ژستِ نوشتن در آتش زندان

مجید پروانه‌پور

در رمان «آتش زندان»، کنش نوشتن همواره با مادیت آن کره خورده است. ژست نوشتن اما به کنش نوشتن محدود نمی‌ماند. اگرچه کنش نوشتن، نوعی ساختاردهی به مصالح داستانی و تلاش برای تبدیل محتویات روزمره زندگی به مؤلفه‌هایی داستانی است، اسماعیل دهقان، توجهی خاص به سرچشمه‌های کنش نوشتن نیز دارد و در نتیجهٔ این توجه به‌کرات ژستِ نوشتن را در کنار یا در سوی دیگر کنش نوشتن قرار می‌دهد و از آن به نفع پیشبرد جهان ذهنی و زبانی خویش بهره می‌برد. فعل فارسی نوشتن و نگاشتن گویای نوعی نگرفتن، کندن، حک‌کردن و فرود آمدن نیز هست. همچنان که مثلاً در تعابیر سنگ‌نگاری یا کتیبه‌نگاری یا نگارگری شاهد آن هستیم. نوشتن نیز گویا در بن خود از نوعی فرودآمدن و پایین‌آمدن حکایت می‌کند که چه‌بسا مقصود از آن نهادن قلم بر صفحه و برجای نهادن رَد و اثری بر صفحهٔ سنگ، کاغذ، خشت، لوح، چوب و امثال آن است. می‌توان گفت فعل نوشتن، در ریشهٔ خود، متوجه ژستی است معطوف به نقر، حفر، کنده‌کاری و برجای نهادن رَد و اثر؛ نوعی ژست که با «فرو رفتن» و «فرو کردن» خویشی و نزدیکی دارد. نوشتن، درواقع، فرو رفتن یا فرو کردن ابزاری (ابزار نگارش) بر سطح چیزی است!

اجرای چنین ژستی البته همواره با هوشیاری یا آگاهی صددرصدی «دهقان» همراه نیست. او که از نواحی مختلف ایران به‌ویژه خوزستان و خراسان بنا به سنت قدیم با نام «صفحه» یاد می‌کند طبعاً حرکت خود را به‌عنوان ابزار نگارش (خود نویسنده در حکم ابزاری برای نگارش) بر این صفحات، نوعی ژست نوشتن می‌یابد. همان‌طورکه ما هنگام رافردن معمولاً به رافردنِ خویش فکر نمی‌کنیم و آن را بی‌آگاهی بدان انجام می‌دهیم، این ژست عمومی نویسندگی نیز غالباً با آگاهی کامل همراه نیست؛ ولی به‌رغم رافردن، هرگز به‌تمامی کنشی صرفاً مکانیکی و رهیده از بند التفات ذهنی نخواهد بود. نوشتن همچون هر فعل دیگری می‌تواند به شکل یک عادت درآید. اما در سکنات و رفتارهای «دهقان» نوشتن به چیزی بیش از یک عادت صرف بدل می‌شود. اگرچه او ابزار و ادوات نوشتن را همیشه به نحوی از انحاء با خود همراه دارد و اگرچه کموبیش همیشه نوشته‌ای از خود یا دیگران را بدک می‌کشد، بااین‌حال متوجه این موضوع هست که دست به قلم بودنش هرگز شبیه کنشی که از یک برنده به‌هنگام لانه‌سازی یا از مرغی به‌هنگام خوابیدن بر تخم سر می‌زند، کنش غریزی محض نیست؛ نیست چون هرگز غریزی یا طبیعی نخواهد شد. مکرّدن نوک قلم برای تراوش شیر سیاه، حتی آنگاه که این کنش به خوی ثانوی بدل شده باشد باز هم در سطحی از آگاهی غوطه‌ور است که آن را به کل از کنش غریزی محض سوا می‌کند.

از این میان، هر پدیده‌ای را «طبیعی» خواهد بود (کـه می‌توان آن را نشانه‌ای از چیزی دیگر دانست: مثلاً تغییر نام‌ها- تغییر کارکرد شخصیت‌ها، تغییر نام یا مبوبات پسرعموی رستم از ابراهیم به بدالله والـخ) یا فرهنگی خواهد بود که می‌توان آن را نماد چیزی گرفت (سفر رستم به جهان باقی، روزآمدسازی داستان اردا‌ویراف، هزارویک‌شب‌وارگی کلیلت رمان و الخ). بااین‌حال، هر دوی اینها، چه طبیعی چه فرهنگی، در چرخه‌ای گریزناپذیر مکمل و مقدمهٔ فهم یکدیگرند. اگر مثلاً رفتارهای رستم در ماهشهر یا به‌عنوان نشانگان بخوانیم، یا به جهان علمی نهاده‌ایم و باید رد و سیر حوادث را به همین ترتیب پیگیر شویم چراکه نشانگان درواقع همان اثری است که شخص بیمار یا حامل نشانه از خود بروز می‌دهد و بر جای می‌نهد. پس سکتهٔ رستم، رفتنش به جنگ، به خواب دیدن او رستم دستان را، و غیره کارکردی نشانگانی می‌یابند.

