افشای فمینیسم ایرانی
گامی فراتر از رویا...

زری نعیمی

رازی در کوچه‌ها. **فریبا وفی. تهران: نشـــر مـــرکز، ۱۳۸۷. ۱۸۴ ص. ۲۹۰۰۰ ریال.**

آگاهی صادق

«مـن یک گـوسفندم». ایـن گـونه‌ای از آگـــاهی است. وجـهی است از ادراک فمینیستی. آن وجه از ادراک که به جای تولید آگاهی کاذب، آگاهی صادق تولید می‌کند. در ظاهر این جمله بیانگر تحقیر و تـوهین است و شـعاری ضـدفمینیستی. وقتی گویندهٔ این جمله زن باشد، غلظت ضـــدفمینیستی آن بـیشتر مـی‌شود. ذهن‌مان عادت کرده است به آگاهی کاذب. آگاهی صادق موجودی مفقودالاثر است.

رمان ***رازی در کوچه‌ها*** از ***عادت می‌کنیم*** و عادت کردن‌هایمان فاصله گرفته است. به همین دلیل بر آگاهی کاذب زنانه از خویشتن شوریده و می‌خواهد برسد به وجهی از آگاهی صادق. زن در دیدگاه فمینیستی اکثراً نقش وکیل مدافع را بازی می‌کند. به ندرت می‌تواند تغییر نقش بدهد و از موضع دیگری هـم نگـاه کـند. یـعنی بـیشتر نقش‌اش «دفاعی» است. این دیدگاه طول موج خود را بر دفاع از زن تنظیم کرده است. وفی، طول موج رمان ***رازی در کوچه‌ها*** را تغییر داده است و می‌کوشد آن را روی موج واقعیت تنظیم کند. آگاهی کاذب واقعیت را تحریف یا حذف می‌کند. زن یک واقعیت است؛ هم فردیت زن و هم تاریخ او. این واقعیت دوست‌داشتنی و مطلوب نـیست. بـا وضعیت دلخواه و خوشایند فاصله دارد، اما هست. آگاهی کاذب، این وجوه ناخواسته و ناخوشایند را می‌تراشد و از معرض دید و فهم بیرون می‌ریزد. آگاهی صادق اما می‌کوشد واقعیت را بدون روتوش، حذف و تحریف ببیند. راوی رمان ***رازی در کوچه‌ها***، حمیرا، می‌خواهد بـه این نوع از دیدن برسد. برخی از زنان داستان‌نویس معاصر، که کم هم نیستند، مدافعان سرسخت آگاهی کاذب هستند. برای همین به جای شخصیت‌پردازی، پیکرتراشی می‌کنند و دست به ساخت و ساز زن ایده‌آل و مطلوب می‌زنند. تمام وجوه ناخواسته و مکروه از پیکر زن پیراسته می‌گردد و در زباله‌دان ریخته می‌شود و همهٔ ایده‌های مطلوب و دلخواه بـر پـیکر زن اضـافه مـی‌گردد. آگاهی کاذب ایجاد توهم می‌کند؛ تـوهم مطلوب و سرخوشانه. برای همین قادر به ایجاد هیچ‌گونه‌ای از تغییر و تحول نیست. آگاهی صادق، اول چشمها را باز می‌کند و دیدن را می‌آموزاند. حمیرا راوی ***رازی در کوچه‌ها*** می‌خواهـد در ایـن مسـیر گـام بردارد. او به سفر می‌رود؛ از خانه و شـهر کنونی‌اش، به خـانه و شـهر گـذشته‌اش. بازگشت به خانهٔ پدری. سفر او در آغـاز داستان بیرونی است. اما این سفر بیرونی در تمام طـول و عـرض داسـتان تـبدیل می‌شود به سفر ذهنی و زمانی راوی. برای همین در برشی از داستان در گفت و گو با دایی می‌گوید:

«من یک گوسفندم.

لحنم شوخ از آب در نمی‌آید. دایی کنجکاو نگاهم می‌کند. لابد گوسفندی به این خانمی ندیده است. یا دارد فکرم را ردیابی می‌کند. نشانه‌ها را دارد و همراه با من می‌رسد به روزی که مامان دارد صورتم را می‌شوید و آرزو می‌کند کاش جور دیگری می‌بودم و از مایهٔ دیگری خلق می‌شدم. دستهایش دلسوز نیست، عصبانی است و به صورتم آب می‌زند برای اینکه اشک و مف را تمیز کند، خیال دارد تـرس و بزدلی را از وجودم پاک کند.

"این قدر گوسفند نباش.``

ولی من گوسفندم.» (صص ۷۸ – ۷۴)

راوی در این رمان می‌کوشد از پس کابوسها و زخمهایی که مثل خوره او را می‌خورند و تصویرهایی که به ذهنش چسبیده‌اند و رهایش نمی‌کنند، تونلی بزند از اکنون به آنجا. به تمام آنچه بر او و دیگران رفته است. او می‌خواهد وارد تونل زمان بشود. در این سفر او تلاش دارد تا به یک روایت صادق و صمیمی از خودش برسد نـه روایـتی دوست‌داشتنی. شاید دریافته که روایت کذب و خوشایند، او را از بیغولهٔ بیگانگی‌هایش با خود و دیگران، نجات نخواهد داد. او را همچنان در پیلهٔ خود نگه خواهد داشت. می‌خواهد تونلی بزند. مثل عزیز که در زیر چادرش تونلی حفر می‌کرد به قبرها در گورستان:

«[عزیز] نرسیده چـادرش را مـی‌کشید روی صـورتش و گـریه

می‌کرد. از زیر چادرش به قبر پدربزرگ تونل می‌زد و اخبار زنده‌ها را به او می‌رساند.

عزیز جواب نمی‌دهد. بلد نیستم تونل بزنم به دنیای مرده‌ها. وسیله‌اش را هم ندارم. بی‌چادرم.» (صص ۱۱ – ۱۰).

