عشق متنی
تجربهٔ عشق در کتاب *عشق روی پیاده‌رو* نوشتهٔ مصطفی مستور

امیرعلی نجومیان*

دانشیار ادبیات انگلیسی و نظریهٔ ادبی، دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

مقالهٔ حاضر مفهوم عشق را در دو ساحت متفاوت و متمایز بررسی می‌کند. عشق از سویی همواره تجربه و مفهومی استعلایی شمرده شده که ثابت است و با حقیقتی فراانسانی نسبت دارد. این‌گونه خوانش، از نوشته‌های افلاطون شروع شده است و همچنان ادامه دارد. اما در برابر، نگاهی به عشق وجود دارد که از همان افلاطون تا به امروز، عشق را پدیده‌ای انسانی، فرهنگی و از همه مهم‌تر «متنی» می‌داند. به این تعبیر، عشق درون زبان (یا به گفتهٔ ژاک لکان، «نظم نمادین») فهمیده، تکثیر و تجربه می‌شود. در اینجا، نگارنده تنش بین این دو نگاه را در مجموعه‌داستان‌های کوتاه ***عشق روی پیاده‌رو*** نوشتهٔ داستان‌نویس معاصر ایرانی، مصطفی مستور، بررسی و تحلیل می‌کند. برای طرح این موضوع به مسئلهٔ غیاب در عشق می‌پردازد و اینکه چگونه تجربهٔ عشق در این داستان‌ها همواره درگروی غیاب عاشق یا معشوق است؛ دیگر اینکه عشق به‌عنوان مفهومی نشانه‌ای درون نظام نشانه‌ای ساخته و دارای دلالت می‌شود و سپس اینکه در نهایت، شخصیت‌های این داستان‌های کوتاه چگونه همگی با «روایت‌های عاشقانه» عاشق می‌شوند و عشق را می‌فهمند. این همه به عشق مفهومی متکثر و روایتی می‌دهد. بنابراین، عشق نشانه‌ای است که همواره درحال ساخته‌شدن است.

واژه‌های کلیدی: عشق، ***عشق روی پیاده‌رو***، مصطفی مستور، ژاک لکان، نشانه‌شناسی، روایت.

---

* نویسندهٔ مسئول: a-nojoumian@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۵/۴

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب
کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است (حافظ)
چرا تکراری‌ترین چیزی که به هم می‌گوییم، هنوز
هم تنها چیزی است که مشتاقیم از هم بشنویم؟
«دوستت دارم» همواره یک نقل‌قول است (جنت وینترسون)

مقدمه

چرا عشق پایدارترین موتیف ادبی و فلسفی است؟ چرا عشق چنین دلالت‌های متفاوت و متکثری دارد؟ بازنمایی عشق و دلالت‌های عشق در مجموعه‌داستان‌های کوتاه ***عشق روی پیاده‌رو*** چیست؟ این‌ها پرسش‌های اصلی تحقیق حاضر است. در این مقاله می‌کوشم با تمرکز بر تکراری‌ترین و ماندگارترین نشانهٔ ادبی یعنی عشق، به «امکانِ» وجودِ آن در متن ادبی و «قلمروی بازنمایی زبانیِ» آن نگاهی فلسفی- ادبی بیفکنم. به گمانِ نگارنده، راز ماندگاری این نشانه را باید در دلالت‌های پارادوکسی آن جست‌وجو کرد؛ پارادوکس‌هایی که تعریف همیشگی ما را از عشق به‌عنوان امری ذاتی، استعلایی و دارای اصالت به چالش می‌گیرند. پس در این مقاله با رویکردی فلسفی، به‌ویژه نظریهٔ نقادانهٔ معاصر، نخستین مجموعه‌داستان‌های چاپ‌شدهٔ مصطفی مستور را می‌خوانم.

سنت عشق

عشق و مرگ شاید پایدارترین دل‌مشغولی‌های بشر بوده‌اند. ادبیات کلاسیک فارسی سرشار از تعریف‌ها، ایماژها و روایت‌های عشق است. اگر آثار ادبیات کلاسیک فارسی رساله‌های فلسفی مهمی شمرده می‌شوند، فیلسوفان این سرزمین نیز همواره با زبان ادبی سخن گفته‌اند. به همین دلیل است که ما میراث عظیمی از آثار ادبی- فلسفی در حوزهٔ عشق را به امانت گرفته‌ایم. ادبیات کلاسیک فارسی کم‌وبیش همواره از عشق تجربه‌ای اصیل، فراانسانی، آن‌جهانی و استعلایی ارائه داده است. عشق بهانهٔ خوبی برای شاعران بوده است تا با یاری گرفتن از آن، مفهوم موقعیت آرمانی یا موقعیت

مدلولی استعلایی[۱] را که همواره ثابت و خارج از نظام نشانه‌ای و زبانی فرض شده است، به نمایش بگذارند. وقتی حافظ می‌گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
ارادتی بنما تا سعادتی ببری طفیل هستی عشق‌اند آدمی و پری

از عشق تعریفی آرمانی، یکّه و قدسی بیان می‌کند.

اما اینکه تجربهٔ عشق در تاریخ بشر با چنین تعریفی سر سازگاری دارد، داستان دیگری است. به عبارت دیگر، پرسش این است که آیا تجربهٔ سیّال و پُرتناقض عشق را می‌توان با مفاهیم ثابت و فرازبانی بازنمایی کرد. من در مقالهٔ جداگانه‌ای به نمونه‌ای از این نگاه در غزلیات سعدی پرداخته و در آن پژوهش نشان داده‌ام که عشق در غزلیات سعدی درگیر تضادها و تناقض‌های غریبی است. البته، در آن مقاله که خوانشی واساز[۲] را به‌عنوان رویکرد انتخاب کرده‌ام، نخواستم به سعدی خرده بگیرم. برعکس، به گمان من، سعدی با بیانی پارادوکسی، عشق را از موقعیت استعلاییِ معمول و کلیشه‌ای آن به‌درآورده و به ما نشان داده است که عشق در آن تعریف ساختگیِ ثابت و فراانسانی نمی‌گنجد. بر اساس این، عشق سعدی درگیر پارادوکس‌های شباهت و تفاوت، ماندگاری و زوال، فعالیت و انفعال، امکان و ناممکنی بوده است. برای نمونه، بیت زیر به امکان و ناممکنیِ بیان عشق درآنِ واحد اشاره دارد:

به گفتن راست ناید شرح حسنت ولیکن گفت خواهم تا زبان هست

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۸)

در تاریخ اندیشهٔ غرب هم عشق جایگاهی مشابه داشته است. رسالهٔ «سمپوزیوم» اثر مهم افلاطون یکی از نخستین تلاش‌ها برای فهم عشق در فلسفهٔ غرب بوده است. همواره شنیده‌ایم که عشق افلاطونی به معنای عشق غیرجنسی و روحانی است (Secomb, 2007: 10). پس همان‌طور که مفهوم عشق در سنت شرق مدلولی استعلایی شمرده می‌شد، سنت فلسفی غرب هم عشق را همین‌گونه دیده است. اما با مطالعهٔ «سمپوزیوم» می‌بینیم که عشق درگیر همان تناقض‌ها و تضادهایی است که در سنت ادبیات کلاسیک ایران ملاحظه کردیم. در «سمپوزیوم» عشق تعریف‌های متعدد و متفاوتی دارد و سه روایت متفاوت از عشق که طرح می‌شود، اصالت آن را به چالش