کارکرد نشانگانی، همان کارکرد ملازم علوم طبیعی نیز هست: سکته نشانگان ایستادن قلب و نفس نکشیدن نشانگان ایستادن ریه و مرگ است. کارکرد نشانگانی شعر و عروض کلاسیک نیز همین است: وزن غزل، وزن قصیده، قالب مثنوی، قالب رباعی. کنش نوشتن کلاسیک و مألوف نیز یعنی از نقطهٔ سست‌ساز بالای صفحه شروع به نوشتن کنیم و آن‌قدر ادامه بدهیم تا به پایان سطر برسیم. آنگاه دست خود را بلند کنیم و به ابتدای سطر بعد در سمت راست صفحه و جریر و سطر بالا بریم و دوباره نوشتن را از سر بگیریم. از سوی دیگر، چنانچه چیزی از این «مکتوب» به‌عقیدهٔ مؤلف و فراگیر کم از مرقد مادر نما یا سیمل بخوانیم، برای آن نوعی رمگزان یا فرهنگی نیز قائل شده‌ایم که برای یی بردن به معنای آن باید از آن مطلع و بدان وارد و آگاه باشیم. ژست نوشتن، معطوف به همین بدایت است و خوانش نمادین اسماعیل از مشاعر و شعر کلاسیک و یا تلاشش برای سرطبندی نام‌های ترکلاف قاعدهٔ همعدل نامه‌نگاری و یا اصولاً تمام رفتارها، گفتارها، کردارها، خیال‌ها و رؤیاهای نامعمول در و موجابه با این «مکتوب» کهن، گویای همین است. پس، وجه تمادین متون عظیم جای خود را به انواعی از «متون کلاسیک باشد خود مواجهه با متن نوشته رمانی از «مریم» که در پاسخ به رمانی است از انواعی از اجناس یا خواه متنی تلفن دیواری مناظروی متار با ماهی» اهلیقی مستلزم آگاهی به رسالت‌های نمادپرداز ادبیات و چهان کهن و امروزی‌اند. اشاره به شتر، صحرا، دشت، بیابان و امثال آن به عنوان پاره‌ای از این رمزگان‌ها نیز به همین سبب است. لیک هر دوی این احوالات، خواه خوانش مبتنی خواه خوانش نمادین، بر نوعی از مفروضات مبتنی است که نادیده انگاشتن آن کار هر دو نوع خوانش را دشوار می‌کند و این خود بخشی از دلیل دشواری‌ها بودن رمان «آتش زندان» است.

اولین قدم آن است که بپذیریم چیزی به اسم نوشتن یا نگاشتن غریغالنامه نداریم. بدین معنا که چرخه بشر از دیرهنگام تاریخ در و نشانه‌هایی از خود جای نهاده، رد و نشانه‌هایی تعامدی و نه اتفاقی. مادامی که ما در رمزگان‌های این نمادهای فرهنگی شریک نباشیم قادر به خواندن یا فهم آنها نخواهیم بود. در اینجا طبعاً مبارز اختیار، روحانی صوف نیست. این شراکت در رمزگان‌ها، در ظبرفترین مرحله، مادامی و خودش هم در جریان است. به همین معنی که با و به هنگام نوشتن، به نوعی مبارز خودمان در مقام صدایی در سرمان که با خودمان حرف می‌زند و خودمان در مقام کسی که قلم بر صفحه می‌نهد، و آن صوات ذهنی یا در حرکت عینی و مجسم روی کاغذ ژست می‌گیرد، ما را قایسه و چیانده جز حرکت از نظم (که حالا نقش حساس عصا و صدا خصلت ذهنی در رمان نیز از همین بلزرن ماه می‌طبد) به سوی نثر (که حامل ژست نوشتن است) مجموعهٔ متن کهن و بیش از همه متن شاهنامه را بافترا یا سیاقی می‌یابد که عناصر و مؤلفه‌های آن را با همز از منظری طبیعی (یعنی کنش نوشتن) و هم از منظری فرهنگی (یعنی ژست نوشتن) ملاحظه و بررسی کرد. درواقع، در چشم او ما دارای دو نوع متن کلاسیک نیستیم بلکه باید گفت تمام متون کلاسیک را می‌شود هم از منظر ژست نوشتن (منظری فرهنگی) و هم از منظری طبیعی (کنش نوشتن) خوانش کرد. تفاوت این دو منظر آن است که در منظر طبیعی، همهٔ مؤلفه‌ها و عناصر در قالب یک نشانگان (خوانش) خوانده می‌شوند ولی در منظر فرهنگی، همهٔ مؤلفه‌ها و عناصر، حکم یک نماد یا سیمبل (symbol) را دارند. از این حیث، رفتار و کردار و نوشته‌ها و رؤیاهای رستم برای اسماعیل هم با خوانش نشانگانی همراه است (نشانگان در مقام علائم و نمودارهای بیرونی و بروز و ظهور نوعی حالت یا مزاج یا بیماری) و هم با خوانش نمادین (در مقام بافتار یا سیاقی مغفول مانده یا از دست رفته که متعلق به فرهنگ یا زمانی دیگرگون بوده است). در این منطقه، لاجرم کنشِ نوشتار و ژست نوشتار هر دو با عمل خواندن گره می‌خورند.

