نقد

مرور مجموعه داستان بازمانده نوشته مریم دلباری

خصلت تاریخی گزاره‌ها

محمدرضا گودرزی

مجموعه «بازمانده» از ۱۰ داستان کوتاه تشکیل شده است. به ویژگی مشترک داستان‌ها اشاره می‌کنیم. ۱- هر ۱۰ داستان به وجه درونی شخصیت‌ها توجه دارند و از نظر نحوه برخورد با مسائل انسانی، روانشناختی هستند. در آنها به ژرفای روان شخصیت‌ها با توجه به محیط اجتماعی‌شان و همچنین مشکلات انسان امروز در موقعیت جغرافیایی خاصی توجه شده است؛ به گونه‌ای که خواننده می‌تواند از طریق تعمق در جهان داستان‌ها به رابطه دیالکتیکی این موقعیت و فردیت شخصیت‌ها پی ببرد. از طرفی برای بیان اندیشه‌های شخصیت‌ها عمدتاً از شگرد گفتار درونی استفاده شده است. این ویژگی‌ها داستان‌ها را در گروه داستان‌های واقع‌گرای مدرن قرار داده است.

۲- دیدگاه: جز داستان «زوار» که دیدگاه آن ذهنیت مرکزی است، دیدگاه همه داستان‌ها اول شخص است. به خصوص آنکه در دو داستان آخر یعنی «تشدید» و «نقطه» از راوی مرکب اول شخص استفاده شده است و هر کدام سه راوی اول شخص دارند که از منظری جداگانه به مساله داستان پرداخته‌اند. انتخاب این دیدگاه که در میان زنان داستان‌نویس ایرانی به شدت رواج دارد نشان‌دهنده دغدغه آنها برای ترسیم ذهنیت زنان و دشواری‌های زندگی فردی و اجتماعی آنان است. در عین حال این دیدگاه نشان می‌دهد که نویسنده، آن جایگاه حقیقت‌دانی را برای راوی‌ها قائل نشده است و می‌داند که در جهان امروز هر ذهنی در مواجهه با واقعیت (چه داستانی و چه غیرداستانی) محدودیت خاص خود را دارد.

۳- بیگانه‌سازی از راوی‌ها: نویسنده در سه داستان از راوی‌های نامتعارف بهره گرفته است. در داستان «بازمانده»، راوی نامه است. در بخش اول داستان «تشدید»، راوی علامت دستوری تشدید است و در بخش دوم راوی عروسک است. در داستان «نقطه» هم راوی تابوت است. البته در این داستان‌ها ذهن فرضی راوی‌ها وجهی کاملاً رمانتیک دارد و به جای ایجاد توهم از ذهنیتی غیرانسانی یا انسان‌زدایی شده در آنها، به هر کدام دیدگاهی انسانی بخشیده شده است. به خصوص آنکه اطلاعات آنها از رخدادها و شخصیت‌ها مانند انسان‌های عادی است و هیچ محدودیتی ندارند. همچنین عواطف و احساساتی انسانی دارند و این با راوی نامتعارف در داستان مدرن تفاوت دارد و بیشتر دنباله‌رو سنت قصه‌گویی و حکایت‌گری ماست.

۴- اندیشه‌های اجتماعی: در اغلب داستان‌ها مضامین اجتماعی هستند و مشکلات زیستی در شهرهای ساحلی جنوب را بازتاب می‌دهند. حتی آنجا که راوی‌ها به ظاهر دغدغه فردی دارند، باز در خدمت جمع قرار می‌گیرند و راوی جمع و اندیشه‌های جمعی هستند.

۵- تقابل‌های مرکزی: تقابل‌های مرکزی داستان‌ها تقابل مرگ- زندگی، جنگ- صلح، انتظار- عدم انتظار و رنج- بی‌رنجی است. در مورد تقابل اول باید گفت این تقابل ریشه‌ای فرهنگی دارد. به این معنا که از قرن‌ها قبل تحت تاثیر گفتمان قدرت، نزد ما ایرانیان مرگ ارزشی بیش از زندگی یافته است و در بن‌مایه‌های تقدیس مرگ و مرگ‌خواهی متبلور شده است. به همین دلیل در نهایت، نخ این تقابل در اغلب داستان‌ها در می‌رود و مرزی میان دو وجه تقابل باقی نمی‌ماند. اما این در رفتن نخ، درست نقطه مقابل در رفتن نخ تقابل‌ها در اندیشه پساساختارگرایی است و از نظر فلسفی ماهیتی غیردموکراتیک دارد، تا یک بار دیگر نشان دهد که نمی‌توان بر گزاره‌های هر نحله نظری بدون توجه به خصلت تاریخی گزاره‌ها تکیه کرد. تقابل دوم اما در این داستان‌ها اشاره به پس‌زمینه یا بستر رویدادها دارد و عامل بروز بسیاری از مشکلات در زندگی شخصیت‌هاست. تقابل سوم نشان‌دهنده تقابل غیبت و حضور نیز هست. زندگی شخصیت‌های زن داستان‌ها عاملی است که باعث می‌شود انتظار وجه اصلی زندگی‌شان بشود. مردان غایب و زندگی تهی بی‌«دیگری» برای زنان حاضر. تقابل چهارم که دیرپاتر است و در جوامع توسعه نیافته بعید است به این زودی نخش در برود عاملی اقتصادی دارد و فقری را نشان می‌دهد که بر جهان داستانی شخصیت‌ها حاکم است. حال بر دو داستان از این مجموعه تامل می‌کنیم. اولین داستان حلقه تاریک چاه نام دارد. داستان سعی شده است فرازمانی- فرامکانی شود و جامعه‌ای اسطوره‌ای را نشان دهد که باورها در آن حول مداری بسته می‌چرخند و فقط یک فرد تعیین‌کننده درستی و نادرستی اعمال انسان‌هاست و همو میزان جرم و مکافات هر کس را در جزیره تعیین می‌کند. راوی زنی است که خواننده نمی‌تواند زن را برای این کنش فاقد احساس محکوم کند و با او احساس همدلی می‌کند و می‌فهمد که او با چه رنجی مجبور به این کار شده است. از همین روست که در داستان گفته شده است که او «با اندوه نامه را پاره می‌کند» و شب هم خوابش نمی‌برد.

