تکثّر، تزاید، تکرّر

سه عنصر ستیز مخاطب و کاتب در رمان «قربانی باد موافق» اولین تجربهٔ محمد طلوعی

فرزانه دوستی*

قربانی باد موافق (رمان)
محمد طلوعی
انتشارات افق، چاپ اول ۱۳۸۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هزارتوهای بی‌معبر خود را برپا داشتی
تجزیه‌ناپذیر و نامحدود
بس ناچیز، پر ازدحام‌تر از تاریخ!
«دعا به پیشگاه جویس»، خورخه لوئیس بورخس

«قربانی باد موافق» اولین رمان نویسنده و شاعر جوان گیلانی، محمد طلوعی است که به تازگی توسط نشر افق روانه بازار کتاب شده، داستانی که بنای اصلی‌اش پرداختن به تاریخ حضور و فعالیت نیروهای چپ در ایران است و نقطهٔ آغازش را از سال‌های شروع جنگ جهانی دوم و حضور متفقین در ایران می‌گذارد. محل تمرکز حوادث داستان هم رشت است، شهری که به‌فراخور موقعیت جغرافیایی خود در این برهه از زمان، آستانهٔ تحولات سیاسی بزرگ و آمدوشد نیروهای خودی و ناخودی فراوان بوده.

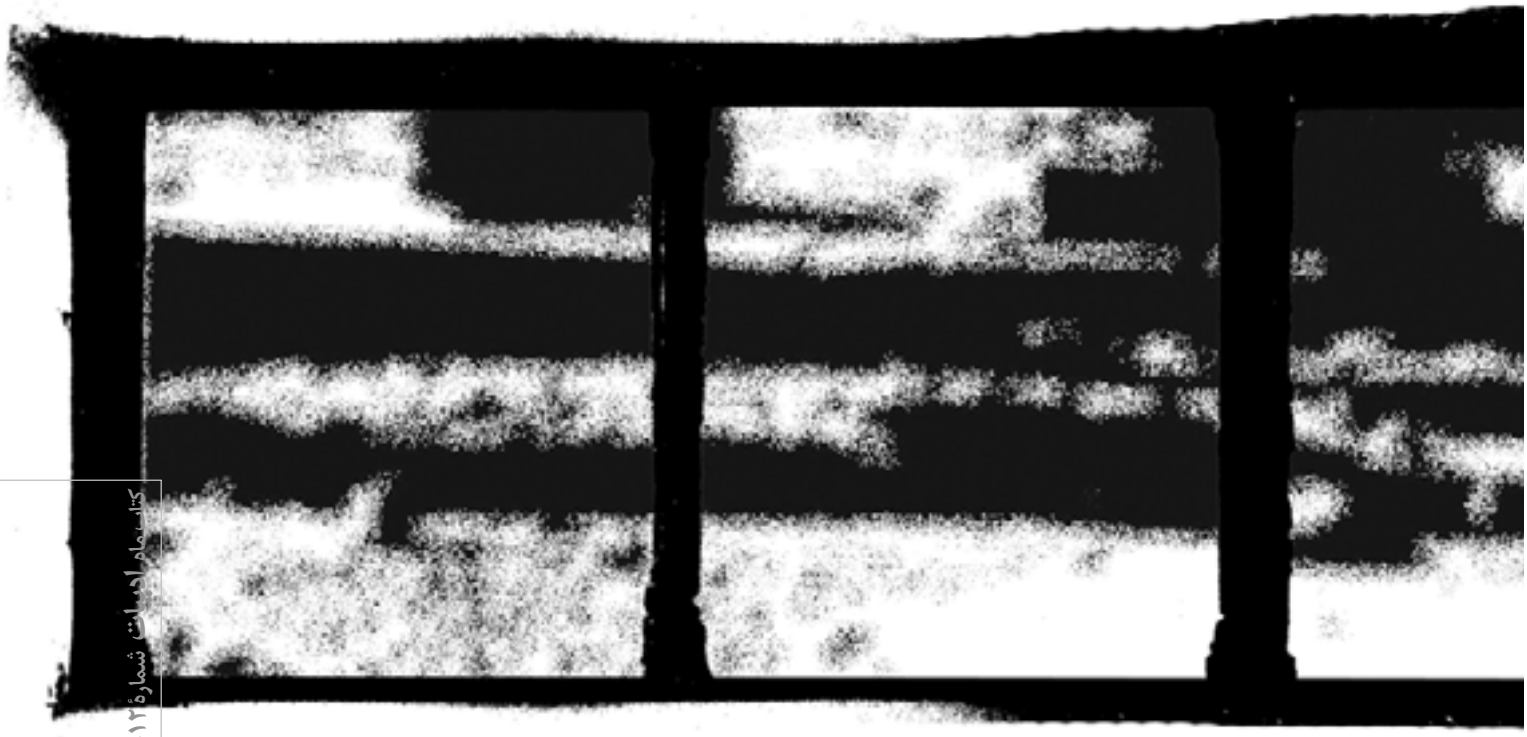
کتاب ۱۲۴ صفحه بیشتر نیست و شباهتی به یک رمان بلند تاریخی ـ سیاسی ندارد. تصویر روی جلد هم که مردی بلندبالا را نشان می‌دهد و ستاره سرخ کومونیست‌ها را به مثابه داغ ننگی بر صورتش کوبانیده‌اند گویا حکمی قطعی دارد: «منوچهر محتشم که در سال‌های جنگ جهانی دوم و حمله متفقین در رشت زندگی می‌کرده، توده‌ای بوده و بعد از کودتای سال ۳۲ مجبور به مهاجرت به آلمان می‌شود. چند سال بعد از او می‌خواهند که به ایران برگردد و او نمی‌خواهد...». تا اینجای کار تنها یک «افق انتظار»[1] در تو شکل می‌گیرد، مطمئن می‌شوی قرار است نیمچه داستانی سیاسی بخوانی از مبارزات، جاه‌طلبی‌ها و احتمالاً تردیدهای قهرمان‌نمایی به نام منوچهر محتشم، که شاید جذابیتش بیشتر از رنگ و لعاب تاریخ حزب و کنجکاوی کشف روایت

