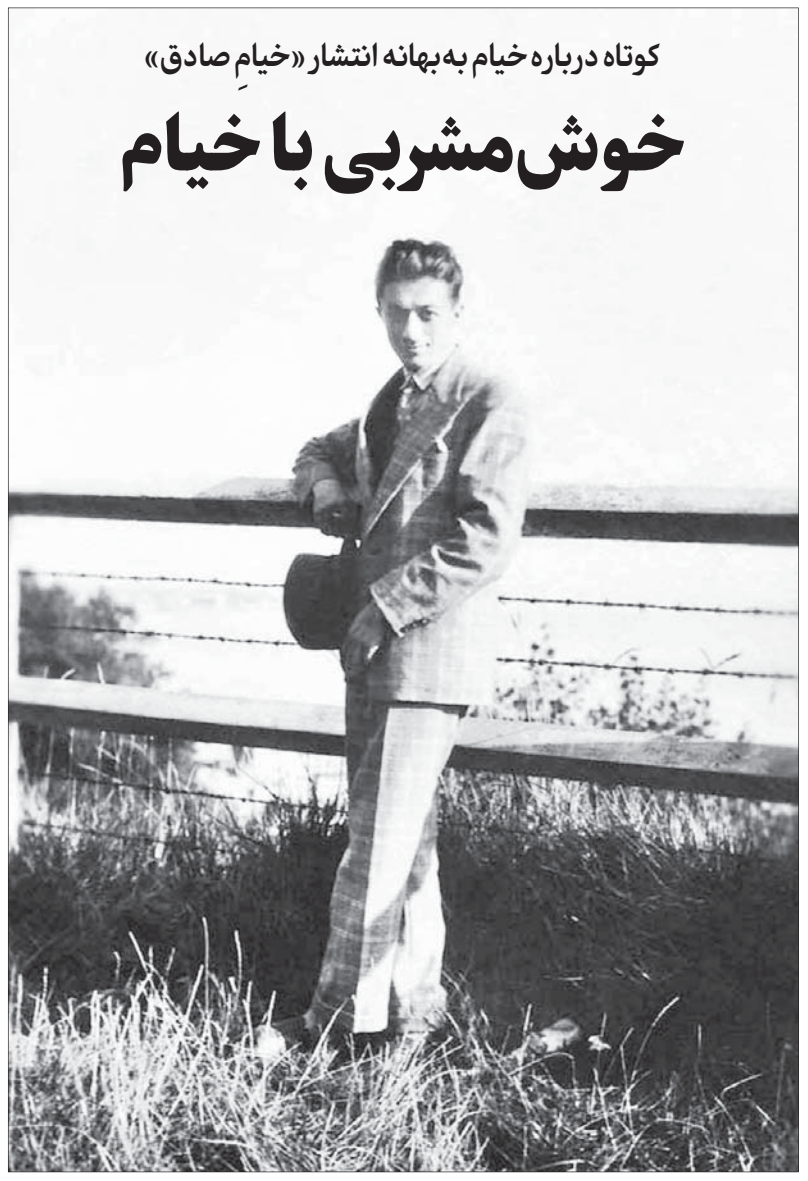
کوتاه درباره خیام به‌بهانه انتشار «خیامِ صادق»

خوش‌مشربی با خیام

نادر شهریوری (صدقی)



اگرچه سوفوکل «زمان» را خدای نیک‌سیرت لقب داده بود و بر این باور بود که غم‌ها را می‌زداید اما زمان وجهی هیولایی نیز دارد، زیرا در نهایت خود آدمی را نیز فرو می‌بلعد. زمان در وجه دوگانه خود از دیرباز مورد نظر آیین‌های اسطوره‌ای و فلسفه یونانیان بوده است. از طرفی زمان جاودانه است، بیکران است و در حد و مرز نمی‌گنجد و از طرفی دیگر در هر «لحظه»* حضور دارد، خود را می‌نمایاند. درواقع به خود تعین می‌بخشد و به تعبیری کران‌مند می‌کند، گویی می‌خواهد در هر لحظه پرتوی از جاودانگی‌اش را نمایان سازد. «پیوستگی جاودانگی و لحظه و یا جزء و کل از ویژگی‌های زمان اساطیری و آیینی است».[1]

«زمان» در رباعیات خیام جایگاهی مهم دارد، اگر مقوله زمان با دو پارامتر لحظه و جاودانگی‌اش نبود شاید مضامین و ایده‌های شعر خیام، این‌همه مورد تأمل و کنکاش قرار نمی‌گرفت. خیام عمدتا در اشعارش از تأثرات تلخ و غم‌انگیز گذر زمان می‌گوید و بر مرگ اجتناب‌ناپذیر «لحظه» در برابر «جاودانگی» تأسف می‌خورد.