ما می‌نویسیم تا با تقدیر خود دربیفتیم

محمد بهارلو

**آن‌چه از نظر مخاطب، خواننده، در جریان نقل قصه‌ها، پوشیده نمی‌ماند – و در واقع هدف شهرزاد نیز هست- همین رابطهٔ میان متن و جهان است، که نظامی دیگر از عناصر و روابط را به ما عرضه می‌کند. به عبارت دیگر قصه‌ها نخست به عنوان «صورت» (فرم) و سپس به عنوان «پیام» ادراک می‌شوند، و گاهی این معادله برعکس می‌شود، یعنی نخست پیام و سپس صورت در متن انعکاس و به تدریج شکل پیدا می‌کند. اما قصه‌ها اغلب جهان واقعی را به شکل الگویی صوری و خیالی نشان می‌دهند؛ به این معنی که راوی فقط موضوعی از موضوعات ممکن در جهان ذهنی خود را توصیف نمی‌کند بلکه آن‌چه در هیئتِ قصه به ما عرضه می‌کند خود مبدل به یک«جهان» می‌شود. از این‌رو هر قصه برای شهریار، و هم‌چنین برای مخاطبان و خوانندگان قصه، یک «لذت عقلانی» و یک «لذت حسی» پدید می‌آورد. برای ما، در مقام نویسنده، میراث قصه‌گویی شهرزاد واجد ارزش‌های بی‌کران و پایان‌ناپذیری است، و هر قصه‌اش، که از دل قصهٔ دیگری پدید می‌آید، این اقتضا را دارد که از جهات گوناگون مبنای قصهٔ دیگری قرار گیرد؛ البته اگر هم‌چون ازرا پاوند بر این عقیده باشیم که«آثار هنری معاصرند»، و اگر اثر نویسنده‌ای را بخوانیم آن نویسنده، حتی اگر کهن‌ترین قصه‌گوی جهان- شهرزاد- باشد، معاصر ما خواهد بود. اهمیت قصه‌های شهرزاد، حتی قصه‌های متضمن«پیام»های منجز او، در این است که روایت دلالت بر«شارت» دارد نه بر«عبارت»، و راوی هر پیامی را به صورت ساختاری عاطفی بیان می‌کند. در واقع او از قدرت قصه به عنوان محمل اندیشه‌ها استفاده می‌کند، اما اندیشه‌ها را در هیئتِ نشانه‌ها و عناصر روایی، که پیدا است از لحاظ او عاملی عمده و اساسی در داستان‌سرایی شمرده می‌شوند، درج می‌کند. بنابراین آن‌چه ما می‌توانیم از شهرزاد بیاموزیم تاکید او بر کیفیت یا ساختار عاطفی قصه‌ها است، و این کیفیت را نیروی تخیل و قابلیت آفرینش‌گری شهرزاد پدید می‌آورد نه صرفاً خود اندیشه‌ها. طبعاً این دریافت کاملاً درست است که شهرزاد از حیثِ معناشناسی به روایت می‌پردازد اما هیچ گاه ارزش‌های روایت را از دست نمی‌گذارد. همین جا این توضیح ضروری به نظر می‌رسد که برخوردار بودن قصه‌ها از ساختار عاطفی، الزاماً، به معنای اخلاقی بودن- صادق یا کاذب بودن- آن‌ها نیست؛ اگرچه قصه‌ها در مراتب یا درجاتی گونه‌ای بازنمایی از زندگی است. اصل وحدت‌بخش در قصه‌های هزار و یک شب درون‌مایه‌های آن است؛ درون‌مایه‌هایی که مصالح آن‌ها، اغلب، حضور دو عنصر یا نیروی کمابیش متفاوت را نشان می‌دهد؛ یکی عنصر یا نیرویی که از محیط طبیعی و بی‌واسطهٔ نویسنده- راوی- اخذ می‌شود، و دیگری عنصر یا نیرویی که منبع الهام آن سنتِ ادبی و تخیل نویسنده است. طبعاً این مصالح در نوع رابطهٔ مخاطب، خواننده، با متن قصه‌ها موثر خواهد بود؛ اگرچه رابطهٔ مخاطبان با متن الزاماً از یک جنس یا هم‌تراز نخواهد بود. شاید هیچ اثر ادبی در جهان مانند هزار و یک شب این همه مالک و آفرینش‌گر و هواخواه نداشته باشد. به رغم این که این متن را عموماً نمایندهٔ قصه‌گویی شرقی می‌شناسند عناصر و مایه‌های فراوانی در آن هست که از مرزهای تاریخی و فرهنگی شرقی فراتر می‌رود، و از همین رو است که علاوه بر ایرانی‌ها، که منبع اصلی آن را «هزارافسان» پارسی می‌دانند، هندی‌ها، عرب‌ها، مصری‌ها، یونانی‌ها و حتی لاتینی‌زبان‌ها بخش‌هایی از این اثر عظیم را متعلق به خود می‌دانند. قطع نظر از اهمیت تشخیص اصالتِ قصه‌ها و اثبات صحتِ انتساب آن‌ها به ملت و فرهنگی خاص، به گمان من، شاید درست‌تر این باشد که بپذیریم این اثر با قدمتِ دور و درازش و تغییر و تحولاتی که از سر گذرانده یا بر سرش آورده‌اند، زادگاه معینی ندارد و از همهٔ فرهنگ‌ها الهام گرفته است، و بیهوده است که قوم یا ملتی این اثر را صرفاً از آن خودش بداند.

