مکثِ یازدهم زمستان ۱۳۷۹

مکث

گاهنامهٔ فارسی

شهرنوش پارسی‌پور
محمدرضا فشاهی
عنایت پاک‌نیا
مهرنوش مزارعی
فرخنده نیکو
مهستی شاهرخی
مجید نفیسی
کتایون خاوری
ساقی قهرمان
عبدالعلی عظیمی
مهدی استعدادی شاد
خزر امینی
کامران بزرگ‌نیا
رباب محب
اکبر ایل‌بیگی
رضا دانشور
منوچهر نصرتی
مرتضی ثقفیان
ناصر زراعتی
رسول نژادمهر
مهشید امیرشاهی
روشنک بیگناه
احمد شیرازی
محمود مسعودی
سوزان داغستانی
فرهنگ کسرایی
اکرم ابویی
هلن حقانی
عباس صفاری
... و
ژاک بِرک
ژاک دریدا
گائو سینگ یی‌یان
یانوش پیلینسکی
اومبرتو اکو

سوگ، قرائت یک متن

رضا دانشور

سوگ، شهلا شفیق ،انتشارات خاوران پاریس ۱۳۷۹

قصه‌ی هفتم

«سوگ» اسم هیچ کدام ازشش قصه‌ی این کتاب نیست. قصه‌ی هفتم است. قصه‌ی هفتم جائی میان افق ، در ملتقای ذهن نویسنده و خواننده قرار دارد. برای خواننده‌ای طالب رابطه‌ای متعالی با اثر، هدیه ایست: پس پشت تاریکی‌های عادت به قرائت آسان.

قرائت آسان َتوقف در اولین مَرحله ی قرائت است. اولین مرحله‌ی قرائت یک متن داستانی ، طَرح روائی و شرح رویدادهاست. در قرائت آسان فاصله‌ی متن و چشم را احساسات سطحی پر می کند ، چشم جانشین گوش می‌شود و «متن» تبدیل به شکل مکتوب « نقل». خیال خواننده منفعل می‌ماند و باب اندیشه مسدوَد. میان اَنسان خوا ننده و انسان َنویسنده تماسی بر قرار نمی‌شود. عمَل خوانَدن می‌شود «مصرفَ» متن و نهایتاً «بلعِ» آن .

محدود شدنَ قرائت به دنبال کردن روَیدادها و شرح حوادث، خواننده‌ای را گه نسبت به شخص نوَیسنده کنجکاو استَ به سوء تفاهم دوم: یکی انگاشتن آدمهایَ روایت با نویسنده نیز دچار می کند تا کردارها و گفتارهای «داستانی» را اعمال و عقاید نویسنده پندارد و گرفتار قضاو ت‌هایی شود که هیچ ربطی به مقصد و مقصود قصه ندارد. این قضاوت‌ها یا موجب گونه‌ای همدلی و همفکری«موهوم» میان خواننده و نویسنده می‌شود و یا خواننده را تبدیل می کند به مامور اداره‌ی ممیزی و در موارد حساس تربه آن تماشاچی تعزیه که در آخر مجلس، قصد قتل بازیگر نقش شمر را داشت.

در اجزاء به هم چیده شده‌ای که ترکیب یک متن داستانی را فراهم می‌سازد، طرح روایی پیش از هر چیز مدخلِ عبور از شکل به معناست، برای وصول به «جهان داستان» و«مَعنویت» آن . رابطه‌ی متعالی با متن ،رابطه ایست توقف نا پذیر : رفت و آمد مداوم است از جزء به کل و از کل به جزء/ از خط داستانی به شخصیت و از شخصیت به داستان‌های نامرئی دیگری که منابع غایب متن حاضرند/ دقت در زبان است و دلالت‌های ضمنی آن/ عبور از تَصاویر است و عبور از دلالت‌های روانشناسی ، اجتماعی، تاریخی و دیگر.../ دنبال کردن مایه‌های داستانی است و دریافت رابطه‌ی آنها با بن مایه های هستی/ ملاقات با نویسنده است در زمان شروعِ نگارش متن و شرکت دوباره در آفرینش آن/ و بدینگونه بر خوردَاری از لذت پر مخاطره و پر مسئولیتَ«خواندن» .

خط داستانی در« سوگ »، از ذهنیت شخصیت محوری آن «زن» می گذرد و ماهیت حادثه در وضعیت وجودی او شنا خته می‌شود . عنصر اساسی در پردازش این شخصیت ، زندگی درونی اوست که نه با« عمل» بلکه از طریق اندیشه و حس‌ها یش ادراک می گردد.این زندگی درونی ، رویاروی جهانی که با ضربه‌ی مرگ دگرگون شده ،مضمون «فقدان» را همچون عملی موسیقایی در تک تک قصه‌ها تکرار می کند. این تکرار به همراه مایه‌هایی مشترک ـ که در قصه‌ی اول طرح می‌شوند،تداوم می

یابند، و در قصه‌ی آخر به نوعی سرانجام می‌رسند ـ و نیز به مدد زبانی که به پیروی از منطق روایت، یکدستی و شیوه اش را تا به آخر حفظ می کند، به این مجموعه نظمی یگانه و گاه پوشیده داده است.

دریافت ویژه گی‌های این نظم کلی و رابطه ی اجزاء مذکور با آن ، افق‌های متن را از تاریکی عادت خارج می کند و خواننده را فراتر از همدلی و ناهمدلی‌هایَ تنک مایه با نویسنده به همدلی با دنیای آسیب دیده ی آسیب پذیر فراموش شده ای فرا می‌خواند که شَخصیت اصلی آن، هم خودَ خواننده است.

این قصه‌ایست که هر کس به شَیوه‌ی شخصی و به قدر مایه‌ی خود آن را می‌سازد ودر«سوگ» قصه‌ی هفتم است.

نوشتن، کرداری وجودی

اما اسم این کتاب، تقدیم نامه، ونقاشی پشت جلد آن، کتاب دیگری را هم باز می کند: سر گذشت تلخ این قصه‌ها . قصه‌ای زندگی شده که قصه‌های «سوگ» موجودیت‌شان را از آن گرفته اند. سوگ به معنای مصیبت، ماتم ، عزا ، هم به نفس فاجعه اشارت دارد هم به وضع و موجودیت صاحب عزا در دوران مصیبت و هم به خود این دوران.

شش قصه‌ی این کتاب از دسامبر نود و شش تا ژانویه ی دو هزار، طی یک دوره‌ی سه ساله‌ی ماتم نوشته شده‌اند. تجربه‌ی هولناک مرگ فرزند نوباوه ، دگرگونی جهان پس از این فقدان، مصیبت دیده گی روح و تکلیف عزا ، توالی قصه‌ها را معنایی داده کم و بیش مرتبط با تاریخ نگارش و ترتیب آمدنشان. این توالی همچون مراحل مختلف سوگ ، نوسان‌های سلوک جان مصیبت زده را با «فقدان» ثبت می کند. در این مقام «نوشتن» ضرورتی حیاتی و کارکردی «وجودی» می‌یابد ، زیرا ، در غیاب جهانی که مرگ آن را به غارت برده، تنها وسیله‌ی صیانت نفس و مقابله با خلاء ، برای نویسنده‌ی سوگوار، نوشتن است.