در هر دشتی که لاله‌زاری بوده است
آن لاله ز خون شهریاری بوده است
هر برگ بنفشه کز زمین می‌روید
خالی است که بر رُخ نگاری بوده است.[2]

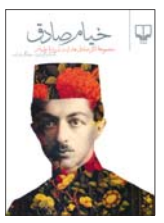
تأسف بر میرایی جهانِ نامیرا خیام را متأثر می‌کند تا بدان حد که آمدن خود به این جهان را کاری سهو، اشتباه و علی‌السویه می‌داند و می‌گوید اگر به اختیارش بود به این جهان نمی‌آمد، هرچند که رندانه، می‌گوید حال نیز که به این جهان آمده نمی‌خواهد ترکش کند.

گر آمدنم به من بدی، نامدمی
ور نیز شدن به من بدی کی شدمی؟
به زان نبدی که اندرین دیر خراب
نه آمدمی، نه بدمی نه شدمی![3]

خیام یکی از اثرات زمان را در جزء و ذره جست‌وجو می‌کند، جزء یا ذره‌اش که می‌توان با عبارتی نه‌چندان دقیق از آن با عنوان ذرات فلسفی نام برد. این ذرات در درک جهان‌بینی خیام اهمیت دارند. چون ردیابی ذرات همچنین ما را با جهان خیام آشناتر می‌کنند. خیام جایای ذرات فلسفی را در خاک، سبزه و اساسا هر چیز نامیرای جاودانه‌ای که از نظرش در زمانه‌ای نه‌چندان‌دور جلوه‌ای از حیات آدمی، زندگی و هستی‌اش بوده جست‌وجو می‌کند. او در این ذرات عمر ازدست‌رفته آدمیان و حتی قدرتمندان و پادشاهانی را می‌بیند که در زمانه خود چه‌بسا شکوه و جلوه داشته‌اند اگرچه اکنون از آنان جز غباری و خاکی بر جا نمانده است. صادق هدایت درباره ذرات فلسفی در شعرهای خیام می‌گوید: «فلسفه ذرات سرچشمه درد و افکار غم‌انگیز خیام می‌شود در گِل کوزه، در سبزه، در گُل لاله، در معشوقه‌ای که با حرکات موزون با آهنگ چنگ می‌رقصد، در همه‌جا ذرات بی‌ثبات و گردش سخت و بی‌اعتنای طبیعت در برابر اوست. در کوزه، ذرات ماهرویانی را می‌بیند که خاک شده‌اند».[4] به‌تعبیر خیام لعبتکان زمانی درخشندگی و جلوه داشته‌اند اما اکنون از آنان جز غباری بر سر راه و احیانا سبزه کنار جوی آب برجا نمانده است. خیام بر این استحاله تأسف می‌خورد و آن را سیکلی بسته می‌بیند. خیام در شعرهای خود از این سیکل بسته با عبارت «از خاک برآمدن و در خاک‌شدن» نام می‌برد و آن را اساس گردش دورانی- چرخ‌وفلک- هستی می‌داند.

ابر آمد و باز بر سبزه گریست
بی باده گلرنگ نمی‌شاید زیست
این سبزه که امروز تماشاگه ماست
تا سبزه خاک ما تماشاگه کیست؟[5]

وجه ماتریالیستی دیدگاه خیامی آن است که از نظرش آدمی پس از مرگ، استحاله می‌یابد و به ذراتی طبیعی مانند خاک و سبزه بدل می‌شود. درواقع با طبیعت یکی می‌شود و در این صورت از او تنها ذراتی مادی و تجزیه‌ناپذیر بر جا می‌ماند که به‌مرور پراکنده می‌شوند و یا به ذراتی دیگر بدل می‌شوند و در آخر آنچه باقی می‌ماند تنها خاک است. ایده ذرات فلسفی خیام شباهتی به ایده اتمیان یونان باستان دارد که جز برای ذرات مادی و تجزیه‌ناپذیر که به آن «اتم» می‌گفتند اصالتی برای باقی چیزها قائل نبودند.



خیام صادق
جهانگیر هدایت
نشر چشمه

به‌رغم گردش تکراری زمان بی‌کران که خیام از درک فلسفه وجودی‌اش قاصر است، وی این جهان را در مجموع بی‌معنا و حاصلش را جز غم و اندوه نمی‌بیند. بااین‌حال خیام در پی یافتن لحظاتی رهایی‌بخش از دل زمان بی‌کران برمی‌آید و یا به‌تعبیر دیگر در پی یافتن کرانه‌ای در دل زمان بی‌کرانه است. آلترناتیو خیام در برابر خیره‌سری، بی‌تفاوتی و بی‌رحمی چرخ گردون که «لحظه‌ای» نیز از گردش بازنمی‌ایستد، از قضا «توقف در لحظه»، کرانمندکردن زمان بی‌کران و دم را غنیمت‌شمردن است. «برای خیام نمود زمان رهایی‌بخش در لحظه حال متعین می‌شود... خیام هستی کرانمند را در قامت استفاده‌ای خوش‌مشربانه از زمان حال بی‌کران می‌سازد.»[6] این‌همه تأکیدی که خیام بر اهمیت «لحظه» و غنیمت‌شمردن «دم» می‌کند درواقع «فرصت» و به یک تعبیر «گریزگاهی» است که او در بطن زمان دیگر، زمان جاودانه و یا زمان تقویمی به جست‌وجوی آن می‌رود.