در این میان، هر پدیده‌ای را «طبیعی» خواهد بود (کـه می‌توان آن را نشانه‌ای از چیزی دیگر دانست: مثلاً تغییر نام‌ها- تغییر کارکرد شخصیت‌ها، تغییر نام یا مبوبات پسرعموی رستم از ابراهیم به بدالله والـخ) یا فرهنگی خواهد بود که می‌توان آن را نماد چیزی گرفت (سفر رستم به جهان باقی، روزآمدسازی داستان اردا‌ویراف، هزارویک‌شب‌وارگی کلیلت رمان و الخ). بااین‌حال، هر دوی اینها، چه طبیعی چه فرهنگی، در چرخه‌ای گریزناپذیر مکمل و مقدمهٔ فهم یکدیگرند. اگر مثلاً رفتارهای رستم در ماهشهر یا به‌عنوان نشانگان بخوانیم، یا به جهان علمی نهاده‌ایم و باید رد و سیر حوادث را به همین ترتیب پیگیر شویم چراکه نشانگان درواقع همان اثری است که شخص بیمار یا حامل نشانه از خود بروز می‌دهد و بر جای می‌نهد. پس سکتهٔ رستم، رفتنش به جنگ، به خواب دیدن او رستم دستان را، و غیره کارکردی نشانگانی می‌یابند.

کارکرد نشانگانی، همان کارکرد ملازم علوم طبیعی نیز هست: سکته نشانگان ایستادن قلب و نفس نکشیدن نشانگان ایستادن ریه و مرگ است. کارکرد نشانگانی شعر و عروض کلاسیک نیز همین است: وزن غزل، وزن قصیده، قالب مثنوی، قالب رباعی. کنش نوشتن کلاسیک و مألوف نیز یعنی از نقطهٔ سست‌ساز بالای صفحه شروع به نوشتن کنیم و آن‌قدر ادامه بدهیم تا به پایان سطر برسیم. آنگاه دست خود را بلند کنیم و به ابتدای سطر بعد در سمت راست صفحه و جریر و سطر بالا بریم و دوباره نوشتن را از سر بگیریم. از سوی دیگر، چنانچه چیزی از این «مکتوب» به‌عقیدهٔ مؤلف و فراگیر کم از مرقد مادر نما یا سیمل بخوانیم، برای آن نوعی رمگزان یا فرهنگی نیز قائل شده‌ایم که برای یی بردن به معنای آن باید از آن مطلع و بدان وارد و آگاه باشیم. ژست نوشتن، معطوف به همین بدایت است و خوانش نمادین اسماعیل از مشاعر و شعر کلاسیک و یا تلاشش برای سرطبندی نام‌های ترکلاف قاعدهٔ همعدل نامه‌نگاری و یا اصولاً تمام رفتارها، گفتارها، کردارها، خیال‌ها و رؤیاهای نامعمول در و موجابه با این «مکتوب» کهن، گویای همین است. پس، وجه تمادین متون عظیم جای خود را به انواعی از «متون کلاسیک باشد خود مواجهه با متن نوشته رمانی از «مریم» که در پاسخ به رمانی است از انواعی از اجناس یا خواه متنی تلفن دیواری مناظروی متار با ماهی» اهلیقی مستلزم آگاهی به رسالت‌های نمادپرداز ادبیات و چهان کهن و امروزی‌اند. اشاره به شتر، صحرا، دشت، بیابان و امثال آن به عنوان پاره‌ای از این رمزگان‌ها نیز به همین سبب است. لیک هر دوی این احوالات، خواه خوانش مبتنی خواه خوانش نمادین، بر نوعی از مفروضات مبتنی است که نادیده انگاشتن آن کار هر دو نوع خوانش را دشوار می‌کند و این خود بخشی از دلیل دشواری‌ها بودن رمان «آتش زندان» است.

> **ژست نوشتن با آن کف‌کوبی درونی خویشی و پیوند دارد. هنگامی که می‌گوییم نویسنده به صدای درونی خود کوش می‌دهد، یعنی که با و می‌گوید به چه نحوه و چه بکو و از راه حروف و به چه نحو و کدام دستور به کدام صورت تبعیت کن. داریم میان ریختن الله‌بختکی مشتی از حروف بر صفحه کاغذ و نوشتن به عنوان فعلی ارادی و همراه با فکر فرق می‌گذاریم**

بودن رمان «آتش زندان» است. مثلاً، برای مادیت‌دهی و تجسم این افکار راهی جز گفتن یا نوشتن (البته نوعی حالت یا مزاج یا بیماری) و هم با خوانش نمادین (در مقام بافتار یا سیاقی مغفول مانده یا از دست رفته که متعلق به فرهنگ یا زمانی دیگرگون بوده است). در این منطقه، لاجرم کنشِ نوشتار و ژست نوشتار هر دو با عمل خواندن گره می‌خورند.