تاریخی‌اش باشد تا قدرت داستان‌پردازی‌اش. اما کمی صبر و خواندن صفحاتی از کتاب روشن می‌کند که این داستان چیزهای بیشتری برای عرضه دارد و تجربهٔ خواندنی متفاوت در انتظار توست. مهم نیست که خواندن کتاب چه بر سر پیش‌فرض‌هایت بیاورد، ناامیدت کند از چیزی که نبود یا شگفت‌زده‌ات کند از آن همه که بود، مهم‌تر شاید این باشد که «قربانی باد موافق» رمانی متفاوت و ناروال است که دست‌کم در رمان‌های ایرانی کمتر نمونه‌اش را دیده‌ایم. درحقیقت چیدمان دقیق حوادثی تاریخی در بستر جنگ جهانی تنها دستمایهٔ پرداخت داستانی تخیلی است از زندگی آدم‌هایی عادی که دستخوش حوادث دوران خود بازی می‌کنند، بازی می‌خورند، بازی می‌دهند و در همین بازی پیر می‌شوند و در حسرت می‌میرند.

کتاب را که باز می‌کنی می‌خوانی «پسر صمصام تازه از اجباری آمده بود. صورتش پاک‌تراش بود و سرش ماشین چهار. بی‌دست و پا بود قبل از این‌که برود، حالا آدم برگشته بود». خود را آمادهٔ شناختنش می‌کنی اما همین اول کار بازی می‌خوری. انگار تو هم با انتخاب این کتاب در سرنوشت قَدَری شخصیت‌ها شریکی و قرار است بی‌اراده نقش خواننده‌ای گیج و مستأصل را بازی کنی. چه، پسر صمصام تنها بهانهٔ شروع قصه از نیمه زندگی جوانی دیگر است منوچهرنام، که قبل از فصل آخر حتی نامش را نمی‌دانی. رفیق منوچهر محتشم شخصیت به ظاهر اصلی داستان جوانی سبکسر و سودایی است، سربازی فراری که دل در گرو مینا دختر همسایه دارد اما به لطف حضور مترس رقیب، پسر صمصام، لقمه او نمی‌شود. سرخورده از عشقی ناکام به انزلی می‌رود تا به پیشامد روزگار وردست طبیب آندره باشد. در بلبشوی حضور متفقین و روس‌ها در رشت با توده‌ای‌ها بُرمی‌خورد، آن هم به هوس تامارای اجنبی که سر ماندن ندارد، و باز تنهاتر از گذشته غریب و غریق مملکتی دیگر از وطن خود هجرت می‌کند. سال‌ها بعد منوچهر محتشم را در لایپزیک می‌بینی که از صدقه سر حزب، معیشت محقری در کسوت مونتاژکار فیلم دارد، مردی مبتلا به «درد چهل سالگی»، خسته، دلزده، و ناباور به عقاید حزب، و هوس مینا و تامارا در او مثل گل‌های بِهْ که هنوز «شکوفه نکرده می‌ریزند توی آب» چیزی جز حسرتی مرده نیست. از او می‌خواهند به ایران بازگردد و دکتر نریمان را با خود بیاورد، اما این‌بار و شاید اول بار در زندگی‌اش منوچهر محتشم تصمیم می‌گیرد به حزب «نه» بگوید و عواقب آن را هرچه باشد بپذیرد. و بعد فقط رؤیای منوچهر را می‌بینی که در دل فیل‌ماهی بزرگی در عمق تاریکی آرام گرفته تا یونس‌وار از شر زمینی‌ها ایمن یابد. بعد جسدی نشانت می‌دهند که نمی‌دانی کیست، غریق دریاچهٔ زتکین پارک که می‌گویند منوچهر محتشم است، با نامهٔ اعتراف‌گونهٔ خداحافظی که گواه خودکشی اوست. اما باور نداری، نمی‌دانی تصمیم حزب بر این بوده یا منوچهر به راستی خودکشی کرده، یا شاید همان‌طور که روزی به سودای جوانی برگه پایان‌خدمت خود را در جیب جنازه‌ای بادآورده می‌گذارد و آتش می‌زند و ردّ گم می‌کند، این بار هم منوچهر در آستانهٔ تحول چهل‌سالگی‌اش به امید شروعی دوباره بدون حزب و بریده از گذشته رد گم کرده و حالا جایی در اروپا به زندگی ادامه می‌دهد. به هر حال فرقی هم نمی‌کند. به اینجای داستان که می‌رسی خسته‌تر از آنی که خود را مشغول عاقبت منوچهر کنی، ذهنت انباشته از تصویرها و واژه‌ها و اتفاق‌های غریب است. فقط خوشحالی که بازی تمام شد، تکه‌های درهم ریختهٔ پازل حالا تقریباً مرتبند و می‌توانی نفس راحتی بکشی. باید دوباره بخوانی‌اش، به روال داستان‌های جنایی پلیسی، و این‌بار به هر معما که رسیدی از این‌که می‌فهمی و می‌دانی‌اش بیشتر حظ ببری. اما نفست بریده، کاش هیچ‌وقت نخوانده بودی‌اش...

هویت‌های متکثر

تفسیر منتقد را جدّی نگیرید. بیهوده کوشیده‌ام انسجامی روایی و ختمیتی به متن سرکش تحمیل کنم حالی که «قربانی باد موافق»



سلطه نمی‌پذیرد؛ که قصه تنها قصهٔ منوچهر نیست، قصهٔ طبیب آندره و معشوقش سدا و بچه‌ای است که «پای تاک دفن شده»، قصهٔ مینا دختر همسایه و پسر صمصام هم هست که خودْ راوی سرنوشت خویشند، قصهٔ دخترداییِ مینا که خودسوزی می‌کند، قصهٔ نرگس‌نسا که هر دو دلداده‌اش را باد موافق جنگ با خود می‌برد، و شاید مهم‌تر از همه قصهٔ همپیاله‌ها و توده‌ای‌ها که همه هویّت و اعتقادات، باورها و خرافات و حتی جن‌ها و همزادهاشان را با خود سر سفرهٔ حزب آورده‌اند و با مارکس و پرولتاریا و دیالکتیک تاریخ تقسیم می‌کنند. آدم‌هایی که هر کدامشان حکایتی دارند و شاید پشت این همه ادّعا و برابرخواهی انگیزه‌ای ساده داشته باشند، هوسِ زنی لهستانی شاید.