افق جغرافیایی قصه‌ها، همچون افق معنایی آن‌ها، بسیار گسترده است. شهرزاد فضایی را توصیف می‌کند که از فضای محیط واقعی او، و فضای طبیعی مخاطبش، شهریار، و ما که خوانندگانِ دیروز و امروز او باشیم، فراتر می‌رود. او از موجودات رندی، او در مقام قصه‌گو این است که شهریار را وامی‌دارد تا آزادی خلاق او را انکار نکند، و حتی این آزادی را به رسمیت بشناسد. از طرف دیگر شهرزاد بر آن است تا رابطه میان هنر قصه‌گویی و زندگی، یعنی محاکات، را به گونه‌ای ظریف و مؤثر نشان دهد. او می‌کوشد تا میان ارزش‌های قصه و ارزش‌های دیگری که از حیث تاریخی در زمانهٔ او رایج بوده‌اند پیوندی ایجاد کند. اما نتیجه، یا حاصل این پیوند، متضمن عناصر و مضامین تازه‌ای است که از ابتکار و تخیل او، در نفی اجزای پوسیده و منحط نظام کهنه، پدید می‌آید. راست این است که شهرزاد جانب قصه را، که رو به دنیاهای شگفت و آزاد دارد، می‌گیرد و واقعیت را، که سخت و صلب و اعتیادآور است، وامی‌نهد.