می‌گیرند: روایت عشق نافرجام و یک‌طرفهٔ آلچیبیادیس به سقراط، روایت عاشقانهٔ آریستوفنس از وحدت عشاق در برابر توطئهٔ خدایان انتقام‌جو و روایت سقراط از عشق به‌عنوان میانجیگر و نیرویی روبه آسمان. همچنین، عشق افلاطون در این رساله، دوستی بین انسان‌ها را با عشق به دانستن همراه می‌کند. با تأمل بر این سه روایت، درمی‌یابیم عشق افلاطونی در نقطه‌ای میان نادانی و دانایی، زشتی و زیبایی، نیاز و رضایت، فناپذیری و جاودانگی قرار می‌گیرد که وضعیتی پارادوکسی است (همان، ۱۰-۱۱). حال پرسش این است که اگر عشق افلاطونی میان دوگانه‌های یادشده قرار دارد، چگونه می‌تواند به‌عنوان مدلولی استعلایی شناخته شود؛ مدلولی که مطلق، ثابت، قدسی و فراتر از تجربهٔ زبانی ماست؟ با این رویکرد می‌توان عشق افلاطونی را واسازی کرد.

اینکه چرا عشق و مرگ دو نگرانی ذهنی بشر بوده‌اند، به گمان نگارنده، از این نکته مایه می‌گیرد که هر دو تجربه‌هایی در «آستانهٔ» تجربهٔ زندگی هستند. به تعبیر دیگر، عشق و مرگ هم درون تجربهٔ زندگی قرار دارند و هم ردپای آن‌ها بیرون تجربهٔ زندگی باقی می‌ماند. هر تجربهٔ این‌جهانی از مرگ و عشق تجربه‌ای ناامیدکننده است و با شکست روبه‌روست؛ زیرا این تجربهٔ این‌جهانی با مفهوم استعلایی از عشق که همواره آن را در متون کلاسیک و مدرن دیده‌ایم همخوانی ندارد و درست به همین دلیل است که با استفاده از نظام نشانه‌ها در گفتمان ادبی و فلسفی، سعی در این‌جهانی کردن این دو تجربهٔ آن‌جهانی داریم.

پل دومان، منتقد ادبی آمریکایی، می‌گوید گریزناپذیری مرگ است که ضرورت فلسفه را ایجاب می‌کند. به این اعتبار، فلسفه و فلسفیدن فقط عشق به دانستن نیست (چنان که فیلسوفان یونان می‌پنداشتند)؛ بلکه شاید فلسفه از رویارویی انسان با پدیده‌ای «ناممکن» و درآنِ واحد «گریزناپذیر» شکل می‌گیرد. مرگ در حوزهٔ تجربه‌های زندگی ناممکن است. ما هیچ‌گاه مرگ را درون زندگی تجربه نمی‌کنیم؛ بلکه بر اساس فهم خود از روایت زندگی، «فرهنگ مرگ» را می‌سازیم. منظور از اصطلاح «فرهنگ مرگ» این است که ما مرگ را وارد نظامی دلالتی می‌کنیم، مجموعه‌ای از معانی را به آن پیوند می‌زنیم و به این پدیدهٔ ناممکن معنا می‌بخشیم. بر اساس این، در طی تاریخ، تعریف‌ها یا فرهنگ‌های متفاوت و متعددی به مرگ اطلاق شده است:

رستاخیز، سفر، پایان همه‌چیز، بازگشت به اصل، ترک لباس، شروع حیات واقعی و بسیاری از دلالت‌های دیگر. همین مسئله که انسان هیچ‌گاه از مرگ و ارزش و اعتبار آن تعریف واحدی به‌دست نیاورده، شاهدی است بر ناممکن بودن تجربهٔ مرگ.

عشق هم به همین صورت مفهومی گریزپاست که در هر دوره، بشر تعریف دیگری از آن بیان کرده است. به گمان من، تجربه‌های متفاوت و متکثری را در عالم به عشق نسبت می‌دهیم؛ چون تجربهٔ عشق هم در تمامیت و کمالش ناممکن است. برای نمونه، عشق همواره با شکست و ناکامی پیوند داشته است. روایت‌های بی‌پایان داستان‌های سوگناکِ عاشقانه شاهدی بر این مدعا هستند. عشق از تعریف‌های کهن آن مانند «سمپوزیوم» افلاطون تا به امروز، همواره میان دو نقطهٔ کمال و نقصان در نوسان و تعلیق بوده است. شاعر دورهٔ مشروطه، میرزاده عشقی، می‌گوید:

ایزد اندر عالمت ای عشق تا بنیاد داد عالمی بر باد شد بنیادت ای بر باد باد

در این بیت نه‌تنها رابطهٔ گریزناپذیر عشق با شکست و ناکامی بیان شده؛ بلکه پیوند پارادوکسی عشق با هستی به تصویر کشیده شده است. تجربهٔ عشق تجربه‌ای ناممکن است و با اینکه همواره و به‌ویژه در ادبیات کلاسیک به‌عنوان مدلولی استعلایی توصیف می‌شود (مدلولی که به گمان ژاک دریدا، رسیدن به آن ناممکن است)، تجربهٔ عشق یا بازنماییِ آن همواره از دالی به دال دیگر انتقال می‌یابد، بدون اینکه به مدلول برسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مدل نظری ژاک لکان

ژاک لکان[۳] یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان معاصر است و به گمان من، مدل نظری او می‌تواند برای تحلیل و تعریف نوی از عشق سودمند باشد. لکان، فیلسوف و روان‌کاو فرانسوی سدهٔ بیستم میلادی، از سه «نظم» یا «امر[۴]» در مدل پیشنهادی خود سخن می‌گوید. به باور لکان، ما در دوران نوزادی در «امر خیالی»[۵] سیر می‌کنیم، دوره‌ای که خود را با عالم اطراف یکی و در وحدت می‌پنداریم که البته، این، پنداری خیالی بیش نیست. در این مرحله، نوزاد بین خود و دنیای اطراف تفاوتی نمی‌بیند. ما پس از تجربهٔ «مرحلهٔ آینه»[۶] در سال دوم زندگی، به فهمی از خود و

دیگری و فاصلهٔ خود از دیگری پی می‌بریم و درپی این تجربه، با زبان‌آموزی (زبان کلامی و آشنا شدن با نظام‌های نشانه‌ای دیگر مانند ژست، آداب و...) به «امر نمادین»[۷] وارد می‌شویم. در امر نمادین، همه‌چیز را در عالم به‌واسطهٔ نشانه‌ها می‌شناسیم و می‌شناسانیم. فهم ما از عالم، خود و دیگری، همه و همه به‌واسطهٔ نمادهاست که در اینجا مراد لکان از نماد، همان نشانه است. بر اساس مدل نظری لکان، ما تا پایان زندگی در همین امر نمادین گرفتاریم. از دست دادن زبان برابر با از دست دادن خود (به معنای هویت و در سطحی بالاتر، زندگی) است و فقط با از دست دادن خود و زندگی است که از «زندان زبان» (به تعبیر نیچه و هیدگر) رها می‌شویم.