حمیرا، بدون چادر، تونلش را می‌زند. او می‌خواهد ببیند. دیدن و دیده‌شدن برای حمیرا اتفاقی است که تا به حال رخ نداده. دیدن و دیده‌شدن آنچنان از زندگی او حذف شده که حتی در تخیلاتش هم آدمها صورت نداشتند. او در این سفر مکانی ــ زمانی می‌خواهد این واژه را وارد زندگی‌اش کند. هم خودش را ببیند و هم ماهرخ، عزیز، منیر، مستانه، عالیه و آذر را. به این «دیدن» احتیاج دارد. می‌خواهد ببیند، همان‌گونه که هستند، نه آن گونه‌ای که او دلش می‌خواهد باشد یا باشند.

تونل حمیرا در گورستان زده نمی‌شود. عبو او را وارد این تونل می‌کند. او به قبرستان نمی‌رود تا اخبار زنده‌ها را به مرده‌ها برساند. بالای سر عبو نشسته است: «عبو دارد می‌میرد. مثل یک پیرمرد نه، مثل یک تمساح می‌میرد.» حمیرا جایش را با عبو عوض می‌کند: «زل زدن» همیشه کار عبو بود. حالا حمیرا بعد از این همه سال بازگشته تا «زل بزند». او نمی‌خواهد مثل عبو به دیگران زل بزند. می‌خواهد فقط به خودش زل بزند. به کسی که هیچ کس او را ندید و به حساب نیاورد. حمیرا می‌خواهد به خودش زل بزند تا دیدن و دیده‌شدن را تجربه کند، نه مثل عبو:

«عبو با زل‌زدن حکومت می‌کرد. زبان الکن می‌شد. راه رفتن مختل. خون جمع می‌شد توی صورت. گناه مثل علف خودرو از دلت بیرون می‌زد، بی‌خودی. اعتراف می‌کردی تا از سوزن نگاه در امان بمانی. به تلافی آن خیره خیره دیدن‌ها بود که ماهرخ به چیزی نگاه نمی‌کرد، حتی به من.» (ص ۵)

راوی اول شخص بودنِ حمیرا امکان باز و گسترده‌ای در اختیار او قرار می‌دهد تا هر چه را که نمی‌پسندد و آزارش می‌دهد، جور دیگری ببیند و نشان بدهد. ناخواسته‌ها را نبیند یا تحریف کند و دور بریزد. می‌تواند فقط نیمه‌ای از دیدن‌ها را روایت کند. همان نیمهٔ حاضر و زندهٔ همیشگی. این نیمه دروغ نیست. اما نیمه، تمام نیست. نصف است. و آن نیمهٔ دیگر، همیشه غایب می‌ماند در روایت کاذب. نیمهٔ حاضر همهٔ بار تقصیر لهشدگی شخصیت و فردیت زن را بر دوش تاریخ مذکر می‌اندازد و آن «ستم مضاعف» تاریخی و اجتماعی. در رمان ***پرندهٔ من***، ***ترلان*** و حتی ***رویای تبت***، وفی از این نیمه و زاویه نگاه کرده است. جست و جوی مقصر در بیرون، در جامعه و روابط حاکم بر آن. هر کدام از اینها عنکبوتی است با تارهای نامرئی که اصلی‌ترین خوراکش، گوشت لذیذ زن است. وفی چرخش داستانی نامنتظری را در ***رازی در کوچه‌ها*** انجام داده است. یک چرخش غافلگیر کننده. او همچنان به سوژهٔ اصلی خود «زن» متعهد و وفادار مانده است. اما حالا عدسی دوربین‌اش را روی شخصیت اصلی‌اش زن متمرکز کرده است. او این بار می‌خواهد عنکبوتی را که در شخصیت زن خانه کرده و تارهای نامرئی‌اش را در گوشه و کنار او تنیده، ببیند و نشان بدهد.

نگاه انتقادی

این چرخش داستانی حکایت از آن دارد که رویکرد انتقادی در فریبا وفی، در حالت تکامل تدریجی قرار گرفته است. وفی در جایی نوشته که همیشه «ناراضی» است. وجهی از نارضایتی خود را در نگرش و تفکر انتقادی پرورش می‌دهد. نماهایی از دیدگاههای انتقادی وفی را در رمانهای دیگرش به ساخت خانواده، از سنتی تا مدرن، دیده و خوانده‌ایم. نگاه انتقادی وفی در این رمانها بیرونی است و معطوف به آن نیمهٔ حاضر. مقصرها در بیرون از زن قرار دارند. در رمان ***رازی در کوچه‌ها***، بُعدی دیگر که تا به حال نبوده بر دیدگاههای قبلی او افزوده می‌شود. این کندوکاو را راوی در خودش شروع می‌کند. جملهٔ «من گوسفند هستم» طنز گزنده‌ای است که بار فشردهٔ تمام آن نگاه انتقادی را در خود مجموع کرده است.