از دست دادن عزیزترین کس، باز مانده را در لبه‌ی پرتگاهی باقی می گذارد که هر لحظه بیم سقوط می‌رود. نه از نگاه کردن به اعماق ورطه گریزی هست و نه از وظیفه ی بقا مجال شانه خالی کردن. به قول فروید«مرگ صدا می‌زند و غریزه‌ی زنَدگی حق خودش را می‌خواهد» . دوران ماتم ،دوران تاب خوردن بر صخره‌ی لغزان است و مراسم سوگواری ،اشکال عملی و آئینی تلاش برای سقوط نکردن، بر گشتن به زمین هموار و باز یافتنَ دنیا و زنده ماندن. اما به روزگاری که تمهیدات سنتی و آئینی عزا ، شکل ، امکان و اثرشان را از دست داده‌اند، فرد، در مواجهه با مصیبت کاملا تنهاست وناگزیر از خلق مراسم شخصی خود.

در چنین حالی برای نویسنده‌ای کهَ به خاطر نوشتن، همواره ناگزیر، بیرون از دایره‌ی احکام و اعمال تقلیدی ،سنت و راه و رسم ، قدم می‌زند، این تنهایی چند چندان عمیق تر و قطعی‌تر است. او شاهد بی واسطه‌ی درد خویش است و با چشمانی که مصیبت به او داده، ظهور دنیای آشفته و از بنیان شکسته‌ی پس از مرگ عزیز از دست رفته را تماشا می کند. این جهانی است یکسره دیگرگون که تمام نشانه‌های مألوفش گنگ می‌شوند و معناهایش ناپدید.

بندهایی که در صحنه‌ی حیات و ممات موجب حفظ تعادل و بقاء نفس‌اند، قطع می‌شوند و بحران عاطفی ماتم را بحران بی معنایی جهان، تا حد جنون و گاه مرگ، تشدیَد می کند.

اگر ایمان به بقای روح و جهان دیگر برای مؤمنانی که با عالمِ باقی معامله و مکالمه دارند تفسیری امیدبخش از هستی ارا ئهَ می‌دهد و روح قبیله، فرد مصیبت زده را در کنفّ حمایت خود می گیرد و با شعائر مذهبی و سنتی اش به زخم او مرهم می گذارد ؛ برای نویسنده‌ی این روزگار که محکوم به مکالمه‌ی دائم با نفسِ خویش و با نفوس جهان است، آئینی جز نوشتن باقی نمی ماند.

قصه‌های «سوگ» شکل دادن های منظم به آشفتگی‌اند به قصدّ باز یافتنِ معناهای گم شده. تلاش‌هایی هستند برای شکستن صخره گیَ مرگ و پس راندن شوریده گی حضورش،تا بلکه آن

را تکه تکه ،به حوزه‌های قابلَ فهم درآرند. این همه را نه تنها در متن‌ها که از نفس عمل نوشتن نیز می‌توان دریافت. نومیدترین نویسندگان، در تاَریک‌ترَین لحظه‌های بودنشان از جستجوی امید برای جهان دست بر نداشته‌اند و گواهِ این امر، حتی گاه علی رغم متن‌ها، خود نوشتن بوده است.

قصه‌های «سوگ» با همه‌ی تلخی، نشانه‌های واحد تلاشی از دل بن بست‌اند برای چیرگی بر بن‌بست، بر مصیبت و بر شوریدگی. نفس نوشتن این قصه‌ها ، انجام تکلیف بقاء، انجام وظیفه‌ی دوام و جایگزین شعائر سنتی است. مکالمه‌ی انسان معاصر است با خویش و با دیگران. به داستان در آمدن تجربه‌ی همواره شخصی مرگ و مصیبت، انتقال آن را به حوزه‌ی تعقل، حس و تجربه‌یَ خواننده ممکن کرده است و چنان که سقراط در باب فلسفه گفت: «نوشتن» نه فقط همان آموختنِ مردن ، بلکه آن را زندگی کردن نیز گردیده است.

چه چیز از این تجربه‌ی شخصی، ادبیات ساخته است؟

این متن‌ها، پیش از هر چیز، ثبت لحظه‌های فقدانند. «زمانی» که «جهان» در روزمره گی‌اش دارد می گذرد اما «لحظه‌ای» حضور ناگهانی یک حس، یا یک خطور، غافلگیرش می کند و یکسره دیگرگون. حادثه‌ها واتفاق‌ها نیستند که روایت‌ها را می‌سازند حادثه پیش‌تر روی داده است. طرز نگاه است و طرز ثبت شدن آن. نوشتن زمانی اتفاق افتاده که مصیبت به چشم راه یافته و طرز نگاه کلمه شده است. ادراک مرگ و حس فقدان ، تصاویر خویش را یافته اند و به زبان در آمده‌اند.

چگونه این تصاویر به دست آمده اند؟ چگونه «نبودن» توانسته «حضورش»را در متن بگنجاند؟

(همین جا اضافه کنم بسیاری ازفکرهایی هم که قرائت این متن‌ها در ذهن خواننده بیدار می کند با« فقدان » مدلول های شناخته شده‌شان طرح می‌شوند، مثلاً مقولات خودَ، دیگری،زن، مرد، زمان در همه‌ی قصه‌ها / واقعیت، یاد، فرَاموشی در «شکاف»/ اخلاق در«ملاقات» و«شکاف»/ تبعیددر«شکاف»/ زندگی در تبعید:همه ی قصه‌ها/ نسل قبل از انقلاب، انقلاب،تاریخ شخصی، تاریخ اجتماعی، سنت و مدرنیته «شکاف، در ارتباط باسایرقصه‌ها»/ مالیخولیا و عزا در« شکاف» و«ملاقات»/ اروتیسم در«مهمانی» و«ملاقات»/. و برگردم سرسخن‌ام:)

چگونه در برابر مرگ، تجربه ای اینَ همه عام و این همه خاص سخن گفته شده ؟ ـ مسیح به درگاه خدا نالیده است/ سقراط مرگش را به آخرین حلقه‌ی درسش تبدیل کرده است/ صدای بهم خوردن دندان‌های گیلگمش را در ترس وخشم و اندوه مرگ انکیدو هنوز می‌شنویم/ آدم بدوی یکسره مقلوب مصیبتَ با کلمَاتی الکن و جملاتی جویده جویده آن را می زَارد/ هر کس نگاهی متفاوت به مرگ دارد آنچنان که به زندگی. تفاوت نگاه در آخرین تحلیل تفاوت «فاصله» است با جهان و با خویش.

هر گونه کلامی در برابر مصیبت نیز از جنس و اندازه این «فاصله» ناشی می شود، اما کلام ادبی حاصل وجود «فاصله‌ای هنری » با جهان است، فاصله‌ای که نه ایمان، نه خرد، نه حس، به تنهایی قادر به تعیین اندازه‌ی آن نیست.

فاصله‌ی هنری تعریف ناپذیر و اندازه نا گرفتنی است. چیزی است که پس از پیداشدن می‌توان آن را دید. فاصله‌ی هنری در غریزه یا مهارت‌های خودکار شده‌ی ذهن وجود دارد و در نتیجه‌ی کار. طنز ظریف و مؤثری را فاصله ی نزدیک به دشنام تبدیل می کند، فاصله‌ای بیشتر آن را به طنزی از عبید و فاصله‌ای سنجیده تر به شاهکاری از کافکا .

اما آنچه مسلم است وقتی می گوییم فاصله، دو حرکت متضاد را مراد می کنیم: دوری و نزدیکی. و در این جا فاصله‌ی هنرمند است با خودش وموضوع کارش از یک سو- که فاصله‌ایست روانی از حس، بصری از شیی فکری از اندیشه‌های پیشینی - و نزدیکی و یگانگی او با خودش و موضوع کارش از سوی دیگر. بنا بر این شاید بشوَد به اجمال گفت «فاصله‌ی هنری» تناسب میان این دو حرکت متضاداست: یگانگی، نزدیکی و دوری، بیگانگی.