در این میان، هر پدیده‌ای را «طبیعی» خواهد بود (کـه می‌توان آن را نشانه‌ای از چیزی دیگر دانست: مثلاً تغییر نام‌ها- تغییر کارکرد شخصیت‌ها، تغییر نام یا مبوبات پسرعموی رستم از ابراهیم به بدالله والـخ) یا فرهنگی خواهد بود که می‌توان آن را نماد چیزی گرفت (سفر رستم به جهان باقی، روزآمدسازی داستان اردا‌ویراف، هزارویک‌شب‌وارگی کلیلت رمان و الخ). بااین‌حال، هر دوی اینها، چه طبیعی چه فرهنگی، در چرخه‌ای گریزناپذیر مکمل و مقدمهٔ فهم یکدیگرند. اگر مثلاً رفتارهای رستم در ماهشهر یا به‌عنوان نشانگان بخوانیم، یا به جهان علمی نهاده‌ایم و باید رد و سیر حوادث را به همین ترتیب پیگیر شویم چراکه نشانگان درواقع همان اثری است که شخص بیمار یا حامل نشانه از خود بروز می‌دهد و بر جای می‌نهد. پس سکتهٔ رستم، رفتنش به جنگ، به خواب دیدن او رستم دستان را، و غیره کارکردی نشانگانی می‌یابند.

کارکرد نشانگانی، همان کارکرد ملازم علوم طبیعی نیز هست: سکته نشانگان ایستادن قلب و نفس نکشیدن نشانگان ایستادن ریه و مرگ است. کارکرد نشانگانی شعر و عروض کلاسیک نیز همین است: وزن غزل، وزن قصیده، قالب مثنوی، قالب رباعی. کنش نوشتن کلاسیک و مألوف نیز یعنی از نقطهٔ سست‌ساز بالای صفحه شروع به نوشتن کنیم و آن‌قدر ادامه بدهیم تا به پایان سطر برسیم. آنگاه دست خود را بلند کنیم و به ابتدای سطر بعد در سمت راست صفحه و جریر و سطر بالا بریم و دوباره نوشتن را از سر بگیریم. از سوی دیگر، چنانچه چیزی از این «مکتوب» به‌عقیدهٔ مؤلف و فراگیر کم از مرقد مادر نما یا سیمل بخوانیم، برای آن نوعی رمگزان یا فرهنگی نیز قائل شده‌ایم که برای یی بردن به معنای آن باید از آن مطلع و بدان وارد و آگاه باشیم. ژست نوشتن، معطوف به همین بدایت است و خوانش نمادین اسماعیل از مشاعر و شعر کلاسیک و یا تلاشش برای سرطبندی نام‌های ترکلاف قاعدهٔ همعدل نامه‌نگاری و یا اصولاً تمام رفتارها، گفتارها، کردارها، خیال‌ها و رؤیاهای نامعمول در و موجابه با این «مکتوب» کهن، گویای همین است. پس، وجه تمادین متون عظیم جای خود را به انواعی از «متون کلاسیک باشد خود مواجهه با متن نوشته رمانی از «مریم» که در پاسخ به رمانی است از انواعی از اجناس یا خواه متنی تلفن دیواری مناظروی متار با ماهی» اهلیقی مستلزم آگاهی به رسالت‌های نمادپرداز ادبیات و چهان کهن و امروزی‌اند. اشاره به شتر، صحرا، دشت، بیابان و امثال آن به عنوان پاره‌ای از این رمزگان‌ها نیز به همین سبب است. لیک هر دوی این احوالات، خواه خوانش مبتنی خواه خوانش نمادین، بر نوعی از مفروضات مبتنی است که نادیده انگاشتن آن کار هر دو نوع خوانش را دشوار می‌کند و این خود بخشی از دلیل دشواری‌ها بودن رمان «آتش زندان» است.

ژست نوشتن، با گفتن در پیوند است. هنگامی که می‌نویسم، می‌خواهیم چیزی بگویم ولو اینکه آن چیز برای خودمان هم چندان روشن نباشد. به تعبیری دیگر، ما دارای صدایی درونی و افکاری درونی هستیم که تا پیش از نگاشتن آن، در ذهن ما حضور دارند و خود را بر ما تحمیل می‌کنند. این تفکر بی‌صدا مادامی که نه به قالب است فرامرز اسلیمی (یعنی بر زبان رانده شود) و نه به شکل نوشتاری به خود بگیرد، طبعاً در محدوده ذهن و مفهوم باقی خواهد ماند و کف‌کوبی در ذهن خواهد بود و بس. با این حال، برای مادیت‌دهی و تجسم این افکار راهی جز گفتن یا نوشتن (البته نوعی حالت یا مزاج یا بیماری) و هم با خوانش نمادین (در مقام بافتار یا سیاقی مغفول مانده یا از دست رفته که متعلق به فرهنگ یا زمانی دیگرگون بوده است). در این منطقه، لاجرم کنشِ نوشتار و ژست نوشتار هر دو با عمل خواندن گره می‌خورند.