لکان از نظم سومی هم صحبت می‌کند که برای او شاید از دو نظم دیگر اهمیت بیشتری داشته باشد. از دیدگاه او، تجربهٔ «امر واقعی»[۸] به دلیل گرفتار شدن ما در امر نمادین ناممکن است. آنچه ما به‌طور معمول از آن به «واقعیت» یاد می‌کنیم، برای لکان، درون نمادها و فرایند دلالت‌پردازی جای دارد (Homer, 2005: 81). اما «امر واقعی» به‌گونه‌ای در مرزهای امر نمادین و امر خیالی قرار دارد. به عبارت دیگر، امر واقعی برای لکان آن بخشی از تجربهٔ زندگی است که کاملاً درون نظام نشانه‌ای زبان قرار نمی‌گیرد. لکان از تجربهٔ تروما (ضربه و آسیب روحی) و ناممکن بودن این تجربه به‌عنوان نمونه‌ای از امر واقعی یاد می‌کند (همان، ۸۴ و ۸۸-۸۹). او تجربهٔ ژویسانس[۹] را تجربه‌ای کمال‌گرا می‌خواند که برآوردن تمام و کاملی را طلب می‌کند و او آن را «لذتی درون رنج» تعریف می‌کند. به گمان من، شاید اصطلاح «وجد» تاحدی بتواند فضای دلالتی ژویسانس را روشن کند؛ زیرا لکان از ارتباط آن با تجربهٔ عرفانی سخن گفته است (همان، ۸۹). لکان تجربهٔ وجدِ ژویسانس را با نظم واقعی همراه می‌بیند؛ چون ضربه یا آسیبی به نظام نشانه‌ها و بازنمایی زبان است؛ درحالی که اصطلاح دیگر لکان، «اشتیاق[۱۰]»، با نظم نمادین همراه است؛ چون حرکتی هوس‌گونه از نشانه‌ای به نشانه‌ای دیگر است بدون رسیدن به نقطهٔ برآورده‌شدن و رضایت (همان، ۸۸-۹۰).

با این تعریف کوتاه از مدل نظری لکان، به مرگ و عشق بازمی‌گردم. بنابر آنچه گفته شد، در مدل نظری لکان عشق و مرگ باید فقط درون امر نمادین قابل تجربه باشند. به بیان دیگر، ما فقط بر اساس مجموعه‌ای از نشانه‌ها و درون نظام بازنمایی،

عشق و مرگ را می‌فهمیم. زبان همواره واسط میان ما و عشق/ مرگ است. اما طبیعی است که این تجربهٔ زبانی، مانند تمام دیگر تجربه‌های بازنمایی‌شدهٔ ما، برایمان کفایت نمی‌کند. ما درون امر نمادین- که کم‌وبیش تمام عمر را در این کرهٔ خاکی دربرمی‌گیرد- دچار نوعی فقدان هستیم که برآمده از ناکافی و ناقص بودن تجربه‌هایمان است. ما مشتاق پر کردن این خلأ هستیم و این اشتیاق هیچ‌گاه به تجربهٔ کامل و تمام از عشق و مرگ (اشتیاق به امر واقعی، امری که در حوزهٔ تجربه ما نیست) محقق نمی‌شود. پس به این اعتبار، عشق و مرگ ناممکن می‌شوند. اینجاست که تجربهٔ «لذت درون رنج» یا «وجد» را می‌توان نقطه‌ای فرض کرد که درون امر نمادین است؛ ولی به آن ضربه می‌زند. ما در این تجربه می‌توانیم به قلمرو مرگ و عشق نزدیک شویم؛ اما این نزدیکی هیچ‌گاه به پیوندی کامل نمی‌انجامد.

به گمان من، عشق در مدل نظری لکان، طبیعتی وحشی است (درون امر واقعی) که با امر نمادین آن را رام می‌کنیم، به نظم درمی‌آوریم و در نهایت به قلمرو فرهنگ وارد می‌کنیم. بنابراین، می‌توانیم در این چارچوب از «فرهنگ عشق» سخن بگوییم؛ عشقی که با فرهنگ رام می‌شود؛ ولی این رام شدن به بهای فقدانی بی‌پایان است که عشق را با شکست، تراژدی، مرگ، اندوه، رنج و غیاب همراه می‌کند. این «عشق رام‌شده» موضوع خوانش من از داستان‌های مصطفی مستور است.

عشق روی پیاده‌رو

به باور من، مفهوم عشق به‌مثابهٔ «ناممکن»، همواره در ادبیات، هنر و فلسفه با ما بوده است. مجموعه‌داستان‌های مصطفی مستور از این قاعده مستثنا نیستند. البته، چگونگی طرح این «ناممکن» در ادبیات متفاوت است. فراموش نکنیم که «طرحِ» مفهوم ناممکن در ادبیات، نوعی ممکن کردنِ آن است. ما با ورود مفهومِ «ناممکن» به حیطهٔ زبان و بازنمایی، سعی در ممکن کردن آن داریم که البته تلاشی نافرجام است؛ چرا که بازنمایی همواره با شکست روبه‌روست. میشل فوکو در کتاب ***نظم چیزها*** به این «شکست بازنمایی» اشاره می‌کند. گفتمان ادبی هم همواره از عشق سخن می‌گوید، آن را وارد حیطهٔ نشانه‌ها و بازنمایی می‌کند و در همان حال از ناممکن بودنِ این طرح

سخن می‌گوید. داستان‌های مستور نیز چنین می‌کنند: از سویی، این داستان‌ها از عشق می‌گویند و در همین حال، بیان شرایط ناممکنِ این بیان هستند.

دوازده داستان این مجموعه، نخستین نوشته‌های مستور در حوزهٔ داستان‌نویسی است. مستور با انتشار داستان «دو چشم‌خانهٔ خیس» در مجلهٔ ***کیان*** در سال ۱۳۶۹ خود را به‌عنوان داستان‌نویس معرفی کرد و باقی داستان‌های مجموعه هم درپی این داستان در همین مجله به‌چاپ رسید. داستان‌های مجموعهٔ ***عشق روی پیاده‌رو*** کم‌وبیش همه به عشق می‌پردازند و عشق را در پهنهٔ وسیعی معنا می‌کنند. اگر سیر نوشته‌های مستور را در سال‌های بعد تا آخرین مجموعه‌داستان‌های او تا به امروز (***تهران در بعدازظهر***) دنبال کنیم، می‌توانیم عشق‌های این مجموعهٔ نخست را سرنمونی از عشق‌های مجموعه‌های بعد فرض کنیم. به عبارت دیگر، شاید بررسی عشق در مجموعهٔ ***عشق روی پیاده‌رو*** دلالت‌های عشق را در آثار بعدی مستور هم روشن کند. در این مجموعه، ما با طیف وسیعی از دلالت‌های عشق روبه‌روییم: عشق‌های افلاطونی تا عشق‌های روی پیاده‌رو. اما اگر به لحن روایت- چنان که ژرار ژنت روایت‌شناس می‌گوید- توجه کنیم، می‌بینیم که این داستان‌ها لحنی اسطوره‌ای و فراانسانی از عشق را به نمایش می‌گذارند که البته، این نوع دلالت سنتی و فراانسانی از عشق همچنان به نشانه‌های این‌جهانی و ملموس نیازمند است.

غیاب عشق و معشوق

رولان بارت در کتاب مهم خود با عنوان ***گفتمان عاشق*** چنین می‌گوید: «آیا ابژهٔ عشق همواره غایب نیست؟» (15 :1979). به گمان من، غیاب مرگ و عشق درون تجربهٔ زندگی، نیروی حرکت‌دهندهٔ هنر، ادبیات و فلسفه است. به عبارت دیگر، چون مرگ و عشق درون زندگی به تمام و کمال تجربه نمی‌شوند، پس بازنمایی این دو، هدف نهایی هنر، ادبیات و فلسفه می‌شود. در بیشتر داستان‌های مجموعه یا با غیاب یک سوی عشق روبه‌روییم (غیاب معشوق)، یا خودِ عشق به‌عنوان یک تجربه یا مفهوم گم‌شده طرح می‌شود (غیاب عشق) و شخصیت‌ها در این گم‌گشتگی به نوعی سرگردانی دچار شده‌اند.