رازی در کوچه‌ها نشان می‌دهد نگرش انتقادی در نویسنده به حالت تک‌بُعدی و الزاماً مطلق‌گرایی نیفتاده است و به دنبال آن است که به تدریج بر ابعاد این رویکرد بیفزاید، آن را از سطح به عمق برساند تا بتواند یک پدیده را از ابعاد مختلف نگاه کند و وضعیتی چندبُعدی را در داستانش نشان می‌دهد، برای همین، راوی دو شخصیت اصلی داستان، عبو ـ ماهرخ را پا به پای هم پیش می‌برد. راوی ـ حمیرا، از عبو نفرت دارد. آغاز داستان، تمام این نفرت تاریخی را یکجا بیرون می‌ریزد، با توصیف مرگ تمساح گونهٔ او. نفرت و خشم سرد راوی، چشمهای او را به روی دیدن واقعیت نمی‌بندد. راوی از عبو نفرت و ماهرخ را دوست دارد. این گرایش عاطفی می‌توانست مسیر داستان را عوض کند. می‌توانست واقعیت ماهرخ را تحریف کرده و او را جور دیگری نشان دهد. می‌توانست تمام بار ستم و لهشدگی ماهرخ را بیندازد روی دوش مذکر عبو. اما وفی از این نگاه تک‌بُعدی فاصله گرفته، و با همان «زل» زدن و دیدن می‌خواهد ابعاد دیگر واقعیت را هم ببیند. او نشان می‌دهد که مردسالاری عبو فقط از تاریخ مذکر و اقتدار و مردانگی عبو ریشه نمی‌گیرد. ریشه‌های شخصیت عبو در ماهرخ کندوکاو می‌شود. این دو در کنش و واکنشهای دو سویه و در ارتباطی تنگاتنگ و دو طرفه، تاریخ مذکر را بازتولید می‌کنند و تداوم می‌بخشند. مردسالاری عبو ریشه‌هایش در تسلیم‌پذیری ماهرخ است. در ظاهر ماهرخ به گونهٔ خاص خودش با این اقتدار مردانه می‌جنگد. ماهرخ از گوسفندبودن بیزار است. از گریه‌کردن، ضعف و بزدلی حمیرا متنفر است. دلش می‌خواهد که حمیرا شجاع، نترس و زبر و زرنگ باشد. اما در عمل راه دیگری را می‌رود. ماهرخ در جاهایی از داستان حمیرا را به خاطر این همه بی‌دست و پایی و بزدلی سرزنش می‌کند. اما هیچ هویتی برای او قائل نیست. حتی او را به اسم خودش صدا نمی‌زند:

«ماهرخ صدایم می‌زند: ببین اسماعیل بزاز چی می‌فروشه ذلیل مرده.»

یا:

«در می‌زنند. کنار باغچه دارم بازی می‌کنم. مامان داد می‌زند باز کن ذلیل مرده.» (ص ۲۹)

در نگاه دائمی ماهرخ، حمیرا وجود ندارد. او هم «ذلیل» است و هم

«مرده». اسم ندارد.

«شاید ندارم. یا دارم و مثل سکه‌ای گمش کرده‌ام. اسم ربط زیادی به خودم ندارد. کسی هم کاری به اسمم ندارد. در خانه یا دختر صدایم می‌زنند یا بزغاله [یا ذلیل مرده].» (ص ۳۰)

ماهرخ، آذر دوست حمیرا را که وحشی و بی‌قید و بند و شوریده است تحسین می‌کند. دلش می‌خواهد حمیرا پا جای پای او بگذارد. اما رفتار ماهرخ با خودش، با عبو، حمیرا و عزیز و مستانه، بیرون از خواستن‌هایش قرار می‌گیرد. او به جای هرگونه واکنش فعال و ستیزنده‌ای با اقتدار عبو و با وضعیت نادلخواهش به سکوت می‌رسد و تسلیم، و فقط رخت می‌شوید و رخت می‌شوید به جای هر نوع اعتراضی. تا آنجا که خون از دستهایش بیرون می‌زند. نهایت اعتراض او به رفتار عبو شستن است و سکوت. وقتی عبو به رژلب مالیدنش اعتراض می‌کند و به او بند می‌کند، او فقط این کار را می‌کند:

«توی صورتش خشم و سماجت با هم است. هر چه تو دامنش است می‌ریزد توی طشت پر از آب. بعد می‌رود توی طشت آب و شالاپ شالاپ پا می‌کوبد و لهشان می‌کند. خمیر ماتیک‌ها قلمبه‌قلمبه روی آب می‌آیند و مثل ماهی مرده دور ساقهای سفید و برهنه‌اش شناور می‌مانند.» (ص ۶۶)

این نهایت اعتراض و خشم ماهرخ است در برابر عبو. بزرگترین مبارزهٔ ماهرخ با عبو، تخریب خودش است، نه تخریب وضعیت زیستیِ ناخواسته‌اش. موقعیتهای متنوع داستانی، در گوشهٔ گوشهٔ رمان این ویرانگری درونی را نشان می‌دهد. ماهرخ قدرت جنگیدن با عبو را ندارد. سکوت در ظاهر سلاح مبارزهٔ منفی اوست، اما در نهایت این مبارزهٔ ساکت، ماهرخ را می‌کشاند به تسلیم و بعدتر به یک بی‌حسی مطلق:

«ماهرخ زود تسلیم می‌شود. می‌توانست تا شب کار کند ولی حرف خسته‌اش می‌کرد. کلمات مثل سوزن می‌رفتند توی پوستش و داغش می‌کردند. ذله می‌شد و حق را دو دستی می‌داد به طرف مقابلش.» (ص ۸۲)

«ماهرخ در سالهای آخر دیگر قهر نبود. حتی ساکت هم نبود. فقط بی‌حس بود.» (ص ۱۰)

شاید بتوان گفت وفی در این رمانش دیگر در جست و جوی مقصر نیست. در جست و جوی نشان دادن ابعاد مختلف واقعیت است برای رسیدن به موقعیت دیدن.