ویژگی دوگانه زمان یعنی جاودانگی و لحظه را یونانیان با تعبیری دیگر مورد توجه قرار داده بودند. یونانیان از دو زمان سخن می‌گفتند: زمان کرونوسی و زمان کایروس. کرونوس همان زمان تقویمی، بی‌انتها و جاودانه است که همچنین معرف حرکت تدریجی و یکنواخت است. به یک تعبیر زمان کرونوسی زمان کَمی است، اما کایروس زمانی متفاوت است زمانی کیفی است که در دل زمان کرونوسی به‌یکباره به وجود می‌آید. زمان کرونوسی اگرچه نوعی ملال و اندوه را به‌وجود می‌آورد زیرا زمانی دیرنده و پاینده و به همین دلیل یکنواخت است، اما زمان کایروسی زمان دیگری است که از دل زمان کرونوسی - زمان تقویمی- بیرون می‌آید. یونانیان از زمان کایروسی با نام زمان «بخت» و «فرصت» نیز یاد می‌کردند. فرصتی شادی‌آور که می‌توان آن را درعین‌حال قرین شادکامی تلقی کرد که از دل زمان کرونوسی سر برمی‌آورد و خود را در «دَم» و «لحظه» می‌نمایاند. خیام البته در شعرهای خود از اهمیت «دم» و «لحظه» می‌گوید و گرچه آن را نیز همچون رباعی‌ها** کوتاه و فشرده می‌بیند اما بااین‌همه بر اهمیت بخت و فرصتی که می‌تواند در قالب استفاده‌ای خوش‌مشربانه درآید، تأکید می‌کند. خیام می‌خواهد با رباعی‌های خود به‌نوعی زمان بیکران را کرانمند و جهان پاینده را در «یک دمه» فرو کاهد.

از حادثه جهان زاینده مترس
وز هرچه رسد چو نیست پاینده مترس
این یک دمه عمر غنیمت می‌دان
از رفته میندیش وز آینده مترس[7]

پی‌نوشت‌ها:

*هویت‌هایی هستند که می‌خواهند در لحظه زندگی کنند یعنی در برخورد با برشی از زمان که می‌توانیم از آن به «لحظه» نام ببریم، برخوردی مطابق با شأن لحظه کنند و آن لحظه را تنها «دمی» به‌حساب آورند و سپس بنابر مقتضیات «زیستن در لحظه» آن لحظه را فراموش کنند تا لحظه غنیمت شمرده شود و سراغ دمی دیگر بروند. زندگی از این منظر مجموعه‌ای از لحظاتی می‌شود که طی آن هیچ لحظه‌ای با لحظه دیگر پیوستگی ندارد. شاید نتوان همواره در «لحظه» زیستن و یا در «حال» بودن را به‌مثابه سبکی از زیستن در پیش گرفت، در این صورت ایده خیام درواقع ایده‌ای می‌شود که بر بی‌اهمیت‌بودن جهان و بی‌وفایی آن تاکید می‌کند. تا تحمل «بار هستی» به‌تعبیر کوندرا ممکن شود. واقعیت آن است که نمی‌توان همواره در «حال» بود و یا به‌اصطلاح در «لحظه» زندگی کرد، مگر آنکه آدمی به فراموشی دچار شده باشد که در این صورت زندگی در هاله‌ای از ابهام، بهت سپری می‌شود، اما با همه این اوصاف در پس ایده در «لحظه» زندگی‌کردن حقیقتی وجود دارد زیرا با وجود آنکه نمی‌توان در «لحظه» زندگی کرد اما می‌توان در «لحظه» زندگی کرد و اساسا سبکی از زیستن در لحظه وجود دارد. برای زیستن در لحظه باید تصوری که از «لحظه» داریم را در اِشلی گسترده‌تر یعنی در مقیاسی همچون یک چشم‌انداز در نظر بگیریم، آن‌گاه به مدد فراموشی و تنها به مدد فراموشی آن چشم‌انداز را تغییر داده و لحظه‌ای را جایگزین لحظه دیگر کنیم. در این صورت فراموشی خود «کنشی» می‌شود که قدرت تغییر چشم‌اندازها را دارد. بااین‌حال هر چشم‌انداز و هر لحظه «آن» خود و یا «مرکز ثقل» خود و یا به‌تعبیر خیام «دَم» خود را دارد.