«شب‌های یلدا» داستان عشقی را روایت می‌کند که یک‌سوی این عشق غایب است. این داستان از ساختار روایتی نامه استفادهٔ مؤثری می‌کند. در نامه همیشه یک سوی رابطه غایب است. نامه به‌گونه‌ای مسئلهٔ غیاب در زبان را به‌خوبی به نمایش می‌گذارد. ما نامه می‌نویسیم؛ چون هم زمانی که مخاطب/ خواننده نامهٔ ما را می‌خواند غایبیم و هم اینکه هنگام نوشتن نامه خوانندهٔ نامهٔ ما غایب است. پس در ساختار نامه، غیابی دوگانه موجود است. لکان هم نامه را دیواری بین سوژه (فاعل عشق) و یار او می‌داند (Rabaté, 2003: 101). به همین ترتیب، در این داستان و داستان‌های دیگر، از «عکس» برای نمایش موقعیت پارادوکسی حضور/ غیاب در روایت عشق استفاده شده است؛ چون عکس هم حضور معشوق و هم غیاب او را به‌طور هم‌زمان تداعی می‌کند و به صورت نمادین می‌تواند موقعیت آستانه‌ای عشق را که تجربهٔ کامل آن در این جهان غیرممکن است، به نمایش گذارد.

داستان «بعدازظهر سبز» داستان عشقی به انسانی غایب است: «دنبال دختری می‌گردم هنوز پیداش نکردم.» (مستور، ۱۳۷۷: ۳۰). در این داستان، پیرمردی از چهره‌نگاری مشهور می‌خواهد تصویر دختری را که گمان می‌کند در خیابان دیده است، بر اساس توصیف‌های او روی بوم زنده کند. اما این به تلاشی وسواس‌گونه منجر می‌شود؛ زیرا هیچ تصویری به تصویر ذهنی پیرمرد شباهتی ندارد. در این داستان، عشق و وسواس در کنار یکدیگر می‌نشینند؛ هم‌نشینی‌ای که در ادبیات و هنر سابقهٔ دیرین دارد. درست است که تصویر عشق در داستان، فراانسانی و ورای تجربه‌های این‌جهانی است؛ ولی این تجربه به این جهان همچنان نیازمند است: «گاهی در واقعیت دنبال چیزی می‌گردد که قبلاً آن را در خواب دیده است.» (همان، ۳۵-۳۶). نیاز به نشانه (بازنمایی تصویری روی بوم نقاشی) برای جبران این غیاب هم نکتهٔ جالبی است. با نقاشی روی بوم بر اساس نشانه‌های عاشق، توسل به بازنمایی را در عشق می‌بینیم. همچنین، ناکامی نقاش در به‌تصویر کشیدن چهرهٔ آنجلا که در داستان با عبارتِ «گم‌شدهٔ آلفردو» خوانده می‌شود، در نهایت دسترس‌ناپذیر بودن تجربهٔ عشق را در این جهان بیان می‌کند و بازتابی از آن چیزی است که در نظریهٔ لکان با تعبیر «فقدان» به آن اشاره می‌شود. همچنین، در این داستان علاوه‌بر همراهیِ عشق و وسواس، به هم‌نشینی

دیگری هم برمی‌خوریم. عشق در کم‌وبیش تمام داستان‌های مجموعه همراه حزنی عمیق است: «در حالت و نگاه چشم‌های او نوعی غم معصومانه موج می‌زد.» (همان، ۳۳). پس به‌تعبیری، «اشتیاقِ» لکانی (حرکت مداوم از نشانه‌ای به نشانه‌ای دیگر) را در تلاش برای به‌تصویر کشیدن صورت یار روی بوم نقاشی ملاحظه می‌کنیم. اما این تلاش در کنار «ژویسانس/ وجد» به‌عنوان لذت‌جویی مطلق و دور از عالم نشانه در طرحِ حزنِ همراهِ لذت نمایان است.

نمونه‌ای از غیاب عشق در داستان «مهتاب» آمده است. راوی از ابتدای داستان برای ممکن ساختن تجربهٔ عشق بارها آرزو می‌کند که جای چیز دیگری باشد:

> وقتی شاطر عباس نان‌های داغ را توی دست‌های مهتاب می‌گذاشت دلم می‌خواست جای شاطر عباس بودم. وقتی مهتاب نان‌های داغ را لای چادر گلدارش می‌پیچاند دلم می‌خواست من، آن نان‌های داغ باشم. وقتی مهتاب به خانه می‌رسید و کوبهٔ در را می‌کوبید، هوس می‌کردم کوبهٔ در باشم. وقتی مادرش نان‌ها را از مهتاب می‌گرفت، دوست داشتم مادر مهتاب باشم. بعد مهتاب تکه‌ای نان برای ماهی‌های قرمز توی حوض خانه‌شان می‌انداخت و من هزار بار آرزو می‌کردم یکی از ماهی‌های قرمز توی حوض باشم (همان، ۱۰۲).

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، عشق تجربه‌ای آستانه‌ای است و مرز ممنوعه‌ای را به‌تصویر می‌کشد که تلاش شخصیت‌ها برای عبور از آن همواره با تنبیه همراه است. گویی چاره‌ای جز در آستانه باقی‌ماندن وجود ندارد و عبور از مرز ممنوعه ناممکن است. در «دو چشم‌خانهٔ خیس»، عشق به از دست دادن اعتبار اجتماعی و چه‌بسا عقل منجر می‌شود. تلاش برای عبور از مرز ممنوعه در «مثل یک قاصدک» به جدایی، تبعید یا مرگ فرانچسکو می‌انجامد. در «بعدازظهر سبز» و «چند خط کج و کوله بر دیوار» عاشق با جنون تنبیه می‌شود. در «شب‌های یلدا» هم مجازاتِ عشقْ مرگ و جدایی است و به همین ترتیب، در تمام داستان‌های مجموعه، عشق دست‌نیافتنی و تلاش برای رسیدن به آن مستلزم تنبیه است.

عشق اندوه‌بار

همان‌طور که در تاریخ ادبیات بارها مشاهده کرده‌ایم، ساختار روایت‌های عشق‌های مجموعهٔ ***عشق روی پیاده‌رو*** نیز وصل، فرجام یا بستاری[۱۱] ندارند. این ساختار روایتی،

عشق را در موقعیتی ناممکن قرار می‌دهد و وجود اندوه و حزن را همراه با لذتِ عشق توجیه می‌کند. «فرانچسکو حرف‌هایی دربارهٔ نوعی عشق اندوه‌بار زد که مثل الماس و معادن طلا بیشتر در آفریقا یافت می‌شود.» (همان، ۲۳). داستان «مثل یک قاصدک» دربارهٔ امر ناممکن قداست و فرشته بودن در این دنیاست: پاپ و کلیسا «این کار را خلاف ناموس خلقت می‌داند و معتقد است بدین وسیله انسان‌ها همسان فرشتگان می‌شوند و درنتیجه قداست ملکوتی فرشته مخدوش می‌شود.» (همان، ۲۰). فرانچسکو، قهرمان این داستان، با اختراع کفش‌هایی که انسان را از این جهان خاکی به آسمان می‌برد، درگیر مسائل و واکنش‌های متفاوتی می‌شود. عشق در این داستان، عشقی انسان‌گرا و آرمانی است که با پایانی تراژیک در موقعیتی فراانسانی قرار می‌گیرد.