زن خلق شده‌ام[1]

وفی این بار در خانه نمی‌ماند. به کوچه می‌آید. نگاه جست و جوگرش را می‌کشاند به خانه‌ها و شخصیتهای دیگر. دیدن و خیره شدن راوی از خانه به کوچه می‌رسد، به شخصیتهای دیگر. پای شخصیتهایی را به داستانش بازکرده که ناباب هستند. نویسندهٔ زن خواسته و ناخواسته از نشان‌دادن این گونه شخصیتها طفره می‌رود و سعی می‌کند که نادیده‌شان بگیرد. چون دلخواهِ ما نیستند. از چارچوب تعاریف ما از زن بیرون می‌زنند. پس به ناچار باید دست و پایشان را ببریم تا اندازهٔ آن چارچوب ذهنی‌مان بشوند و آن جوری که ما می‌پسندیم. منیر یکی از این شخصیتهاست. نویسنده می‌توانست خواننده و راوی‌اش را در توهّم آگاهی کاذب نگه دارد. می‌توانست منیر را در آن موقعیت گیر نیندازد و از کنارش بگذرد تا همچنان منیر شخصیتی باشد مستقل، آزاد، شاد، بی قید و بند. راوی او را در موقعیتهای مختلف نشان می‌دهد. منیر همه جا نقش زن آزاد، مستقل و خوشبخت را بازی می‌کند. فردیت درونی منیر، در زیر همهٔ حرافی و بازیهایش پنهان است. او و همسرش مراد از همسایه‌های جدید این کوچه هستند. مراد، شوهر او، نقاش و هنرمند است. منیر آزادی مطلق دارد. او می‌گوید: «مراد آن قدر به من اعتماد دارد که همین الان می‌توانم بروم تو دل یک گردان سرباز.» (ص ۸۵)

مراد نقطهٔ مقابل عبو است. عبو به همهٔ کارهای ماهرخ کار دارد و بند می‌کند. به ایستادنش، به نگاه کردنش، به ماتیک مالیدنش، به صدای خنده‌اش، به حرف زدنش و... مراد هیچ کاری به منیر ندارد. منیر استقلال و آزادی‌مطلق و بی‌قید و شرط و اما و اگر دارد. او باید خوشبخت‌ترین زن باشد، اما نیست. در حر افی‌هایش خوشبختی‌اش را جار می‌زند. اما در نهادش از مراد بیزار است. او «زن» خلق شده و هوس «مرد» دارد. و مراد اصلاً «مرد» نیست. او همان چیزی است که عبو می‌گوید: «آن ریقویی که من دیدم زنش را اداره کند، خیلی است.» مراد نمی‌تواند زنش را «اداره» کند. منیر اما مردی را می‌خواهد که «اداره‌اش» کند. برای همین از مردانگی محسن (پسر شمس و عالیه، همسایهٔ دیگر کوچه) کیف می‌کند. منیر حسرت شنیدن یک دستور آمرانه را دارد. حسرت اقتدار مردانه را:

«تعارف نبود بالاتر از آن بود. شبیه دستور بود. و منیر عاشق دستور بود. منیر می‌خندید و به دست مردانه و خوش فرم محسن نگاه می‌کرد...» (صص ۱۱۳ – ۱۱۲)

راوی از دیدن این موقعیت شانه خالی نمی‌کند. و در وضعیتی دیگر، چشم را به روی بخشی از واقعیت زنانه و زیست زنانگی باز می‌کند که دیدن و ادراکش تکان‌دهنده است. نشان‌دادن این بخش و یا همان نیمهٔ غایب از واقعیت زن، لزوماً به معنای تأیید واقعیت نیست. نشان دادن ابعاد مختلف واقعیت است و دریافت آگاهی صادق از واقعیت. و در متن همهٔ اینها، ساختن شخصیتهایی چندبُعدی به جای تک‌بُعدی. گیر انداختن منیر در این موقعیت تکان‌دهنده خارج‌شدن از شخصیت‌پردازی تک‌بُعدی است. وفی در این موقعیت، شخصیت این دو زن را، ماهرخ و منیر را لخت و برهنه، بدون هیچ مراعات و یا حرمت پرده‌داری زنانه‌ای نشان می‌دهد. یک طرف ماهرخ، زنی که در زیر اقتدار مردانهٔ عبو له شده است و طرف دیگر منیر، که از این مرد ریقو، بی‌عرضه و بی‌اقتدار می‌گوید. و وجهی از اقتدارطلبی زن را نشان می‌دهد که اکثریت زنان از اعتراف به آن می‌هراسند. منیر در حسرت مردی است که او را زیر فرمانهای کوبندهٔ اقتدارش له کند.

«[ماهرخ:] هر جا دوست داری می‌روی. هر کار دوست داری می‌کنی. آزادی. منیر نالید. کاشکی نبود. کاشکی یکی زندانی‌اش می‌کرد. کتکش می‌زد. بهم می‌گفت این کار را نکن. آن کار را نکن. یک جو غیرت داشت و حسادت می‌کرد. این جوری ولم نمی‌کرد.

[ماهرخ] باور نمی‌کرد زنی این چیزها را آرزو بکند.

[منیر:] کاش آن قدر عرضه داشت سیلی می‌زد توی گوشم. می‌پرسید چرا دیرآمدی؟ چرا به فلان مرد نگاه کردی؟ خِرم را می‌چسبید... اقلاً آن وقت می‌فهمیدم زن هستم. مثل بقیهٔ زنها. مردی هم توی خانه است. یک مرد. نه یک مترسک که حتی بلد نیست آبگرمکن را روشن کند.» (صص ۱۲۶ – ۱۲۵)

این گونه دیدن و نشان دادن، شروع نگاه و ادراک فمینیستی است. رسیدن به درک درست، دقیق و روشن از واقعیت. بدون روتوش، سانسور و حذف آن. یکی از وجوه آن رازی که در کوچه‌ها پنهان است، رسیدن به این نگاه است. جایی که جنسیت راوی و نویسنده در واقعیت و کیفیت دیدن دخالت نکند و در آن بی‌رحمانه کندوکاو کند. دیدن و زل‌زدن آن قدر برای حمیرا مهم و حیاتی است که اجازهٔ گزینش و حذف به او نمی‌دهد. برای همین می‌تواند «گوسفند» بودن خودش را هم از نزدیک ببیند و نشان بدهد که در پایان سفر ذهنی برسد به جایی که بتواند جای خالی صورت آدمها را در ذهنش پر کند.