یکی از عواملی که به انسجام‌گریزی متن و تکثیر سوژه‌ها منجر می‌شود ترفند نویسنده در دوگانگی (و نه تقابل دوگانه) شخصیت‌هاست. در «قربانی باد موافق» هیچ شخصیتی به تنهایی و مستقل از همزادش در داستان وجود و معنی ندارد. مینا همزادی دارد، همنامی که «گیس‌هاش را مثل مارهای ضحاک رو دوشش می‌اندازد» و دل پسرعمه منوچهر را به او سرد کرده، منوچهر مرید و شیفتهٔ طبیب است و گاه آنچنان خود را با او یکی می‌بیند که نمی‌تواند بین خاطرات خودش و طبیب آندره تمیز دهد، طبیب با همزاد خیالی خود «ددلیما» حرف می‌زند، ددلیما گذشته و آینده و حال اوست، ترجمان دردهای اوست. رفقا هم هر کدام آیینه دیگری می‌شوند، گویی آرمان برابری در تمامی این آدم‌ها تکثیر می‌شود و در هر یک وجهی تازه پیدا می‌کند. به این ترتیب هر بار که خواننده به شخصیتی نزدیک می‌شود سرانجامی جز نومیدی ندارد. هیچ کس لنگر معنا نیست، که هویّت هر کسی وابسته به حقیقت همزاد اوست.

چنین رویکردی به سوژه‌ها نمایانگر روح معرفت[۲] دورانی است که بعد از نظریه‌های لاکان دربارهٔ تکثر سوژه دیگر به چیزی به نام «منِ واحد» قایل نیست و انسجام شخصیّت و راوی را دروغی بیش نمی‌داند که شخص در توهم دستیابی به تصویری یکپارچه از خود و دیگری برای خود می‌سازد، دورانی که بعد از انقلاب دریدا در واسازی متن دیگر توهم انسجام متنی را برنمی‌تابد، دورانی که به تکثر معنا، به تزاید دلالت‌ها معتقد است و جسورانه سویه‌های برتر و پذیرفتهٔ سنّت و پیش‌نهاده‌ها را به وعدهٔ کشف معانی تازه‌تر وارونه می‌کند. و نه به قصد رجحان معنایی بر دیگری، که آرمانش دسترسی به فلسفه‌ای همه‌شمول در عین بی‌طرفی است. «قربانی باد موافق» نیز به‌مثابه متنی که تعمدانه در واسازی هویّت شخصیت‌ها و درهم‌ریزی توهم انسجام متن و روایت می‌کوشد، در وفاداری و همسازی کامل با چنین معرفتی نوشته شده و نمی‌توان سرسپردگی نظری و فلسفی تام نویسنده را به آموزه‌های این مکتب منکر شد. این‌گونه است که «قربانی باد موافق» وحدت‌گریزانه از حدود و حصور سر باز می‌زند و به جای تحمیل هر چند ساختگی ختمیتی داستانی، خواننده را سرگشتهٔ تنوّع و تکثر خود می‌کند.

تنوّع و تکرّر روایتگر

یکی از عوامل وحدت‌گریزی متن، تنوع زاویهٔ دید و روایتگر است. متن در هر فصل از نگاهی به نگاه دیگر می‌آویزد و اجازه نمی‌دهد شخصیتی خاص را دنبال یا با او همذات‌پنداری کنی. فصل اول کتاب به این منوال به همهٔ شخصیت‌های اصلی فرصت روایت می‌دهد. منوچهر و پسر صمصام و مینا جایی در زندگی‌شان در هم گره می‌خورند و هر کدام نسخهٔ تازه‌ای از قصه می‌نویسند. پسر صمصام قصهٔ عشقش با مینا را این‌طور حکایت می‌کند:

چشم‌هایم را که باز کردم دیدمش، با آن گیس‌های بلند که روی شانه می‌ریخت. مهرش به دلم نشست. رنگ‌به‌رنگ می‌شدم وقتی می‌آمد بازی کنیم... به حاجی بابایم گفتم: «می‌خوامش». گفت: «میری اجباریت رو تموم می‌کنی، می‌آی وردست خودم. هروقت تونستی فریریشکا بدوزی، خانم‌جان رو می‌فرستم بره ببینه بنیه داره

یکی از عواملی که به انسجام‌گریزی متن و تکثیر سوژه‌ها منجر می‌شود ترفند نویسنده در دوگانگی (و نه تقابل دوگانه) شخصیت‌هاست. در «قربانی باد موافق» هیچ شخصیتی به تنهایی و مستقل از همزادش در داستان وجود و معنی ندارد

تخم ما را بزایه؛ اون وقت می‌ریم برات می‌گیریمش.»(۱۲)

و بعد میناست که ماجرای پسند شدنش به چشم خانم‌جان در حمام و بعد عروسی‌اش را تعریف می‌کند:

شوهرم را ندیدم. از زیر چادرشبی که روی سرم بود زنی را می‌دیدم که قفلی را باز و بسته می‌کرد و زنی که با نخ هفت رنگ پارچه‌ای را کوک می‌زد. بله را گفتم. زن‌ها هلهله کردند و نقل پاشیدند. از آن یکی اتاق صدای مردانه‌ای گفته بود بله؛ و من زن پسر صمصام شدم... مردی که کنارم نشسته بود سرش پایین بود. شبیه آن چیزی که خیال می‌کردم نبود.(۲۴)

در مواجهه با چنین روایت‌های پی‌درپی و متفاوتی است که نمی‌توانی طرف منوچهر را بگیری یا از مینا و پسر صمصام متنفر شوی. نویسنده در این بازی‌ها بجد کوشیده از قهرمان یا ضدقهرمان‌پردازی بپرهیزد، و به نوعی متأثر از فلسفه ذن بی‌اغراق و به‌مثابه پدیدارشناسی بی‌موضع به تماشای آدم‌هایی که نه خوبند نه بد، نه عاشقت می‌کنند و نه نفرت می‌زایند، گناهکارانی بی‌تقصیر و حتی کمی ترحم‌انگیز بنگرد و چنین نگاهی را به خواننده هم منتقل کند، که سرگشته بمانی؛ نشانت دهد که هرکدام از این‌ها شاید راهی دیگر می‌رفتند اما پایان همین بود که بود!