آن‌گونه که پیشتر اشاره کردم، در این مجموعه و دیگر آثار مستور تجربهٔ «عشق» با تجربهٔ «اندوه» همراه است. لکان از ناممکن بودن وحدت بین دو انسان می‌گوید: «ما هیچ‌گاه یکی نخواهیم شد.» (Homer, 2005: 106). این دلیل اصلی شکل‌گیری اشتیاق و برآورده‌نشدن همیشگی آن است. اشتیاق در تعویق دائم است؛ مانند معنایی که وجود و دست‌یابی به آن همواره در چندقدمی باقی می‌ماند. به قول بنت و رویل[۱۲]، «منتظر برآوردن اشتیاق بودن مانند منتظر گودو بودن در نمایش بکت است.» (2009: 210). داستان «مردی که تا زانو در اندوه فرورفت» هم به همین اندوهِ ناشی از عشق اشاره دارد؛ اندوهی که از نگرانی غیاب معشوق پدید آمده است. داستان «عشق روی پیاده‌رو» از عشقی می‌گوید که به فاجعه ختم می‌شود. در اینجا عشق در تقابل با ازدواج قرار می‌گیرد (مستور، ۱۳۷۷: ۵۵). تقابل عشق با ازدواج در داستان‌های عاشقانه تلاشی برای حفظ وضعیت استعلایی و آرمانی عشق است در برابر تجربهٔ ازدواج که در حوزهٔ نشانه‌ها، فرهنگ و قراردادهای اجتماعی قرار دارد.

از سوی دیگر، به دلیل غیاب معشوق، روایت عاشق سرشار از گسست‌هایی[۱۳] است که عاشق آن‌ها را به میل خود پر می‌کند و درنتیجه، روایتی از عشق، مناسب هویت و نیازهای خود می‌سازد. در داستان «شب یلدا»، عشق ابراهیم و رؤیا ممکن شده است؛ چون ابراهیم نه در خانه، بلکه در جبهه است. جالب‌تر آن است که ابراهیم زیر نامه‌ای که برای رؤیا از جبهه می‌فرستد این‌طور امضا می‌کند: «به امید دیدار- پسرعمویت

ابراهیم.» (همان، ۴۳). به این ترتیب، بر تقابل عشق و ازدواج در این مجموعه صحّه گذاشته است. وصال تمام و کمال در این جهان ناممکن است و لازمهٔ عشق فراق است. همین دیدگاه به عشق، در داستان «عشق روی پیاده‌رو» و از زبان شخصیت اصلی داستان بیان می‌شود:

> یک روز فروغ پرسید: «کی ازدواج می‌کنیم؟» گفتم: «اگر ازدواج کردیم دیگر به جای تو باید به قبض‌های آب و برق و تلفن و قسط‌های عقب‌افتادهٔ بانک و تعمیر کولر آبی و بخاری و آبگرمکن و اجاره‌نامه و اجاره‌نامه و اجاره‌نامه و دویدن دنبال یک لقمهٔ نان از کلهٔ سحر تا بوق سگ و گرسنگی و جیب‌های خالی و خستگی و کسالت و تکرار و تکرار و تکرار و مرگ فکر کنم و تو به جای عشق باید دنبال آشپزی و خیاطی و جارو و شستن و خرید و میهمانی و نق و نوق بچه و ماشین لباسشویی و جاروبرقی و اتو و فریزر و فریزر و فریزر باشی. هر دومان یخ می‌زنیم. بیشتر از حالا پیش همیم اما کمتر از حالا همدیگر را می‌بینیم... (همان، ۵۵).

داستان «آرزو» هم دربارهٔ عشق دوران کودکی و ناکامی‌ها و رقابت‌های کودکی است. به گمان من، پیوند تجربهٔ عشق با دوران کودکی، پیوند آن با «امر خیالی» است، دوره‌ای که وحدتی خیالی با جهان داریم. این هم خود تلاشی برای خارج کردن عشق از امر نمادین است. داستان «چند خط کج و کوله بر دیوار» نیز دو هم‌نشین قدیمیِ جنون و عشق را با هم همراه می‌کند، عشق ناکامی که به جنون می‌رسد. در این داستان، یاقوتِ دیوانه «پشت همان دیوار مدرسه عاشق پروین شد و به روز سیاه افتاد.» (همان، ۶۵). داستان تصویری از عشق نافرجام یاقوت گلاب به‌دست می‌دهد که به جنون انجامیده است:

> غلام وینستون می‌گفت با چشم‌های خودش یاقوت گلاب را دیده که آن‌قدر سرش را به دیوار آجری خانهٔ پروین کوبیده تا از حال رفته است. غلام می‌گفت از همان روز بود که یاقوت پاک عقلش را از دست داد. بعضی‌ها می‌گفتند از وقتی که پروین و برادرهاش اثاث‌کشی کردند و رفتند فردوس‌آباد، یاقوت جنون گرفت (همان، ۶۵).

«فردوس‌آباد»- جایی که پروین رفته است- کنایه‌ای از بهشت و دنیایی ورای این جهان است. به این ترتیب، از همان آغاز می‌دانیم که وصل ممکن نیست. یاقوت دربارهٔ پروین می‌گوید: «پروین بود. اول ته کوچه بود. رفت لای آجرها. اومد بیرون و رفت توی جگری اصغر. زد بیرون و رفت نوک گلدسته. رفت روی چینه. اومد توی قهوه‌خانه. عباس! اون رو ندیدی؟» (همان، ۶۷). عشق در فضایی پارادوکسی، میان بهشت و جهنم، خانه دارد: «پس این فردوس‌آباد کدوم جهنمیه؟». تقابل بهشت و جهنم فضایی می‌سازد که عشق در آن خانه دارد. تجربهٔ عشق به‌گونه‌ای پارادوکسی هم بهشتی است و هم جهنمی.

نشانهٔ عشق

چون قادر به تجربهٔ عشق نیستیم، به یاری نشانه‌ها فقط «توهمِ» آن را تجربه می‌کنیم. همان‌طور که گفتم، عشق تجربه‌ای زبانی است که در «امر نمادین» تعریف می‌شود؛ بنابراین به زبان وابسته است. در صد سال اخیر، نگاه به نسبتِ میان زبان و تفکر شاهد چرخشی شگرف بوده است. اگر زبان را ابزاری برای تفکر می‌پنداشتیم، حال به‌گونه‌ای وارونه، تفکر را زندانی زبان می‌دانیم. ویتگنشتاین، هیدگر و بسیاری اندیشمندان دیگر محدودیت بینش ما به جهان و به‌تعبیری گسترده‌تر، محدودیت وجودی ما را در این جهان به اندازه و قدر محدودیت زبان ما می‌دانند. ویتگنشتاین می‌گوید: «مرزهای زبان من به معنای مرزهای جهان من است... آنچه را که نمی‌توانیم بگوییم، نمی‌توانیم درباره‌اش فکر هم کنیم.» (1961: 115: 5.6-5.61). فیلسوفی روس هم زمانی گفته بود اگر بشر واژهٔ عشق را در اختیار نداشت، نمی‌توانست عاشق شود. شاید در این ادعا قدری گزافه‌گویی باشد؛ ولی این ادعا فضای گفتمانی جهان حاضر دربارهٔ نسبتِ میان زبان و تفکر را به‌خوبی نشان می‌دهد. در یک کلام، ما به نظامی نشانه‌ای برایِ بیان عشق نیازمندیم. متون عاشقانه مجموعه‌ای از نشانه‌هایی هستند که در اختیار ماست و با توسل به آن‌ها از عشق سخن می‌گوییم؛ ولی در همین زمان، این نظام نشانه‌ای را ناکافی می‌پنداریم. این پارادوکس مهمی دربارهٔ نسبتِ میان عشق و زبان/ بازنمایی است.