کوچه یک مکان است

راوی این بار از خانه به کوچه زده است، بی‌آنکه خانه را پشت سر خود جا گذاشته باشد. کوچه درهای خانه‌های مختلف را به روی هم باز کرده. در هر خانه که به روی کوچه باز می‌شود، شخصیتهای دیگری هم قدم به کوچهٔ رمان می‌گذارند. وفی با انتخاب راوی اول شخص، جبراً باید در محدودهٔ خانه باقی می‌ماند و به همراه آن دامنهٔ پرداخت شخصیتها هم محدود می‌شد به چهار دیوار خانه و اتفاقهایی که در این مکان رخ می‌داد. انتخاب کوچه فضای متکثری را ایجاد کرده. کوچه، خانه‌ها را و شخصیتها را به هم پیوند داده است. شخصیتها هم به اندازهٔ حجم کوچه، متنوع و باز هستند. این بیرون زدن برای فریبا وفی یک ریسک خطرناک می‌توانست باشد، اگر از عهدهٔ این کار بر نمی‌آمد. ریسک وفی و خروج او از عمل بسته به عمل باز داستانی، به صورت یک گسست صورت نمی‌پذیرد. خیلی نرم و آهسته آن را از جایگاه قبلی به جایگاه تازه پیوند می‌زند.

این ریسک داستانی، عالی‌ترین صحنه‌های داستانی را خلق کرده است. وفی با انتخاب راوی‌اش حمیرا، و بازگشت او به دوران کودکی ـ نوجوانی‌اش خیلی طبیعی و نرم از خانه به کوچه خزیده است. پا به پای دوستی حمیرا و آذر و انواع بازیهای کوچه‌ای این دو، همراه این دو می‌شود به تمام خانه‌های این کوچه سرک کشید. از لای درهای باز نگاه می‌کنیم. همراه حمیرا و آذر با مراد، شوهر منیر آشنا می‌شویم. به زیرزمین او می‌رویم، از نگاه حمیرا نقاشیهای او را تماشا می‌کنیم و شخصیت مبهم او را می‌بینیم. همراه حمیرا و آذر سرک می‌کشیم به خانهٔ دایی، که دایی همهٔ محله است. شخصیتی که با همهٔ مردهای این کوچه و خانه‌هایش تفاوت دارد. او تنها کسی است که حمیرا را می‌بیند، او را به اسم خودش صدا می‌زند. در بازگشت حمیرا هم دایی تنها کسی است که به او اعتماد به نفس می‌دهد و کلید خانهٔ پدری را در دستانش می‌گذارد. دایی حافظهٔ محله است:

«دایی حافظهٔ زندهٔ محله نیز هست. مرا در جاهایی از زمان دیده است. می‌توانم پیشش بروم و اگر راه داد خودم و آدمهای محله را در حافظه‌اش پیدا کنم. حافظهٔ دایی خشک و چغر نیست. رویا دارد. نرم و هوسباز و بخشنده است.» (ص ۷۶)

همراه حمیرا و آذر در کوچه و خانه و در موقعیتهای گوناگون با شخصیت متضاد حمیرا و آذر آشنا می‌شویم. می‌شود گفت عالی‌ترین شخصیت‌پردازی وفی، در حمیرا و آذر صورت گرفته است. و به همراه آن ساختن فضاها و مکانهایی که این دو در آن بازی می‌کنند. سخت‌ترین و دلهره‌آورترین بخش داستانی وفی نزدیک‌شدن به شخصیت‌پردازی از دو نوجوان است. ذهنیت بزرگسال، خیلی به ندرت می‌تواند از پس این نوع شخصیتها برآید. و از پس ساختن فضاهایی که این دو در آن نفس می‌کشند. ابعاد شخصیتی آذر و حمیرا در لابه‌لای بازیهای کودکانهٔ آنها نشان داده می‌شود. در بازیهای کوچه‌ای و خانه‌ای‌شان. در بازی کوری که حمیرا اختراعش می‌کند؛ می‌خواهد نوع زندگی شمس، شوهر عالیه را که کور است از نزدیک تجربه کند. و بازسازی تخیل ذهنی حمیرا وقتی خود را دختر دردانهٔ پادشاه می‌بیند، در عوض همهٔ آن تحقیرها و دیده نشدن‌ها. و همچنین بازی خطرناک این دو در رفتن به بازار دزدها، و ترسیم فضای آن بازار و حالتها و حسهای آذر و حمیرا. و بازی سرخوشانه و پر از شیطنت این دو در کوچه، که شیفتهٔ پشت آدمهایند:

«من و آذر دزدکی می‌افتادیم دنبال آدمهایی که توی کوچه راه می‌رفتند و خیره می‌شدیم به پشت‌شان. یک جور تفریح شخصی بود که بعدها با من ماند. بعضی‌ها پشت و رویشان به هم نمی‌آمد. عاشق لحظه‌ای بودیم که شک می‌کرد. دختر آقای توتونچی طعمهٔ مورد علاقه‌مان بود. پشتش جادویمان می‌کرد.» (صص ۲۲-۲۱)

در رمانهای دیگر وفی، کودک یا نوجوان خانواده حضور دارد اما کاملاً در حاشیه است و کم‌رنگ. آنها فقط مورد اشاره قرار می‌گیرند. لحظه‌هایی می‌آیند و می‌گذرند. بیشتر به کار ساختن فضا و موقعیت خانه و خانواده می‌آیند. بی‌آنکه شکل بگیرند. فقط هستند. اما عمدهٔ کار وفی در رمان جدیدش، خلق این دو شخصیت است و ساختن رابطهٔ ظریف و پیچیدهٔ این دو. قصهٔ اصلی رمان هم به رابطهٔ این دو گره خورده است و آن درخت گردو و کابوسهای حمیرا. عالی‌ترین شخصیت‌پردازی وفی هم از این دو ــ حمیرا و آذر ـ صورت گرفته است، بی‌آنکه یکی در ذهن قهرمان باشد و دیگری خائن یا ترسو و بزدل. وزن هر دو در ذهن یکی است و هر کدام قسمتی از واقعیت‌اند.