خصلت شدیداً عاطفی موضوع در «سوگ»، خواننده را همواره در نزدیک‌ترین فاصله‌ی ممکن با آن نگه می دارد و تأثیر عاطفیِ بالایی بر او اعمال می کند. اما توان فاصله گذاری نویسنده درَ برابر موضوعی چنین سخت، مانع سقوط متن به احساسات گرایی و ابتذال شده است.

فاصله‌ی میان نویسنده‌ی داستان‌های سوگ و راوی آن در قصه‌ی اول و نویسنده و «زن» در قصه‌های بعدی، نزدیکی و دوری شخصیت زن با زندگی روزمره و سایر شخصیت‌های قصه ها ، فاصله ای چند درجه ای و همواره متغیر میان نویسنده و تجربه ی او پدید آورده است که بر حسب ضرورت های داستانی اندازه های خود را یافته است . این اندازه‌ها بایست نه آنقدر نزدیک باشند که تجربه در حد شخصی بماند و نه آنقدر دور که عاطفه و فردیت از آن زدوده گردد . لذا لازم آمده است نویسنده حرکات پیچیده‌ای را میان خود و شخصیت داستانی و میان او و موضوع هر قصه انجام دهد و دائم فاصله ی خود را با راوی در قصه ی اول ـ که فاصله ایست بسیار شکننده ـ و با زن در سایر قصه‌ها، و نیز فاصله‌ی آن‌ها را با موضوع و موقعیت، تغییر دهد. این امر با زبانی به شدت عاطفی و به شدت سرد میسر شده است. توجه جدی به نوسان‌ها ی زبان در توصیف لحظه‌ها، اشیاء و حالات، خواننده را به دریافت حضور و غیاب‌های عمدی نویسنده در صحنه‌های مختلف و مقام های معنایی، تواناتر می کند.

نویسنده و جفت‌اش

راوی قصه‌ی اول و زن قصه‌های بعدی «جفت» نویسنده و رابط او با جهان است. حضور او در همه‌ی قصه‌ها موجب توالی مایه‌های مشترک در داستان‌ها شده و گونه‌ای یگانگی میان آنها

پدید آورده است که سوگ را ضمن استقلال تک تک داستان‌ها، از نوعی ساخت «رمان»ی بر خوردار می کند.

رابطه‌ی نویسنده با جفت‌اش - بـا همـه‌ی رفـت و بـرگشـت‌ها و فاصله‌های متحرک و چرخش‌های ممکـن - اجمـالاً رابطه‌ایسـت که از«واقعیت» آغاز می‌شود و به «مثال» ختم. واقعیت به تجربـه‌ی زندگی شده‌ی نویسنده و مثال به جهان تخیل و امکان تعلق دارند.

این حرکت از واقع به امکان و از تجربه بـه تخیـل، هـم بـا خـط طولی کتاب یعنی از قصه‌ی اول به قصه‌ی آخر منطبق است و هـم در تک تک قصه‌ها کارآست. در قصه‌ی اول «شـکاف» نزدیکـی راوی و نویسنده در انتخاب اول شخص و در ارتباط میان گذشـته و حال بر قرار شده است. محاکات میان «من» و «گذشته» - اگر بـر واقعی بودن آن گذشته تأکید بگذاریم - گفت و گویی است میان نویسنده در زمـانی دیگـر، و راوی در زمـان حـال قصـه. از سـوی دیگر می‌دانیم به هر حال گذشته، دیگر موجـود نیسـت ودر قبـال «واقعیت حال» چیزی است از پیش مرده و تمام شـده. هرکـدام از مـا زمـانی کـه چـیزی ازگذشـته حکـایت می کنیـم، همـزادی ازخودمی‌سازیم که نقش مـا را در آن گذشـته تقلیـد می کنـد. در این صورت رد پای نویسنده را در حال داستان جسـت و جـو مـی کنیم و او را درَ رویارویی با جفتی که دَر گذشته مقیم اسـت مـی یابیم . اما در هر دو حالت ، میان این «من اکنون» و «مـن گذشـته» تفاوتی واقعی و کیفی وجود دارد کـه مبَیـن فاصلـه‌ی نویسـنده بـا راوی یا شخصیت محوری اوست.

فاصله‌ی نویسنده و راوی در قصه‌ی اول نه تنها به تقابل زمان‌هـا معنا داده بلکه در تقابل «بود با نمود»، «روزمره گی با آرمان»، «یاد با فراموشـی» - کـه بـن مایـه‌های داسـتان‌های بعـدی هـم هسـتند - تجربه‌ای سخت گریزان از انتقال را، به شـعورخواننده بـاز تابـانده است (نگاهی نزدیک‌تر به ایـن قصـه می‌اندازیـم: شـکاف مبتنـی است بر نوسان‌های مکرر از حال به گذشته وتقابل‌های زمانی. این تقابل‌ها علتی خارج از ساخت قصه ندارند، ترتیبـی علـی میانشـان نیست، مبتنی بر تداعی نیستند، نتیجه‌ی یکدیگر نیسـتند، نویسـنده آن‌ها را با «نیت»کنار هم گذاشته، بین زمان‌ها گفتگو بر قرار کرده و از آن گفتگو داستان را ساخته است. با این ساخت به جستجوی معنا رفته است، به تقابل دو شخصیت زمینـه داده اسـت، دو نسـل، دوجهان و دو نوع انسان را درمواجه با معضل‌هایی همگون، رودر رو قرار داده، ونیز خطوط چهره ی شـخصیت محـوری اش «زن» را ترسیم کرده است. مقایسه‌ی بین پدر وراوی در «شکاف» ضمن روشـن‌تر کـردن شـخصیت راوی، وبعدتـر، زن، سـر نـخ برخـی فکرهای زیر ساختی قصه‌ها را هم به دست می‌دهد:

پدر :	راوی :
۱.در ایران است	در خارج است
زندگی‌اش باتاریخ اجتماعی ارتباط دارد	رابطه‌اش با آن گسسته است، یک تاریخ شخصی روایت می‌شود
زمان او زمان زنجیره‌ای است	زمان اوزمان اتفاق است
با عمل‌اش معرفی می‌شود	با ذهنیت‌اش معرفی می‌شود
خود را با الگوهایش می‌سنجد	الگوئی جز خودش ارائه نمی‌دهد
رابطه‌اش با دیگران بر اساس قدرت و تضاد است	رابطه‌اش با دیگران بر اساس مهر و همدلی است
میان دل و فکرتناقض است	میان دل و فکریک پارچگی است
حقیقت متعالی درایده‌هاست	حقیقت بخش نامرئی واقعیت است
باپیوستن به ایده‌ها درگریز از مرگ، جویای جاودانگی است	مرگ و زندگی آمیخته است و گریزی از آن نیست
مرگ رمزی از رمزهای هستی است	مرگ مفهومی عام وخالی ازرمزاست
طبیعت بیرونی می‌ماند	طبیعت درونی می‌شود
به طبیعت پناه می‌برد	درشهرها زندگی می کند
درجستجوی ثبات است	ثباتی نیست
دائم فراموش می کند	دائم به یاد می‌آورد
باپرداختن به ظاهر مخالف است	قالب بیرونی، روایت هویت شخصی است
بدن شیئی است(ضربه راحس نمی کند)	بدن فاعل است، درمعرض آگاهیِ دل و همواره حاضر درذهن
میان گفتار وکردار تضاد دارد	چنین تضادی را نمی‌بینیم
پس از وقوف برضربه می‌خواهد بمیرد	پس از ضربه مرگ می کوشد جهان را باز یابد

قصه از یازده تکه ترکیب شده، پنج تکه متعلق به پدر، پنج تا متعلق به راوی، و یک تک جمله از زبان مادر. هر تکه، تکه‌ی قبل و بعد را تکمیل یا نقض می‌کند تا پازل اندیشه‌ای قصه را بسازد و توازی‌های مایه‌ها را ممکن سازد، مثلاً مَرگ و زندگی(که هر کدام بیست و سه بار و به تناوب بکار رفته‌اند) یا یاد و فراموشی (فراموشی هم بیست و سه بار) یا بود و نمود، واقع و نا واقع،که در توازی یا تقاطع، به هم ربط دارند. مثلاً این طور: بود، مرگ، یاد، راوی ـ و ـ نمود، روزمره‌گی، فراموشی، پدر.

