اندرباب نقش بازی در داستان

دکتر آذرنفیسی

برداشتی از «آقای نویسنده تازه کار است» اثر بهرام صادقی.

«دوست من، تیپ ما را به سربازخانه‌ها وابگذارید. حتماً باید ... حتماً نباید ... بشریت و خیلی چیزهای دیگر، اینها مسائلی است که هنوز حل نشده است. امّا در وهلهٔ اوّل باید

داستان نوشت، داستان خالص، باید ساخت، به هر شکل و هر جور... فقط مهم این است که راست بگوئی.»

به نقل از «آقای نویسنده تازه کار است».

برخی داستانها گویی که با مخاطب خود سر شوخی دارند و برخی مخاطبان را وا می‌دارند تا مدام بپرسند ماجرا چیست، نویسنده چه می‌خواهد بگوید، آیا قصد شوخی و بازی دارد؟

اگر پاسخ دهیم بله، نویسنده قصد بازی دارد به برخی بر می‌خورد، فکر می کنند داستان جدّی نیست، فکر می کنند که به بازی گرفته شده‌اند، و تنها معدودی امتیاز و افتخار به بازی گرفته شدن را می‌دانند، و اصولاً اینکه چقدر بازی جدی است.

این فرضیه را تکمیل کنم، به نظر من این طبع بازی طلب تنها در برخی داستانها نمایان نمی‌شود؛ اساساً در ذاتّ داستان است. هر داستانی در اساس دارای کشمکشی درونی و ساختاری است که از تقابل و درهم آمیزی، از بازی میان خیال و واقعیت نشأت می گیرد. هر داستانی از طرفی ادعای واقعی بودن دارد، و از طرف دیگر خود عنوان داستان در تقابل با واقعیت و در جهت نفی آن حرکت می کند. «واقع گرایانه»ترین داستانها توهمی است از واقعیت و فانتزی‌ترین آنها به هنگام روایت ادعای واقعی بودن را دارند. این تناقض یکی از عناصر اصلی زیبایی و کشش ابدی داستان است.

بازی هم جدی است و هم شوخی، یعنی شوخی هم جدی است و هم بازی. داستان نیز در یک سطح بازی جدی است میان واقعیت و خیال، میان نویسنده و خواننده. مگر نه اینکه در بازی

چالش است و کنجکاوی و شیطنت و همراه با آن میل به ساختن، به خلق کردن، و مگر نه اینکه «واقعیت» همچون «حقیقت» نه فقط از طریق تجربه‌های واقعی زندگی که در کنار آن از طریق خلق و تجربهٔ دوباره آن تجربیات در تخیل دریافت می‌شود؟

این را هر بچه‌ای که اولین بار نقش پدر یا مادر عروسکش را ایفا می‌کند می‌فهمد، همانطور زمانی که گرگم و گله می‌برم بازی می‌کند و یا به قصهٔ حسن و حنا خانم و زیبای خفته گوش می‌دهد. و تنها زمانی که کودک بزرگ شد و «عشق شب» جایگزین آن عروسک و آن بازی و قصه گردید، لذّت، خلاقیت و جادوی بازی را از یاد می‌برد و می‌شود بازیگوش، و یاد می‌گیرد که هر داستان پیامی دارد و پندی و رسالت هر نویسنده ساده کردن آن پیام، و جویدنش و لقمه کردنش و در دهان ما گذاردنش است.

باز می‌گردم به اوّلین جملهٔ این نوشته و آنرا کاملتر می‌کنم.

همهٔ داستانها در بطن خود نوعی بازی‌اند، نوعی ایفای نقش. برخی نویسندگان نقش‌هایی باسمه‌ای و تکراری را انتخاب می‌کنند، و برخی دیگر (چه نویسندگان به اصطلاح واقع‌گرا چون آستن و جیمز و چه نویسندگان به اصطلاح غیر واقع‌گرا چون جویس و ناباکف) نقش‌های خود را جدی می‌گیرند تا بهترین بازی را، بهترین توهم واقعیت را خلق کنند. در میان این گروه، برخی آگاهانه در داستانهایشان به ماهیت داستان، به ذات بازیگر داستان می‌پردازند، و شاید هنوز هم بعد از گذشت بیش از دو قرن بهترین مثال رمان **تریسترام شندی** اثر لاورنس استرن باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بحث رمان و داستان در ایران هنوز در مراحل بسیار اوّلیه خود است و در این نوشته نمی‌توان به آن پرداخت، اما می‌توان گفت این نوع آگاهی در داستان معاصر فارسی به ندرت وجود دارد، گرچه اینجا و آنجا داستانهایی یافت می‌شوند که اساساً بر پایهٔ خصلت بازیگر روایت پیش می‌روند. به عنوان مثال برخی داستانهای کوتاه بهرام صادقی‌دارای چنین خصلتی هستند. مثلاً داستان «آقای نویسنده تازه کار است» شاید بهترین مصداق آن باشد.