در فصل دوم واگویه‌های ذهنی تب‌دار و آشفته را می‌خوانی، فضایی فانتاسماگوری انباشته از تصاویر سیالی که توالی خطی زمان را درهم می‌شکنند و چیزی پیش روی خواننده می‌گذارند که «زمان روانی»[۳] نام دارد. گویی نویسنده در پرهیز تعمدانه از حفظ وحدت صوری با تغییر لحن، فضا، و پرسپکتیو می‌کوشد متن خود را واسازی کند و خواننده را در مواجهه با تلون و تله‌های تکنیکی خود به چالش می‌کشد. «هفت گاو لاغر رؤیاهای مرا می‌چرند» عنوان فصل دوم است که به کمال ماهیت خیال‌آشوبش را آشکار می‌کند. در صفحه اول آن می‌خوانیم:

... دخترک که رفت مترس بلند شد و دوید. رفت قبرستانی، روی قبری نشست و های‌های گریه کرد. سنگ کنار رفت و مردی از قبر بیرون آمد نشست کنارش و سیگاری پیچاند. سرش آتش گرفت، تنش می‌سوخت، با آتش خودش سیگارش را گیراند... (۲۹)

اما رؤیاها کارکردی دیگر هم دارند و آن روایت نامحسوس و پوشیدهٔ حقایق وقیح جنگ است، حقایقی که این‌بار نه از نگاه بزرگمردان و تاریخ‌نگاران، که از دریچهٔ خاطرات وهم‌آلود و آشفتهٔ مردی خسته روایت می‌شوند:

رسید به جنگلی، به رودخانه‌ای و صدای زن‌ها و آب از دور می‌آمد. پشت درختی ایستاد و دید زد. زن‌ها در آب تن می‌شستند... تنشان مثل برنج سفید بود. مرد آتش گرفت، درختی که به آن تکیه کرده بود هم. درخت کنارش آتش گرفت. آن طرف‌تر آتش گرفت. بجارها آتش گرفتند. هواپیماها بودند. شمرد، هفت تا بودند. بمب ریختند و رفتند. زن‌ها جیغ کشیدند و فرار کردند. به هر طرف می‌رفتند آتش بود. سربازها آمدند، با پرچم‌های سرخ، هرکدامشان به زن‌ها می‌رسید، به قدر سیگار کشیدنی در رودخانه غیب می‌شد...(۲۹)

هذیان‌هایی از این دست نقشی کلیدی در روایت حوادث دارند و از تازگی و تنوع بیان بی‌بهره نیستند، اما خواننده را خسته می‌کنند، به کوششی مدام در کشف و تأویل می‌کشانند. چنین سرگشتگی اگر به ملال و دلزدگی نمی‌انجامد از آن رو است که در پایان فصل و با کمی تیزهوشی به یاد می‌آوری که منوچهر و طبیب از سر مستی دیشب و تب است که اوهام می‌بینند و رازهای مگوشان را با هم می‌گویند. اما این‌طور بازی‌ها برای فهمیده شدن محتاج توجه و حضور کامل خواننده است که غفلت یا فراموشی جزئی کوچک از گذشته لذت کشف را از او دریغ می‌کند. ساختار قصه به نوعی است که بسیاری وقایع با یک بار خواندن روشن نمی‌شوند. این مسئله در فصل سوم که به دوم شخص روایت شده بیشتر خودنمایی می‌کند. شخصیت خالو ابراهیم که احتمالاً خواننده بی‌تفاوت از کنارش گذشته دوباره ظاهر می‌شود. حال باید گیج و ناامید از کنارش بگذری یا برگردی و خالو ابراهیم را در صفحات گذشته پیدا کنی. اتفاقی از این دست تقریباً در همه جای رمان رخ می‌دهد و خواننده را به تقلا می‌اندازد.

چنین تنشی با تنوّع بیش از حد روایت تشدید می‌شود. نویسنده از اول‌شخص به سوم شخص می‌گریزد، و ناگهان روایت عجیب دوم شخص، و بعد راوی دانای مطلق، و دوباره اول شخص، و پایانی ناروال‌تر که به سبک نامه‌نویسی روایت می‌شود. این همه تنوع البته به آشفته‌معنایی نمی‌انجامد، شاید بیش‌تر از آن سو که در این کتاب نقطه دید و نوع روایت تابعی از فضا و شرایط می‌شود، مثلاً دغدغه‌های مردی که سراسر تردید است و ناباورانه به آیندهٔ حزب می‌اندیشد به دوم شخص روایت می‌شود:

«دودل مانده‌ای که با پیرمرد حرف بزنی یا نه، گیرم یک نفر بیشتر بداند یا نداند. همه چیز که مهیا باشد می‌شود غارت هجدهِ تیر. اصلاً همان وقت هم مخالف بودی، وقتی لومپن پرولتاریا محرک توده باشد

یکی از عوامل وحدت‌گریزی متن، تنوع زاویهٔ دید و روایتگر است. متن در هر فصل از نگاهی به نگاه دیگر می‌آویزد و اجازه نمی‌دهد شخصیتی خاص را دنبال یا با او همذات‌پنداری کنی. فصل اول کتاب به این منوال به همهٔ شخصیت‌های اصلی فرصت روایت می‌دهد

همین می‌شود» (۴۷)

فضای توطئه، تبانی و غربت کافه‌ای در لایپزیک را شاید تنها زاویه دید سوم شخص محدود می‌توانست به خواننده القا کند:

صندلی را عقب کشیدم و نشستم، رفیق سوادا سرش را بالا نیاورد، اما حتماً از نشستن در صندلی سمت چپ فهمیده کی هستم: «دیر کردی رفیق صمصام.»