در این میان، هر پدیده‌ای را «طبیعی» خواهد بود (کـه می‌توان آن را نشانه‌ای از چیزی دیگر دانست: مثلاً تغییر نام‌ها- تغییر کارکرد شخصیت‌ها، تغییر نام یا مبوبات پسرعموی رستم از ابراهیم به بدالله والـخ) یا فرهنگی خواهد بود که می‌توان آن را نماد چیزی گرفت (سفر رستم به جهان باقی، روزآمدسازی داستان اردا‌ویراف، هزارویک‌شب‌وارگی کلیلت رمان و الخ). بااین‌حال، هر دوی اینها، چه طبیعی چه فرهنگی، در چرخه‌ای گریزناپذیر مکمل و مقدمهٔ فهم یکدیگرند. اگر مثلاً رفتارهای رستم در ماهشهر یا به‌عنوان نشانگان بخوانیم، یا به جهان علمی نهاده‌ایم و باید رد و سیر حوادث را به همین ترتیب پیگیر شویم چراکه نشانگان درواقع همان اثری است که شخص بیمار یا حامل نشانه از خود بروز می‌دهد و بر جای می‌نهد. پس سکتهٔ رستم، رفتنش به جنگ، به خواب دیدن او رستم دستان را، و غیره کارکردی نشانگانی می‌یابند.

کارکرد نشانگانی، همان کارکرد ملازم علوم طبیعی نیز هست: سکته نشانگان ایستادن قلب و نفس نکشیدن نشانگان ایستادن ریه و مرگ است. کارکرد نشانگانی شعر و عروض کلاسیک نیز همین است: وزن غزل، وزن قصیده، قالب مثنوی، قالب رباعی. کنش نوشتن کلاسیک و مألوف نیز یعنی از نقطهٔ سست‌ساز بالای صفحه شروع به نوشتن کنیم و آن‌قدر ادامه بدهیم تا به پایان سطر برسیم. آنگاه دست خود را بلند کنیم و به ابتدای سطر بعد در سمت راست صفحه و جریر و سطر بالا بریم و دوباره نوشتن را از سر بگیریم. از سوی دیگر، چنانچه چیزی از این «مکتوب» به‌عقیدهٔ مؤلف و فراگیر کم از مرقد مادر نما یا سیمل بخوانیم، برای آن نوعی رمگزان یا فرهنگی نیز قائل شده‌ایم که برای یی بردن به معنای آن باید از آن مطلع و بدان وارد و آگاه باشیم. ژست نوشتن، معطوف به همین بدایت است و خوانش نمادین اسماعیل از مشاعر و شعر کلاسیک و یا تلاشش برای سرطبندی نام‌های ترکلاف قاعدهٔ همعدل نامه‌نگاری و یا اصولاً تمام رفتارها، گفتارها، کردارها، خیال‌ها و رؤیاهای نامعمول در و موجابه با این «مکتوب» کهن، گویای همین است. پس، وجه تمادین متون عظیم جای خود را به انواعی از «متون کلاسیک باشد خود مواجهه با متن نوشته رمانی از «مریم» که در پاسخ به رمانی است از انواعی از اجناس یا خواه متنی تلفن دیواری مناظروی متار با ماهی» اهلیقی مستلزم آگاهی به رسالت‌های نمادپرداز ادبیات و چهان کهن و امروزی‌اند. اشاره به شتر، صحرا، دشت، بیابان و امثال آن به عنوان پاره‌ای از این رمزگان‌ها نیز به همین سبب است. لیک هر دوی این احوالات، خواه خوانش مبتنی خواه خوانش نمادین، بر نوعی از مفروضات مبتنی است که نادیده انگاشتن آن کار هر دو نوع خوانش را دشوار می‌کند و این خود بخشی از دلیل دشواری‌ها بودن رمان «آتش زندان» است.