آن‌چه از نظر مخاطب، خواننده، در جریان نقل قصه‌ها، پوشیده نمی‌ماند- و در واقع هدف شهرزاد نیز هست- همین رابطهٔ میان متن و جهان است، که نظامی دیگر از عناصر و روابط را به ما عرضه می‌کند. به عبارت دیگر قصه‌ها نخست به عنوان «صورت» (فرم) و سپس به عنوان «پیام» ادراک می‌شوند، و گاهی این معادله برعکس می‌شود، یعنی نخست پیام و سپس صورت در متن انعکاس و به تدریج شکل پیدا می‌کند. اما قصه‌ها اغلب جهان واقعی را به شکل الگویی صوری و خیالی نشان می‌دهند؛ به این معنی که راوی فقط موضوعی از موضوعات ممکن در جهان ذهنی خود را توصیف نمی‌کند بلکه آن‌چه در هیئتِ قصه به ما عرضه می‌کند خود مبدل به یک«جهان» می‌شود. از این‌رو هر قصه برای شهریار، و هم‌چنین برای مخاطبان و خوانندگان قصه، یک «لذت عقلانی» و یک «لذت حسی» پدید می‌آورد. برای ما، در مقام نویسنده، میراث قصه‌گویی شهرزاد واجد ارزش‌های بی‌کران و پایان‌ناپذیری است، و هر قصه‌اش، که از دل قصهٔ دیگری پدید می‌آید، این اقتضا را دارد که از جهات گوناگون مبنای قصهٔ دیگری قرار گیرد؛ البته اگر هم‌چون ازرا پاوند بر این عقیده باشیم که«آثار هنری معاصرند»، و اگر اثر نویسنده‌ای را بخوانیم آن نویسنده، حتی اگر کهن‌ترین قصه‌گوی جهان- شهرزاد- باشد، معاصر ما خواهد بود. اهمیت قصه‌های شهرزاد، حتی قصه‌های متضمن«پیام»های منجز او، در این است که روایت دلالت بر«شارت» دارد نه بر«عبارت»، و راوی هر پیامی را به صورت ساختاری عاطفی بیان می‌کند. در واقع او از قدرت قصه به عنوان محمل اندیشه‌ها استفاده می‌کند، اما اندیشه‌ها را در هیئتِ نشانه‌ها و عناصر روایی، که پیدا است از لحاظ او عاملی عمده و اساسی در داستان‌سرایی شمرده می‌شوند، درج می‌کند. بنابراین آن‌چه ما می‌توانیم از شهرزاد بیاموزیم تاکید او بر کیفیت یا ساختار عاطفی قصه‌ها است، و این کیفیت را نیروی تخیل و قابلیت آفرینش‌گری شهرزاد پدید می‌آورد نه صرفاً خود اندیشه‌ها. طبعاً این دریافت کاملاً درست است که شهرزاد از حیثِ معناشناسی به روایت می‌پردازد اما هیچ گاه ارزش‌های روایت را از دست نمی‌گذارد. همین جا این توضیح ضروری به نظر می‌رسد که برخوردار بودن قصه‌ها از ساختار عاطفی، الزاماً، به معنای اخلاقی بودن- صادق یا کاذب بودن- آن‌ها نیست؛ اگرچه قصه‌ها در مراتب یا درجاتی گونه‌ای بازنمایی از زندگی است. اصل وحدت‌بخش در قصه‌های هزار و یک شب درون‌مایه‌های آن است؛ درون‌مایه‌هایی که مصالح آن‌ها، اغلب، حضور دو عنصر یا نیروی کمابیش متفاوت را نشان می‌دهد؛ یکی عنصر یا نیرویی که از محیط طبیعی و بی‌واسطهٔ نویسنده- راوی- اخذ می‌شود، و دیگری عنصر یا نیرویی که منبع الهام آن سنتِ ادبی و تخیل نویسنده است. طبعاً این مصالح در نوع رابطهٔ مخاطب، خواننده، با متن قصه‌ها موثر خواهد بود؛ اگرچه رابطهٔ مخاطبان با متن الزاماً از یک جنس یا هم‌تراز نخواهد بود. شاید هیچ اثر ادبی در جهان مانند هزار و یک شب این همه مالک و آفرینش‌گر و هواخواه نداشته باشد. به رغم این که این متن را عموماً نمایندهٔ قصه‌گویی شرقی می‌شناسند عناصر و مایه‌های فراوانی در آن هست که از مرزهای تاریخی و فرهنگی شرقی فراتر می‌رود، و از همین رو است که علاوه بر ایرانی‌ها، که منبع اصلی آن را «هزارافسان» پارسی می‌دانند، هندی‌ها، عرب‌ها، مصری‌ها، یونانی‌ها و حتی لاتینی‌زبان‌ها بخش‌هایی از این اثر عظیم را متعلق به خود می‌دانند. قطع نظر از اهمیت تشخیص اصالتِ قصه‌ها و اثبات صحتِ انتساب آن‌ها به ملت و فرهنگی خاص، به گمان من، شاید درست‌تر این باشد که بپذیریم این اثر با قدمتِ دور و درازش و تغییر و تحولاتی که از سر گذرانده یا بر سرش آورده‌اند، زادگاه معینی ندارد و از همهٔ فرهنگ‌ها الهام گرفته است، و بیهوده است که قوم یا ملتی این اثر را صرفاً از آن خودش بداند.

افق جغرافیایی قصه‌ها، همچون افق معنایی آن‌ها، بسیار گسترده است. شهرزاد فضایی را توصیف می‌کند که از فضای محیط واقعی او، و فضای طبیعی مخاطبش، شهریار، و ما که خوانندگانِ دیروز و امروز او باشیم، فراتر می‌رود. او از موجودات و آدم‌هایی سخن می‌گوید که متفاوت و متمایز از آدم‌ها و موجوداتِ واقعی عمل می‌کنند. این مقایسه، در حقیقت، همان چیزی است که شهرزاد قصد القای آن را دارد. شهریار از این مقایسه به نتایجی می‌رسد که در عالم واقع رسیدن به آن‌ها برای او امکان‌پذیر نمی‌نماید. گیرم نتایج همهٔ مخاطبان، اگر واقعاً نتیجه‌ای حاصل باشد، در یک تراز قرار نمی‌گیرد. شهرزاد، به نیروی واقعی قصه‌گویی‌اش، با خلق واقعیتی«فوق طبیعی»، مرز قوانین موجود- متعارفی- را درهم می‌شکند و باعث می‌شود تا شهریار واقعیت پیرامون خود را«مادون طبیعی» بداند، و از مقایسهٔ آن دو با یک‌دیگر خود را به عنوان یک موجود ناتوان سرزنش کند، بی آن که صراحتاً قصد سرزنش در کار باشد.