تقاطع و تقابل دو وجود به این شیوه، واقعیت را دستخوش «نا واقعی» می‌کند. پس از این «زن» را، در قصه‌های میانی، می‌بینیم که دارد این وجود را زندگی می‌کند: در شکاف میان واقعیت‌ها، یا با دریافت‌های متوازی و متقاطع ازآ نچه واقعیت پنداشته می‌شود. آدم‌ها در زندگی روزمره از هم دورانند و فقط در« لحظه»های نابِ وجود، یکدیگر را لمس می‌کنند و در تجربه‌های مشترک، به همَ سویی حس و «لحظه»ی گذرای وصل دست می‌یابند. این« لحظه» درَ قصه‌ی آخر به‌گونه‌ای نمادین اراده و ارائه می‌شود، جایی که واقعیت روزمره یکسره به کنار می‌رود و شکاف، نه در دریافت از واقعیت که چون اثری از جای زخم روی پوست تن مرد مانده است.

در چهار داستان بعدی،حضور مرگ در ذهن «زن» واقعیت روزمره را از حس فقدان می‌آکند و نهایتاً معنای چیزها را دگرگون می‌کند. «واقعیت»ی را که نویسنده توصیف می‌کند، شخصیت محوری او «زن» ، با فرا خواندن یاد مرگ در هم می‌شکند به همین جهت در قصه‌های میانی، جهان روزمره «غایب» و«فراموش» می‌شود و حضور فراموش شده‌ی مرگ، ارزش‌ها و رفتارها را به گونه‌ای دیگر معنا می‌کند. معنای رایج‌شان را می‌گیرد و برای خواننده ـ تا خود چه بخواهد ـ در معنای دیگری را باز می‌گذارد.

در این داستان‌ها نویسنده صحنه پردازیست که خود کنار خواننده به تماشا نشسته است و «زن» بازیگریست که در یک موقعیت مثالی و فرضی نقش او را بازی می‌کند. هنگامی که فراموشی سخن می‌گوید دنیا فرو می‌ریزد و از آنجا که امور ما انسان‌های معمولی اغلب جز با فراموش کردن‌هایی از نوع فراموشی‌های پدر در «شکاف» نمی‌گذرد، اگر این موقعیت‌های فرضی و خیالی در کار هنر نباشد سخن گفتن از چیزهایی که به عمد فراموش می‌شوند چیزی جز مخاطره‌ای بی اثر نخواهد بود. پس برای این که بتوان به دنیای خیال و امکان مجال ظهور داد تا هم چون صحنه‌ای آزمونی، آن چه فراموش شده در آن به سخن درآید، در مقام نویسنده‌ای که این دنیا را اختراع می‌کند، چاره‌ای نداریم مگر آن چنان که سارتر می‌گفت خود را غایب کنیم و شخصیتی از جنس خیال را جلو بفرستیم. گرچه این غیاب به کمال ممکن نباشد و همیشه چیزهای زیادی از نویسنده در جفت او باقی بماند.

آن چه «زن» از نویسنده‌اش به عاریت گرفته چشمانی است که از خلال مصیبت «مطلق» را دیده و از خلال مطلق «روزمره» را نگاه می‌کند و این بازی نگاه‌ها را نویسنده از پشت دستگاه فیلم‌برداری‌اش دنبال می‌کند.

تبدیل واقعیت زندگی شده به ادبیات که در پنج قصه‌ی اول به یمن فاصله‌ی درست و به مدد شخصیت داستانی «زن» تحقق پذیرفته است، در قصه‌ی آخر، «ملاقات»، دیگر هدف نیست.

زیستنی که با «درونی شدن، اندیشه شدن، داستانی شدن» واقعیت پنهان خود را آشکار کرده در قصه‌ی آخر به «درون، اندیشه» و نهایتاً «نوشتن» تبدیل می‌شود. «ملاقات» علی رغم توصیف‌های دقیق و عینی در دنیایی مطلقاً مثالی صورت می بندد. جهانی که در داستان‌های دیگر با تقابل «بود و نمود، روزمرگی و مطلق، فراموشی و یاد» بی اعتباری‌اش آشکار می‌شود، در این جا کاملاً غایب است. سفر زن در برزخ جهان بیدار شده از ضربه‌ی مرگ، او را به اعماقَ نا خودآگاه کشانیدهَ و تک تک عناصر دنیای موجود، به ترکیبی اسطوره‌ای رسیده است. این قصه‌ای است که سطح روایی‌اش به سرعت محو می شود، گونه‌ای فرا واقعیت، روایت آن را می پوشاند، شخصیت‌ها ابعاد متفاوتی به خود می‌گیرند و هنوز قصه تمام نشده، خواننده در می یابد با قصه یا قصه‌های دیگری سر و کار دارد که باید از نو بخواند. این بار خواننده به دنیایی وارد می شود که قانون های خود را دارد. ورود به این دنیا هم چون ورود به مراسمی کهن ، نه برای دریافت معنا، بلکه برای مشارکت درعمل رمز آمیز است. نخستین قانون، نابودی قانون جان سخت واقعیتی است که جلوه گرانه مدعی پاسخ‌های آمادهَ به سؤال‌های وجودی است.گشودن رمز، نفس عمل رمزگشایی است و عمل رمزگشایی،چیزی جز آفرینَش معَنا از سوی خواننده نیست. و قطعاً متن از هیچ معنایی جانب‌داری نمی‌کند. این به قول رولان بارت: نشانه‌ی کمال صداقت نویسنده و تسلط اوست به فنون کاری که می‌کند. در این جا نیت مؤلف غایب است. داستان از تجربه‌ی نویسنده فراتر رفته و به قصدی که در نا خودآگاه او می‌جوشیده، قصدهای دیگری که از پیچیدگی کمال می‌آیند، در آمیخته است. حالت روانی نویسنده، به نمادَ تبدیل گردیده ونماد درشکل خالص خود، همواره کاهش ناپذیر و تقلیل نایافتنی به تک معنایی، باقی می‌ماند. دراین حال نویسنده خود محصول کارش می‌شود و دست آخر باید به نفعِ متن کنار برود و نهایتاً خود در صف خوانندگان قرار گیرد. می‌ماند متن و خواننده. متنی که حامل چندگانگی معناست و خواننده‌ای که تنها با حضور در متن چون حضور در مراسمی رمزی می‌تواند سهم‌اش را از آن دریافت کند. به عبارت دیگر، در این جا نویسنده، شخصیت داستانی او «زن» و خواننده، یکی هستند. وآن چه می‌گذرد بر صحنه‌ایست کیهانی که همه نه خالق، نه بازیگر، نه شاهد، که عناصرِ ازلی آنند.

حضورِ غیاب

وقوفِ به تجربه‌ای کلی، به حدی کلی که به وقوف در نمی‌آید؛ قصه‌ها در این مرز ایستاده‌اند. گونه‌ای ناتمامی به آن‌ها جنبه‌ای اسرار آمیز داده است. عنصری ناشناخته به روال عادی روایت وارد شده و ترکیب مأنوس ولازم «زمان و مکان» را برای تحقق یک روایت، شیوه‌ای دیگر داده است.