** «رباعی کوچک‌ترین وزن شعری است که انعکاس فکر شاعر را با معنی تمام برساند. هر شاعری خودش را موظف دانسته که جزو اشعارش کم‌وبیش رباعی بگوید ولی خیام رباعی را به منتها درجه اعتبار و اهمیت رسانده و این وزن مختصر را انتخاب کرده، در صورتی که افکار خودش را درنهایتِ زبردستی در آن گنجانیده.» (نوشته صادق هدایت به نقل از خیام صادق). به‌نظر می‌رسد استفاده از رباعی به وسیله خیام سیاستِ شعر اوست تا کوتاهی زمان کایروسی را نیز بیان کند. «آخرین کلمه هر رباعی بر لبه پرتگاه تمام می‌شود و از این منظر از همان خصلت فشردگی و کوتاهی زمان کایروتیک تبعیت می‌کند.» (مانیفست خاموشان، نوشته امیر کمالی)

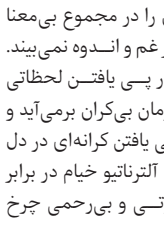
۱. بینش اساطیری، الفبا، شماره ۵، داریوش شایگان
۲، ۳، ۴، ۵، ۷. خیام صادق، جهانگیر هدایت
۶. مانیفست خاموشان، امیر کمالی

تجدیدچاپ سه نمایشنامه از بهمن فرسی

بسی بیش از اینها

مساوی بی‌نهایت

از بهمن فرسی به‌تازگی دو نمایشنامه «چوب زیر بغل» و «دو ضرب در دو مساوی بی‌نهایت» در یک کتاب و از طرف نشر بیدگل به چاپ رسیده است. «چوب زیر بغل» نمایشنامه‌ای در دو پرده است. متن این نمایشنامه اولین‌بار در سال ۱۳۴۱ به چاپ رسیده و در آذرماه ۱۳۴۶ در انجمن ایران و آمریکا و بعد از آن در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران اجرا شده است. طبق توضیح آغاز نمایشنامه، نسخه‌ای که اکنون از «چوب زیر بغل» منتشر شده «روایت بازنویسی‌شده‌یی‌ست از متن نخستین آن». آدم‌های این نمایشنامه عبارتند از: «مرد تاریخ»، «دختر»، «پهلوان»، «شاهد»، «روستایی»، «مرد طومار»، «زن سیاهپوش»، «مرد چاق» و «مرشد». در توضیح پشت جلد کتاب درباره «چوب زیر بغل» می‌خوانیم: «دختر، در ظلمات، شمعی بر تارک صحنه می‌نشاند. او آرزو دارد تا پهلوان از جهان رویا آشکار شود و نجاتش بدهد. و پهلوان با یک جفت چوب زیر بغل، و تنی فرسوده، اما صوت و صدایی فلک/ شکاف پای در میدانک آدمیان می‌گذارد. عرصه میدانک با زنجیر کهنی سر در زمین، به ناپیدای آسمان بسته است. باشنده‌یی نیست. جز شاهدی مثالی. پهلوان در رجزی دراز باشندگان را فرا می‌خواند تا بیایند و خواستشان را بخواهند. اما روستایی بازی، روستایش زیر آب سد رفته و در جست‌وجوی کار دنبال سرگرد می‌گردد. زن سیاهپوش، شوی سرگردش ناپدید شده است، مرد تاریخ، مرد طومار، مرد چاق، مرشد همه‌وهمه سیارات سرگشته منظومه خودشانند. پرسش این است: ما به گذشته چسبیده‌ایم یا گذشته به ما؟ و آن را سپر کنیم در برابر امروزمان؟ یا متکی بر آن، در برابرش بایستیم و خود باشیم؟ و دختر جواب مساله است. او با پهلوان در رویاهای شیرین به پروازها رفته است. پس، پهلوان، پیراسته از ظواهر پهلوانی، دختر را بجای یکی از چوب زیر بغل‌هایش در زاویه زیر بازو می‌گیرد و با هم رو به آینده می‌روند. چوب زیر بغل بسی بیش از اینها می‌پرسد.» «دو ضرب در دو مساوی بی‌نهایت» نمایشنامه دیگری از فرسی است که همراه با «چوب زیر بغل» در یک کتاب چاپ شده است. نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای که آدم‌های آن عبارتند از: شاعر سابق، پیشخدمت، آدم‌های فرضی و آدم‌های کمکی. در توضیح پشت جلد کتاب، این نمایشنامه «ظاهرا» روایتی روزمره از تقلب یومیه و زوروزری با مصاحبه‌گران مطبوعاتی و «باطنا» چرخُشت دیگری از فرسی توصیف شده است. صحنه این نمایش، «یک دایره سفید در فضای لایتناهی» است. در بخشی از توضیح صحنه درباره مفهوم این دایره می‌خوانیم: «ساده‌ترین مفاهیمی که از این دایره انتظار داریم به جماعت منتقل کند بی‌ترتیب عبارتند از: این یک دایره سفید است. این یک گلبول سفید است. این یک گلبول سرخ است (خب یعنی در این صورت نور سرخ به آن می‌تابانیم). این کره زمین است. این آفتاب است(خب یعنی نور زرد به آن می‌تابانیم) و غیره. و اگر دیدیم نشد، یا اساسا قبل از دست‌به‌کارشدن پنداشتیم که با چنان کلک‌هایی چنین مفاهیمی به بازیگران سالن! تئاتر منتقل نمی‌شود، در آن صورت مختاریم که همین جمله‌های کوتاه را به کمک پروژکتور روی دایره سفید منعکس کنیم تا بلکه این ذره از منظورمان حالی جماعت بشود. و اگر باز هم نشد؟ به جهنم! اصلا بی‌خود کرده‌اند به دیدن این بازی آمده‌اند.» چاپ دوباره این نمایشنامه‌ها و دیگر نمایشنامه‌های بهمن فرسی، فرصتی است مغتنم برای بازخوانی آثار نویسنده‌ای که سبک و شیوه خاص خود را داشت؛ سبک و شیوه‌ای متفاوت با آنچه در عرصه تئاتر ایران در آن سال‌ها رایج بود.