واقعیت این است که تخیل انسان، به طور کلی، در یک جهت سیر می‌کند، و آن جهتِ «بالا» است. مخاطب شهرزاد نیز مایل است فضا و موجوداتی را تصور کند که بسیار فراتر از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های قدرتِ جسمانی و معنوی خود او هستند، و میلی به تصورِ آنچه او را کمتر از ظرفیت و قابلیت خودش نشان دهد ندارد. در حقیقت مخاطب در قصه‌ها با کیفیتی«فوق طبیعی» و«فوق انسانی» سر و کار دارد؛ یعنی آنچه «افسانه» و «رمانس» را پدید می‌آورد. از این رو در قصه‌هایی که شهرزاد نقل می‌کند جایی برای فروتر بودن باقی نمی‌ماند. به عبارت دیگر در هزار و یک شب جایی برای توصیفِ موقعیتِ عادی روزمره و پرداختن به «رئالیسم پیش‌پاافتاده» نیست، زیرا این گونه موقعیت‌ها از غنای تخیل تهی هستند و معمولاً ملال‌آورند. با خواندن هر«بند» (پاراگراف) از قصه‌ها اجزای جهان سراسر خیالی قصه‌گو در ذهن ما شکل می‌بندد، و در عین حال جنبهٔ عینی و مشخص عناصر قصه‌ها ما را با واقعیت‌های ملموس روبه‌رو می‌سازد، و از این طریق نوعی قیاس در نظر ما، میان دنیای خیالی و واقعی، پدید می‌آید. این قیاس، که از رودررو قرار دادن و درآمیختن دو دنیای خیالی و واقعی حاصل می‌شود، تقریباً در همهٔ قصه‌های هزار و یک شب به چشم می‌خورد، و وجه غالب، که اغلب خیره‌کننده و رنگین است، با عناصر یا دنیایِ خیالی است.

نکته

اهمیت قصه‌های شهرزاد، حتی قصه‌های متضمن«پیام»های منجز او، در این است که روایت دلالت بر«شارت» دارد نه بر«عبارت»، و راوی هر پیامی را به صورت ساختاری عاطفی بیان می‌کند. در واقع او از قدرت قصه به عنوان محمل اندیشه‌ها استفاده می‌کند، اما اندیشه‌ها را در هیئتِ نشانه‌ها و عناصر روایی، که پیدا است از لحاظ او عاملی عمده و اساسی در داستان‌سرایی شمرده می‌شوند، درج می‌کند. بنابراین آن‌چه ما می‌توانیم از شهرزاد بیاموزیم تاکید او بر کیفیت یا ساختار عاطفی قصه‌ها است، و این کیفیت را نیروی تخیل و قابلیت آفرینش‌گری شهرزاد پدید می‌آورد نه صرفاً خود اندیشه‌ها.

تخیل موجود در قصه‌های شهرزاد چندان پایه‌ای در واقعیت ندارد، ولی از لحاظ او وسیلهٔ بیان یا، به عبارتِ دقیق‌تر، نمایش «حقیقت» است، و همین است که از نظر او اهمیت دارد. در واقع تخیل، از حیث خود تخیل، متضمن هیچ ارزش ادبی نیست. قصه‌ها، به واسطهٔ کیفیتِ تخیلیِ آن‌ها، نوعی از هستی یا «حقیقت» را به صورتِ تصویری و عاطفی بیان می‌کنند و آن را برای ذهن خشک و عبوس شهریار قابل لمس و قابل فهم می‌سازند، و تسلسل آن‌ها سرانجام غرضی را که شهرزاد در پی آن است حاصل می‌کند. به عبارت دیگر شهرزاد بر آن است تا شهریار ارزش قصه‌های او را در متن واقعیت بگذارد، و معنایی از آن‌ها بیرون بکشد که شهرزاد در قصه‌ها عرضه می‌کند، یا سعی دارد که عرضه کند. بنابر آنچه گفتیم می‌توانیم مضمون کلی قصه‌های هزار و یک‌شب را تعارضی میان آرمان و واقعیت نیز بدانیم، که همان نمایش رویارویی عالم تخیلی قصه‌ها با جهان روزمره است. شهرزاد بنا را بر این می‌گذارد که شهریار در جهانی زندگی می‌کند که ساختهٔ خود اوست، و آنچه او دربارهٔ این جهان می‌گوید- شاید دقیق‌تر آن باشد که بگوییم می‌اندیشد- بر مبنای یک سوءتفاهم هول‌آور و ویرانگر، یعنی تعمیم ناروای یک عمل ناصواب به همهٔ زنان، شکل گرفته است. بنابراین هدف شهرزاد تغییر معنای جهان ذهنی شهریار است؛ یعنی رفع سوءتفاهم از او در مطلق انگاشتنِ جفای زنان؛ امری که تحقق آن هزار و یک‌شب قصه‌گویی بی‌وقفه را لازم می‌آورد، بی‌آن که قصه‌گو از نتیجهٔ قصه‌گویی خود واقف باشد. اما هیچ تردید و تشویشی در آغاز قصه‌گویی شهرزاد نیست، و همه چیز حاکی از آن است که او با اطمینان سلسلهٔ دراز قصه‌گویی خود را تدارک دیده است؛ اگر چه همه چیز اتفاقی و طبیعی به نظر می‌آید. قصه‌گویی شهرزاد، چنان که گفتیم، در حکم نوعی عمل به معنای انجام دادن چیزی است، چیزی جز بیان آنچه به صورت قصه می‌خوانیم؛ زیرا شهرزاد نمی‌گوید، فاش نمی‌کند، که غرضش از قصه‌گویی چیست. به عبارت دیگر شهرزاد قصه‌گویی متعهد است، و تعهد او به قصه‌گویی امری نیست که به خودش بگیرد. زیرا عدم تعهد- بی‌طرفی و کناره‌گیری- برای او معنایی ندارد، یا اگر معنایی هم داشته باشد چیزی جز قربانی شدن خود او و اخلاف و اعقابش نیست. طبعاً شور و حرارت این تعهد و قابلیت و قریحهٔ فراوان او در قصه‌گویی است که باعث می‌شود شهریار عادت سه سالهٔ خود را- کشتن دختران در پایان هر شب، پس از ازالهٔ بکارت از آن‌ها- کنار بگذارد.