این داستان را «تحلیل» می‌کنیم تا ببینیم چگونه می‌شود از طریق بازی به کشفی و حرفی به اصطلاح بزرگ و مهم رسید و همچنین چگونه خود حرف همانقدر بزرگ یا مهم نیست که نحوهٔ برداشت و ارائه آن، و اینکه چطور ذهن خواننده در چالش و بازی با اثر و با ذهن نویسنده فعال و خلاق می‌شود، تأمل می‌کند، باز و گسترده می‌شود و در نهایت خلق می‌کند، یعنی می‌سازد. در نتیجه تجربهٔ داستانی مانند هر تجربهٔ مهم واقعی در عین محدود بودن تبدیل می‌شود

به تجربه‌ای بی‌نهایت که بارها و بارها در برداشتهای مخاطبان خود تکرار و از نو خلق می‌شود.

۲

بحث داستان «آقای نویسنده تازه کار است» را با سئوالهای متداول آغاز می کنیم تا ببینیم خود داستان به چه پاسخی تن می‌دهد: می‌پرسم داستان در بارهٔ چیست؟ خلاصهٔ ماجرای آن را یکی از شخصیتها بیان می کند:

«می‌توان خلاصه کرد: شما به ییلاق می‌روید. در ده با مردم زیادی آشنامی‌شوید، پدر برایتان داستان مردی را تعریف می کنند که چنین بود و چنان بود و بعد زن گرفت، از زنش بچه‌دار شد. بعد در یک شب بارانی که سرمای کشنده‌ای همه چیز را یخ می‌زد آنها را به امان خدا سپرد و رفت. معلوم نیست به کجا، هیچ کس نفهمید و بیست سال گذشت!»

و پس از بیست سال «قهرمان» داستان باز می گردد. با وجود آنکه داستان دارای کنش و تنشی هست که توجه خواننده را جلب می کند، امّا این تنش در طرح ماجرا نیست، نقش بیشتر از آنکه در میل به دنبال کردن ماجرا و دانستن آن باشد در نحوهٔ برداشت شخصیتها از ماجراست. دو نحوهٔ برداشت در گفتگویی بیان می‌شود و خواننده همانطور که داستان را می‌خواند به «واقعیت» داستان پی می‌برد و به روند شکل گیری آن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واقعیت یا ماجرایی که خمیر مایهٔ داستان است به خودی خود اهمیتی ندارد، تجربهٔ بهترین داستان ما نشان داده است که هر «واقعیتی» می‌تواند مضمون داستان باشد، مسئلهٔ اصلی در نوع برداشت و ارائهٔ آن واقعیت است.

در این داستان ما به سه راوی مواجه هستیم: یکی از آنها در بخش اوّل، ماجرا را گزارش می کند؛ دیگری «آقای نویسنده» است و سوّمی «منقد» او. و با سه داستان نیز مواجهیم: داستان «نویسنده» داستانی که «منقد» طی نقد داستان نویسنده آن‌را می‌سازد و داستان «واقعی» که از درون گفتگوی آنها شکل می گیرد.

پس از بحث ماجرا به سراغ حرف یا پیام داستان می‌رویم، آیا هدف آموختن فن

نویسندگی است ، آیا نویسنده قصد دارد نتیجه‌ای اخلاقی در بارهٔ روابط اجتماعی - فردی برخی آدمها طرح کند ، آیا هدف بحثی است فلسفی در بارهٔ زندگی و داستان؟ نمی‌دانیم. شاید همهٔ این حرفها و حتی بیشتر از این حرفها در داستان مستتر است ولی هیچ یک پیام و حرف داستان نیست. به نظر می آید که داستان تن به خلاصه شدن نمی‌دهد و به زبان بی‌زبانی- که بهترین نوع زبان است ــ بما که قیچی را در دست گرفته‌ایم می گوید خلاصه کردن، آن را بی‌قواره و زشت می کند و از نظر خود ما می‌اندازد و آنوقت دیگر گناهش پای ماست و نه داستان.