یکی از شخصیتهای کلیدی رمان، آذر است. تمام ویژگیهای او در تقابل با حمیرا است. حمیرا ترسو، ضعیف و بدون اعتماد به نفس است. آذر وحشی است و گستاخ. بدون قید و بند و شورشگر. به جرم این شوریدگی‌ها و وحشی زیستن‌هایش، چونان اسمش، سوزانده می‌شود. دختری است با پدری معتاد و ننه‌اش که در نانوایی لواشی کار می‌کند. با برادرش غلامعلی. غلامعلی یک عبوی دیگر است. آذر اما هیچ شباهتی به ماهرخ ندارد. غلامعلی از آذر و همهٔ زنها نفرت دارد و همه‌اش به دنبال پیداکردن فسق و فجور است. در نگاه او، دختربودن بزرگترین فسق است. و حالا این دختر، آذر است، وحشی و افسارگسیخته.

شخصیت آذر در عین واقعی و ملموس بودنش و عینی‌گرایی محض او تجمعی شده است از تاریخ زن وحشی و آشوبگر. انگار او به نوعی تکه‌هایی از شخصیت ژاندارک، و بر جسته‌تر و واقعی‌تر از او، فروغ فرخزاد را در خود دارد. شاید سرنوشت مشترک آذر با این زنان است که آنها را تداعی می‌کند.

شخصیت‌پردازی عینی و پیچیدهٔ وفی از آذر، آنچنان مستحکم طراحی شده که آذر برای همیشه در ذهن ماندگار می‌شود؛ ماندگاری‌ای دوست‌داشتنی. برای همین وقتی در بالای آن درخت گردو، که پناهگاهش هم هست، به دست غلامعلی به آتش کشیده و سوزانده می‌شود، تکان‌دهنده‌ترین لحظهٔ داستان در ذهن خواننده نقش می‌بندد و حک می‌شود. وفی در بستر داستان جزء به جزء شخصیت آذر را از زبان حمیرا و در موقعیتهای مختلف نشان می‌دهد:

«آذر جوراب نمی‌پوشد. کفش درست حسابی هم ندارد. همیشه دمپایی پایش است. سراسر تابستان را با یک پیراهن گلدار بشور و بپوش سر می‌کند. اما سرحال است و همیشه پول دارد. آذر حوصلهٔ خیالبافیهای مرا ندارد. از مغازه‌ای آدامس بادکنکی می‌خرد. بادش می‌کند و ناغافل می‌ترکاند روی بینی‌ام و می‌خندد.» (ص ۳۱)

غلامعلی منتظر بهانه است تا آذر و این همه خوشبخت بودنش را زیر کتک له کند. اما آذر با تمام خوشی‌ها و خوشبخت بودن‌هایش به ریش این همه نفرت می‌خندد. او به جرم همین خوشبخت بودن‌هایش در آتش خشم غلامعلی سوزانده می‌شود.

«آذر کمی از من بزرگتر است. یک سال یا شاید هم کمتر. موهای بلند شانه نکرده‌اش را پشت گوش می‌برد. بلند بلند حرف می‌زند. برای هر چیز بی‌خودی هرهر می‌خندد. نه از جن می‌ترسد و نه از تاریکی. از غلامعلی هم نمی‌ترسد. آذر از درخت بالا می‌رود. از آن بالا فحش می‌دهد و گردو پرت می‌کند.» (ص ۲۴)

تنها کسی که شخصیت درونی آذر را می‌بیند و با نگاه او را کشف می‌کند، مراد است. اما این کشف، تنهایی آذر را پر نمی‌کند. مدافع او در برابر حملات غلامعلی و نفرت بی‌نهایت او از آذر نمی‌شود. حتی درخت گردو که تنها پناهگاه آذر در این جهان است نمی‌تواند از او حمایت کند. پناهگاه او مکان نابودی و سوزانده شدن‌اش می‌گردد. تمام کابوس حمیرا به این لحظه بر می‌گردد. خیانت حمیرا به تنها دوستش آذر، بهانهٔ خشم تاریخی غلامعلی می‌شود از آذر و به آتش کشیدن او و درخت. حمیرا از سر ترس، گناه رفتن به بازار دزدها را در زیر شکنجهٔ عبو، به گردن آذر می‌اندازد.

داستان تمام این مسیر را به همراه راوی‌اش حمیرا طی می‌کند تا برسد به آتش، درخت گردو و آذر؛ اما وقتی به نقطهٔ اوج داستان می‌رسد، آن را به حال خودش رها می‌کند. حمیرا به همه چیز خیره می‌شود. به خودش، به عبو و ماهرخ، به شمس و منیر، اما وقتی می‌رسد به در آتش سوزانده شدن آذر، نمی‌تواند خیره بشود. بنزین هست و غلامعلی و خشم و نفرت و هیاهوی آذر بر بالای درخت و آتش و هجوم همسایه‌ها برای نجات آذر. اوج داستان در ابهام می‌ماند. شاید در نگاه برخی، این اوج و ابهامش، نقص داستان باشد و رهاکرن آن به حال خود. اما در نگاهی دیگر و از زاویه‌ای دیگر، اوج داستان در همین ابهام و نپرداختن به آن است. نگاه حمیرا، همهٔ این مسیر را در تونل زمان طی کرده و به همه چیز خیره شده تا برسد به این نقطه. نگاهش اما تاب خیره شدن و زل زدن به سوختن آذر را ندارد. از کوچه می‌گوید. از هیاهو و هجوم همسایه‌ها برای خاموش کردن آتش، و از آتش نمی‌گوید. این صحنه اگر گفته می‌شد و به زبان آورده می‌شد، دیگر نمی‌توانست این همه سنگین و سخت در ذهن خواننده‌اش بماند و رسوب کند و احتمالاً نمی‌توانست تا این حد تکان‌دهنده و تأثیرگذار باشد. بعضی وقتها نگفتن و نشان‌ندادن آن حادثه‌ای که باید گفت و نشانش داد، حادثه را عمیق‌تر و ماندنی‌تر از کار در می‌آورد و ذهن را با ابعاد ناگفتهٔ آن درگیرتر می‌کند. این درخت و آذر و آتش برای همیشه می‌چسبد به ذهن خواننده و پیله می‌کند در آن، مثل پیله‌ای که در ذهن حمیرا بست:

«از مدتها پیش پیله کرده‌ام به درخت. شاید هم درخت پیله کرده به من و مثل ولگردی می‌چسبد به دیوار مغزم و همان جا از نو سبز می‌شود. آفتاب از هر طرف به آن می‌تابد و درخت انگار یک هوا بلندتر می‌شود. از همهٔ خانه‌های محله می‌شود آن را دید. بعد آرام و بی‌صدا دود از آن بلند می‌شود. مثل این است که ذره‌بین گنده‌ای رویش بگیری و آتشش بزنی یا انگار صاعقه‌ای آن را زده باشد. صاعقه‌ای بدون باران. آن هم در هوای آفتابی. اریب، ناگهانی و بی‌صدا. درخت سیاه می‌شود.» (ص ۷۵)

ریسک زبان

گره شکل‌گیری روایت در همین پیله است و درخت سیاه و آن ولگردی که می‌چسبد به دیوار مغز، روایتهای وفی در آثار دیگرش بیرونی است و عینی. تمام روایت در رمان ***رازی در کوچه‌ها*** از طریق تونل ذهنی حمیرا بازسازی و تداعی می‌شود. دیدن هر جزء کوچک، دکمهٔ حرکت در زمان را فشار می‌دهد و برشی از کوچه را در برابرش قرار می‌دهد. برشهای ذهنی، تکه‌تکه و بریده بریده‌اند. نمی‌توانند خطی، ممتد و پیوسته باشند. خط روایت مدام شکسته می‌شود. زمان روایت درهم ریخته و متلاطم است، مثل ذهن حمیرا. روایت مسیری دوگانه از ذهن به عین و معکوس را طی می‌کند. زبان داستان با ذهن راوی هماهنگ و چفت شده است. ذهن و زبان در روایت داستان به ابهام و ایجاز نزدیک شده‌اند. رسیدن به این ذهنیت و زبان برای وفی یک ریسک است. خوانندگان آثار وفی به خاطر سادگی، سرزندگی و صمیمیت زبان، گسترده بوده‌اند. هم خوانندگان عام را در بر می‌گیرد و هم برخی خوانندگان خاص و حرفه‌ای را. این ریسک می‌توانست به قیمت از دست دادن خواننده‌های عام نویسنده تمام شود. اما به جرئت می‌توان گفت وفی خطر این ریسک را از سر رمانش گذرانده است. او مرتکب ریسک شده است اما در اتصال با سبک و فرهنگ نوشتاری و ذهنی خودش، نه در انقطاع از آن. او با همان شبیه‌سازیهای ظریف و منحصر به خودش، زبان را به ابهام و ایجاز رسانده. این ابهام کاملاً طبیعی شکل گرفته است و در ارتباط تنگاتنگ با ذهن راوی‌اش و شیوهٔ روایت اوست.

صحنهٔ کشمکش در آثار قبلی وفی بیرونی بود و در بُعد علنی

زندگی. اما در رمان ***رازی در کوچه‌ها***، کشمکش و جدال اصلی در خود راوی جریان دارد. در همین گذشته و درختی که به ذهن او چسبیده‌اند و رهایش نمی‌کنند. این جدال درونی، خواه ناخواه، داستان را از سادگی به پیچیدگی می‌کشاند و دشواریهای خاص خواندن. اما وفی از عهدهٔ این ریسک برآمده، پیچیدگی و ابهام را بر نگاه و زبانش اضافه کرده، بی‌آنکه سادگی و سرزندگی زبانش را از دست بدهد. زبان چندپهلو یا چندبُعدی شده است. زبان نشانه‌ای است بیرونی از چندبُعدی شدن ذهن و تفکر. ابهام زبان ریشه در ابهام و پیچیدگی ادراک ذهنی دارد. به همین سبب شخصیتها در داستان تک بُعدی نیستند. در مورد هیچ کدام از شخصیتها نمی‌توان به شناخت قطعی و یقینی رسید. ابهام بُعدی از هر شخصیت شده است. حتی شخصیت عبو و غلامعلی هم دقیقاً شناخته نمی‌شوند. چنان که برخی شخصیتهای قبلی وفی مثلاً در همان ***رویای تبت*** چنین هستند. رفتار دوگانهٔ شیفته‌وار و خشن عبو با ماهرخ، در موقعیتهای مختلف و دیالوگهای او در حالات گوناگون، به رغم نشان دادن ابعاد مختلف شخصیت، ابهام را هم جزوی از آن می‌سازد. این ابهام در شخصیت‌پردازی غلامعلی هم خود را نشان می‌دهد. این ابهام برخاسته از زندگی و واقعیت است. می‌شود گوشه‌هایی از واقعیت و شخصیتها را شناخت، اما نمی‌شود به کنه و عمق هر کدام از آنها، حتی ساده‌ترین شخصیتها دست یافت. نمی‌شود ابعاد مختلف آنها را رو کرد. وفی توانسته این ابهام ذاتی را به گونهٔ خاص خود نشان بدهد. برای همین هم روایت و هم زبان و هم ذهنیت داستان پیچیده‌تر و عمیق‌تر شده‌اند. این شیوه ذهن خواننده را درگیرتر می‌کند و میزان فعالیت و مشارکت او را در متن بالا می‌برد، بی آنکه او را آزار بدهد.