شهرزاد خود را در پشت نقابِ یک زن قصه‌گو پنهان می‌کند، و بر آن است تا به معجزهٔ هر قصه شهریار از روندِ زمان واقعی و تاریخی، که روندِ رویدادهای جزیی و مادی است، فاصله بگیرد و به فضای زمان قصه‌ها، که زمان بی‌زمانی یا سرمدی است، راه پیدا کند. شهرزاد در جریان نقل قصه‌ها به واقعیت‌های تاریخی یا بیرونی اشارهٔ مستقیمی نمی‌کند. او نمی‌خواهد تاریخ و قصه را رودرروی هم قرار دهد، بلکه هدفِ او، چنان که گفتیم، تغییر دادن نگاه شهریار از واقعیتِ هستیِ زنانه است. قصه‌ها، که هر کدام در یک یا چند شبِ پیاپی روایت می‌شوند، واقعیت عینی یا عمومی زندگی شهریار و شهرزاد را توصیف و بیان نمی‌کنند، بلکه قرینه‌ای خیالی در توازی و تضاد با آن‌ها می‌سازند. در واقع شهرزاد با خلق فضایی بدیع زمینه را برای نوعی روش تفسیری یا قیاسی، که مخاطب به کمکِ آن می‌تواند معنایِ موردِ نظرِ خود را از آن‌ها بیرون بکشد، فراهم می‌سازد. بنابراین ارزش قصه‌های شهرزاد، یا ارزش تفسیری آن‌ها، در این نیست که قصه‌ها چه‌گونه یا تا چه اندازه با واقعیتِ عینی محیطِ بیرونی می‌خواند؛ ارزش آن‌ها در این است که دریابیم سرانجام چه معنایی از آن‌ها حاصل می‌شود.

شهرزاد قصه‌ها را به گونه‌ای نقل می‌کند که گویی همان چیزی نیستند که ساختهٔ قدرتِ آفرینش و ابداع خود او هستند، بلکه کیفیتی به آن‌ها می‌بخشید که به عنوانِ هستیِ مستقل جلوه می‌کنند، یعنی کیفیتی از هستی که تابعِ ارادهٔ او یا هیچ انسانِ دیگری نیست. شهرزاد، در مقام قصه‌گو، خود را تابع هستیِ قصه نشان می‌دهد، گویی با اجرای مناسکی، در برابرِ شهریار، به آن هستی نیروی زندگی می‌بخشد. از لحاظِ ذهن افسانه‌پرداز شهرزاد قصه چیزی نیست که او از پیش دربارهٔ آن اندیشیده و سپس آن را ساخته باشد. موهبتی است که از«عالم بالا» آمده است، و به تعبیر ارنست کاسیرر آفرینندهٔ آن نوعی«پهلوان فرهنگی» یا«مُنجی» است که همهٔ ارزش‌های معنوی بشری به او نسبت داده می‌شود. از این رو ذاتِ قصه‌ها جنبه یا هاله‌ای «قُدسی» دارد، و واجد معنویتی است که گویی به صورت موهبت، از عالم دیگر، دریافت می‌شود.