نکته اینجاست که نوع ترکیب عناصر داستانی که به صورت نوعی بازی ارائه شده آن را غریب جلوه می‌دهد و ما را «گیج» می کند . نویسنده با خواننده نوعی بازی می کند : تا فکر کنیم حرف او را دریافته‌ایم، در می‌یابیم که حرف دیگری نیز هست.

از همان بخش اوّل به نظر می آید که داستان بسیار ساده است، بخصوص زبان آن که پیش پا افتاده و کلیشه‌ای است. با توجه بیشتر متوجه می‌شویم که این زبان چندان هم ساده نیست و به قصدی خاص خلق شده. زبان مانند ماجرا ، درون مایه، شخصیتها و نظرگاه در مرز هجو قرار گرفته، یعنی هم آن چیزی است که ادعا دارد و هم هجوی است بر آن چیزی که ادعای بودنش را می کند .

زبان برای هجو خود بدرون خود چرخ می‌زند و باز می گردد .

این طنز را در و هلهٔ اوّل در نقطه نظر و لحن راوی می‌یابیم. بهرام صادقی از نادر نویسندگان معاصر است که در داستانهای موفقش به اهمیت لحن واقف است و اغلب از طریق لحن و نه توصیف، فضای خاص داستان را می‌سازد . لحن طنز آلود راوی لحنی است به ظاهر عادی و بی‌تکلف که با زبان طنز رایج در داستانهای معاصر فارسی مغایر است. لحن آن عاری از تلخی و گزندگی حق به جانبی است که خود را کاملاً مبرا و منزه می‌داند و یا سلاح طنز به قصد ارشاد و تخریب «مبارزه» می کند .

طنز در داستانهای صادقی دریافتی از یک تجربهٔ هستی است که اشارت به طنز موجود در واقعیت و سرنوشت بشری دارد . این نوع طنز نه در برخورد با یک واقعه یا مسئلهٔ خاص که در برخورد با کل واقعیت و هستی پدید می آید ، لبخندی است خاص در مقابل همهٔ دنیا از جمله در مقابل خود صاحب لبخند .

جملهٔ اوّل داستان روایی نیست. به نظر می آید راوی در وسط توضیح مطلبی آشناست برای

مخاطب یا مخاطبانی آشنا. در عین حال در همان جمله مسئله محوری داستان از طریق تذکر دو عنوان طرح شده در آن («آقای نویسنده تازه کار است»، «آقای اسبقی بر می گردد») مطرح می‌شود. هر چه بیشتر می‌خوانیم متوجه می‌شویم زبان راوی هجوی یا نقیضه‌ای است (Par ody) بر یک نوع زبان کلیشه‌ای:

«مثلاً این خیلی ساده است و زیاد بعید و تعجب آور نیست که نویسندگان تازه کارمان از اینکه دنیای درونیشان ناشناخته مانده است مأیوس و نومید شوند و به کارهای دیگری بپردازند. بیهوده نیست که تعداد ورزشکاران یا کسانی که واسطهٔ فروش اتومبیلهای مستعمل‌اند روز به روز افزایش می‌یابد.»

و حالا متوجه می‌شویم که زبان راوی در قسمت اوّل کنایتی است طنز آلود به زبان کلیشه‌ای آقای نویسنده که زبان او باز هجوی است بر زبان برخی نویسندگان معاصر صادقی:

«بر این اساس من می گویم بیایید دور هم بنشینیم، قلبهایمان را صاف کنیم، روحمان را آزاد بگذاریم تا از تنگنای بی‌در و روزنش بیرون بیاید و در هواهای تازه و فضاهای باز آن مثل یک پرندهٔ طلایی پر بزند و آن‌وقت رنگ تبسم به صورتهایمان بزنیم و در این باره سخن بگوییم که آیا نویسنده واقعاً تازه کار است و آیا در نامگذاری بی‌ذوقی کرده است و داستانش نیز عیوب فراوان دارد؟»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گوئی در پس این راوی راوی دیگری نشسته است با لبخندی بر لب، یا خود راوی صورتکی بر چهره دارد به قصد بازی دادن ما.

این لحن راوی در ابتدای ماجراست. ولی بدنهٔ داستان نه از طریق روایت که توسط یک گفتگو بیان می‌شود.