نمونه‌ای از رابطهٔ عشق و نشانه در داستان «شب‌های یلدا» دیده می‌شود:

> همان روزها بود که ابراهیم پارچهٔ سبزی به یک شاخه‌اش بست و گفت نیت می‌کنیم بزرگ که شدیم با هم عروسی کنیم و به من گفت که این یک راز است. اما من این را به مادرم گفتم و خبر به نرگس‌خانم رسید و از این بابت ابراهیم چه کتک مفصلی از نرگس‌خانم خورد. پشت کمرش کبود شده بود. آن‌قدر گریه کرد که سکسکه گرفت اما پارچهٔ سبز را از شاخهٔ درخت باز نکرد که نکرد (مستور، ۱۳۷۷:۴۰).

گویی ابراهیم برای باور و تجربهٔ عشقش به رؤیا به وجود نشانهٔ پارچهٔ سبز نیازمند است و با باز کردن پارچه از درخت، یعنی حذف نشانه، عشق هم از بین می‌رود. به عبارت دیگر، دال خود به جای مدلول می‌نشیند و بر آن برتری می‌یابد.

نمونهٔ دیگری از اهمیت نشانه در تجربهٔ عشق در داستان «چند خط کج و کوله بر دیوار» به تصویر کشیده شده است. با اینکه همهٔ مردم می‌دانند که یاقوت مجنون است، وقتی او می‌گوید پروین سنجاق‌سرش را به او داده، همه برای دیدن آن صف می‌کشند و نبودن سنجاق (نشانه) آن‌قدر آن‌ها را مأیوس می‌کند که «منصورتیغی که فکر می‌کرد گول خورده است، با دست پیشانی یاقوت را گرفت و او را به عقب هل داد... باریکهٔ خون از گوشهٔ لبش چکید.» (همان، ۶۹). البته، در همین داستان راوی در نهایت، نشانه را به‌گونه‌ای استعلایی و خیالی به ارجاع خود می‌رساند: «انگشتان یاقوت به هم مشت شده بود. به‌سختی انگشتانش را از هم باز کرد: سنجاق‌سر طلایی خوش‌رنگی زیر نوری که از پنجره تو می‌زد، کف دست یاقوت گلاب می‌درخشید.» (همان، ۷۰).

روایت عشق

تجربهٔ عاشق شدن روایتی است که درون روایت‌های عاشقانهٔ متون شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد و آنچه در عشق اتفاق می‌افتد، گویی در ساختارهای روایتی متون از پیش تعیین شده است. پس تجربهٔ ما از عشق هیچ‌گاه تجربه‌ای یکّه و تازه نیست و ما در حال تکرار تجربه‌های دیگرانیم؛ دیگرانی که از تجربهٔ عشق آن‌ها به‌واسطهٔ نشانه‌های متنی و روایی خبردار شده‌ایم. هرچه در مسیر داستان‌های مجموعهٔ ***عشق روی پیاده‌رو***

در خطی روایتی پیش می‌رویم، گویی عشق‌های یکه و تجربه‌های ناب جای خود را به عشق‌هایی می‌دهند که زیر سایهٔ روایت‌های دیگری از عشق قرار گرفته‌اند.

در داستان «مهتاب»، راوی از سینما رفتن‌ها و فیلم دیدن‌های مکرر خود برای خواننده گفته است و عاشق شدن پس از آن بی‌دلیل به‌نظر نمی‌رسد. گویی راوی تحت تأثیر روایت‌های سینما به تجربهٔ عشق می‌رسد. در «بعدازظهر سبز» ساخته شدن تدریجی معشوق را در قالب روایت شاهدیم. پیرمرد که تابلوی مورد نظر خود را به نقاش سفارش داده است وقتی روز دوم برای دیدن نتیجهٔ کار پیش جولیانوی نقاش می‌آید، در پاسخ به پرسش او دربارهٔ طرح‌هایش می‌گوید: «متأسفم، هیچ‌کدام از عکس‌ها شبیه آنجلا نیست». وقتی نقاش از او می‌پرسد: «آنجلا دیگر چه کسی است؟» او می‌گوید: «همان دختر، به شما نگفته بودم؟ اسمش آنجلاست. همان روز که دیدمش انگار یک نفر به من گفت که اسم او آنجلاست.» (همان، ۳۲). پیرمرد اعتراف می‌کند که نمی‌داند دختر را کجا دیده است. طی داستان خواننده متوجه می‌شود که آنجلا ساختهٔ ذهن پیرمرد است: «آلفردو رؤیاها و کابوس‌های خود را با واقعیات مخلوط می‌کند.» (همان، ۳۵). به این ترتیب، «گم‌شدهٔ» پیرمرد چیزی جز روایت ساختهٔ ذهن او نیست که پیرمرد به مرور زمان نقاط کور و گسست‌های آن را پر می‌کند و چشم‌های آنجلا- که در طول داستان قسمتی از نقاشی است که پیرمرد را راضی نمی‌کند- یکی از همین گسست‌هاست. حتی «غم معصومانه‌ای» که پیرمرد در توصیف چشم‌های آنجلا به‌کار می‌برد، همان «غمی» است که در بالا دربارهٔ عشق به آن اشاره شد و پیرمرد آن را به روایت خود، یعنی آنجلا منتقل می‌کند. در طول داستان، به‌تدریج همین اتفاق برای نقاش می‌افتد و ما با یکی از کهن‌ترین روایت‌ها در مورد هنر روبه‌رو می‌شویم. پس از به‌تصویر کشیدن چهرهٔ آنجلا بر روی بوم است که همسر آلفردو به جولیانا خبر وجود خارجی نداشتن آنجلا را می‌دهد؛ اما دیگر دیر شده و جولیانا عاشق آنجلا شده است. به این ترتیب، می‌توان به اهمیت بازنمایی روایی در عشق اشاره کرد. تنها نشان عشق در داستان همان بازنمایی روایی آن است. به گفتهٔ سندرا گیلبرت و سوزان گوبار[۱۴]، «هنرمند مرد تصویر سوژهٔ زن خود را نه آنچنان که هست، بلکه چنان که رؤیاهایش را پر کند می‌سازد.» (1998: 597).