چنان که گفتیم شهرزاد بر آن است تا نشان دهد که افسانه‌های موجود در قصه‌ها گرده‌ای از واقعیت را در خود دارند، و دستِ بالا نوعی واقعیت تاریخی‌اند که در جهان معاصر امکان این را دارند که دوباره تکرار شوند. در حقیقت شهرزاد می‌خواهد با قصه‌ها کاری کند که شهریار خودش را یکی از شخصیت‌های موجود در سلسلهٔ قصه‌ها بپندارد؛ و از همین رو است که بورخس، که یکی از شیفتگان هزار و یک شب است، معتقد است که در شش‌صد و دومین شب (چاپ انولیتمان) شهریار از زبان شهرزاد سرگذشت خویش را می‌شنود. بنابراین، همان گونه که اشاره کردیم، شهرزاد از یک طرف قصه می‌گوید و بر قصه بودن قصه‌ها تاکید می‌کند و از طرفِ دیگر می‌خواهد نشان بدهد که قصه‌ها معروض واقعیت‌اند، و گاه، با همهٔ فورانِ تخیلِ سرشته در آن‌ها، از خود واقعیت هم واقعی‌تر هستند.

شاید تعبیر درست‌تر این باشد که بگوییم در هر قصه‌ای ما با نوعی همانندی یا «تشابه» روبه‌رو می‌شویم، و وقتی در آن‌ها تامل می‌کنیم از خودمان می‌پرسیم که آن آدم یا واقعه یا کلام با چه کسی یا چه چیزی یا چه حرفی شبیه است. شباهت نوعی مطابقت است، و ممکن است خیالی نیز باشد، یعنی ما آن را از ترکیب ماهیت‌های دیگری به مرور در ذهن خودمان ساخته باشیم، و عناصری از آن ممکن است مورد تایید مخاطبان دیگر از همان اثر نیز باشد. اما درعین حال ما هر عنصر یا پدیده‌ای را، الزاماً، نه از روی شباهت‌ها بلکه گاه از روی اختلاف‌ها و تفاوت‌هایش با دیگری می‌شناسیم، آن هم اختلاف‌ها و تفاوت‌هایی که در اجزا جلوه‌گر می‌شوند.

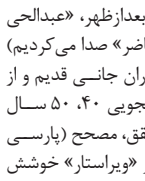
اغلب وقتی متنی کهن مانند هزار و یک شب را می‌خوانیم نوعی احساس جدایی یا فاصله در ما پدید می‌آید، و این همان کیفیتی است که «تاریخ» خوانده می‌شود؛ یعنی زمانی که ما در آن از لحاظ جسمانی حضور نداشته‌ایم و به اجداد ما مربوط می‌شود. همین ارتباط، گذشته با حال، اسلاف با اخلاف، در عین حال باعث ایجاد نوعی تشابه نیز در ذهن ما می‌شود، و همین کیفیت است که ما را به خواندن متون گذشتگان برمی‌انگیزد. اما این تاریخ، این گذشته، را ما چه‌گونه مجسم می‌کنیم؟ قطعاً به کمک عناصری که می‌شناسیم، و کماکان به زندگی جاری ما مربوط می‌شوند. ما در مقام یک «روحِ زنده» در برابرِ تاریخ قرار می‌گیریم، و حتی اگر ضدِ تاریخ باشیم نمی‌توانیم، لازم نیست، تاریخ را به طور کلی کنار بزنیم. لازم نیست که گذشته محو و نابود شود؛ زیرا که، به تعبیر امبرتو اکو، «نابودی گذشته به سکوت و خاموشی می‌انجامد». نباید میان قصهٔ کهن، آن گونه که شهرزاد نقل می‌کند، با داستان امروز قایل به شکاف یا گسستگی مطلقی بود. اگر قصه‌سرایی امثال شهرزاد نبود چه‌بسا داستان و رمان امروز پدید نمی‌آمد. شاید گذشته، از لحاظِ خود گذشته، هیچ اهمیتی نداشته باشد، و طبعاً آرمانی کردنِ گذشته و معنویت بخشیدن به آن، آن گونه که نزدِ رمانتیک‌ها با نوعی شیفتگی سحرآمیز می‌توان دید، امری کاملاً عبث است. گذشته، یا تاریخ، اگر آموختنی باشد فقط به ما می‌آموزد که چه چیزها«بوده» است، نه این که چه چیزها باید باشد. موقعی که ما هزار و یک شب را می‌خوانیم نمی‌توانیم آن چه را بعد از هزار و یک شب، در عرصهٔ ادبیات، خلق شده است نادیده بگیریم؛ نمی‌توانیم آثاری را که با الهام از قصه‌های آن پدید آمده‌اند از ذهن خودمان حذف کنیم. ما، چنان که رولان بارت دربارهٔ عکس‌های قدیمی و تاریخی می‌گوید،«در آن واحد می‌خوانیم، این بوده است و این خواهد شد»؛ در واقع نوعی جریان زمان را می‌بینیم، یا باید ببینیم. هزار و یک شب نه فقط سنت و گذشتهٔ قصه‌گوییِ تودرتو را نشان می‌دهد، بلکه آنچه را پس از آن در عرصهٔ ادبیات اتفاق افتاده است نیز بیان می‌کند؛ زیرا ما هر قصه را نه با بازگشتن و فرو رفتن در گذشته- که اصولاً امری است ناممکن- بلکه با حرکت به جلو، با آوردن آن‌ها به زمانِ حال و مقایسه با آثار دیگر می‌خوانیم و درک می‌کنیم. شاید از این رو است که خواندن هزار و یک شب، پس از سپری شدن قرن‌ها، کماکان لذت‌بخش است؛ زیرا به عنوان میراثی به‌جامانده از گذشته‌های فرهنگ دور ما با مفهومی از زمان و تاریخ گره خورده است که از جریانِ زندگی جدایی‌ناپذیر است. ما هزار و یک شب را می‌خوانیم، چون عنصری در آن هست که قصه‌هایش را دارای نوعی استمرار و پیوستگی می‌سازد، عنصری که نه فقط به جهتِ گذرِ زمان بلکه هم‌چنین به رغم آن دوام آورده و پایدار مانده است.