از طریق گفتگو شخصیتهای نویسنده و «منقد» را در می‌یابیم، همانطور که مضمون و ماجرای داستان را.

به خاطر حذف کامل راوی، داستان به نظر کاملاً بی‌طرفانه و بدون قضاوت می آید. گفتگو را که دنبال کنیم متوجه می‌شویم تأکید داستان نه بر مضمون یا ماجرا که بر نوع برداشت و ارائهٔ آنهاست. پس گفتگو در آن واحد مادهٔ خام داستان (واقعیت)، نقد بر آن

(برداشت «منقد» از داستان و واقعیت)، و ذهنیت و برداشت نویسنده را بر ملا می کند و در نتیجه سه «عمل» مختلف را که در زمانها و فضاهای متفاوتی بارور و از نو ساخته شده اند را همزمان ارائه می‌دهد.

همانطور که گفته شد از جملهٔ اوّل مشخص است که نقش اصلی بر سر نحوهٔ برداشت و ارائهٔ داستان است که با عنوان آن آغاز می‌شود. «منقد» به این عنوان اعتراض دارد، همچنین که به نوع برخورد نویسنده به شخصیت اوّل داستانش:

«مقصود از ایشان همان آقای اسبقی است؟ خیلی عجیب است که شما تا این حد به این مرد احترام می گذارید... احترامی بیجا و خارج از تکنیک.»

می بینیم که اولین ایراد به نوع استفاده یا عدم استفاده از تکنیک آقای نویسنده است. و به کارگیری تکنیک بر می گردد و به نوع دید یا برداشت نویسنده از واقعیت و داستان:

«آدم را کلافه می کنید قربان. خواهش می کنم جواب بدهید که چطور زارعی که در دهی دوردست زندگی می کند ممکن است اسمش آقای اسبقی باشد؟ شما آقای فلانی باشید صحیح، بنده آقای فلانی باشم، هیچ، امّا یک دهقان... هر قدر هم شرافتمند باشد ممکن است «مشهدی» غلامرضا باشد یا کربلائی عبدالله».

و بعد ما در می‌یابیم که برداشت منقد به واقعیت نزدیکتر است تا برداشت آقای نویسنده، و اسم شخصیت اصلی داستان در «زندگی واقعی» سبز علی است.

پاسخ آقای نویسنده به «منقد» نمایان گر برداشت او از هنر و داستان است؛ او می گوید:

«آه! پس شما از الهام غافلید؟ من اینطور احساس کردم، در احساس من این قهرمان به‌صورت آقای اسبقی ظاهر شد.»

و به طنز پاسخ می‌شنود که:

«حتماً در همانجاست که روزها می‌خوابد و شبها بیدار می‌ماند، امّا یک زارع فعال چگونه ممکن است وقتش را اینگونه هدر بدهد؟»

با این نوع نویسندگان آشنا هستیم، از نویسندگان «پاورقی نویس» تا حتی نویسندگانی با ادعاهای هنرمندانهٔ بسیار، ــ که در ظاهر متفاوتند و در اصل یکی ــ نویسندگانی به ظاهر معتقد به واقعیت ولی در واقع تنها معتقد به باورما، آرمان ما، خواستها و اعتقادات خود. بسوی واقعیت می‌روند تا پیش فرض‌های ذهنی و کلیشه‌های از پیش ساخته شدهٔ خود را جانشین آن سازند. به‌نام واقعیت و به جنگ واقعیت.

با نوع قهرمانی که این نوع نویسنده خلق می کند نیز آشناییم، قهرمانانی که شباهتشان با آدمهای واقعی در طبقه و قشر خاصّی است که در آن زندگی می کنند، گویی که امتیاز این اقشار و طبقات در واقعی‌تر بودن آنهاست. در نتیجه به‌جای آنکه با آدمهای واقعی و گوشت و پوست و خون دار روبرو بشویم با مفاهمیی انتزاعی مواجه می‌شویم: کارگر، زراع، ایثارگر، روشنفکر، بورژوا ، خرده بورژوا، انقلابی، ضد انقلابی....

ذهن نویسنده مانند زبانی که به کار می‌برد و شخصیتی که می‌سازد در چارچوب پیش فرضها و کلیشه‌هایش محصور است و طبعاً واقعیت یا واقعه را تجربه نمی کند بلکه تنها پیش فرضهای خود را بر آنها تحمیل می کند. تقریباً محور هر حرف نویسنده یا «باید» است:

«آه! می‌توان یک داستان در بارهٔ دهقانان نوشت:
قلبهای پاک و بشری و محیط زنده و پر آب و علف...
خیلی خوب، امّا من تمام عمرم را در یک شهر بزرگ صنعتی گذرانده‌ام و حتی از دور هم یک دهقان ندیده‌ام.