روزنامهٔ لوله شده را روی میز گذاشتم و بارانی شمعی را روی پشتی صندلی آویزان کردم. رفیق سوادا دستکش‌هایش را که روی میز بود لای صفحه‌ای که می‌خواند گذاشت و کتاب را کمی آن طرف‌تر سُر داد.

«هنوز عادت پاییدن قرار رو ترک نکردی؟»

«دیر که نکردم؟»» (۱۰۷)

و شاید اگر نقل عینی گزارش‌های پلیس محلی لایپزیک و سبک نامه‌نگارانه پایان داستان با همه سؤال‌ها و عدم‌قطعیت‌هایش نبود «قربانی باد موافق» چیزی کم داشت؛ تمهیدی که در بیان مرام و مسلک سیاسی کمونیسم بیش از هر مستند تاریخی روشنگر می‌نماید. در ضمیمه‌ای که بر نامهٔ اعتراف‌گونهٔ همراه جسد آمده نوشته‌اند:

... با بررسی نامه توسط کارشناس زبان فارسی با حذف خطوط ۱۳ – ۱۲ از پاراگراف اول ۶ – ۷ – ۸ – ۲۵ – ۲۶ از پاراگراف دوم و ۱۱–۱۲–۱۳ از پاراگراف سوم قابل ارسال است...

ستوان پلیس خلق

ت.ت. برباتف

به جای نامه پیام تسلیت ارسال شود. پرونده مختومه شود.

سرهنگ پلیس خلق

م. شواتزر

چنین شیوه روایتگری فنی است که به کمال به کار گرفته شده اما چندان تازه نیست. در واقع، نویسنده در تکنیک پای خود را جای پای محکم بزرگان و استادان فن روایت‌پردازی چون فاکنر (که تدبیرش در چرخش زاویه دید و روایت در «خشم و هیاهو» و شکست زمان خطی روایت کاملاً تجربی و انقلابی می‌نمود) و جویس (که رمان «اولیس»اش هنوز الگوی ممتنع بسیاری از نوقلم‌هاست) و وولف (استاد پردازش جریان سیال ذهن در روایت) و حتی نویسنده جسور و نوگرایی چون لارنس استرن (که «تریسترام شندی»اش هنوز خارق‌العاده است) و بسیاری دیگر گذاشته و اگر تحسین خواننده را برمی‌انگیزد نه از خلاقیت و ابداعات روایی است، که از تمامیت اجراست. بنابراین نویسنده را می‌توان تجربه‌گر محتاطی خواند که اگرچه به تجربه چیزی جدید و غیرمعمول در رمان ایرانی دست می‌زند، چندان هنجارشکنی نمی‌کند.

سلسله دال‌های متزاید: سرخ مثل ... مادام!

داستانی چنین چگال نشانه‌ها را به حال خود رها نمی‌کند. دال‌ها نیز مثل بقیه عناصر بافت متنی در تزاید و تکاثر خود بازی ناتمام دلالتی به راه می‌اندازند که بی‌تأثیر از تدبیر نویسنده هم نیست. یکی از دال‌ها که حضور مسلط در متن دارد و وجود خود را حتی پیش از آغاز خوانش کتاب اعلام می‌کند نماد ستاره سرخی است که مرام و مسلک کمونیسم را به ذهن می‌آورد. سرخ رنگ مسلط فضاست، نویسنده در فضاسازی خود از آن غفلت نمی‌کند و تعمدانه یا ناآگاهانه به‌عنوان ته‌رنگ اصلی به‌کار می‌بندد. اما خواننده در برخورد با «سرخ» روی جلد تنها می‌تواند انتظار یک یا چند معنا داشته باشد، رنگی یادآور ارتش سرخ، «هراس سرخ»[۴]، کمونیسم، هیجان و تجاوز و افراط. اما کتاب که گشوده می‌شود وعدهٔ معنای اول «سرخ» مدام به تعویق می‌افتد و آنچه دیده می شود انبوهی از دلالت‌های متغیر و نمادگونهٔ این رنگ است، که افشره‌ای از تمام قصه است؛ سرخ رنگ اضطراب دو رقیبی است که افشاگر عشق میناست اما سرخ نشدن عاشق نبودن نیست: «مینا که آمد پسر صمصام رنگ به رنگ شد. نگاهش می‌کردم و کیف می‌کردم از این که من هم خاطر مینا را می‌خواهم ولی **سرخ** نمی‌شوم»(۵). سرخ جایی دیگر نشانه بکارت دختری است، اناری که رسیده و گاهِ ترک برداشتنش خبر از زفافی نزدیک می‌دهد: «انار توی دستم را فشار دادم. ترک برداشت و خونابه روی تنم ریخت. زنِ حاجی بلند شد، آبجی هم. می‌رفتند خزینه. آبجی سرش را برگرداند که دنبالش بروم. کنار خزینه ایستادم. خونابه روی تنم لیسه می‌کشید» (۲۳). سرخ با رؤیا و اوهام و هشدار ناخودآگاه هم پیوند دارد:

... از خون دستش دریا قرمز شد، ضعف کرد و در آب فرو رفت. ماهی برگشت و دهانش را باز کرد و بلعیدش. در شکم ماهی جای کمی برای دراز کردن دست و پا دارد، چمباتمه می‌زند، شبیه جنینی که خون‌های لخته روی تنش مانده. ماهی فرومی‌رود. آنقدر پایین که دیگر خونی نیست اما او چیزی جز تاریکی نمی‌بیند. (۱۰۳)