چوب زیر بغل
دو ضرب در دو مساوی بی‌نهایت
بهمن فرسی

چوب زیر بغل
دو ضرب در دو مساوی بی‌نهایت
بهمن فرسی
نشر بیدگل

درپوشش واقعیت و داستان

«پله‌های یک نردبان» از مجموعه نمایشنامه‌های بهمن فرسی، نمایشنامه‌نویس پیشروی ایران در دهه‌های چهل و پنجاه، است که اخیرا در نشر بیدگل منتشر شده. از این مجموعه پیش از این نمایشنامه‌های «موش»، «گلدان و بهار و عروسک»، «آرامسایشگاه» و «صدای شکستن» منتشر شده است. «پله‌های یک نردبان» نمایشنامه‌ای است در سه پرده و با ده شخصیت. زمان بازی «پیش از ظهر یکی از روزهای تابستان گذشته تا بعد از ظهر فردای همان روز» و مکان بازی «جلو انبار شرکت ساختمانی اشراق در جاده قزوین و داخل یکی از غرفه‌های همان انبار» است. «پله‌های یک نردبان» اولین‌بار در سال ۱۳۴۸ منتشر شده و طبق توضیح فرسی در آغاز این نمایشنامه، یک اجرای تلویزیونی هم به کارگردانی هوشنگ رحیمی داشته است. در توضیحی که پشت جلد چاپ تازه این نمایشنامه آمده درباره آن می‌خوانیم: «در میان بازی‌های فرسی، پله‌های یک نردبان، می‌نماید که لحن و کالبدی منصرف از نوپردازیِ بی‌امان دارد. به ظاهر تمامیت نمایشنامه بیشتر وابسته واقعیت و داستان است. در انبار شرکت ساختمانی اشراق، سرقتی روی داده. و باباحیدر، موجودی از بدِ حادثه در کار انبارداری، زیر ظن و گمان است. از همان آغاز، ارتباط عنوان اشراق با انبار شرکت ساختمانی جای درنگ دارد. جغدی آنجاست که به باباحیدر اهلی شده. زوزه سگی فضا را می‌خراشد که دمش را بریده‌اند، با نخ قند و قوطی حلبی از چاه آب می‌کشند تا زمان را تحمل‌پذیر کرده باشند، پسر باباحیدر از دانشسرا اخراج شده احتمالا به علت کله و بوی قُرمه‌سبزی، همشاگردی‌اش از اردستان با الاغ به تهران آمده تا آموزگار بشود، و خرد و ریز دیگر بازی، که در پوشش واقعیت و داستان، سفره‌یی در میدان این بازی می‌گشایند پر از شهود و مکاشفه برای بیننده کنجکاو و بیدار و جوینده.» نخستین چشم‌انداز نمایش یک در آهنی بزرگ است به رنگ سیاه و قسمتی از جاده خاکی و یک تخته‌سنگ و چندتا قلوه‌سنگ و یک تابلو که روی آن نوشته است: «انبار اشراق». دو امنیه، یکی پیر و دیگری جوان، نخستین آدم‌هایی هستند که پا به صحنه نمایش می‌گذارند. کل آدم‌های این بازی عبارتند از: باباحیدر (انباردار شرکت اشراق)، چراغعلی (انباردار شرکت طلوع)، حسن (پسر باباحیدر)، احمد(همدرس حسن)، ولی‌الله (انباردار جدید شرکت اشراق)، امنیه پیر، امنیه جوان، پیشکار شرکت اشراق، شوفر شرکت اشراق و رئیس پاسگاه ژاندارمری.