چگونه می‌توانم به واقعیت وفادار باشم؟ البته چیزهایی هست که حتماً باید فراموش نکرد: مرد دهاتی آدمی است ساده‌لوح و پاک طینت که عاشق همه است و کینه ندارد و آوازهای محلی می‌خواند، عامیانه حرف می‌زند و ضرب‌المثل می آورد، یک روز که با خرش از مرزعه بر می گردد به یک دختر دهاتی بر می‌خورد عشقی مثل آب چشمه زلال - برایش نی می‌زند و بعد دو تایی می‌روند پیش ملای ده، ملای ده را بر می‌دارند و می‌برند پیش کدخدای ده که حسب‌المعمول عروسی کنند، اما مصیبت دردناک: پسر ارباب گذشته با اتومبیل آخرین سیستمش از شهر به ده آمده است و اکنون گوشه‌ای نشسته است و کباب می‌خورد، پسر ارباب یک‌دل نه صد دل عاشق دختر دهاتی می‌شود. اینها همه به جای خود، امّا واقعیت نیرومندتر است. من حتما باید سفری به ده بکنم و مدتی را

در کنار آنها بگذرانم...»

این تصویر تصویری است که سالها داستانهای پاورقی مجلات و مضمون برخی فیلمهای فارسی را مزّین می کرد. دید حاکم بر آن واضح‌تر از آن است که نیازی به نقد داشته باشد. مهمترین خصلت این نوع نگاه در باسمه‌ای بودن آن است، نگاهی که ساختاری سست و تکراری را با مسائل روز، با ایده آل‌سازی‌های سانتی‌مانتال، با موعظه‌های اخلاقی زیور می‌دهد. امّا نویسندهٔ ما جدی است، می‌خواهد از چنین تصویری دور شود و به دامن واقعیت پناه ببرد، ولی نمی‌تواند، چون ذهن خود او هم ذهنی است که به نوع دیگری تنها با نسخه‌های از پیش ساخته شده فعال می‌شود؛ ذهن همان ذهن است، نوع نسخه‌ها فرق می کند. نویسنده نه قدرت فکر دارد و نه توان تأمل، پس باید ناخود آگاه به اسم خلاقیت کمر به قتل آن ببندد و با کلماتی چون الهام این عمل را توجیه کند. «مرد دهاتی» در تصویر بیان شده در داستان آقای نویسنده بدل می‌شود به آقای اسبقی که این‌بار همهٔ کلیشه‌هایی را بر دوش می کشد که به یک روشنفکر اطلاق می‌شود: او در داستان آقای نویسنده شبها در خیابان‌ها پرسه می‌زند، و روزها می‌خوابد، صبح یک لیوان شیر می‌نوشد، آه می کشد، شعر می‌سراید، سرش را بدیوار می کوبد و برای این کار توجیهات «فلسفی» می آورد، و می‌خواهد بدنیا ثابت کند که «کار کردن عیب نیست،» و بالاخره به قول «منقد» مرد بدبختی که شاید غیر از بیل و الاغ مسئلهٔ مهمی در زندگیش وجود ندارد، یا ظاهراً اینطور به نظر می آید، ناگهان به بیماری قرن دچار می‌شود.

ذهن آقای نویسنده مطابق است با نوع کتابهای مورد علاقه‌اش:

«بله، بالاخره تصمیم گرفتم که به ده بروم. با چند کتاب که حتی تا دم مرگ با خود خواهم داشت، از قبیل دورهٔ ناسخ‌التواریخ، کلمات قصار انشیتن، راز نویسندگی که در تألیف آن صدها نویسنده و منتقد بزرگ شرکت داشته‌اند و بالاخره فن دفتر داری دوبل.»

که این کتاب آخر برای روز مباداست، زمانی که نویسنده از نویسندگی ناامید بشود و اگر به قول راوی در اول ماجرا ورزشکار نشد و یا فروشندهٔ اتومبیل مستعمل حداقل به دفترداری دوبل رو بیاورد!