اما علاوه بر پرچم روس‌ها و جنگ و خون و تجاوز که در این

داستانی چنین چگال نشانه‌ها را به حال خود رها نمی‌کند. دال‌ها نیز مثل بقیه عناصر بافت متنی در تزاید و تکاثر خود بازی ناتمام دلالتی به راه می‌اندازند که بی‌تأثیر از تدبیر نویسنده هم نیست. یکی از دال‌ها که حضور مسلط در متن دارد و وجود خود را حتی پیش از آغاز خوانش کتاب اعلام می‌کند نماد ستاره سرخی است که مرام و مسلک کمونیسم را به ذهن می‌آورد

داستان از دلالت‌های سطح اول «سرخ»اند، سرخ بودن با انکار هویت و تاریخ هم رابطه دارد: «روس نبودند، گرجی بودند اما چه فرقی می‌کرد. لباس‌ها، ستاره‌ها و خطهای سرخشان شبیه بود» (۴۱). وقتی که سرخ شدی گذشته نداری، می‌توانی مثل پسر صمصام همین که «کلاه از سرش افتاد و شد مامور خرید ارتش سرخ» شانه به شانهٔ مینایی که روزی «ولاالضالین را بلند می‌گفت و پدرش آفرین احسنتش خانه را برمی‌داشت» یاغی شوی و مسافر لخت کنی.

اما دلالت‌های «سرخ» با پیش رفتن داستان پا به پای آن تغییر می‌کند. یأس و ناکامی شخصیت‌ها حال در همان رنگ سرخی متجلی می‌شود که این‌بار پریده‌رنگ است و به چرکی آلوده سرخ که روزی رنگ عشق بود حالا دال بر رابطه‌ای است که به بن‌بست رسیده، رنگ سقط جنین است، رنگ زخم‌های دختری است که ناامیدانه خودسوزی می‌کند، نشان زنی است از دست رفته که در رؤیای منوچهر کلاه و روبانی قرمز دارد، رنگ خیانت و پلشتی است، رنگ خیالات و توهمات مردی آشفته است، دریایی است که از خون او سرخ شده.

سرخ در «قربانی باد موافق» پیوندی جدانشدنی با «زن» دارد، هروقت نظری به زنی در میان است ردی از سرخی هست. دیدن مینا و شوهرش برای منوچهر به تلخی حس خیانت زنی است در صحنه‌ای که روی دوچرخه نشسته به رنگ سرخ دامن ماهوتی‌اش نشان داده می‌شود. جایی دیگر یکی از توده‌ای‌ها به‌نام یاشار از آرزوی داشتن «زن روس موبور با صورت سرخ» سخن می‌گوید (گویا ملیت و ایدئولوژی همه روس‌ها از صورت سرخشان پیداست!)، و جایی دیگر سرخ یعنی روسپی؛ جایی در کتاب خالو قضیهٔ لامپ‌فروش چله‌خانه را برایمان تعریف می‌کند که:

«شاگردش را بیرون کرده، اونم برای تلافی بالای مغازش لامپ قرمز روشن کرده، روس‌ها یقه‌اش کردن مادام خواستن» (۷۵)

روشن کردن لامپ قرمز که در بلبشوی حضور این‌همه روس در وطن برای ایرانی‌ها مترادف گرایش به کمونیسم است برای خود روس‌ها معنای متفاوتی دارد. در نظر او لامپ قرمز سر در یک مغازه یعنی «روسپی‌خانه». این کارکرد چندگانه دالّ‌ها همان چیزی است که امبرتو اکو[۵] «کارکرد نشانه»[۶] می‌نامد و از فرهنگی به فرهنگی دیگر و حتی از نیت گوینده تا برداشت مخاطب تفاوت می‌کند.

اما داستان‌واره «لامپ قرمز» را به زعم خود داستان می‌توان استعاره‌ای از کتاب «قربانی باد موافق» دانست. کتاب با جلد سرخش به‌مثابه لامپ قرمز رو پیشخوان کتاب‌فروشی کارکردی چندگانه دارد. خواننده به اغوای «مادام»[۷] روی پیشخوان به سراغش می‌آید، به تصور خواندن چیزی که تاریخ حزب سرخ است، اما انبوهی از نشانه‌ها و خرده‌داستان‌ها که دلالت دست اول «حزب سرخ» را به تعویق می‌اندازد از داستان چیزی سوای «مادام» یا «حزب» می‌سازد، بافت پیوسته و متراکم داستانی که کنترل آن از دست نیت نویسنده و خواننده خارج شده، دنیای «سرخ»ی که همه‌چیز هست و هیچ‌کدام تنها نیست. آنچه به‌عنوان نمونه درباره دلالت رنگ «سرخ» گفته شد به کارکرد دیگر نشانه‌های متن هم قابل تعمیم است، چیزی که متن را به مثالی از بازی نشانه‌ها و تفاوت و تعویق[۸] دریدایی تبدیل می‌کند اما توضیح بیشترش در این مجال نمی‌گنجد.

کاتبِ خودشیفته، مخاطبِ سرگشته؛ دو ایراد عمده

اگر از شیدایی خود در مقام خواننده صرف‌نظر کنم شاید بتوانم دو ایراد عمده در دستگاه ساخت‌وساز این رمان پیدا کنم. اولین ایراد هم از جنس شیدایی است، شیدایی نویسنده‌ای که مجذوب آموخته‌های خود از استادان طریقت روایتگری می‌کوشد هرآنچه را می‌داند در متن خود به‌کار بندد و تعمدانه خواننده را بازی دهد. ذوق‌زدگی افراطی نویسنده در بازی‌سازی به قیمت نابودی نقاط نگهدارنده[۹] معنا تمام می‌شود و متنی نفسگیر می‌سازد، پلکانی خوش‌ساخت که معمار آن «پاگرد»ها را فراموش کرده. از همین‌جا به متن می‌تازم.

