‌داند، ضربه‌ای جبران‌ناپذیر وارد خواهد کرد به رمانی که حتا در محور عرضی خوب بسط و گسترش یافته باشد و این فقدان گفت‌وگو رمان را به بازنمایی عصری که در آن نوشته می‌شود تنزل خواهد داد، اتفاقی که در ادبیات متاخر ایران بسیار رخ داده است.

رمانی که توان حرکت بر این دو محور را داشته باشد می‌تواند سطح بسازد، فضایی برای قدم زدن و دیدن. چنین رمانی می‌تواند افق داشته باشد و خواننده به تجربه‌ای منحصربه‌فرد بدل شود، تجربه‌ای که در بنیاد زیباشناختی است اما انعطاف‌پذیری برآمده از گسترش در مختصات دکارتی، قابلیت مستحیل ساختن این تجربه زیباشناختی به تجارب سیاسی و اجتماعی را نیز به خواننده عطا می‌کند. این میزان از گستردگی و غنا حداقل توقعی است که از رمان جدی می‌رود.

اما نویسندگان خاصی هسـتند که می‌توانند در رمان حجم بسازند. معدود نویسندگانی توان حرکت در محـور z مختصات دکارتـی را دارند و آنان همان نویسندگان دوران‌ساز و سنت‌ساز تاریخ ادبیات‌اند که کتاب‌هایشان حکم دگرگون‌کننده مسیر رمان‌نویسی هر عصر را داشـته اسـت. حجم سـاختن در رمان وضعیتی استثنایی است که تن به نظریه‌بافی پیشینی نمی‌دهـد و برخـلاف دو محور قبـل صورت‌بندی پیشینی آن ممکن نیست، به این دلیل که حجم‌سازی در رمـان از ناب‌ترین انواع خلق امر نو اسـت و برای امر نو دسـتور و نظریه پیشینی و