پله‌های یک نردبان
بهمن فرسی
نشر بیدگل

عطف

در موقعیتِ مرگ

پانیذ زرتابی: سه مکان متفاوت. صحنه‌هایی انتزاعی و چند شخصیتِ نمایشی و انفجار احساس. نمایش‌نامه «اگر بمیری» فلوریان زِلر در این فضا ساخته شده است. با چهار شخصیت: آن و پی‌یر، همسرش و دانیل، یک دوست و لورا دام، دختر جوان و نُه صحنه که هریک مانند فصول یک رمان عنوانی دارند مرتبط با فضای آن صحنه. نمایش چنان‌که در شرحِ صحنه نخست آمده در سه مکان اجرا می‌شود اما اجرا باید به‌گونه‌ای باشد که مخاطب، تماشاگر و خودِ بازیگران بتوانند به‌راحتی از یک مکان به مکان دیگر بروند. و پی‌یر، شخصیتی است که باید همیشه روی صحنه باشد، حتا وقتی بنا نیست در آن تکه نمایشی حضور داشته باشد. صحنه اول با عنوانِ «شک» در آپارتمان آن و پی‌یر می‌گذرد. «آن تنهاست. پی‌یر مثل یک شبح در کنار صحنه ایستاده. در طول این صحنه او پیش از هر چیز یک بدن و یک نفس است. آن گویی صدایی می‌شنود.» بعد دانیل سر می‌رسد و این صحنه با گفت‌وگوی این دو تمام می‌شود. آن از رابطه‌ای می‌گوید که رو به سردی است. و دانیل معتقد است زندگی عادلانه نیست و نباید سعی کرد چیزی از آن را فهمید. صحنه دو، «به زبانی مرده» باز هم در آپارتمان آن و پی‌یر و در زمانی اتفاق می‌افتد که آنها از مهمانی شام برگشته‌اند. بحث به آدم‌های مهمانی می‌کشد و روابط آنها، پی‌یر خسته و بی‌حوصله از بحث، به بهانه خوابیدن تا آستانه در می‌رود و این صحنه با تک‌گویی آن تمام می‌شود: «پی‌یر حس می‌کنم از وقتی که دیگه باهات حرف نمی‌زنم دارم به یه زبون مرده حرف می‌زنم... تو همه خاطره‌هام می‌گردم. می‌گردم ولی پیدات نمی‌کنم. باز داری ازم فرار می‌کنی. پس منتظر می‌مونم. نمی‌دونم منتظر چی. دیگه نمی‌دونم...» از همین صحنه است که مرکِ شخصیت اول مرد روشن می‌شود و موقعیتی که نمایش

اگر بمیری...
فلوریان زلر
ترجمه گلناز برومندی
با همکاری تینوش نظم‌جو
نشر نی

می‌سازد با آن «اگر» که در ابتدای عنوانش آمده، حکایتِ اتفاقی است که می‌توانست بیفتد. یعنی اگر مرد می‌مرد چنین می‌شد. تنهایی و جدایی می‌آمد و نمایش‌نامه را چنان‌که هست پیش می‌برد. خودِ زلر در پس‌گفتار کتاب درباره این موقعیت می‌گوید: «اسم نمایشنامه برای من سخت جا افتاد. چون ترسناک بود و چون این عنوان با موقعیت ابتدایی نمایش که مرگ شخصیت اول مرد است تناقض دارد.» او از نوعی سنجش عشقی حرف می‌زند که می‌توان به کسی نسبت داد و می‌خواهد در موقعیتِ فرض فقدان آن را بسنجد. «سعی کردم تمام پروژه نمایش را حول این احساس بچینم. با انفجار این احساس است که موقعیت‌های نمایشی زاییده می‌شوند.» نمایش‌نامه «اگر بمیری...» درواقع مرگ را بهانه‌ای قرار داده است برای جست‌وجو درباره دیگری. برای همه‌چیز را گفتن و همه‌چیز را دریافتن.

فلوریان زلر نویسنده فرانسوی معاصر چنان‌که در مقدمه کتاب آمده است بیش از بسیاری از دیگر نمایش‌نامه‌نویسانِ هم‌عصر خود اجرا می‌شود. او جدا از دَه نمایش‌نامه‌اش پنج رمان نیز نوشته است و می‌گوید چندان دنبال ارتباطی بین رمان‌ها و نمایش‌نامه‌هایش نیست. «نوشتن در من، چه در تئاتر و چه در رمان، فرایندی آگاهانه نیست.» او البته در قیاس میان این دو فرمِ نوشتن، خود را در تئاتر آزادتر احساس می‌کند. «وقتی نمایشنامه می‌نویسم صدای شخصیت‌هایم را می‌شنوم.» او معتقد است نمایش‌نامه‌هایش همه از شفافیت حرف می‌زنند.