پس در روند گفتگو روند شکل گیری داستان آقای نویسنده نیز مشخص می‌شود و همراه با آن داستان «واقعی» که مایه «الهام» او بوده. متوجه می‌شویم که نویسنده در حقیقت نه با الهام از واقعیت یا یک واقعه بلکه با تصمیم از پیش گرفته شده در بارهٔ مرد دهاتی به ده می‌رود.

شخصیتی جالب را می‌یابد و در روند داستان‌پردازی این شخصیت را از تمام جزئیات و عناصر «واقعی» زندگی‌اش از اسم، نوع لباس، عادات و حالات روزانه، خالی می کند، و با دادن اسم آقای اسبقی به او و پوشاندش در لباسهائی که تنها در مخیلهٔ نویسنده یک دهاتی باید بپوشد، و گذاردن افکار عجیب و غریب در ذهنش، او را از یک فرد با مشخصات واقعی تبدیل می کند به یک کلیشه، آنهم کلیشه‌ای آشفته. شخصیت اول داستان نه فردیت دارد و نه مشخصات اجتماعی، تاریخی، او یک «تیپ» است بدون هویت و واقعیت که تنها نشانگر هویت و ذهنیت خالق خود است.

این شخصیت در حقیقت خصوصیات فردی آقای نویسنده را داراست. او یک روشنفکر شهری است

«عجیب است، حدس می‌زدم که این بی‌حوصلگی و ناراحتی روحی که به آقای اسبقی در داستانشان نسبت داده‌اید مربوط به خودتان است. کجا بود؟ می‌نویسید:

«...آقای اسبقی در آن بعد از ظهر زمستان به دیوار تکیه داده بود و می‌خواست در عین حال که از آفتاب گرم بهره‌مند می‌شود به جستجوی خود بپردازد، اما باز هم همان عوامل روحی و یأسها و ناامیدیها از این کار ممانعتش می کرد...»

ــ آه، این مسئله همیشه بوده است. نویسنده اغلب چیزهایی از خودش را در قالب قهرمانهایش می گذارد.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اکنون دلیل اسم آقای اسبقی مشخص‌تر می‌شود.

معنای اسم اشاره به سابق یا اسبق بودن دارد، یعنی مرد دهاتی یا سبزعلی در داستان آقای نویسنده مبدل شده به سبز علی اسبق.

در گفتگوی میان نویسنده و «منقد» از طریق باز گو کردن داستان «واقعی» سبزعلی هویت گذشتهٔ سبزعلی به او باز گردانده می‌شود. این کار اساساً از طریق بحث و گفتگو در بارهٔ فن داستان و نوع پرداخت شخصیت انجام می گیرد، نویسنده توضیح می‌دهد:

... از این خانواده تیپ‌های مختلف و متنوعی ساختم، کاری که حتماً باید در یک داستان انجام داد و از آن گذشته، بشریت را، رنج جاویدان بشریت را، توضیح دادم...»

پاسخ «منقد» به این توضیح نویسنده بیانگر دید او از ماهیّت متناقض داستان نیز هست:

«دوست من، تیپ‌ها را به سرباز خانه وابگذارید. حتماً باید... حتماً نباید... بشریت و خیلی چیزهای دیگر، اینها مسائلی است که هنوز حل نشده است. اما در وهلهٔ اوّل باید داستان نوشت، داستان خالص، باید ساخت، به هر شکل و هر جور... فقط مهم این است که راست بگویی»

و در ادامهٔ این حرف متذکر می‌شود که بیان ماجرا از زبان نویسنده جالبتر از داستان اوست. جالب اینجاست که خود «منقد» هم از طنز صادقی مبرا نیست، و تا از «باید» گفتن‌های نویسنده انتقاد می‌کند خود گرفتار «باید» ها می‌شود.

به ظاهر تناقضی در حرف «منقد» وجود دارد: تناقضی میان تبلیغ نوشتن «داستان خالص» و تبلیغ «ساختن» و «راست» نوشتن یعنی وفاداری به واقعیت. در تمام طول گفتگو نیز «منقد» به نویسنده ایراد می‌گیرد که چرا به واقعیت توجه ندارد. امّا به راستی مگر یک واقعیت واحد وجود دارد، مگر هر واقعیتی با هر بیان و توصیف و برداشت دگرگون نمی‌شود؟

شاید آنچه در ایرادهای «منقد» مستتر است بیشتر مربوط می‌شود به شیوه برداشت نویسنده از یک واقعیت. ایراد «منقد» بیشتر در این است که چرا نویسنده واقعیت را نمی‌شناسد، با جزئیات آن، - آنچه که نابا کف اساس داستان و «جزئیات ملکوتی» می‌نامد و آنها را برتر از فرائض فلسفی نویسنده قرار می‌دهد ــ، خود را آشنا نمی‌کند.