مکان‌ها همه موقتی و بی ثبات اند. یا مکانی است که همراه گذشته‌ی دور از دست رفته: شکاف/ یاجایی است بی نام و بی هویت هم چون پایان جهان و انتهای زمین: ملاقات/ یا راهروهای قطار زیر زمینی است: عکس فوری/ یا ایستگاه راه آهن و اطاق یک هتل است:آتش سوزی/ یا سالن انتظار فرودگاه است و خانه‌ای یکشبه در آن مهمان: صبحانه / و یا رستورانی در دل یک باغ عمومی، شبی که پنجاه سالگی غم انگیز دوستی را جشن گرفته اند: مهمانی/.

روایت از زمان ساخته می‌شود و زمان برای واقعیت یافتن محتاج مکان است. موقتی بودن مکان‌ها و پرسناژی که دائم در حال عبور است، زمان جاری داستان‌ها را دارای سرشتی بی‌ثبات و دوگانه می‌سازد و وجه مجازی آن را تشدید می‌کند. دو زمان: زمانی که در این مکان‌ها جاریست و زمانی که در ذهنیت زن می‌گذرد یکدیگر را نفی می‌کنند و بدینگونه آمیزش دردناک و دور از چشم مرگ و زندگی را دوباره به حوزه‌ی تجربه‌ای مشترک می‌گذارند.

با ثبات‌ترین مکان‌ها در همه‌ی این قصه‌ها «ذهن» راویست و «جسم» پرسناژ مرکزی «زن». ماجرای این ذهنیت با زمان، ماهیت حادثه‌هایی را می‌سازد که مبنای هر قصه‌اند.

این زمان ،زمان ساده‌ی روایت نیست که از مسند به مسندالیه رابطه‌اش را بر قرار کند و دگرگونی حادثه یا شخص را از نقطه‌ای به نقطه‌ای بنمایاند. زمانی نیست که حادثه‌ی داستانی در آن رخ دهد. حادثه در روح می‌گذرد، جایی که زمان زنجیره‌ای با زمان یک اتفاق درگیری دائم دارد و حادثه‌ای که یک بار روی دَاده، هر بار به مناسبتی بیرونی، در ذهن زن متجلی می‌شود و زمان اتفاق، زمان زنجیره‌ای و روزمره را در هم می‌شکند.

زمانَ قابل کشف جستجوی عمر رفته هم نیست. گذشته نه تنها به شدت حضور دارَد بلکه همه‌ی حال را نیز به یغما برده است. مسئله، این جا ، بازیافت زمان حال است. مورد مسافریست که از دیدار مرگ باز می‌گردد و می‌کوشد زنده بودنش را در «لحظه» باور کند و نشانه های آن را در همین مکانی که تن اوست باز یابد.

با بازگشتّ مدام از «زمانی» که مرگ آن را منجمد کرده، به سوی همین حالی که هیچ از آن باقی نمانده، و در همین دنیایی که هیچ کجاست، لحظه‌هایی را که سرشار فقدان‌اند به جهانی که واقعیت‌اش ناپدید شده وصل کند تا هستی آشکار شود. این جدال فردیت است با حاکمیتّ مطلق زمان.

تذکار زمان در پنج قصه‌ی اول ،لحظه‌های تجلی مرگ است. دیگر «حال» «اکنون» نیست، بلکه چیزی است که در گذشته رخ داده. زمان، جهان را هم چون موضوعی ثانوی پس میراند و «غیاب» را عمده می‌کند. این رفت و برگشت مداوم جهان عینی به ذهنیتی که جای تجلی مرگ است در واریاَسیون‌های مختلف تکرار می‌گردند و شکلی موسیقایی به کل اثر می‌دهند که وجود یک درآمد با ضربه‌ی اول در قصه‌ی اول و پایانه ای در قصه ی ششم، سلوکی معنایی به قصه‌ها می‌دهد و آن ها را در اوجی اسطوره‌ای،چند معنا و نهایتاً تفسیر ناپذیر- «ملاقات» - تمام می‌کند.

لحظه در پنج قصه‌ی اول ناگهان مثل گودالی دهان باز می‌کند و جهان موجود را می بلعد تا در نگاه «زن» و ذهنیت خواننده، آن را چون عکسی در دوای ظهور به صورتی دیگر ظاهر گرداند:

لحظه‌ای که آگاهی پدر به «شکاف» سرش، او را که در تمام زندگی میان آرمان و عمل تاب می‌خورده است به نوعی شهود می‌رساند. لحظه‌ای که زن داستان «آتش سوزی» راه آهن سوخته و ولگرد تنها را از پنجره‌یَ اطاقش نگاه می‌کند و می‌گرید. صبح گاهی که موسیقی تانگو، سالنی را که شب پیش به سرزمین متروکی می‌مانست، پر وگرم می‌کند: «صبَحانه». و در پایان «مهمانی» زمانی که زن در باره‌ی دختر از دست رفته‌اش به زنَ جوان می‌گوید «امسال هفده سالش می‌شود».

بسط لحظه در« شکاف» ، انگیزه، نتیجه و ساختار تمام قصه است. در عکس فوری، کارکرد معنایی عکس - گذشته‌ای که حال را تسخیر می‌کند - طرز کار نویسنده را با زمان تکرار کرده است. در سه قصه‌ی «آتش سوزی ،مهمانی و صبحانه» ، لحظه، مقصد قصه و به اصطلاح جایگاه گره گشایی آن است و در قصه‌ی آ خر«ملاقات»، خود لحظه است که علی رغم پرداخت رئالیستی، در فضایی اسطورَه‌ای و انتزاعی، به غروبی گویی ابدی، بسط یافته و بر« زمان » زمین چیره شده است. چیزی را که می بینیم در لحظه‌ی خوانَدن دارد شکل می‌گیرد: تفسیرناپذیری قصه یا تفسیرپذیری‌های متعدد آن، زمان وقوع واقعه را با لحظه‌ی نقل آن و لحظه‌ی نقل را با لحظه‌ی دریافت متن، منطبق کرده است. هر خواننده با قرائت شخصی خود حرکت معکوسی را از لحظه‌ی قرائت به زمان متن، نظام می‌دهد و با ورود در معنا ، این بار «شهود» نه در داستان که در ذهنیت خواننده اتفاق می‌افتد.

حس توأمان بودن مرگ و زندگی در ذهنیت زن، به او نگاهی حاضر و غایب و به داستان‌ها، جهانی متفاوت از واقعیت روزمره و در عین حال هم گوهر با آن و نیز، زبانی پرنوسان داده است که بر حسب ضرورت گاه محاکات است گاه تصویری، گاه شامل توصیف بی‌طرفانه‌ی جزئیات است (بخصوص وقتی که مطلب سخت تکان دهنده می‌شود) و گاه از سرمای جزئی نگری به زبانی عاطفی تبدیل شده (زمانی که ظاهراً چشم از دور نگاه

می‌کند). گاه موضوع و مضمون حضوری بی واسطه یافته‌اند و آنجا که کلمه به بیان مستقیم حس قادر نبوده، مجازها لایه‌های به کلام در نیامدنی را ملموس ساخته‌اند.

در قصه‌ی اول جنبه غالب زبان محاکات است با تصویرهایی که در ذهن قصه تکرار می‌شوند. جلوتر که می‌رویم زبان تصویری جایگزین عمل داستانی می‌شود و همین است که تجربه‌ی خواننده را به کار می‌گیرد و به او جایگاهی می‌دهد کنار نویسنده. در یک کلام می‌توان گفت کار برد زبان در «سوگ» کار بردی است ترکیبی، متمرکز بر حس و در خدمت انتقال آن به معنا، تا، شخصیت محوری و معضل راوی در کانون توجهَ خواننده قرار گیرد.