ادامه از صفحه ۹

خراش بر پوست مخاطب

این رویکرد باعث می‌شود تا از چشمداشت به عرفان در معنای عام آن و مثلاً در رمان «وقت تقصیر» فاصله بگیرد. {استفاده از عرفان نظری و عام در «وقت تقصیر» باعث می‌شود که نویسنده بیشتر سروته رمان را با یک پایان‌بندی هم بیاورد.}[8] همچنان‌که از معنای تاریخی و مذهبی آن فراتر می‌رود و به‌دنبال گمشدگی به‌معنای معاصر آن است. یعنی مسئله‌اش هویت و وصول و یکی‌شدن با مطلق نیست، اما گاه توجه ندارد که این ذهن و زبان «پیر مغانی» با بارهای استعاری مضاعف آن بیش از حد ایدئولوژیک‌بودن این مقوله را در ابعاد بومی آن برجسته می‌سازد. و گاهی توجه ندارد که مسیر عرفان به‌سوی معرفتی خالص است، معرفت اصل در اصل خود نه در صفاتش و تجلی‌اش. و او نمی‌تواند ثنویت مفهوم مقدس/ نامقدس را تا انتها پیش ببرد. به‌قول باتای مسئله جنسیت و مرگ تنها در عشق تنی است که می‌تواند اصالت داشته باشد. چون فقط در این تجربه است که پدیده مرگ در افق نگاه حضور دارد بی‌آنکه نهایتی یا غایتی (یکی‌شدن با مطلق) برای خود تصور کند. یعنی رویکرد به مرگ ناخودآگاهانه و بدون ادراک صورت می‌گیرد. حال‌آنکه واقعه‌ای مثل خودکشی آگاهانه و بسیار به اندیشه «مارکی‌دوساد» نزدیک می‌شود. شاید همین است که «لوتمان» می‌گوید هر رمانی که نتواند از رخداد جنسیت استفاده کند رمان موفقی نیست. {البته این بدین‌معنا نیست که این رمان، رمان عاشقانه‌ای نیست، اما در رابطه بدخش و راوی چون‌وچراهای زیادی می‌توان کرد!} درنهایت فکر می‌کنم، گاها کاتب خود را ملزم به منطق دیالکتیکی می‌داند که ثنویت‌ها را هنوز در شکل کلاسیک خود استفاده می‌کند و این باعث می‌شود که «کلید» تاویل را، یا به‌قول او طلسم معما را که کشف کنی بقیه به‌آسانی دسترس‌پذیر باشد و درحقیقت روایت خود را به یک کار «رمزی» نزدیک کند. که هرچند این شیوه در آثار کهن فارسی سابقه داشته و می‌تواند ممیزه‌ای برای کار او محسوب شود. اما به این سبب نیز حس می‌کنیم نویسنده شیوه رئالیستی را نقض و نفی می‌کند تا جای آن بنشیند. حال‌آنکه این دو رویکرد «مکمل» هم هستند، نه نافی هم. این نگاه شاید از نوعی برخورد دیالکتیکی هگلی ناشی می‌شود و فکر می‌کنم نمی‌توان سراغ دریدا رفت و هگلی بود. شاید به این معنا چنین پروبلمی باعث می‌شود که کاتب «داستان‌گویی» را به حداقل برساند. یا بگوییم این شکل روایت با همه محسناتش درنهایت، داستان‌گویی را نقض می‌کند. و یا کاتب درنهایت آنچه را که بایستی خود مخاطب به‌دست آورد و بحث دریدا هم بیشتر حول همین مقوله «خوانش» است، نفی می‌کند و به «نوشتار» بدل می‌نماید. در هنر روایی ما نمی‌توانیم به صیغه‌های تجریدی فکر کنیم مگر از خلال شکل‌های مرئی‌اش. و حادثه شکلی مرئی است و ناگزیریم به آن به‌اعتبار گذرگاه ضروری‌ای که افکار آن را فرض می‌گیرند تا راه خود را به‌سوی خواننده باز کنند نگاه کنیم. چون مردم هم از تجربه محسوس مفاهیم تجریدی را نمی‌گیرند، بلکه وقایع و رخدادها تنها راه تمثیلی‌کردن مفهوم به‌شکل رفتار و سلوک فعلی یا محتمل آنان است. یعنی یکی از کارکردهای روایی جدید این است که از تفکر تجریدی خلاص شود و آن را در ظرف حادثه زمانی بریزد. {به‌قول پل والری با افکار نمی‌شود شعر ساخت}. مثلاً جایی که کاتب با این تئوری تجریدی به‌سوی روایت می‌رود واقعاً خطرکردن است! «انسان‌ها زبان را به‌منظور پنهان‌کردن همان شکاف‌ها و سوراخ‌هایی به‌کار می‌برند که زبان سعی در پرکردن‌شان دارد. اما ازآنجاکه زبان اندیشه‌ای مادی است که ساخته شده است، سوراخ‌ها و شکاف‌های آن به‌عنوان تناقضات، ناسازگاری‌های زمانی و نظایر آن ظاهر می‌شوند. مع‌الوصف (این سوراخ‌ها و شکاف‌ها) به ورایی در خود زبان اشاره می‌کنند که با میل و کیف سروکار دارد» (ارغنون ویژه مرگ، ص ۳۵۶). و این نگاه را کاتب به این شکل روایی کرده است: «گاهی کارهایی می‌کنم که دلیلش را نمی‌دانم. شاید یک‌جورهایی ربط دارد به سوراخ‌هایی که تو تنم است. شاید اصلاً به همین خاطر به‌سمت هنر آمدم باید خب یک‌جورهایی آن سوراخ‌ها را پرشان کرد...» (ص ۲۳۵). و هرچند که برای مادی‌کردن چنین تجریدی از المان‌های خوبی استفاده می‌کند نظیر «صبورک - ظرفی صدف‌مانند و درون‌تهی» یا از «کوزه» و «سنگ توالت» و «قبر» والخ...، اما درنهایت مرزهای تجریدی هنر را نمی‌سازند، فقط ابزارهای روایی که از خلال آنها جهان روایی ساخته می‌شود، می‌توانند ما را به کیفیت نشوونمای داستان و کامل‌شدنش و سپس دورکردن حتمی‌اش (یعنی هم پایان باشد هم نباشد) برسانند، آن‌هم از خلال پایان‌بندی‌ای برپایه برنامه‌ای دلالی و آگاهانه، یا محتمل از خلال صیرورت متنوع حوادث.