پس قبل از آنکه این حرف نویسنده «نویسنده باید حوادث را آنطور که می‌خواهد از کار در بیاورد، نه آنطور که هست»، درست یا غلط، مسئله آن است که او باید در وهلهٔ اوّل واقعه را خوب بشناسد، به مرکز آن راه یابد و جزئیات آن را درونی کند.

بخشی از بدیع بودن داستان در کشف و تجربه و شکل دادن داستانی به واقعه وتجربهٔ خاصی است که بیان می‌کند. هنر نویسنده در کشف خصلت‌های تازه و منحصر به فرد در جزئیات به ظاهر بی‌اهمیت است نه در کلی گوئی و کلمات قصار.

امّا عدم توجه نویسنده به این جزئیات تمام عناصر داستانی را مبدل به کلیشه کرده است. چون شناختی از واقعیت ندارد قادر نیست زبانی تازه و زنده خلق کند، ناچار رجوع می‌کند به زبان ذهن خودش:

«شما می‌خواهید یک دهاتی ساده را وصف کنید، امّا ملاحظه بفرمائید که حاصل کارتان چه از آب در آمده است. این عین نوشتهٔ خود شماست:

«آقای اسبقی دهقان زحمت کش و نجیبی بود.»

درست مثل اینکه از اسب حرف می‌زنید. کتابهای درسی را باز کنید، بخوانید، پر است از همین حرفها:

اسب حیوان بارکش و نجیبی است و یا اسب حیوان وفاداری است.»

«منقد» حتی به نوع جمله‌بندی نویسنده معترض است.

او از نویسنده طلب واقع گرائی می کند، به معنای نزدیک شدن به ساختار واقعیت و نه بیان عین واقعیت:

«اینها درست، امّا بهتر نبود غم این پیرزن درمانده را با یکی دو صحنهٔ جاندار، با عمل نشان می‌دادید؟

همین در آتش درد و انتظار می‌سوخت؟»

اکنون که نوع ارتباط و دریافت از واقعیت تا حدی مشخص شد به بخش دیگر تناقض می‌پردازیم: «باید ساخت»، «باید داستان خالص» خلق کرد. اثر هنری - ادبی گل و خمیر مایه خود را از واقعیت می گیرد، سپس نویسنده باید با این گل انس داشته باشد، دستهایش به هنگام کار با آن بحشی از خود گِل شده باشد، تا بتواند آن را به هر شکل و فرمی که مایل است در آورد. در مرحلهٔ ساختن واقعیت اصلی دگرگون می‌شود، گل و خمیر مایه‌اش مصالح ساخت جهانی دیگر می‌شود، یعنی جهان داستان، جهان تخیل. این جهان، منطق خاص خود را می‌طلبد که منطق واقعیت بیرون نیست، منطق داستان است. از همین رو «منقد» انتقاد دیگری نیز به نویسنده دارد، و آن عدم منطقی بودن جهان داستانی اوست: «اجازه بدهید، من فکر می کنم حرفی که قهرمان داستان در آخرین لحظه می‌زند با روحیهٔ او جور نمی آید. «در این بخش انتقاد «منقد» به عدم استفادهٔ نویسنده از نیروی تخیل است:

«درست است که معلوم نیست او در این بیست سال کجا بوده و چه کرده است، اما خیال شما که نویسنده‌اید باید نیرومند تر از زمان و مکان باشد: می‌توانستید او را دنبال کنید، در نهانگاه روحش، نفوذ کنید.»

یعنی نیروی خیال نه فقط درتقابل که به همراه واقعیت قادر به خلق واقعیت داستانی

می‌شود.

در طی داستان دو برداشت از بازی و درهم آمیزی واقعیت و خیال را از دو دیدگاه مغایر دنبال می کنیم و در پایان نیز مشخص نمی‌شود که کدام یک برنده است. نویسنده در داستان خود سبزعلی را از «واقعیت» وجودی‌اش خالی می کند و «منقد» با ارائهٔ «نقد» و برداشت خود یکبار دیگر سبز علی را می‌سازد، امّا لقبی که به او می‌دهد - «آونگ» - کنایتی به یک خصلت روشن فکرانه است. برغم القاب نویسنده و «منقد»، با نقد داستان و در طی گفتگو داستان «واقعی» سبزعلی نیز ساخته می‌شود. داستان با جمله‌ای از سبزعلی به پایان می‌رسد که مصداق این حرف «منقد» است: «بگذریم، زندگی از هر چیز قوی‌تر است.»