راوی هم حاضر است هم نیست. «زن» هم خود اوست هم دیگری. گاه این و گاه آن. هم راویست که در زبان «زن» به خود می‌اندیشد واز طریق او مشاهده می‌شود و هم زن است که از دیدگاه ذهنیتی مرگ آگاه معناهای معمول دنیا را عوض می‌کند و مدام تفسیری دو باره از ارزش‌ها و رفتارها و اشیاء می‌دهد.

گاه عدسی دوربین راوی با چشم زن میزان شده و آن چه او می‌بیند می‌بینیم و گاه دوربین روی ریل‌هایش به عقب خزیده تا خود پرسناژ را میان آن چه می‌بیند، جایی که نویسنده قرارش داده، ببینیم. یا درست در آن نقطه‌ی مرموزی که « فاصله ی لازم» به دست می آید ، نگاه بر شخصیت پیشی گرفته و گزیده گویی دقیق دوربینی واقع‌گرا و موشکاف به گونه‌ای رمزگویی تصویری گراییده. البته مرجع رمز به هیچ کجا جز ساخت درونی قصه بر نمی‌گردد. رمزها تصاویر یا محاکات‌های ساده‌ای هستند که با پژواک و تکثر در قصه‌های دیگر، رمزگونه‌گی‌شان را آشکار می‌کنند. یکی از این موارد را دنبال می‌کنیم:

توصیف‌های به ظاهر ساده‌ی طبیعت در«مهمانی» «شکاف» و«ملاقات» به شکل گرفتن یکی از مایه‌های عمده‌ی قصه‌ها: طبیعت و مرگ / طبیعی وَ روزمره ،کمک می‌کنند و بدن همچون مظهر اعلای طبیعت، نقشی اساسی و محوری در سطوح معنایی می‌یابدکه از قصه‌ی اول تا «ملاقات» ادامه داشته و کامل‌تر می‌شود. ضربه‌ای که در« شکاف» به «سر» پدر می‌خورد دریافت او را از زندگی‌اش تغییر می‌دهد. ضربه‌ای که مرگ را وارد

زندگی راوی کرده ضربه‌ای بوده است بر«سر». توصیفات جسمانی مربوط به مدیر هتل در«آتش سوزی» او را همچون بر گردان همدلانه‌ای از پدر ارائه می‌دهد (نظمی را که پدر در دنیای «*آرمانی اش*» جستجو می کند، او در فضای «*کوچک*» هتل‌اش بر قرار کرده است). ضربه زمانی بر سر پدر فرود آمده که به جستجوی عسل رفته است. متن از کلمه‌ی عسل وارد توصیف حساب شده‌ای از طبیعت می‌شود که در آن « زندگی به مرگ و مرگ از زندگی منتج می گردد». این حکم بلا فاصله می‌شکند. از مرگی که راوی را در هم شکسته زندگی نمی‌زاید. یادآوری جزئیات پیکر جوانی که در بستر مرگ خفته است، یاد آور برگشت ناپذیری زندگی است به اندامی که اوج جوانی، اوجَ کمال طبیعت بوده است، و این نفی همه‌ی وعده‌های قدسی است.

در یافت جهان خارج برای زن در چهار قصه‌ی بعدی، دریافتی است جسمانی و حسی. جسم حضوری مستقل و سر راست دارد. توجه به جسم به مثابه یاد آوری زندگی، برای اطمینان از زنده بودن هر کجا که حس مرگ قوَیست، تکرار می شود. در جهان بی ثباتی که هر لحظه را مرگ، پیش از آن که «لحظه» شود می‌رباید، جسم ـ چیزی که در فرهنگ ما مطلقاً طرد و فراموش شده ـ تنها « موضع » دریافت واقعیت است.

«مکان بودن» جسم زنانه، از آن رو که زهدان جایگاه تداوم حیات و زایش زندگی است، از فرهنگ‌های کهنی که در آن‌ها زن سالار، زمین، و مادر هستی است به کالبد جاودانه‌ی مریم در مسیحیت انتقال پیدا کرَده است. به گفته‌ی ژولیا کریستوا کالبد مریم، به زعم عیسویان، جاودانه از مکانی به مکان دیگر درَ حرکت است و خود او نماد مکان جاودانه است که پیش از خدای مسیحیان موجود بوده است و نام ناپذیر.

توصیف پیکر نوجوان از زبان مادر یاد آور حضور مریم است در برابر«جسم» مرده‌ی مسیح. بدون این که بخواهیم تن به مخاطره‌ی برداشتی اسطوره‌ای بدهیم: وجود پدری کم و بیش شبیه به یهوه، پدر وهمسری دیگر، فرزند از دست داده، لاعلاج و درهم شکسته ـ که بر عکس داستان مسیح، این بار، فرزند یگانه پدر را ترک کرده است ـ چیزهایی از اسطوره، پیرامون پرسناژ زن، در نظرمان ترسیم می‌کند. و در قصه‌ی آخر حضور «جسمانی» مردی که گویی از جهان مردگان بر گشته است، ساحلی زمستانی که گویی انتهای سفر و انتهای جهان است، آمیزش مجسم مرگ و عشق، خشونت فضا و رأفت حس، صراحت و گنگی معنا، به «زن» جلوه‌ی مادر ازلیِ هستی، زن ـ خدا، و مریمِ نام ناپذیرِ کهن تر از مذاهب می‌دهد.

از خلال چنین نگاهی است که جمله‌ی پایانی «شکاف» را می‌توان بهتر فهمید، به رابطه‌ی زن با دیگران پی برد و به معنویت داستانی «ملاقات» نزدیک شد. وقتی از قول مادر، پرسناژی که جز پرهیبتی از او را در شکاف نمی‌بینیم، نقل می شود که : «پدر

هیچ وقت بلد نبوده زندگی کند» این مادر نه فقط آن شخصیت آشنا، بلکه مادر فرا گیر و فراموش شده‌ی هستی نیز هست که فرزانگی و مهر، داوری‌اش را از حوزه‌ی بگو مگوهای روزمره بالاتر می‌برد و ظهور خود را در ذهنیت زنی که آزمونی سخت او را دگرگون کرده ، اعلام می‌کند و بدین گونه عنصری آشنا زدا به نگاه می‌دهد که از بی بنیادی بنیادها مایه می‌گیرد و تجدید رابطه با جهان را به گونه‌ای زن ـ فرزانه، بانو ـ خدایانه، مادر ـ معشوقانه ی ازلی، از سر می‌گیرد.

«سالروز تولد» نخستین عبارت کتاب، تولد این نگاه برآمده از مرگ نیز هست. تولد زنی دیگر که ضربت تقدیری بی معنا او را از میان در آمیختگی‌هایش با جهان، به درون تنهایی مطلق پرتاب می‌کند و زمان تاریخ، نمود، زندگی جاری، میهن و پدر را از او می‌گیرد. و همچنان که پیش آگاهیش از فاجعه «آینده»ی نیامده را تبدیل به گذشته می‌کرد ، وقوع فاجعه، گذشته را چون سنگ گوری بر حال و آینده‌اش می‌نهد و شعبده بازی‌های زمان در برابر آگاهیش از مرگ پایان می‌گیرد. از این پس گذشته حال و آینده‌ای جدا از هم وجود ندارد وتحقق همه‌ی پیش آگاهی‌های ممکن در «زمان جاری» محتمل است؛ درحالی که زمان جاری در غیاب این آگاهی چون رسم هر روزه‌ای می‌گذرد. حضور زن در این «وجود» جاری غافل به‌گونه‌ی تقابلِ نمادینِ «مطلق» با «روزمره» تبدیل می‌شود.