در عین حال باید اشاره کرد که نویسنده در تمام کلیات و جزئیات رمانش نتوانسته به این ریسک خود متعهد بماند و در جاهایی که زیاد نیست، اما هست و به چشم می‌آید، خواسته به خوانندهٔ عام خود وفادار بماند. یا او را از لحاظ ذهنی آزار ندهد. برای همین همچون دانای کل مطلق به کمک راوی اول شخص محدود خود می‌آید. دامنهٔ اطلاعات و دیدنهای راوی اول شخص محدود است. نمی‌تواند وارد ذهن اشخاص بشود. نمی‌تواند چیزهایی را رو کند که از آن خبر ندارد. برای همین در دو مورد راوی به صورتی کاملاً آشکار دامنهٔ اطلاعات محدود را رها می‌کند تا به خواننده‌اش اطلاعات لازم را برساند. این مسلم است که دامنهٔ جولان با راوی اول شخص خیلی محدود می‌شود؛ این محدودیتی است که نویسنده باید به آن وفادار بماند. باید در این چارچوب که دست نویسنده را هم می‌بندد، به ر اهکارهایی مناسب برای ارائهٔ اطلاعات بیندیشد، نه اینکه در مواقع لازم به نقش دانای کل مطلق درآید و جاهای خالی را پر کند:

«می‌شود در قواعد فوتبال، ممنوعیت استفاده از دست را حذف کرد. به نظر می‌آید که در بازی، گلهای بیشتری به ثمر می‌رسد و تماشاگران لذت بیشتری می‌برند. اما در عمل می‌بینیم با حذف یک توانمندی، جذابیت و زیبایی بیشتری حاصل می‌آید. یک توانایی حذف می‌شود. بازی سخت می‌شود. اما بعد ناگهان وجهی تازه‌گشوده و عرضه می‌شود. بازیگران مجبور می‌شوند با پاهای خود کاری کنند که حتی با دستها هم عملی نیست. اینجاست که زیبایی خلق می‌شود.»[۲]

وفی این ممنوعیت یا محدودیتی را که خود برگزیده می‌شکند و نادیده می‌گیرد و در مواقعی که با پا نمی‌تواند از عهدهٔ کار برآید، از دستها کمک می‌گیرد. در صفحات ۷۱ و ۷۲ بعد از دعوای شاید ماهرخ و عبو، شب هنگام، همچون دانای کل مطلق وارد افکار درونی ماهرخ می‌شود و لایه‌هایی از آن را بیرون می‌ریزد که فقط خود ماهرخ، آن هم احتمالاً، می‌توانسته به آن دست پیدا کند. و یا در صفحات ۱۲۷ تا ۱۳۰ باز به گونهٔ دانای کل مطلق وارد خانهٔ شمس و عالیه می‌شود. با ذکر دقیق جزئیات و حالات و موقعیت شمس که با نابینایی‌اش حس می‌کند محسن (پسرش) زنی را پنهانی به خانه آورده و گرفتن مچ پای او و مخفی‌شدن زیر راه پله و... احتمالاً این خروج می‌تواند مابه ازای همان ریسک وفی باشد برای گریز از پیچیده‌ترشدن داستان و آزار دیدن خوانندهٔ عام و ارائهٔ اطلاعات لازم به او. وفی در این مقوله تا آنجا پیش می‌رود که گویی مشکوک است خواننده در نیابد که آن زنی که مچ پایش را شمس گرفته، همان منیر است. برای همین در بحبوحهٔ آتش گرفتن درخت و آذر و هیاهو و شتاب همگان برای نجات آذر، این اطلاع ناقص را کامل می‌کند:

«یا امام زمان! آدمها را می‌بینم که به هر سو می‌دوند و فریاد می‌زنند. هنوز هم نمی‌دانم چه اتفاقی افتاده است یا شاید می‌دانم و نمی‌توانم آن را درک کنم. منیر را می‌بینم که پابرهنه از خانه‌اش بیرون می‌رود. چشمم می‌افتد به کبودی ساق پایش. از پایین دامن بلندش دیده می‌شود. فریادها کوچه را پر می‌کند. یکی دارد به سرش می‌کوبد و همه وحشتزده می‌دوند به طرف خانهٔ آذر.» (ص ۱۷۸)

در اینجا حتی خوانندهٔ عام هم بدون این اطلاع‌رسانی نابجا و زاید و نشان‌دادن کبودی پا می‌دانست که آن زن کسی نیست یا نمی‌تواند باشد جز منیر. شاید بشود گفت این خروج از محدودیت به شخصیت راوی بر می‌گردد که شدیداً خیالباف است و با قدرت ذهنی خیالش برخی صحنه‌ها را بازسازی کرده و جاهای خالی را از ذهن خودش پرکرده است. اما ساخت کلی و جزئی داستان راه را بر این توجیه و آن خروج می‌بندد.

*

رمان ***رازی در کوچه‌ها*** نشان می‌دهد که وفی ***رویای تبت*** را پشت سر گذاشته است. و نشان می‌دهد که وفی می‌تواند از خود دیروزش، هر چند دوست‌داشتنی و موفق، فاصله بگیرد. این فاصله گرفتن‌ها امری است دشوار و گاه هولناک و طاقت‌فرسا. ***رویای تبت*** می‌توانست خالقش را فریب بدهد و در توهمی سرخوشانه از موفقیت وسوسه‌اش کند. ***رویای تبت*** با همهٔ موفقیتها و دیده‌شدن‌هایش، این ظرفیت را داشت. این رویا می‌توانست خطر متوقف ماندن و تکرارشدن را برای وفی تدارک ببیند. اما رمان ***رازی در کوچه‌ها*** این خطر بزرگ را از سر فریبا وفی گذرانده است.

۱. از ترانه‌ای قدیمی با این مضمون: زن خلق شده‌ام، هوس مرد می‌کنم.
۲. شهریار مندنی‌پور، ***ارواح شهرزاد***، (تهران: ققنوس، ۱۳۸۳).