درست است که رولان بارت پیش‌تر میان متن «مصرفی» و «تولیدی» تمایز قایل شده و متنی را ارزشمندتر می‌داند که خواننده را از مقام منفعل «تأویلگر» خارج و مجبور به بازنویسی متن کند، اما سؤال اینجاست که در متنی سراسر «کنش» که توصیف‌هایش هم از جنس حرکت است خواننده چه‌قدر فرصت ایستادن و تأمل درباره سلسله دالّ‌ها و بازنویسی آنها را دارد؟ شاید بگویید خوانش دوم و سوم و چهارم شاید در درک لایه‌های زیرین دلالت کمک کند، اما همین آیا به دلزدگی خواننده منجر نمی‌شود؟

ایراد دوم که ریشه در همین نقطه ضعف (فردا شاید بگویم قوّت!) دارد طیف خوانندهٔ رمان است. «قربانی باد موافق» نمونه عملی خوبی از دوران سلطه نظریه پسامدرن است و بر پایه اصول داستان‌نویسی غربی نوشته شده بی‌توجه به خواننده‌ای که هنوز آمادهٔ پذیرش آن نیست. خواننده سنتی ایرانی هنوز آشنای این بازی‌ها نیست، و به غیر

درست است که رولان بارت پیش‌تر میان متن «مصرفی» و «تولیدی» تمایز قایل شده و متنی را ارزشمندتر می‌داند که خواننده را از مقام منفعل «تأویلگر» خارج و مجبور به بازنویسی متن کند، اما سؤال اینجاست که در متنی سراسر «کنش» که توصیف‌هایش هم از جنس حرکت است خواننده چه‌قدر فرصت ایستادن و تأمل درباره سلسله دالّ‌ها و بازنویسی آنها را دارد؟

از طیف محدود خواننده خاص و نخبه، بسیاری دیگر حتی لذّت درک سطوح اول دلالت را از دست خواهند داد. بارت در مقالهٔ «از اثر به متن» خود از لذتی سخن می‌گوید که هنگام خواندن متنی استریوفونیک و قابل بازنویسی به خواننده دست می‌دهد، لذتی که با عیشی مدام همراه است. اما به جسارت می‌نویسم که اگر در این متن لذتی باشد از نوع استیصال است، لذتی که شاید تنها خوانندهٔ خودآزار را شادمان کند. بنابراین می‌خواهم از اصطلاح «استیصال» یا «بن‌بست»[10] دریدا علیه متن استفاده کنم؛ «قربانی باد موافق» اگرچه خواننده را به استیصال می‌کشاند، مفرّی به سوی انتشار معنی نمی‌گذارد.[11] نویسنده به نوعی با پرهیز از ارائه هر شکلی از پاورقی، یادداشت، یا اشاره به کلمات بومی گویی به نبرد با خواننده خود کمر بسته و می‌کوشد استیلای خود را بر متن نافهمیدهٔ خود حفظ کند. نویسنده اینجا هنوز نمرده است چون متن را به تمامی به دست خواننده نمی‌سپارد. به عکس با ساخت‌وساز مهندسی و دقیق خود مدام یادآوری می‌کند که «من هستم». چنین نویسنده‌ای مثل خواننده سردرگم خود میان نقش سنتی نویسندهٔ قادر مطلق که خداگونه می‌نمود و موقعیت امروزش که در حد یک کارکرد تقلیل پیدا کرده دست و پا می‌زند. نویسنده خوب می‌داند که نقشی بیش نیست و آیندهٔ متن در دست خواننده رقم می‌خورد. شاید از این روست که سرسختانه در اثبات حضور خود می‌کوشد. در بسیاری مواقع به‌مثابه مدیرصحنه‌ای قادر ظاهر می‌شود که تدبیر تمامی صحنه‌ها به دست اوست و حتی گاه به جای خواننده تصمیم می‌گیرد. به عنوان مثال، تکیه بر «کنش» داستان به قیمت نادیده‌گرفتن خصوصیات ظاهری و ترکیب چهره افراد است، چیزی که خواننده سخت می‌جوید و نه تنها اجازه کشف آن را ندارد بلکه گرفتار دام‌های گوناگون روایت و «اکشن» فرصتی هم برای تخیل پیدا نمی‌کند. خواننده به جای کشف و شهود، مصرف‌کنندهٔ ناقصی از حجم پرچگال متن است، و سرخورده‌تر از این رو که می‌داند راهی به فهم کامل متن ندارد.

البته فراموش نکنیم که این قسم متن‌ها خواننده خاص خود را تربیت می‌کنند، خواننده‌ای که اگر نیمی از کتاب را تاب بیاورد می‌تواند دست نویسنده را بخواند، و به جای سرگشتگی و ترس از فضای ناشناخته می‌تواند فعالانه در بازی روایتگر و روایت‌گیر شرکت کند و حتی از آن لذت هم ببرد. بی‌توجهی به خواست خواننده سنتی و اصرار در دستیابی به خواننده‌ای از جنس خودِ رمان جسارتی است درخور تحسین. نویسنده‌ای که از یک نظر عاشق مخاطبش نیست و به‌جای تحبیب خواننده به بازی‌اش می‌گیرد، از نقطه‌نظری دیگر تجربه‌گری جسور می‌نماید که با اصرار در تربیت خواننده خود و آزمودن بازی‌هایی که کمتر نوقلمی جسارت تجربه‌اش را دارد بیش از سایرین علاقه‌مند و متوجه مخاطب خود جلوه می‌کند.

به یاد داشته باشیم که محتوای داستان هم از جمله موضوعاتی است که به‌رغم اهمیت در تاریخ روایت و روایت تاریخی سرزمین ما کمتر به آن پرداخته شده. مخصوصاً کمتر رمان فارسی را به این سبک و سیاق خوانده‌ایم که تا این حد به تحقیق و مطالعهٔ پرکار درباره بافت تاریخی و فضاسازی درست اثر پرداخته باشد. گاه چیدمان دقیق چنین بستری با همهٔ ظرایفش و گاه حتی وسواس جنون‌آمیز نویسنده در بازسازی واقع‌نمای حوادث، اخبار و حتی سرتیترهای روزنامه‌های خارجی، و استفاده از جزئیات دقیق و ماهرانه‌ای چون تمبر نایاب محمدرضا و فوزیه که گویی بخشی از رسالت واگویی تاریخ ناگفته را به دوش می‌کشند خواننده را انگشت به دهان می‌گذارد. چنین دقت و حدتی تنها از رمان‌های بزرگ تاریخی برمی‌آید و کمتر در داستان‌هایی دیده می‌شود که تاریخ تنها دستمایهٔ پرداختی ساختگی از زندگی آدم‌هایی عادی است که ارزش بیوگرافیک هم ندارند.