اگرمعانی روایت‌ها با هم متفاوت‌اند، از این روست که زمانی واحد برای همه‌ی انسان‌ها وجود ندارد، هر کس در زمان شخصی خود زندگی می‌کند و به اعتبار زمانی که در سرخود دارد به زمان تقویم معنا می‌دهد. زمان درونیِ زن، در تماس با زمان بیرونی، آنَ را بی اعتبار می‌سازد. آگاهی او از مطلق، روزمره را بی‌ارزش، غیر جالب، و نهایتاً ناموجود می‌کند. جهان مألوف ویران می‌شود و جان مرگ آگاه ناگزیر از آن فاصله می‌گیرد و در روایتی بسیار شخصی از دنیا، مطلقاً تنها می‌شود. اما:

همدلی

اما همچنان که «نویسنده» دنیایی را که در دوران عزا حقیر و خالی می‌شود با «نوشتن» دوباره می‌سازد تا معناهای احتمالی و قوانین پنهان «مطلق» را در آشکار و «روزمره» کشف کند، هم چنان که نویسنده با نوشتن ، فاصله‌ی جانش را با جهان عینی طی می‌کند تا از نو و به شیوه‌ی خود با آن هم‌خوانی یابد، پرسناژ او نیز با افزودن «مطلق» به «گذرا» می‌کوشد به واقعیت روزمره اعتباری تازه و شخصی بدهد.

آمیختگی مرگ با زندگی در عین حال که واقعیت را ناپایدار می‌کند بر نیاز آدمی به واقعیتی پایدار نیز می‌افزاید. آگاهی بر واقعیت غیر قابل تفسیر مرگ در عین حال که خلأیی از معنا به وجود می‌آورد جستجوی معنا را حیاتی می‌کند و از این نقیضه چیزی به اسم «زندگی علیرغمِ درد بی پایان» پدید می‌آید که اعتبار و پایداریش را هم از خود مرگ کسب می‌کند. وقوف به مرگ، آگاهی جدیدی نسبت به«وجود» پدید می‌آورد که بر ارزش‌هایی از سرشت «مطلق» مبتنی است. از روزگاری که پناه آدم فقط آدم بوده است، این ارزش‌ها مددکار او بر عرصه‌ی خاک بوده اند. و از زمانی هم که چیزی برای حکایت کردن موجود آمده است کنش‌های داستانی از این ارزش‌ها مایه گرفته‌اند.

داستان‌های «سوگ» که با نگاشته شدن خلاقیت را برابر خلأ قرار می دهند، کنش حیاتی خود را از مهر، همدلی، دوستی و شفقت کسب کرده‌اند که جلوه‌های گونه‌گون یکی از حیاتی‌ترین ارزش‌های حافظ زندگی‌اند و قرارگاهشان بی شک در زهدان بخش زنانه ی وجود است.

هر داستان حد اقل با سه زمان سر و کار دارد: زمان منسوب به وقوع واقعه/ زمان نقل/ زمان دریافت متن. چیزی که به این زمان‌ها ربط و معنا می‌دهد هم سویی کنش حیاتی روایت است با ارزش‌های مندرج در جان و برآمده از سرشت نویسنده، و نیز همزمانیِ خواننده با این اتفاق. داستان‌های سوگ عمدتاً براساس

آگاهی به شرکت خواننده در سرنوشت متن‌ها ـ حداقل آن دسته از خوانندگانی که تقدیم نامه‌ی کتاب به آن‌ها اشاره می‌کند ـ عرضه شده‌اند؛ چه، سوای آن‌ها که به سبب حضور در زمان وقوع روایت هم سویی‌شان با کنش داستان تسهیل می‌شود، خوانندگان دیگر نیز یا از خلال تجربه‌ای مشابه، و اگرنه، با فرا رفتن از«قرائت آسان» با لحظه‌ی نوشتن متن هم زمان می‌شوند.

هم زمانی با «دیگری» یا با «واقعه»ای و یا با «متنی»ـ که متن هم دیگری و هم واقعه است ـ یعنی هم‌سو کردن زمان شخصی با زمان دیگری، با زمان واقعه، و در متن با «نظام دگرگونی‌های زمانمند»، و این کنشی است فرهنگی و خلاق که به حضور خواننده در متن و مکالمه‌ی نفس او با «ارزش» و غلبه‌ی او بر مرگ، در لحظه‌ی کاملی که در آن می‌زید/ لحظه ی قرائت/ منجر می‌شود و به قول سعدی «وقتش را خوش» می‌کند.

کسب توان سپاسگزاری از کسانی که در عزا شرکت کرده‌اند یکی از نشانه‌های باز یافت تدریجی جهان است برای سوگواران. اما سپاس از «همدلی و مهر» در تقدیم‌نامه، ضمن این که «ارزش» مندرج در کنش مشارکت را مشخص می‌کند به کیفیت حضورخوانندگانَ در متن نیز اشاره دارد: اگر نوشتن رسم نویسنده

است به جای مراسم سنتی سوگ، همدلی، آن ارزش حیاتی است که می تواند زمان خوانندهَ را با سامان نوشته هم سو کند. زیرا این ارزش، خود به کنَش سامان دهنده ی روا یت های سوگ تبدیل شده است. فضای مسلَط به قصه ها را پرداخته است، و رابطه‌ی نویسنده را با جفت و شخصیت محوریش بر قرار کرده و نقطه اشتراک و اتصال «زن» با جهان، و اساس رابطه‌اش با دیگران گردیده است .

سوای «شکاف » قصه‌ای سنگین از حس مرگ و عزاهای انجام نشده‌ای که عزای بزرگ‌تر بر انگیخته است ؛ و به جز قصه‌ی آخر که تمثیلی مسیحایی از شفقت را در گونه‌ای تفسیر از آن می‌توان یافت در چهار قصه‌ی دیگر هم، همدلی، مهر و توجه به روابط انسانی خمیر مایه قصه‌هاست : دل نگرانی زن برای بی خانمان‌هایی که پس از «آتش سوزی» دیگر سر پناهی ندارند، نوعی این همانی میان آتش سوزی و فاجعه‌ی شخصی زن به وجود می‌آورد. گفت‌وگو با صاحب مهمان‌خانه - که هیأت ظاهری، مهر پدرانه، وگرایشش به نظم یاد آور پدر است - فضای حسی و معنایی شکاف را در این داستان به گونه‌ای ملایم تر پژواک می‌دهد. نظم آرمانی مورد نظر پدر در فضای کوچک مهمان خانه به طور دلپذیری تحقق یافتَه و تأکید بر ترمیم ناپذیری آن چه از دست رفته،گفت و گو را چون تیمار داری دختر و پدری سرشار همدلی کرده ا ست. همراه چرخش نگاه زن بر ولگرد ، قصه با حسی از شفقت، بی پناهی، حسرت زیبایی بر باد رفته، افسوس بر بی معنایی حادثه وبی قانونی مطلقَ زندگی، چون رکوئیمی در رثاءِ جهانی که بنیاناً در معرض مرگ است، پایان می‌یابد.

«حس دل سوزی برای کسی که پول خریدن بلیط نـدارد» در «عکس قوری» علت ماجراست. حتی دزدیدن کیف باعث نمی‌شود زن *«موج اضطرابی را که از گونه های استخوانی جوان راه کشیده بود و در ته چشم‌های گود رفته اش موج زده بود»* از یاد ببرد. بعدتر زمانی که باید به سؤالات پلیس جواب دهد مشخصات او را *«مثل یک عکس فوری شش در چهار»*، هم چون عکس عزیز از دست رفته اش، به یاد می آورد که *«می‌توانست مال هر کجای دنیا باشد»*.