به‌قول اکو تقابل بین ارزش‌های هستیانه عام (دائره‌المعارف دانسته‌ها) که متن روایت خود را از آن گزینش می‌کند و بین ایدئولوژی (یعنی ساخت ارزش‌های خصوصی- بومی) نوعی احاله بین گسست محتمل و متحقق وجود دارد. و این فاصله یا گسست همان «سوراخی» است که حوادث و سیاق‌های قابل تجسد را از دل اختیارات روایی بعینه بیرون می‌آورد و جاری می‌سازد. آیا ساختار روایی «چشم‌هایم آبی بود» باعث ساخت جهان هنری شده، که در آن با اشیاء جدیدی روبه‌رو گشته‌ایم که از خلال تجربه‌های فعلی و روزمره ما، غیرمتوقع به‌نظر می‌رسند یا نه؟

***

بنابراین کاتب گسستی از مضامینی است که تا دیروز قریب مرکزیت ملکوت روایی و دلالت‌های آن را می‌ساختند و این پرسش و پاسخ‌ها- در غیاب رصد انتقادی مستمر و فرهنگ نقادی گفتگویی- از ارزش‌اش نمی‌کاهد. او طنزی قوی و گروتسکی بی‌نظیر و محاکات مسخرهِ واقع خیال‌برانگیزانه‌ای دارد و شاید اگر به‌نوعی در استراتژی نوشتاری خود «داستان» را برجسته‌تر کند، نویسنده فوق‌العاده‌تری باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. درباره امبرتو اکو، گری.پی.ردفورد، نشر افراز، ص ۴۸
۲. اشاره به رمان «ملکوت» بهرام صادقی و فضاهای مرگش. شاید هم بد نباشد به «سنگ صبور» چوبک اشاره‌ای بکنیم که نوعی فضای بینابینی با این رمان را به ذهن متبادر می‌سازد و به‌ویژه بچه سرراهی «کاکل‌زری»اش و کودکی که در «وقتی دریا توفانی شد» به دریا پرتاب می‌شود.
۳. ص ۲۵۸ «چشمهایم آبی بود» محمدرضا کاتب، نشر نیلوفر
۴. ارغنون شماره ۲۶/۲۷، ویژه مرگ
۵. الدال و استبدال، عبدالعزیزبن‌عرفه، مرکز الثقافی‌العربی، مقاله‌ای درباره باتای در این کتاب که اغلب اطلاعاتم از باتای را از آن به‌وام گرفته‌ام.
۶. عرفان شرق، عرفان غرب، آدونیس، ترجمه رضا عامری، نشر ترجمان اندیشه
۷. مقاله «رام‌کردن مخاطب سرکش»، نقدی درباره رمان «رام‌کننده»، روزنامه شرق، سال ۱۳۹۰
۸. مقاله «محاکمه تاریخ شرق»، نقد رمان «وقت تقصیر»، رضا عامری، ویژه‌نامه شمال