«قربانی باد موافق» سرمتنیت هم نمی‌پذیرد. و سرانجام نمی‌دانی رمان را چه بخوانی؟ رمانی تاریخی ـ سیاسی ـ اجتماعی؟ عشقی؟

ذوق‌زدگی افراطی نویسنده در بازی‌سازی به قیمت نابودی نقاط نگهدارنده معنا تمام می‌شود و متنی نفسگیر می‌سازد، پلکانی خوش‌ساخت که معمار آن «پاگرد»ها را فراموش کرده!

خیال‌آشوب؟ واقعگرا؟ متنی روایت‌باز؟ شاید کمی هم فلسفی؟ یا جنایی؟ یا شاید بیشتر رمانی اقلیمی باشد با ته‌مایه‌های عمیق فولکلوریک که از افسانهٔ پسرِ خان و قیماق‌ها شروع می‌شود و آرام آرام بر تمامی متن سایه می‌اندازد؟ در واقع «قربانی باد موافق» همه اینها هست و هیچ‌یک به تنهایی نیست، یا به زعم باختین «کارناوالی»[12] از همه اینهاست. متنی است که جسورانه کوشیده از سطحی‌گری و تک‌بعدی‌شدگی بپرهیزد و بافتی ریزنقش و چندلایه ارائه کند که شاید به قیمت قربانی شدن خواست خواننده تمام شود، اما همین مایهٔ پویایی متن و حرکت خواننده‌ای است که دگرباره در همین متن متولد می‌شود.

پی‌نوشت:

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

۱. هانس رابرت یاوس نظریه‌پرداز مشهور آلمانی و داعیه‌دار نظریه دریافت به نقد خواننده‌محور وجهی تاریخی می‌بخشد. منظور وی از «افق انتظارات» محکی است که خواننده برای قضاوت متون ادبی در دوره‌ای خاص اتخاذ می‌کند. بدیهی است که برای چنین قضاوتی دانستن ژانر اثر، و جایگاه آن در ذهن خواننده و حتی به قول ژرار ژنت پیرامتن‌هایی چون عنوان کتاب، طرح جلد، نام نویسنده، و حتی نوشتهٔ پشت جلد بی‌تأثیر نیستند. و این انتظار خیلی قبل‌تر از خواندن اثر و بسته به پیرامتن‌ها و پیش‌فرض‌های ادبی تاریخی خواننده شکل می‌گیرد.

(Selden, 52-54)

2 Episteme

3 Psychological Time

4 Red Scare

5 Umberto Eco

6 Sign function

۷. حال این‌که چرا روس‌ها روسپی را به کلمه فرانسوی «مادام» می‌خوانند خود نتیجه پدیده‌ای فرهنگی است که بحث آن در این مجال نمی‌گنجد.

8 Diffference

واژه ساخته و پرداختهٔ دریدا که مفهوم تفاوت و تعویق را یکجا دارد.

9 Point de caption

اصطلاح لاکان در اشاره به چیزهایی در متن که نمی‌گذارند خواننده سرگشته در متن گم و غرق شود، لنگرهای معنایی که تا مدتی خواننده را با خود همراه می‌کنند و به بیانی «نگه می‌دارند».

10 Aporia

اصطلاحی که دریدا اول‌بار در اشاره به سرگشتگی و استیصال خواننده در متنی که راه به جایی نمی‌برد به‌کار می‌گیرد، و منظور آن جنس سرگشتگی است که از اشباع نشانه‌ها و بازی دلالت‌ها و یأس خواننده در دستیابی به معنایی متعین حاصل می‌شود. اما دریدا می‌گوید همیشه در لحظه استیصال و بن‌بست معجزه‌ای رخ می‌دهد و راهی به‌سوی دلالت‌های تازه گشوده می‌شود. این مفهوم کاملاً مثبت در اندیشه دریدا متن را نمی‌بندد بلکه مفرّی به انتشار بذر معانی تازه است.

۱۱. شاید با این همه توجه به نویسنده کاری جز خبط نظریه دریدا نکرده‌ام. چرا که از نظر دریدا و دیگر پساساختگرایان نویسنده کارکردی برون‌متنی ندارد. از سوی دیگر فرایند انتشار معنا[11] مستقل از خواست نویسنده و در فرایند خوانش اتفاق می‌افتد. به این معنی نویسنده–خدا می‌میرد و نقشی در تأویل یا بازنوشت متن خود ندارد. پس هرگونه اصرار بر نیت و تلاش نویسنده خبطی است که من منتقد بر متن تحمیل می‌کنم و متن بی‌نیاز منتقد و نویسنده به فرایند تکثیر دال‌ها ادامه خواهد داد.

12 Carnival

منابع و مآخذ

بارت، رولان. «از اثر به متن». *به سوی پسامدرن، پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*. پیام یزدانجو. تهران: مرکز، ۱۳۸۱.

دریدا، ژاک. «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی». *به سوی پسامدرن، پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*. پیام یزدانجو. تهران: مرکز، ۱۳۸۱.

طلوعی، محمد. *قربانی باد موافق*. تهران: افق، ۱۳۸۶.

نامور مطلق، بهمن. «پیرامتنیت یا متنهای ماهواره‌ای»، *مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. دکتر حمیدرضا شعیری. تهران: فرهنگستان هنر: ۱۳۸۴.

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms.* Sixth Editon, 1993.

Bertens, Hans. *Literary Theory, The Basics.* London, 2001.

Selden, Raman, Peter Widdowson. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory,* 1993.