همهٔ کسانی که از میراث بزرگ هزار و یک‌شب سهمی برده و می‌برند به نحوی خود را در پیوند با یک‌دیگر می‌یابند، زیرا در آن‌ها یک «خاطرهٔ جمعیِ مشترک» پدید می‌آورد که ممکن است به ذوق یا حس خوشایندِ مشترکی نیز منجر شود، حتی اگر به یک گروه یا طبقهٔ اجتماعیِ واحدی تعلق نداشته باشند. مایلم بحث دربارهٔ هزار و یک‌شب را، که در آینده باز آن را دنبال خواهم کرد، با این کلام معروفِ بورخس، که پاسخی است در برابرِ این پرسش که کتاب به چه چیزی باید منجر شود، همین جا خاتمه دهم: «کتاب باید به شادمانی منجر شود. اگر غیر از این باشد، اگر کتابی به شادمانی منجر نشود، یا بهتر بگویم، نتیجه‌اش غلیان عواطف نباشد چنین کتابی وجودِ واقعی ندارد. من به مطالعهٔ اجباری معتقد نیستم. کتاب‌ها بر تجربه‌ها دلالت می‌کنند، تجربه‌هایی ارزنده و دل‌نشین، تجربه‌های راستین.»

یادداشت

گِردْآمدنْگاه

سیروس ابراهیم‌زاده



در جهت پاسداشت پیگیرانه پارسی عنوان یادداشت حاضر را که در ابتدا «پاتوق» گذاشته بودم به شکل بالا تغییر دادم: «پاتوق» یا «پاتوغ» کلمه ترکی فارسی شده است و در فرهنگنامه‌ها تعبیرهای گوناگون از آن کرده‌اند، از جمله سخن دکتر انوری آورده است: «جایی که شخص، بیشتر اوقات فراغت خود را در آن می‌گذراند.» فارسی عامیانه ابوالحسن نجفی: «... محلی که خریدار روزمره کسی باشد.» و فرهنگ عامیانه معاصر دکتر ثروت از قول استاد معین نقل می‌کند: «محل اجتماع لوطیان.» جمال میرصادقی چنین به کارش می‌برد: «پاتوق‌مان کافه‌ای بود که از چند سال پیش در آن جمع می‌شدیم.» و صادق هدایت این‌گونه: «داش آکل روی سکوی قهوه‌خانه دو میل چندک زده بود و همان جا پاتوق قدیمی‌اش بود.» و جعفر شهری در گزنه: «دکان قصابی ما زیاد می‌فروخت و سه چهار پزنده و کبابی پاتوقی داشت... دکان قصابی که کبابی و پزنده نداشته باشد مثل خانه‌ای‌ست که...» در کتاب پاکیزه واژه‌های فارسی سره فریده رازی «پاتوق» یا «پاتوغ» نیامده ولی ذیل واژه «محفل» مترادف لغت نامبرده: «گردآمدنگاه»، چشم راقم این سطور را گرفت و چون «دارا آوندی» سفر کرده، «دکتر ارژنگ پیمان‌نژاد» دوست دیرین و «علی‌اکبر هارونی» همیشه در صحنه برای مشورت در دسترس نبودند، «گردآمدنگاه» را با همین رسم‌الخط به زیور طبع می‌آراییم و از تظاهرات و روده درازی‌های پژوهشگرانه بیشتر می‌پرهیزم.

*روزهای سه‌شنبه ساعت شش بعدازظهر، «عبدالحی ذاکرین» (او را به شوخی «حی و حاضر» صدا می‌کردیم) زودتر از همه می‌آمد؛ از جمله یاران جانی قدیم و از هم‌دندان‌های دوران طلایی دانشجویی ۴۰، ۵۰ سال پیش ما بود. نویسنده، مترجم، محقق، مصحح (پارسی را پاس نمی‌داشت و از کلمه نوظهور «ویراستار» خوشش نمی‌آمد!)، ناشر و هرازچندگاه شاعر. (اغلب تابستان‌ها حوالی قلب‌الاسد – نیمه اَمردادماه – طبع شعرش گل می‌کرد و ظرف یکی دو هفته چند دیوان غزل، قصی