در همان، هر کار، کوش‌کردن به این صدای درونی که در ژست نوشتار رخ می‌دهد، خود بخشی از نوشتار و نوشتن است. کوش‌کردن، اگرچه کنشی است افاد حرکت، به‌رغم نوشتن که مستلزم تحرک است، خاوه‌خواه در زمرهٔ خصایص لازم برای نوشتن قرار می‌گیرد. اگـر ما تجارب درونی خود را که محصول نشستن یا کوش‌دادن به صدای درونی است در قالب توجه و تجربهٔ یک نگارش تـ اگر به شکلی نوشتاری درنیاوریم، این صدای درونی می‌تواند شـکل یک کفت‌کوبی ابدی یا بیابانی را به خود بگیرد بی‌آنکه هیچ انعکـاسی در بیرون بیابد. بااین‌حال، به من نمی‌نویسیم. اسـماعیل می‌نویسد. نوشتن ابعاد وقفه در این سیر شـناداری است. همچنان که «ژست نوشتن»، ایجاد وقفه در کنش نوشتن است. از این‌رو، ژست نوشتن یا آن کف‌کوبی درونی خویشی و پیوند دارد. هنگامی که می‌گوییم نویسنده به صدای درونی خود کوش می‌دهد، صدایی که به او می‌گوید چه بنویس، چه بکو و از کدام حـروف و چه نحو و کدام دسـتور به کدام صورت تبعیت کن، داریم میان ریختن الله‌بختکی مشـتی از حروف بر صفحهٔ کاغذ و نوشتن به عنوان فعلی ارادی و همراه با فکر فرق می‌گذاریم. ژست مشغلهٔ اسماعیل، ثبت و ضبط جهان ذهنی درونی است. منتها، اسماعیل بنا به تجربهٔ نوشتاری خودش می‌داند که میان آنچه در سـرش می‌شنود و آنچه در نهایت بر کاغذ می‌نشیند، فـرق می‌شود و آنچه در نهایت بر کاغذ می‌نشیند، همـین فرق میان ذهن و زبان است. در اینجا طبعاً مبارز اختیار، روحانی صوف نیست. این شراکت در رمزگان‌ها، در ظبرفترین مرحله، مادامی و خودش هم در جریان است. در نگاه این طایفه نوعی بحران معرفت‌شـناختی موج می‌زند که امثال رسـا براهنی و بدالله رویایی آن را دیده بودند و آن را بی‌ثباتی و شیوه‌های قدمایی یا مثلاً غزل بی‌ثبات می‌نامیدند. اسماعیل، نیز در حوزهٔ حرکت از نظم (که حالا نمیابی و شاملویی شدند. او همـانیه، دیگر، کنش نوشتن محسوب می‌شود و برشمردن دلایل آن مقالهای مجزا می‌طلبد) به سوی نثر (که حامل ژست نوشتن است) مجموعهٔ متن کهن و بیش از همه متن شـاهنامه را بافترا یا سیاقی می‌یابد که عناصر و مؤلفه‌هـای آن را با همز از منظری طبیعی (یعنی کنش نوشتن) و هم از منظری فرهنگی (یعنی ژست نوشتن) ملاحظه و بررسی کرد. درواقع، در چشـم او ما دارای دو نوع متن کلاسیک نیستیم بلکه باید گفت تمام متون کلاسـیک را می‌شود هم از منظر ژست نوشتن (منظری فرهنگی) و هم از منظری طبیعی (کنش نوشتن) خوانش کرد. تفاوت این دو منظر آن است که در منظر طبیعی، همهٔ مؤلفه‌ها و عناصر در قالب یک نشانگان (خوانش) خوانده می‌شـوند ولی در منظـر فرهنگی، همهٔ مؤلفه‌ها و عناصر، حکم یک نماد یا سـیمل (symbol) را دارند. از این حیث، رفتار و کردار و نوشته‌ها و رؤیاهای رستم برای اسماعیل هم با خوانش نشانگانی همراه است (نشانگان در مقام علائم و نمودارهای بیرونی و بروز و ظهور نوعی حالت یا مزاج یا بیمـاری) و هم با خوانش نمادین (در مقام بافتار یا سـیاقی مغفول مانده یا از دسـت رفته که متعلـق به فرهنگ یا زمانی دیگرگون بوده اسـت). در این منطقه، لاجرم کنشِ نوشتار و ژست نوشتار هر دو با عمل خواندن گره می‌خورند.

در این میـان، هر پدیده‌ای را «طبیعـی» خواهد بود (کـه می‌توان آن را نشـانه‌ای از چیـزی دیگر دانسـت: مثلاً تغییر نام‌هـا- تغییر کارکرد شـخصیت‌ها، تغییر نام یا مبوبات پسـرعموی رسـتم از ابراهیم به بدالله والـخ) یا فرهنگی خواهد بود که می‌توان آن را نمـاد چیزی گرفت (سـفر رسـتم به جهان باقی، روزآمدسـازی داسـتان اردا‌ویـراف، هزارویک‌شب‌وارگی کلیـلت رمان و الخ). بااین‌حال، هر دوی اینها، چه طبیعی چه فرهنگی، در چرخـه‌ای گریزناپذیر مکمل و مقدمهٔ فهم یکدیگرنـد. اگر مثلاً رفتارهای رسـتم در ماهشهر یا به‌عنوان نشانگان بخوانیم، یا به جهان علمی نهاده‌ایم و باید رد و سـیر حوادث را به همین ترتیب پیگیر شـویم چراکه نشانگان درواقع همان اثری اسـت که شـخص بیمار یا حامل نشـانه از خود بروز می‌دهد و بر جای می‌نهد. پس سـکتهٔ رسـتم، رفتنش به جنگ، به خواب دیدن او رسـتم دسـتان را، و غیره کارکردی نشـانگانی می‌یابند.