با این جمله و آن پایان به نظر می آید که صادقی نیز موضع «منقد» را دارد: به نفع زندگی و در مقابل داستان. ما هرگز نخواهیم دانست «موضع» واقعی صادقی چه بوده است، اما موضع داستان او را می‌توانیم بررسی کنیم.

البته به این نتیجه می‌رسیم که «موضع» داستان این است که داستان «موضعی» ندارد. در طرفداری «منقد» از زندگی باز تناقض دیگری است. واقعیتی که «منقد» از آن دفاع می کند و قرار است از داستان آقای نویسنده قوی‌تر باشد، خود داستانی بیش نیست زاییدهٔ تخیل یک نویسنده دیگر یعنی صادقی. صادقی از این طریق ماجرایی کم مایه را قابل توجه کرده است: دو روایت ساخته می‌شود: روایت نویسنده و روایت «منقد» در یکی سبز علی آقای اسبقی است و در دیگری «آونگ» ولی خود سبزعلی که محور ماجراست و همهٔ این شخصیتها را در بر دارد، می آید و می‌رود و کارش را می کند، نه از مشغلهٔ ذهن نویسنده خبر دارد، نه از تحلیل «منقد». عاقبت نیز آنچه در زندگی انجام می‌دهد جذاب‌تر و قوی‌تر از اثر نویسنده است. گویی دل نویسندهٔ اصلی با همین آدمهای به ظاهر ساده است که به پیچیدگیهای درونی و صفات ممتاز و منحصر به خود خود آگاه نیستند. امّا دل صادقی هر جا که می‌خواهد باشد، شاید داستان پیچیده‌تر از حرف دل اوست:

خود ساختن یک واقعیت به عنوان داستانی در درون داستان دیگر و «قوی‌تر» جلوه‌دادن این واقعیت شگردی است داستانی که در کنار ارادت نویسنده به واقعیت قدرت تخیل، قدرت داستان را ثابت می کند، داستانی که می‌تواند زندگی را قوی‌تر از خود داستان بسازد!

سؤال این است کدام قوی‌تر است زندگی یا داستان؟ شاید هر دو که یکی بی‌دیگری بی‌معناست.

می‌بینیم که «آقای نویسنده تازه کار است» در عین حال که دارای کشش داستانی است، در عین حال که نه فقط پیامی که بحثی و سؤالی اساسی را در بارهٔ ماهیت واقعیت و داستان مطرح می کند، به بازی بودن یعنی به داستانی بودن خود وفادار است و آن تناقض اصلی در بطن داستان را به انواع و اشکال مختلف تکرار می کند.

مسلماً چنین داستانی نه «پیام» دندان گیری برای ما دارد و نه مسکن و آرام‌بخش آلام روحی ماست، خود شکل داستان بر هم زنندهٔ آرامش است، ولی اگر به چالش نویسنده پاسخ دهیم، و وارد گود بازی بشویم، آنوقت شاید بشود به همان آرامش و لذّتی رسید که پس از پایان بازی به آن می‌رسیم، و چه پیامی، چه حرفی پر ارج‌تر از دریافت و کشف لحظه‌ای از زندگی، لحظه‌ای از داستان؟

«باید» گفت نظری که در این نوشته بیان شد تنها برداشتی است از میان برداشتهای بسیار در بارهٔ داستان اصراری به قبول آن نیست، ولی فرصت مناسبی است برای آنکه به سبک راوی داستان صادقی با لبخندی بر لب و کاملاً جدی تقاضا کنیم که: «بیایید دست به دست هم دهیم و در فضایی باز، آزاد و پالوده از ریا و تعصبات فردی، گروهی... به کمک ادبیات و داستان معاصر وطنمان بشتابیم، بیایید هر طور که شده تعهد و جدی بودن واقعی را به نویسنده، منقد، خواننده و حتی خود اثر بقولانیم تا شاید بازی و شیطنت را به ذهن نویسنده، جادوی قصه را به داستان و کنجکاوی، خلاقیت و میل به کشف و شهود را به منقدین و خوانندگان داستان بازگردانیم!

پرتال جامع علوم انسانی