همدلی، از پایان« صبحانه» قصه ای که با کلمات دلهره (هفت بار در دو صفحه ی اول) شک، سرگردانی و سقوط آغاز می‌شود لحظه‌ای ناب می‌سازد که در آن دوست داشتن موجودی زنده، دنیا را آرام و زیبا می کند. دو نا آشنای نا همزبان از دوگوشه‌ی دور جهان چون مادر و دختری اندوهشان را به شادی حضور یکدیگر تیمار می کنند.پرداخت پایانی این قصه با لحن و فضای غم - شادمانه‌اش نمونه‌ی خوبی از هم آهنگی حس و کلمه است در نثر نویسنده.

طبیعت درونی شده و حاضر در صحنه‌های «مهمانی» که گاه فضایی گوتیک به آن می‌دهد، به زن حضوری دوگانه، حاضر وغایب، ظاهری و باطنی داده است، از یک سو یاد آور زن - مادر ازلی و از سوی دیگر زنی داغ دیده و علی رغم توجهایَ که به اوَ می‌شود سخت تنها میان جمعی بی خبر. آن چه به حضور ظاهری او جهت می‌دهد نگاه و رفتار شکیبا و دوستانه‌اش به پرسناژهایی‌ست که چون کودکانی غافل در گیر بازیگوشی خویشند و نیز تفاهم و همدلی‌اش با صاحب مجلسیَ که جشن تولدش به مجلس تودیع با عشق تبدیل می شود (یادآورسال روز تولد در قصه‌ی اول). دلبری‌های مرد از زن، به درونمایه عشق تمام شده وصل می‌شود و قصه‌ی ناگفته‌ی آن را به حدسَ می گذارد.و، نیز نگاه آن زن دیگر از همه‌ی گفتگوها و افعال مهمان‌ها به محض ظهور، تفسیری نسبتاً مغایر با ظاهر ارائه می‌دهد که از این قصه راهی برای تأمل در باب مماشات، دوستی و عشق باز می کند.

شفقت، یکی از چند بابی است که ورود خواننده را به دنیای معنایی«ملاقات» ممکن می کند. این جا رابطه‌ی زن با جهان روبرویش به کمالی نمادین می‌رسد که همه‌ی روابط دیگر را همچون مقدمه ای بر نتیجه ای غیر مترقبه، در خدمت معناهای متناوب و احتمالی این داستان در می‌آورد.

از پدر به صاحب هتل، از او به دزد جوان، تا مردان دیگر در سایر قصه‌ها، تصاویر مردان متعدد گویی در جهت پیش برد یک سخنمایه‌ی واحد، اجزاء تصویری را می‌سازند که به شکلی نهایی وکاملاً واژگونه ، در طرح چهره‌ی مرد « ملاقات » تمامیت یابد. مردی که فاقد همه‌ی مردانگی‌های مردهای قبلی است، بودنی دگرگونه دارد و در زیرساخت قصه، مکالمه‌ای با هر کدام از پرسناژهای مردانه‌ی دیگر.

در زبان رسمی روایت مردی است متعلق به دنیای «فقدان» ، فاقد میل به حیاتَ، میل جنسی، زیبایی، سلامت، سودا، در چشم خویش بی مقدار و دستخوش مالیخولیا.

می‌دانیم که، اگر در عزاهای سخت، دنیا بی مقدار می‌شود و عزادار در افسردگی عمیق‌اش چیزی جز عزیز از دست رفته نمی بیند و نمی خواهد، در مالیخولیا، این خود شخص است که در چشم خود مسکین و خالی و خوار می‌نماید. عزا های نا تمام مانده سرانجام به مالیخولیا منجر می‌شوند و چه بسا این قدم ماقبل آخر باشد. از زاویه ی تنگ این نگاه، آیا عشق بازی زن با مرد نمی‌تواند به معنایَ تسلا وتشفای دو سویه، غلبه بر مالیخولیا و تسلا یافتن در تسلای «دیگری» باشد؟ درپنج صفحه‌ی اول این داستان نه صفحه‌ای، کلمه‌ی *«دیگری»* دوازده بار بکار رفتهَ است و درَ پایان همان صفحه‌ی پنجم، تا لحظه‌ای که راوی دارد علت ملاقات و ترتیب آمدنش را توضیح می‌دهد، دو بارکلمه‌ی *«ناشناس»* به جای *«دیگری»* آمده است. در صفحه‌ی شش و هفت، زمانی که مرد دارد از خودش حرف می زند، نه بارکلمه ها ی*«آرام و آرامش»* می‌آید و این بخش با عبارت*«آرامش کامل ...مثل مرگ»* تمام می‌شود. بخش آخر با جمله‌ی مَهم زن:

«مثل این که دور قلب تان را حصار کشیده باشند» آغاز می‌شود. می گوید*«قلبتان»* و پس از آن صدای قلب در سر زن می‌پیچد. از قصه‌ی اول تا این جا، نخستین بار است که کلمه‌ی «سر» بکار می‌رود. مرد فی الواقع در سرش مرده است (رجوعی به پدر؟) اما قلبی که از آن او نیست در سینه‌اش می‌طپد و صدای این طپیدن را زن در سرش می‌شنود (صدای شکستن در قصه‌ی اول)، در دالان‌های سرش (راهرو، تاریکی، دالان به طور عینی و نمادین درقصه‌های قبلی تکرار شده است).

از این همه چه می‌فهمیم؟ پذیرش «دیگری»؟ پذیرش قطعی مرگ به عنوان یک واقعیت، به این معنا که جدایی کامل از مرگ در پیوستن به آن است؟ وپایان عزا؟ پذیرش بخش مردانه وجود که در نا خودآگاه یونگی هم جوار مرگ است؟ تسخیر این وجود از راه غلبه ی نَمادین بر مرگ؟ باز یافت«زنانگی» که در عزا به« مادری» تقلیل یافته است؟ دریافت آمیزش ابدی عشق ومرگ؟

پاسخ هر چه باشد، این رابطه اخلاقیات وهنجارهای عرفی و سنتی را می‌شکند ـ بگیر روزمره گی‌ای را که در تمام قصه‌های قبلی، در تقابل با حقیقتّ وجود، می‌بینیم ـ و دو موجودی را که هر کدام به گونه ای با مطلق زیسته و مرگ را ملاقات کرده‌اند، در فهم وهمدردی کاملی، که جایگزین هر معیار دیگری می گردد، به یک دیگر پیوند می‌دهد.

از همدلی به مهر و از دوستی تا شفقت، جزر و مد های جانی هستند که به دیدار خود نائل شده است. دیداری که تنها در آن سوی مرزهای« معمول »ممکن می گردد و از تجربه‌های سخت به دست می‌آید. دیدار مریمِ پیش از مسیحیت، کالبدّ مسیحِ الی الابدمرده را.

No. 11/2001
A Persian Journal of Literature

از نشر فارسی در خارج حمایت کنیم!

BARAN

مادران و دختران

کتاب سوم

ماه عسل شهربانو

مهشید امیرشاهی

بر بال باد نشستن

اثری تازه از

شهرنوش پارسی پور

بزودی منتشر می‌شود

برای تهیه آثار منتشر شده در خارج از کشور با
نشر باران در سوئد و یا با کتابفروشی‌محل خود تماس بگیرید

Tel. +46 8 88 54 74 + 46 8 464 83 91
Fax. +46 8 464 83 92
Email: baran@chello.se
Adress: Skidv. 15, 129 49 Hägersten, Sweden

BARAN