کارکرد نشانگانی، همان کارکرد ملازم علـوم طبیعی نیز هسـت: سـکته نشـانگان ایسـتادن قلب و نفس نکشـیدن نشانگان ایسـتادن ریه و مرگ اسـت. کارکرد نشانگانی شـعر و عروض کلاسیک نیز همین اسـت: وزن غزل، وزن قصیده، قالب مثنوی، قالب رباعی. کنش نوشتن کلاسیک و مألوف نیز یعنی از نقطهٔ سسـت‌ساز بالای صفحه شروع به نوشتن کنیم و آن‌قدر ادامه بدهیم تا به پایان سـطر برسـیم. آنگاه دسـت خود را بلند کنیم و به ابتدای سـطر بعد در سـمت راسـت صفحه و جریر و سـطر بالا بریم و دوباره نوشـتن را از سـر بگیریم. از سـوی دیگر، چنانچه چیزی از این «مکتوب» به‌عقیدهٔ مؤلف و فراگیر کم از مرقد مادر نما یا سـیمل بخوانیم، برای آن نوعی رمگزان یا فرهنگی نیز قائل شده‌ایم که برای یی بردن به معنای آن باید از آن مطلع و بدان وارد و آگاه باشـیم. ژسـت نوشـتن، معطوف به همین بدایت است و خوانش نمادین اسـماعیل از مشاعر و شعر کلاسیک و یا تلاشش برای سـرطبندی نام‌های ترکلاف قاعـدهٔ همعدل نامه‌نگاری و یا اصولاً تمام رفتارها، گفتارهـا، کردارها، خیال‌ها و رؤیاهای نامعمول در و موجابه با این «مکتوب» کهن، گویای همین اسـت. پس، وجه تمادین متون عظیم جای خود را به انواعی از «متون کلاسـیک باشد مواجهه با متن نوشته رمانی از «مریم» که در پاسـخ به رمانی اسـت از انواعی از اجناس یا خواه متنی تلفن دیواری مناظروی متار با ماهی» اهلیقی مسـتلزم آگاهی به رسـالت‌های نمادپرداز ادبیات و چهان کهن و امروزی‌اند. اشـاره به شـتر، صحرا، دشـت، بیابان و امثال آن به عنوان پاره‌ای از این رمزگان‌ها نیز به همین سـبب است. لیک هر دوی این احوالات، خواه خوانش مبتنی خواه خوانش نمادین، بر نوعـی از مفروضات مبتنی اسـت که نادیده انگاشـتن آن کار هر دو نوع خوانش را دشـوار می‌کند و این خود بخشـی از دلیل دشـواری‌ها بودن رمان «آتش زندان» اسـت.

آتش زندان
ابراهیم دمشناس
نشر نیلوفر

بنویسـد و ثبت کند. معیار او در انتخـاب واژگان از همان متن بدر می‌آید. این بخش، همانی اسـت که اسماعیل با کنش نوشتار خود بدان معطوف می‌شود. اما بخش دیگر، محصول کوش‌کردن او به صدای درون خویش به‌عنوان یک شخص مسـتقل اسـت. او به‌هنگام مواجهه فردی و مسـتقل خود با جهان بیرون و انسـان‌های بیرامون، چه‌بسا همان تجربه‌ای را دارد که پدرش رسـتم در مواجهه با شـخص او. رسـتم در این مقام، برای او بدل به نوعی متن نامرئی درونی یا متنی عقلی‌البدل می‌شـود که او بدون خواندن یا دانسـتن آن و صرفاً با آگاهی شهودی و علمی حضوری، دسـت به نگارش و نوشـتن آن می‌زند: زسـتِ نوشـتار. به همین دلیل است که ما در نهایت نمی‌فهمیم داریم صدای درونی اسـماعیل را می‌شـنویم یا داریم نوشته‌های او را می‌خوانیم یا داریم تصمیمات احتمالی او را و سـبک سنگین کردن‌های خاموش درونی‌اش را برای نوشتن چیزهایی که در ذهن دارد مطالعه یا ملاحظه می‌کنیم.