در داستان «چند خط کج و کوله بر دیوار» یاقوت به سینما می‌رود و پروین را آنجا می‌بیند: «بالاخره دیدمش، توی سینما رویال بود. روی یکی از صندلی‌های لژ نشسته بود، اما مردم داشتند فیلمش رو نگاه می‌کردند. من به تماشاچی‌ها گفتم: دیوونه‌ها! خودش نشسته اینجا و اون وقت شما دارید فیلمش رو تماشا می‌کنید؟» (مستور، ۱۳۷۷: ۶۸). در اینجا بازنمایی از اصل جذاب‌تر است؛ چون روایت آن را شکل داده است. درواقع، همین بازنمایی است که یکی از کلان‌روایت‌های عشق را توجیه می‌کند؛ اینکه عشق عاشق را کور می‌کند و او نمی‌تواند بدی‌ها و نقص‌های معشوق را ببیند. عاشق به بازنمایی معشوق در ذهن خود عشق می‌ورزد و آن بازنمایی است که عاری از هر نقصی است و نه معشوق. پس عاشق کور نیست؛ بلکه اساساً به چیز دیگری- که ساختهٔ ذهن خود اوست- عشق می‌ورزد. در «بعدازظهر سبز»، جولیانا آنجلای درون نقاشی خود را دوست دارد؛ درحالی که آنجلایی در جهان بیرون وجود ندارد. جولیانا هم مانند آلفردو در نهایت چهرهٔ آنجلا، یعنی آن چهره‌ای را که عاشق آن می‌شود در خواب می‌بیند: «او که بیشتر وقتش را به کشیدن طرح‌های سفارشی معمولی و چهره‌های عادی گذرانده بود، حالا خود را درگیر پرتره‌ای می‌دید که روز به روز برای او جذاب‌تر و پر رمز و رازتر می‌شد.» (همان، ۳۴). در داستان‌های دیگر هم مانند این داستان، یکی از جذابیت‌های عشق در پر رمز و راز بودن آن توصیف شده است. برای نمونه، در «شب‌های یلدا»، عشق بین رؤیا و ابراهیم به‌عنوان یک «راز» شروع می‌شود و استفاده از «راز» نشانهٔ دیگری از غیرقابل دسترس بودن عشق به‌طور کامل در تجربهٔ زندگی است؛ زیرا آنچه راز را می‌سازد، بیان نشدن آن است.

همچنین، مقایسهٔ تجربهٔ عشق و خواب دارای اهمیت است؛ زیرا خواب هم مانند عشق به‌طور کامل توانایی تجربه شدن را ندارد. به‌عبارتی، آنچه در خواب می‌بینیم، هم‌زمان هست و نیست و بازنمایی آن در قالب روایت هرگز کیفیت تجربهٔ خواب را به‌طور کامل منتقل نمی‌کند: «چه خواب کم‌عمقی! تا زانو بیشتر نمی‌توانم در آن فروبروم... کاش می‌رفتم تا ته خواب.» (همان، ۴۶). استفادهٔ مکرر از نام «رؤیا» در مجموعه و نام‌های دیگر مانند «افسانه»، «آرزو» و «پروین» هم بر این فضای آستانه‌ای و در عین حال کیفیت آرمان‌گرایانهٔ عشق در فرهنگ تأکید می‌کند.

بیان کردم که عشق را نمی‌توان به‌طور کامل در زندگی تجربه کرد و معشوق چیزی جز بازنمایی ساخته‌شده به‌واسطهٔ روایت در ذهن عاشق نیست. به این ترتیب، بازنمایی زنان در قالب روایت داستانیِ مردان را می‌توان تصویر زن در باور مردهای داستان‌ها درنظر گرفت. در بیشتر داستان‌های مجموعه، مردان در رابطهٔ عشق نقش بالادست، فعال و دارندهٔ دانش را بازی می‌کنند. مردانِ راوی در بسیاری از این داستان‌ها، زنان را چه در نقش مادر (که از نظر روان‌شناسیِ لاکان، وصال او در دوران نوزادی «امر خیالی» را شکل می‌دهد و جدایی از او دلیل فقدان است) و چه در نقش معشوق، منفعل و ساده و حتی نادان به‌تصویر می‌کشند. در «مثل یک قاصدک»، «دانیلای پیر و افلیج که برای فرانچسکو در حکم مادر بود» فلج است و این فلج بودن او را می‌توان نمادی از انفعال او دانست. فرانچسکو (مرد داستان) برای دانیلا کفش‌هایی می‌سازد تا شاید بتواند با آن‌ها حرکت کند. در «بعدازظهر سبز» آنجلا، معشوق آرمانی، به تصویری ساکت روی بوم بدل می‌شود. «مردی که تا زانو در اندوه فرورفت»، چندین تصویر از رؤیا به‌دست می‌دهد: در بخش نخست، رؤیا «حتی دستم را نگرفت» (همان، ۴۵) (انفعال)؛ در بخش دوم، رؤیا «سفره انداخته بود» (همان‌جا) و او «نمی‌داند اما من که می‌دانم» (همان، ۴۶)؛ در بخش سوم، «رؤیا در آشپزخانه ظرف می‌شوید» (همان، ۴۶)؛ در بخش چهارم، «رؤیا می‌گوید برویم کنار رودخانه» (همان، ۴۷)؛ در بخش پنجم، رؤیا خواب است و وقتی با صدای جیغ راوی از خواب می‌پرد به آشپزخانه می‌رود تا برای او قنداب بیاورد: «رؤیا همهٔ زوایای آشپزخانه را می‌شناسد» (همان‌جا)؛ در بخش ششم، «رؤیا گوشه‌ای نشسته بادام می‌شکند» (همان‌جا)؛ در بخش هفتم، راوی شانهٔ رؤیا را می‌شکند و موهای او پریشان می‌شود: «اما چیزی نگفت... رؤیا هیچ‌وقت چیزی نمی‌گوید. رؤیا همیشه ساکت است» (همان، ۴۸) و در بخش‌های بعدی داستان رؤیا رفته است. درواقع، تصویر رؤیا در این داستان، تصویر زنی است که هیچ نمی‌گوید و تنها وظیفهٔ او رسیدن به امور آشپزخانه است و دلخوشی‌اش رفتن به کنار رودخانه و شکستن بادام.

ویژگی بارز زنان داستان‌های دیگر، علاوه‌بر انفعال، نادان بودن آن‌هاست. تصویر این زنان (چه معشوق و چه مادر) مانند تصویر کودکی است که هیچ‌چیز از این جهان

نمی‌دانند: «یاد چند هفته پیش می‌افتم که مهتاب کرهٔ جغرافیای کتاب‌خانه‌ام را آورده بود و پرسیده بود: ما کجای زمین هستیم؟ من با نوک مداد بنیامین یک نقطه را نشانش دادم و گفتم: اینجا! مهتاب گفت: وای چقدر زمین بزرگه!» (همان، ۷۶). جالب‌تر این است که راوی با به‌یاد آوردن این خاطرات جای خالی مهتاب و احساس خود را به او بیان می‌کند. در یک کلام، تصویر زن آرمانی در ذهن مردِ داستان چنین زنی است. تصویر راویِ «زلزله» هم از مادر، زنی است که «گاهی فکر می‌کنم به جای مغز در کله‌اش یک تکه سنگ گذاشته‌اند. او حتی نمی‌داند که زمین کروی است یا آب اقیانوس شور است... درک او از جهان چیزی در حد هیچ است.» (همان، ۹۱). در نهایت، حتی در داستانی که راوی آن زن است، او زنی منفعل است که همیشه دیگران برایش تصمیم گرفته‌اند. اکنون که شوهر او در جنگ شهید شده، بی‌بی صدیقه دربارهٔ او می‌گوید: «امروز نشد فردا، این یکی نشد دیگری، گله چوپون می‌خواد، زن باید صاحاب داشته باشه». تنها واکنش این شخصیت به وقایع داستان، بی‌خوابی است. او فقط یک کار را به‌خوبی انجام می‌دهد: اینکه «به روی» خودش نیاورد.