بـا همهٔ این احوالات، در نهایت «آتش زندان» اثری اسـت مکتوب که چاپ شده اسـت. در نتیجه باید وضعیت نخسـت را حتمی شمرد: چراکه اسـماعیل بالاخره دارد از روی یک متن دیگر (خواه خوانش خودش از پدرش، خواه خوانش‌اش از صدای ضبطـه‌شـده پدر، خـواه گیـری‌دراری او از گفتـار و کردار ابـوی) متن خود را (خواه در ذهـن، خواه بر صفحهٔ کاغـذ) نوشتن می‌کند و در معنایی عام، چیز می‌نویسد. وضعیت دوم که وضعیت ژسـت نوشتن اسـت اما همیشـه بحرانی اسـت و هرگز حتمیت نمی‌یابد. عمل حقیقی نوشـتن چنانچه بخواهیم آن را کنش‌برای نداتیم و نـام «نوشـتنِ اصیل» را بـرای آن برگزینیم در نهایت باید معطوف به همیـن صدای درونی باشـد: چراکه در غیر این صورت، اسـماعیل چیزی جز متکوت‌کوبی پدرش نداشته باشـد. درواقع، او به پیشـاپیش آنجاسـت. در نتیجـهٔ همهٔ این پردازش‌ها، هنگامی که پـدر حرف می‌زد و آنها می‌شـنوند، ما در حال خواندن هسـتیم و آنچه را اسـماعیل می‌شنود ما می‌خوانیم. شـنیدن معطوف اسـت به رخداد ژسـت نوشتن. ژسـت نوشتن، در مقام صدایی درونی خوش‌اش را تحمیل می‌کند. نوشـتن اصیل و حقیقی همواره نوشـتاری اسـت معطوف به این صدا و مبتنی شـنیدنی/نشنیدنی و دیدنی/نادیدنی درونی. از همین جهت اسـت که مسـئله اصیلی که در حال، کوش‌کردن به این صدای درونی که در ژسـت نوشـتار رخ می‌دهد، خود بخشـی از نوشتار و نوشتن اسـت. کوش‌کردن، اگرچه کنشی است افاد حرکت، به‌رغم نوشـتن که مسـتلزم تحرک است، خاوه‌خواه در زمرهٔ خصایص لازم برای نوشـتن قرار می‌گیرد. اگـر ما تجارب درونی خود را که محصول نشسـتن یا کوش‌دادن به صدای درونی اسـت در قالب توجه و تجربهٔ یک نگارش تـ اگر به شکلی نوشـتاری درنیاوریم، این صدای درونی می‌تواند شـکل یک کفت‌کوبی ابدی یا بیابانی را به خود بگیرد بی‌آنکه هیچ انعکاسـی در بیرون بیابد. بااین‌حال، به من نمی‌نویسـم. اسـماعیل می‌نویسـد. نوشـتن ابعاد وقفه در این سیر شـناداری اسـت. ایک هر دوی این احوالات، خواه خوانش مبتنی خواه خوانش نمادین، بر نوعـی از مفروضات مبتنی اسـت که نادیده انگاشـتن آن کار هر دو نوع خوانش را دشـوار می‌کند و این خود بخشـی از دلیل دشـواری‌ها بودن رمان «آتش زندان» اسـت.

کانتو به روایت کانتور
به سوی تئاترمرگ

پیام حیدرقزوینی

تئاتر و ادبیات نمایشـی لهستان جایگاه مهمی در تئاتر معاصر اروپا داشـته اسـت تا جایی که می‌توان گفت تئاتر لهسـتان در قرن بیسـتم دوره‌ای طلایی را پشـت‌سـر گذاشـت. لهسـتان قرن بیستم چهره‌های مهمـی به‌عنوان نویسـنده و کارگردان تئاتر به جهـان معرفی کرد که همگی نقش مؤثری در شکل‌گیری ایده‌ها و نظریات مختلف در ادبیات نمایشی و اجرا داشتند.

یکی از چهره‌های مهم تئاتر لهستان در قرن بیستم، تادئوش کانتور است که اولین‌بار ده‌ها بیش و در زمان حیاتش در ایران شناخته شد. سـال‌ها پیش و در جشن هنر شـیراز، دو اثر مهم از کانتور در ایران اجرا و معرفی شـد که یکی «ملوس‌ها و نسـاس‌ها» نام داشت و دیگری «کلاس مرده» که این دومی از مهم‌ترین کارهای کانتور به شمار می‌رود. کانتور در ششم آوریل سـال ۱۹۱۵ در روستای کالیسی واقع در ویلیولیه متولد شـد و کودکی‌اش نیز در همین روسـتای کمنام گذشـت که البته بعدها منبع و الهام‌بخش برخی از نمایش‌های مشهور او مثل «کلاس مرده» و «ویلیولیه ویلیولیه» شد.

در تئاتر لهستان، کانتور چهره خاصی به شمار می‌رود و به‌طورکلی او به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس مطـرح نبود و خودش نیز چنین ادعایی نداشت. کانتور کارگردان برجسـته‌ای بود که تأثیر زیادی بر مقوله اجرا گذاشت و حتی تأثیر او بر هنرمندان عرصه‌های دیگر هم دیده می‌شود. کانتـور به‌جز کارگردانی، به‌عنوان شـاعر و مجسمـه‌سـاز و نظریه‌پرداز هم شناخته می‌شـود. او که از برج