نشانه‌های متکثر عشق

پیچیدگی عشق در این است که نشانه‌های عشق مرتب در حال تکثیر و تکرار است و در حرکتی بی‌پایان از دالی به دال دیگر در گذر است. در داستان «عشق روی پیاده‌رو»، راوی کتاب‌های فلسفه را با حافظ، شعرهای حافظ را با روزنامه، روزنامه را با خواندن کتاب‌های مختلف کتاب‌فروشی‌ای که در آن کار می‌کند و در نهایت کتاب‌ها را با فروغ جایگزین می‌کند. به‌نظر می‌رسد تنها مرگ است که به این انتقال بی‌پایان پایان می‌دهد. آخرین داستان مجموعه یعنی «مهتاب»، عشق متکثری را به نمایش می‌گذارد: «مهتاب را از وقتی که خیلی کوچک بودم دوست داشتم.» (همان، ۹۷). در این داستان مانند بسیاری از داستان‌های مجموعه، عشق با معصومیت کودکی پیوند می‌خورد:

> خانهٔ مهتاب این‌ها چهار کوچه پایین‌تر از کوچهٔ ما بود. اولین بار گمانم توی صف نانوایی بود که دیدمش و ناگهان عاشقش شدم. همیشه دلم می‌خواست قصه‌ای

درباره‌اش بنویسم اما خیال مهتاب مثل یک ماهی لیز بود و لغزنده. تا می‌آمدم بگیرمش از لای انگشتان ذهنم سر می‌خورد و می‌گریخت.

اگر بیشتر این داستان‌ها به‌گونه‌ای تلویحی و ضمنی به معضل بازنمایی عشق می‌پردازند، داستانِ پایانی با چرخشی فراداستانی[۱۵] به مسائل و درگیری‌های نوشتن دربارهٔ عشق به‌طور مستقیم می‌پردازد: «یک‌بار قصه‌ای نوشتم که خیال می‌کردم دربارهٔ مهتاب است اما وقتی آن را برای مادرم خواندم او با خنده گفت: اینکه قصهٔ مهتاب نیست. دختر قصه‌ای که نوشته‌ای شبیه آرزوست که همسایهٔ دیوار به دیوارمان بود. یادت هست؟» (همان، ۹۷). او ادامه می‌دهد:

بعدها چند قصهٔ دیگر به قصد مهتاب نوشتم که یا «رؤیا» می‌شدند یا «افسانه» یا «پروین». پاک ناامید شدم. حالا سال‌هاست که من هنوز نتوانسته‌ام قصهٔ مهتاب را بنویسم. کم‌کم دارد باورم می‌شود که اصلاً مهتابی وجود نداشته است. با خودم می‌گویم: «نکند همه‌اش خواب و خیال بوده و مهتاب به کوچهٔ ما نیامده بود؟» به همین خاطر تصمیم گرفته‌ام دیگر قصهٔ مهتاب را ننویسم. اما حالا می‌خواهم به جای آن قصهٔ رسول را بنویسم (همان، ۹۸).

در پایان داستان، رسول گریان به خانهٔ راوی می‌آید:

می‌گویم: «چرا گریه می‌کنی؟» می‌گوید: «به‌خاطر زنبورها نیست. به‌خاطر قصه‌ای است که نوشته‌ای. این قصه که دربارهٔ من نیست! دربارهٔ مهتاب است.» و بعد از در حیاط بیرون می‌رود. از لب حوض بلند می‌شوم و می‌روم دنبال رسول. توی کوچه که می‌رسم حیرت می‌کنم: آرزو و رؤیا و پروین و افسانه توی کوچه، کنار دیوار نشسته‌اند و گریه می‌کنند. می‌گویم: «چت شده؟» آرزو می‌گوید: «تو مهتاب را از همهٔ ما بیشتر دوست داری.» بعد افسانه می‌گوید: «من که از مهتاب قشنگ‌ترم، چرا همه‌اش به مهتاب فکر می‌کنی، نه من؟» فروغ می‌گوید: «من به مهتاب حسودیم می‌شه.» حتی صدای پروین هم که از همه آرام‌تر است درمی‌آید: «کاش من مهتاب بودم.» بعد آن‌قدر سروصدا راه می‌اندازند که من کلافه می‌شوم و می‌گویم: «با همه‌تون قهرم به جز مهتاب.» از آنجا دور می‌شوم. به نانوایی شاطر عباس که می‌رسم به دخترهای توی صف نگاه می‌کنم تا مهتاب را بین آن‌ها پیدا کنم. خشکم می‌زند: همهٔ دخترها مهتاب شده‌اند. انگار سرگیجه گرفته‌ام. می‌روم

توی خانه و لب حوض می‌نشینم. چند کف آب به صورتم می‌زنم تا شاید حالم بهتر شود. چشمم به ماهی‌های قرمز می‌افتد که همه مهتاب شده‌اند. دستم را تا آرنج توی حوض فرومی‌برم تا یکی از مهتاب‌ها را بگیرم. مهتاب‌ها لیزند و لای انگشتانم سر می‌خورند. از لب حوض بلند می‌شوم و هزاربار آرزو می‌کنم کاش حوض بودم و مهتاب‌ها در من شنا می‌کردند (همان، ۱۰۵).

در این داستانِ پایانی، عشق مانند ماهی‌های درون حوض می‌لغزد و سر می‌خورد، مرتب ارجاع آن عوض می‌شود و میان نشانه‌های متفاوت سرگردان است.

سخن پایانی

تجربهٔ خواندن داستان‌های مجموعهٔ ***عشق روی پیاده‌رو*** حرکت در طیفی از دلالت‌های عشق است: از عشق‌های اومانیستی و آرمان‌گرا در نخستین داستان‌های مجموعه تا عشقی متکثر و متن‌محور در داستان پایانی. تلقی راوی از عشق در این مجموعه بسیار نزدیک به سنت بازنمایی عشق در ادبیات فارسی است؛ اما بین خطوط، این عشقْ تصادفی، روایتی، نشانه‌ای، متکثر و همواره در حال ساخته‌شدن است.

پی‌نوشت‌ها

1. transcendental signified
2. deconstructive
3. Jacques Lacan
4. order
5. the imaginary
6. mirror stage
7. the symbolic
8. the real
9. jouissance
10. desire
11. closure
12. Bennett & Royle
13. gaps
14. Gilbert and Gubar
15. metafiction

منابع

– حافظ (۱۳۶۰). ***دیوان حافظ***. به روایت احمد شاملو. تهران: مروارید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵). ***کلیات سعدی***. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). ***نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی***. ترجمهٔ یحیی امامی. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- مستور، مصطفی (۱۳۷۷). ***عشق روی پیاده‌رو***. اهواز: نشر رسش.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۰). «واسازی عشق در غزلیات سعدی» در ***سعدی‌شناسی***. دفتر ۱۴. صص۱۸۸-۲۰۰.
- Barthes, Roland (1979). *A Lover's Discourse: Fragments*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Bennett, Andrew & Nicholas Royle (2009). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Fourth Edition. Harlow: Pearson Longman.
- Gilbert, Sandra & Susan Gubar (1998). "The Madwoman in the Attic" in *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. London: Routledge. Pp. 596-611.
- Homer, Sean (2005). *Jacques Lacan*. London: Routledge.
- Rabaté, Jean-Michel (Ed.) (2003). *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Secomb, Linnell (2007). *Philosophy and Love: From Plato to Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1961). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. D. F. Pears and B. F. McGuiness. London: Routledge & Kegan Paul.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی