● اگر بپذیریم که نیکی و بدی، زیبایی و زشتی در جهانِ خارج قرار دارند و جهان پیرامون بیش از آنچه در درونمان رخ می‌دهد، حائز اهمیت است، در اصل وارد جهانی شده‌ایم که با قصه‌ی امروز یک گام فاصله دارد.

علیرضا سیف‌الدّینی

«آغاز ناگهانی قصّه»*

همه‌ی قصّه‌های کوتاه و بلند دنیا به«ناگهان» شروع می‌شوند و نقطه‌ی فرود کلماتِ سیاه برسفیدی نانوشته‌ی کاغذ که به‌تعبیری عدم یا نبودی است دردناک[1]، همواره ناگهانی است. این ناگهانی بودنِ آغازِ قصه‌ها یا به‌عبارتِ دیگر نقطه‌ی آغاز بی‌تعیّن، ناشی از تمایز میان دو جهان است: جهانِ گفتار و جهانِ نوشتار. به‌همین دلیل، حتی نویسندگانِ بزرگ جهان هم زمانی که می‌کوشند قصه و داستان خود را به‌روی کاغذ بیاورند همواره دچار عذابی وصف‌ناپذیرند، عذابی که باز ناشی از فاصله‌ی میان گفتار به‌معنای ذهن و نوشتار به‌معنای عمل است: «تصوّرش را هم نمی‌توانی بکنی چه وحشتناک گرفتارم، هم به‌شب و هم به‌روز؛ حقّا که اعمال شاقه است این، نه کار»[2] این صدای فریاد نویسنده‌ی بزرگی چون داستایوسکی است. برای آن که به‌قول خودِ او «حضرت کارامازوف» را دارد می‌نویسد. او تأکیدش به‌خوب از کار در آمدن اثر است: باید به‌هرقیمتی شده این کار را خوب از آب در بیاورم؛ یا دست کم چندان خوب که از عهده‌ی من برمی‌آید.[3] این همان نکته‌ی شایان توجهی است که موضوع بحث ما است، و پرسش‌هایی را پیش می‌کشد: آیا مانع یا موانعی نویسنده را به‌حوزه‌ی شک و تردید سوق می‌دهد؟ تردید نسبت به‌موفقیت در کاری که انجام می‌دهد یا اثری که می‌نویسد؟ هراسِ نویسنده از چیست؟ چه چیز اعتماد او را نسبت به‌کاری که انجام می‌دهد، سست می‌کند؟ آیا نویسنده همچون ناظری نشسته رو به‌تاریکی است که دستش را دراز می‌کند تا عناصری را از آن بیرون آورد؟ آیا نوشتن ـ قصه‌نویسی ـ همواره به‌معنای نوشتن ـ در یک قصه ـ برای توجیه ناگهانی بودن شروع قصه نیست؟ این نقطه‌ی آغاز چرا و به‌چه دلیل به‌پایان نمی‌رسد؟

«نویسنده به‌هنگام خلق اثرش تو گویی در بند و زنجیری نه از آنِ اراده‌ی آزاد خودش، بلکه از آنِ خودکامه‌یی بی‌امان و زورمند گرفتار آمده است که او را به‌بردگی گرفته تا برایش طرح داستانی پدید آورد...»[4]

و به‌راستی این خودکامه کیست یا چیست؟ نیرویی که در حد فاصلِ میان ذهن و دستِ قصه‌نویس جا خوش کرده است و عواملی را دور خودگرد می‌آورد تا قصه را از حرکت باز دارد.

فاصله‌ی میان ذهن و دستِ قصه‌نویس، همان دستی که موریس بلانشو از آن به«دستِ بیمار» یاد می‌کند و تسلط نویسنده را به‌دستی که می‌نویسد مربوط نمی‌داند، دستِ بیماری که هرگز مداد را رها نمی‌کند و نمی‌تواند آن را رها کند زیرا آنچه را می‌گیرد به‌راستی نمی‌گیرد. آنچه می‌گیرد به‌سایه تعلق دارد، و خود دست هم سایه است. همواره دستِ دیگر است که تسلط دارد، دستی که نمی‌نویسد و قادر است در لحظه‌ی ضروری مداخله کند، مداد را بگیرد و دور کند. پس تسلط همانا توانایی متوقف ساختنِ نگارش است و قطع کردنِ آن چه نوشته می‌شود...[5]

صرف‌نظر از اثبات برتری گفتار به‌نوشتار و یا بالعکس و در عین حال صرف‌نظر از تحلیل ذهن هنرمند در لحظه‌ی آفرینش اثر، نکته‌ی اصلی و مهمّ برداشتن گام آخر و رسیدن به‌قصه (به‌معنای امروزی) است؛ قصه‌یی که دیگر حکایت نیست. هرچند به«ناگهان» آغاز می‌شود، امّا عنصرِ «ناگهان» را به‌خود راه نمی‌دهد و ما در این جا به‌دنبال چرایی آن هستیم و تفاوت میان قصه و هرآنچه که قصه نیست. و اگر بپذیریم که همه‌ی عناصر ساختمان قصه در مکان‌های خاصی جای می‌گیرند، می‌توان پذیرفت که همه چیز در قصّه مکانمند است حتی زمان. و این همان چیزی است که حکایت فاقد آن است.

در کتاب فیه مافیه آمده است: آوازه‌ی شیری در اطراف جهان شایع گشته بود. مردی از برایِ تعجب از مسافت دور قصد آن بیشه کرد برای دیدن آن شیر یکساله راه مشقّت کشید و منازل برید چون در آن بیشه رسید و شیر را از دور بدید ایستاد و بیش نمی‌توانست رفتن گفتند آخر شما چندین راه قدم نهادیت برای عشقِ این شیر و این شیر را خاصیتی هست که هرکه پیش او دلیر رود و به‌عشق دست بروی مالد هیچ گزندی به‌وی نمی‌رساند و اگر کسی ازو ترسان و هراسان باشد شیر از وی خشم می‌گیرد بلک بعضی را قصد می‌کند که چه گمان به‌دست که در حق من می‌برید [گفتند اکنون] چیزی که چنین است یک ساله راه قدم‌ها زدی اکنون نزدیک شیر رسیدی این استادن چیست قدمی پیش‌تر نهید کسی را زهره نبود که یک قدم پیش‌تر نهد گفتند آن همه قدم‌ها زدیم آن همه سهل بود یک قدم این جا نمی‌توانیم زدن...[۶]

و حال اگر قصه‌ی امروز را همچون شیر تمثیلیِ مولوی تصور کنیم، می‌توانیم بگوییم حکایت و مرز آن با قصه‌ی امروز یک گام فاصله دارد، و در این فاصله عنصری نهفته است که ناگهانی بودن شروع قصه‌ی امروز تا حدود زیادی به‌حضور آن بستگی دارد: تاریخ. عنصری که جهان حکایت و حکایت‌گری از آن بی‌اطلاع است. همچنان که از خاصیت این شیر هم بی‌خبر است. قهرمان حکایت مدام در سفر است و به‌انجام اعمالی سرگرم است که حتی فرصت و مجال توجه به‌مناسبات میان این اعمال را هم ندارد. یا بهتر آن است بگوییم فاقد چنین ادراکی است. و مهم‌تر این که قهرمان حکایت همواره از دور، از نقطه‌یی در ازل می‌آید و از دوردست می‌گذرد و به‌دور دورها می‌رود. به‌همین دلیل خواننده یا شنونده‌ی جهان حکایت را در حال پرواز می‌بیند. جهانِ حکایت، جهان سبکی‌ها و پروازهاست. و خواننده یا شنونده به‌واسطه‌ی همین دوری و سبکی، خود را بیش از پیش از یاد می‌برد. او در حکایت مستحیل نمی‌گردد، خود را جای قهرمانِ حکایت نمی‌گذارد، بلکه جهان حکایت را به‌دلیل دور بودن از جهانی که در آن به‌سر می‌برد، به‌مثابه‌ی دنیای بیرونی و جدا به‌نظاره می‌نشیند و درواقع به‌حالت نشسته، به‌پرواز چشم می‌دوزد؛ به‌پرواز در جهانِ بدون ثقل.

بنابراین اگر بپذیریم که نیکی و بدی، زیبایی و زشتی در جهانِ خارج قرار دارند و جهان پیرامون بیش از آنچه در درونمان رخ می‌دهد، حائز اهمیت است، در اصل وارد جهانی شده‌ایم که با قصه‌ی امروز یک گام فاصله دارد. به‌عبارت دیگر با پذیرش این اصل پا به‌جهانی می‌گذاریم که در آن مکان و زمان ـ مکان و زمان انسانی ـ سخت به‌هم ریخته و آشفته است. و حتی خود قهرمان‌ها قدرت درک اعمال و کنش‌ها را ندارند. به‌همین جهت خواننده و شنونده نه تنها هویت مشابه خود را در وجود قهرمان نمی‌یابد بل به‌جای آن که در ماجرا شرکت کند، با صورتی رو به‌بالا، در کنجی به‌تماشا می‌نشیند. در نتیجه می‌توان اذعان داشت که حکایت نه تنها یک گام با قصه‌ی امروز فاصله دارد بلکه دست کم یک گام بالاتر از سطح زمین حرکت می‌کند.

نگاهِ حکایت، نگاهی است که جان‌دار و بی‌جان سر راهش را از وزن تهی می‌کند. حتی چنانچه شیری چون شیر تمثیلی مولوی باشد یا شیر حکایت «مرد حلواگر» کتاب اسرار التوحید.

بنابراین، در بررسی حکایت و قصه‌ی امروز، به‌طور کلی اوّلی را ساکن جهان افسانه‌یی و دومی را ساکن جهانِ ضد افسانه‌یی (واقعیت) می‌دانیم. اما همان طور که قصه نوعی سَفَر به‌حساب می‌آید، حکایت هم مانند قصه‌ی امروز سَفَر و جستجو است. با این وجود قهرمان حکایت مسافری است که: ۱ـ به‌میل و اراده‌ی خود به‌سفر می‌رود ۲ـ به‌خاطر دیگری به‌سفر فراخوانده می‌شود ۳ـ به‌سفر برده می‌شود. سفر اول را سفر آرزو، سفر دوم را پیکار و بالاخره سَفَر سوم را سفر اسارت می‌نامیم.

سَفَر آرزو:

سفر آرزو، سفری است که قهرمان براساس کمبودها و نیازهای خود آن را انتخاب می‌کند. حکایت سفرهای سندباد بحری نمونه‌ی بارز و آشکار سفر آرزو است. همچنین نگاه کنید به‌حکایت «مرد حلواگر» کتاب اسرارالتوحید.

می‌توان گفت که در حکایت «مرد حلواگر» ما نه با عنصر یا عناصر افسانه‌یی ـ عناصر سازنده‌ی اغلب حکایات ـ که با یک عنصر داستانی سر و کار داریم، که از همین رو، این حکایت شباهت نزدیکی با قصّه دارد. چون مکان عناصر با اندکی اغماض مکانی نسبتاً پذیرفتنی است. چه اوّل این که مرد حلواگر می‌گوید: «من هرشبی چنانک عادت پیاده روان کاروان باشد پاره‌ای در پیشِ کاروان برفتمی. و بخفتمی تا کاروان در رسیدی. پس برخاستمی و با کاروان برفتمی.» راوی هرچند با پیش کشیدنِ موضوعِ «عادت» حکایت را در روند علت و معلولی قرار می‌دهد امّا سویه‌ی دیگر آن را فراموش می‌کند. این سویه، به‌شناخت راه مربوط می‌شود. آن کسی که جلوتر از کاروان می‌رود، استراحت می‌کند تا کاروان برسد و او همراه کاروان راه بیفتد و برود، قطعاً راه را می‌شناسد. و دلیل دوم معطوف به‌قضیه‌ی ظهور شیخ است ـ فراموش نکنیم که در این حکایت ملاقات دوبار صورت می‌گیرد ـ شیخ بار دوم به‌کمک شیری که به‌ناگاه در بیابان ظاهر می‌شود، مرد حلواگر را به‌کاروان می‌رساند. و نکته‌ی مهم دیگر این است که سخنی از این رخداد میان او و کاروانیان رد و بدل نمی‌شود. این سکوت همن همچون عنصرِ «عادت» عملکردی دوسویه دارد. بخشی از آن را می‌سازد و در عین حال زمینه‌ی تخریب بخش دیگر را

*. بخش کوتاهی از کتاب منتشر نشده‌یِ «قصهٔ مکان» (مطالعه‌یی در شناخت قصه‌نویسی ایران).

فراهم می‌سازد. و در این مسیر خطّی یا افقی است که صحنه‌ی پایانی حکایت که نمایشگر بیهوش شدنِ مرد حلواگر است، حس کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد. به‌همین اعتبار، به‌عقب برمی‌گردیم، به‌بیابان و صحنه‌ی ظهور شیخ. گویی راوی چیزی را به‌عمد از ما پنهان می‌کند یا می‌کوشد چنان کند. اما موفق به‌یافتن مکان اصلی این عناصر نمی‌شود. او از «عادت» به‌طرف «راه گم کردن» و از آن جا به‌«دیدار با شیخ» حرکت می‌کند و در ادامه به‌«دیدار شیخ در خانقاه» و به‌«بیهوش شدن» می‌رسد. در این جا وظیفه‌یی که به‌عهده‌ی عنصر «عادت» گذاشته شده یا وظیفه‌یی که به‌عنصر «بیهوش شدن» محول شده، یکی است. اما هیچکدام در مکان واقعی خود قرار نگرفته‌اند. و ما با نگاه به‌این طرح و نقشه‌ی کج و معوج است که یاد قصه‌ی امروز می‌افتیم، و نه صرفاً به‌دلیل اشاره‌ی راوی به‌واکنش‌های درون. زیراکه این درون چنان زبان ضعیفی دارد که در آن وصف عین لحظه‌یی از حرکت باز نمی‌ماند.

سفر پیکار:

سفر پیکار، سفری است که قهرمان به‌آن فراخوانده می‌شود. به‌این معنی که شخصی (معشوق، پدر، برادر، خواهر و...) به‌شکلی از اشکال از حلقه‌ی ارتباط غیبت می‌کند و قهرمان برای نجات و رهایی شخصی به‌راه می‌افتد. به‌کتاب سمک عیار یکی از حکایات فارسی نگاه کنید.

ناگفته پیداست که ما در چنین حکایاتی همانند حکایات دیگر نه با درون، افکار و احساسات قهرمان‌ها که با عینیتی صِرف سر و کار داریم، عینیتی که در آن زبان حتی از قهرمانی به‌قهرمان دیگر تغییر نمی‌کند، پیکار جسمانی است و قهرمان‌ها غالباً به‌کاریکاتور شباهت زیادی دارند. و بالاخره، در آن ـ و در همه‌ی جدالهای موجود در حکایات ـ دو دسته با یکدیگر در ستیز و نبردند: سپاهِ خیر و سپاه شرّ.

● در بررسی حکایت و قصه‌ی امروز، به‌طور کلی اوّلی را ساکن جهان افسانه‌یی و دومی را ساکن جهانِ ضد افسانه‌یی (واقعیت) می‌دانیم.

● قهرمان حکایت مسافری است که: ۱ـ به‌میل و اراده‌ی خود به‌سفر می‌رود ۲ـ به‌خاطر دیگری به‌سفر فراخوانده می‌شود ۳ـ به‌سفر برده می‌شود. اولی سفر آرزو، دومی سفر پیکار و سومی سفر اسارت است.

سفر اسارت:

سفر اسارت، سفری است که قهرمان یا به‌زور و جبر یا به‌واسطه‌ی مکر و حیله‌ی شریر یا اشرار آن را آغاز می‌کند. «قصه‌ی یوسف» نمونه‌ی معروف چنین سفری است.

«قصه‌ی یوسف» هم مانند نمونه‌های پیشین نشانگر سفر قهرمان از نقطه‌یی به‌نقطه‌ی دیگر است. اما آنچه به‌ظاهر دو نمونه‌ی بعدی را از حکایت «مرد حلواگر» متمایز می‌سازد، وجود نیروی شرّ و نقش‌آفرینی آن در دو مثال بعدی است که راه را برنیروی خیر سد می‌کند. با وجود این، عنصری در حکایت اوّل به‌چشم می‌خورد که در نقش عامل بازدارنده یا مشکل‌آفرین ظاهر می‌شود، و سفر مرد حلواگر را به‌تعویق می‌اندازد یا به‌عبارتی دیگر باعث گم شدن او در بیابان می‌شود. برهمین اساس هرسه عامل بازدارنده در سه حکایت حاضر، به‌لحاظ فنی، کارکردی یکسان دارند. به‌این معنی که اگر در حکایتِ «سمک عیار» قهرمان اصلی ـ سمک ـ در برابر بدی می‌ایستد و خواهان نیکی است و عامل یا عوامل بازدارنده مانع از انجام کارهای نیک او می‌شوند، در «قصه‌ی یوسف» هم نقش بدی به‌برادرانِ یوسف محول شده است. اما در حکایت مرد حلواگر ـ مسافر سفر آرزو ـ نه قهرمانِ شریر دیگر که سهل‌انگاری خود مرد حلواگر یا همان عنصر «عادت» است که در نقش عامل بازدارنده ظاهر می‌شود تا او از کاروان باز ماند.

همه‌ی این‌ها، تنها بخشی از حوزه‌ی نسبتاً وسیعی را شامل می‌شود که حدود و ثغور آن را تا یک گام مانده به‌قصه یا داستان فرض کردیم. و اگر بپذیریم که پرداختن به‌سایر عناصر حکایات؛ به‌دلیل موضوعی که در پیش گرفته‌ایم، برایمان مقدور نیست، باید پذیرفت که جهت استقرار در راهی که ما را به‌مقصد می‌رساند، بایستی تنها بر سر دو جزء اصلی و اساسی سازنده‌ی حکایات درنگ بیش‌تری بکنیم: خیر و شر.

جای شگفتی نیست اگر تقسیم اشخاص نسبی قصه به‌دو گروهِ «مسطّح» و «مدوّر» را ناشی از توجه و تأمّل در این نکته بدانیم. اما توجه به‌جهان مطلق قهرمانان حکایت و باور به‌وجود شکاف عظیم میان این شقاق ما را به‌این نتیجه رهنمون می‌سازد که این تقسیم‌بندی، به‌دلیل نسبی بودن جهانِ قصه، راه کار مناسبی برای غور در جزئیات نخواهد بود. اما با وجود این می‌توان با استعانت از این کشفِ راهگشا و در عین حال با توجه به‌مطلقیت جهان حکایت، از طریق تقسیم هریک از قهرمانان نیکی و بدی به‌شاخه‌های دیگر، به‌تبیین زوایای پنهان آن مبادرت ورزید:

(قهرمان خیر)

مسطح مدوّر

● قصه‌نویس امروز، به‌نظر می‌رسد که به‌ناگاه وارد عرصه می‌شود و قصه به‌ناگاه شروع می‌شود. او «منِ» خود را به‌جهانِ ثابتِ بی‌صدا پرتاب می‌کند.

● حکایت همواره از تجربه‌یی که در پشت سر خود دارد، ارتزاق می‌کند، جان می‌گیرد و به‌راه می‌افتد، و راه افتادن را، همان طور که پیش‌تر گفته شد، می‌توان در حکم استقرار قهرمان در خط طولی زمان دانست.

(قهرمان شر)

مسطح — مدوّر

قهرمان خیر

الف: خیرِ مسطّح:

قهرمانی است که از ابتدا، یعنی از آغاز حکایت تا انتها، عمل زشت و ناشایستی از او سر نمی‌زند. و چون فاقد درون است؛ به‌اعتبار وجود بدی‌ها و پلشتی‌های قهرمان شر، نیک به‌نظر می‌رسد. او، درواقع بدون آن که از خویشتن خود آگاه باشد، در این مسیر گذارده شده است.

ب: خیر مدوّر:

قهرمانی است که صرفاً به‌منظور یاری به‌قهرمان خیر دیگر و تضعیف و شکست و امحاء قهرمان شر، در جایی از ماجرا، همکاری با قهرمان شر را می‌پذیرد و درواقع وانمود به‌دوستی و رفاقت با او می‌کند و از این طریق شریر را از میان برمی‌دارد.

شهرزاد نمونه‌ی بارز و آشکار خیر مدوّر است.

قهرمانِ شرّ

الف: شرّ مسطح:

شریری است که همچون قهرمان خیر مسطح از نقطه آغاز حکایت تا پایان آن شکل ثابتی دارد. کمترین تغییری در اعمالش ـ تمایل به‌نیکی و یا تشدید شرارت ـ پدیدار نمی‌شود. شر مسطح هم همچون سایر نمونه‌ها فاقد درون است و به‌همین علت از زشتی و پلشتی اعمالش بی‌اطلاع است.

ب: شرّ مدوّر:

شریری است که برای پیکار با قهرمان خیر، مستقیماً وارد عمل می‌شود و به‌یاری جادو از شکلی به‌شکل دیگر در می‌آید ـ از صورت دیو به‌پیرزنی خوش‌رو و... ـ و گاهی با توسل به‌حیله و نیرنگ، با حفظ صورت اصلی خود، وانمود به‌نیکی و راستی می‌کند. این معمولاً موقعی است که قوایش به‌تحلیل رفته است.

به‌حکایت علاءالدین و چراغ جادو و مرد جادوگر نگاه کنید.

از آنچه در بالا آمد چه نتیجه‌یی می‌توان گرفت؟ این که قهرمان ـ خیر و شر ـ با زبانِ بی‌زبانی ما را به‌سمت وضعیت آغازین حکایت هدایت می‌کند. اما منظور از وضعیت آغازین چیست؟

در پاسخ به‌این پرسش باید به‌عقب برگردیم، به‌سراغ «عادت» در حکایت «مرد حلواگر» و بلافاصله جنس آن را مشخص کنیم: آیا آنچه از آن به‌عنصرِ «عادت» در حکایت «مرد حلواگر» یاد کردیم خیر است یا شر؟ در جواب باید گفت که اگر کتابِ اسرارالتوحید را اصل بدانیم و حکایت «مرد حلواگر» را صرفاً ابزاری جهت تبیین کرامتی از کرامات شیخ ابوسعید درنظر آوریم، عنصر عادت به‌عنصر خیر بدل خواهد شد. اما چنانچه آن را تنها به‌عنوان یک حکایت مورد تأمل قرار دهیم، عنصر عادت را عنصر بازدارنده ـ شر ـ خواهیم یافت. این دوگانگی به‌ما امکان می‌دهد تا انتخاب کنیم. شما کدام را انتخاب می‌کنید؟ به‌اعتقاد من اگر مورد اوّل را انتخاب کنیم، به‌سرنوشت مردمی گرفتار می‌شویم که آوازه‌ی شیری آن‌ها را از خانه و کاشانه دور کرد، اما به‌محض رؤیت شیر ترسان و هراسان برجای میخکوب شدند و نتوانستند آخرین گام را بردارند. ولی اگر دومی را انتخاب کنیم قادر خواهیم بود همانند مرد حلواگر نه تنها قدم آخر را برداریم بلکه سوار شیر شویم و به‌کاروانمان برسیم. پس بهتر است در وضعیت آغازین حکایات تأمل و توجه بیشتری مبذول گردد:

«آورده‌اند که...» از کلیله و دمنه.

«آورده‌اند کی...» از سندباد نامه.

و یا:

«شهرزاد گفت ای ملک جوان‌بخت شنیده‌ام...»

و از همه مهم‌تر:

«یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ کس نبود. در روزگار قدیم...»

تردیدی نیست که در چنین آغازگاه‌هایی رمز و رازی نهفته است. قهرمانان به‌واسطه‌ی رشته‌هایی نه چندان پنهان و نامرئی به‌نقطه‌یی در اَزَل متصل‌اند، و ذهن حکایتگر مدام می‌کوشد حکایت را به‌نحوی از انحا از آن نقطه‌ی ازلی آغاز کند. به‌همین دلیل، می‌کوشد تا با آوردنِ عباراتی نظیرِ «یکی بود، یکی نبود...» و... تا جایی که می‌تواند زمان حکایت را به‌دور دورها برساند و با این اقدام وجود بی‌وجود متکثر را جانشین وجود فردی اعلام کند. و گویی همیشه این ورود از سمت راست صورت می‌گیرد؛ ورود و سمتی که متعلق به‌قهرمان خیر است. به‌همین دلیل چنین به‌نظر می‌رسد که قهرمان شرّ یا همان شریر از سمت چپ وارد می‌شود.

امّا قصه‌نویس امروز، مدام در حال

بریدن آن رشته‌ی نامریی است. و به‌نظر می‌رسد که او به‌ناگاه وارد عرصه می‌شود و قصه به‌ناگاه شروع می‌شود. او ـ قصه‌نویس ـ «منِ» خود را به‌جهانِ ثابتِ بی‌صدا پرتاب می‌کند. این کنش ـ خواسته یا ناخواسته ـ با استعانت از عاملی صورت می‌گیرد که مکان حضورش فاصله‌ی میان حکایت و قصه‌ی امروز است: تاریخ.

باوجود این آنچه مسلم به‌نظر می‌رسد این است که هیچ یک از حکایات صرفاً به‌منظور سرگرم کردن شنونده‌ها و خواننده‌ها به‌وجود نیامده‌اند. زیرا که با هرسخنی ـ اعم از حکایت و قصه یا داستان ـ پای عامل تجربه به‌میان می‌آید. با این تفاوت که تجربه در حکایت در هیئت پند و اندرز و تبلیغ و ستایش از نیکی و نیکان ظاهر می‌شود. از این نقطه نظر تجربه ـ پند و اندرز ـ در همه حال دست کم یک گام با حکایت فاصله دارد، و گویی حکایت برای تبیین تجربه ساخته می‌شود و قادر است بدون اتکا به‌آن حیات مستقلی داشته باشد. از این رو، وجه تمایز میان حکایت و قصه‌ی امروز درباره‌ی مقوله‌ی تجربه به‌شکل زیر است:

تجربه (پند و اندرز) ← حکایت

تجربه ← قصّه (به‌معنای امروزی) ←تجربه

بنابراین، حکایت همواره از تجربه‌یی که در پشت سر خود دارد، ارتزاق می‌کند، جان می‌گیرد و به‌راه می‌افتد، و راه افتادن را، همان طور که پیش‌تر گفته شد، می‌توان در حکم استقرار قهرمان در خط طولی زمان دانست. اما به‌نظر می‌رسد زمان مناسبت چندانی با وقایع و حوادث حکایت ندارد. گویی ـ قطب نیکی و بدی ـ این جدایی و افتراق از پیش به‌آن‌ها بخشیده شده است، و درک وقایع و کیفیات آن از جانب قهرمان‌ها اهمیت زیادی ندارد.

ولی آیا با توجه به‌عبارتِ «از حدیث حدیث شکافد» می‌توان باور کرد که تجربه از راه آگاهی و شناخت به‌سمت تجارب بیش‌تر و متنوع‌تر در حرکت است؟

«از حدیث حدیث شکافد» یا همان «حرف حرف می‌آورد» در معنای مصطلح، به‌توان زایشِ گفتار اشاره دارد. به‌همین دلیل می‌توان گفت که حکایتگر در کشف مکان اصلی عناصر حکایت فاقد دقت لازم است و قهرمانان به‌نظر می‌رسد که درست مثل عروسک‌های خیمه‌شب بازیِ حرکاتِ اضافی می‌کنند و در ورود به‌جهان نوشتار، قادر به‌رعایت ضرباهنگ ابعاد افقی و عمودی حوادث روی کاغذ ـ مکتوب ـ نیستند.

با این همه، مقصود ما در این نقطه از بحث، توجه به‌مقوله‌ی شناخت و تجربه است یعنی همان نگاه یا به‌عبارت بهتر چرخش نگاه که از نقطه‌یی در ازل آرام آرام به‌سمت خود، درون و ذهن برمی‌گردد. با این وجود توجه به‌آن بخش از خود ما که حیوانی است، شاید بتوان گفت که باید یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهای عصر حکایتگری محسوب می‌گردد. گو این که ریشه‌ی این دقت ـ اگر چه صوری ـ در خارج از این حکایات تمثیلی نهفته است، اما با وجود این، این عمل، یعنی توجه صوری و سطحی به‌صورت و استنباط صوری حیوان، فی نفسه مهم و ستودنی است. به‌دلیل این که حیوان بخشی از خود ما است، نگاه ما به‌حیوان تنها آن بخش از حیوان را که شبیه انسان است، درک می‌کند، و این شباهت به‌ذهن حکایتگر این امکان را می‌بخشد که به‌یاری این صورت‌ها، بخش تاریک وجود خود را به‌نمایش بگذارد. و مهم‌تر این که ذهن حکایتگر بخش سیاه وجودش را حیوانی می‌نامد و... کسی چه می‌داند شاید آن شیر دوّم حکایتِ «خرگوشی که به‌حیلت شیر را هلاک کرد» کتاب کلیله و دمنه خود حیوان باشد، ولی باقی قضایا ما هستیم. زیرا که در خلال حرف‌های دروغین خرگوش حیوانی ترسیم می‌شود که از نوعی معصومیت برخوردار است، و این معصومیت بی‌درنگ احساس غربت را به‌همراه می‌آورد، احساس غربتی که ناشی از مسافتی است که در آن حیوان از دیدرس نگاه معنی‌دار انسان خارج می‌شود و شکل واقعی به‌خود می‌گیرد ـ شاید به‌همین دلیل است که کارل گوستاویونگ حیوان وحشی را پاک و حیوان اهلی را آلوده می‌نامد ـ و دقیقاً همین جا است که آن خرگوش زیرک ـ که قسمت اعظم آن خود ما هستیم ـ به‌مراتب بی‌رحم‌تر از شیر دوّم که ساخته و پرداخته‌ی ذهن خود خوگوش است، به‌نظر می‌رسد.

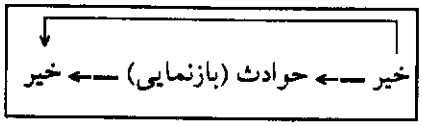
این نمونه‌ها به‌تمامی از میل و رغبت انسان به‌کشف و بیان حقیقت خبر می‌دهند. حقیقتی که در مناسبات میان انسان و طبیعت، انسان و اشیاء، انسان و حیوان و بالاخره انسان و انسان متجلّی می‌گردد (اسطوره ـ حکایت تمثیلی ـ حکایت پهلوانی).

اما همان‌طور که گفته شد، حکایت تمثیلی (حکایت حیوانات) یکی از مهم‌ترین هدایای عصر حکایتگری باید به‌حساب بیاید. گویی قهرمان خیر مدوّر و قهرمان شر مدوّر، هردو بلافاصله بعد از تغییر شکل ظاهری قدرت بازگشت به‌وضعیتِ پیشینِ خود را از کف داده‌اند و باید به‌همان صورت حاضر به‌ایفای نقش ادامه دهند و دیگر طلسم و جادو هم کارساز نیست.

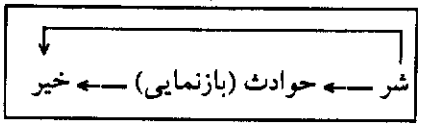
نکته‌ی در خور توجه دیگر این است که می‌توان قهرمانان خیر مدور و شرِ مدور را به‌گونه‌یی دیگر مورد تأمل قرار داد، و آن این که میان صورت‌های دوگانه‌ی هریک از آن‌ها فاصله بیندازیم و حوادث دور و اطراف آن‌ها را در آن شکاف یا فاصله بگنجانیم، سپس وقایع را به‌گونه‌یی تنظیم کنیم که میان حوادث و نحوه‌ی تغییر و تبدیل آن‌ها از شکلی به‌شکل دیگر مناسبتی برقرار شود. برای مثال، صورت خیر را از صورت دیگر آن یعنی صورتِ وانمود کردن او به‌شرارت یا دوستیِ با شر جدا کنیم و خیر را در نقطه‌یی در آغاز و صورت دیگرش را در نقطه‌یی در نزدیکی پایان نوشته قرار دهیم ـ

از آنجا که خیر از آغاز تا پایان تغییری نمی‌یابد این شکل در نقطه‌یی نزدیکِ پایان استقرار می‌یابد ـ و حوادث را میان این دو صورت بچینیم (یک رابطه‌ی علی) و بکوشیم تا میان این دو شکل رابطه‌یی برقرار سازیم. این مثال در مورد شرّ مدور هم صدق می‌کند:

قصّه



قصّه



حال آیا نمی‌توان به‌این نتیجه رسید که این دو نمونه‌ی بالا، نه دو قهرمان که همان دو شخصیتِ «مسطح» و «مدور» قصه‌های امروز است؟ پاسخ مثبت است. قهرمان به‌شخصیت بدل شده است و حالا می‌توان به‌ارتباط میان کنش او و حوادث معتقد بود. این جا نقطه‌ی مهمی برای قصه‌نویسی محسوب می‌شود. به‌این معنی که اگر شخصیتِ داستانی را محصول حوادث واقعی و جریان‌های عمده‌ی اجتماعی و واکنش‌هایی بدانیم که در برابر این حوادث از خود نشان می‌دهد، آن را وارد قصه‌یی کرده‌ایم که از آن به‌قصه‌ی واقعی‌گرا یاد می‌شود.

بنابراین می‌توان چنین استدلال کرد که ساکنِ پرتلاطم آن فضای خالی میان حکایت و قصه، یعنی آن یک گام باقی مانده، تاریخ است. اما این نه تنها پایان راه نیست بلکه نقطه آغاز جدالی است عظیم. در این جدال به‌تعبیری یک گروه واقعیت را در نَفْس حوادث عینی جست و جو می‌کند و گروه دیگر در ذهن و درون. به‌عبارت دیگر گروه اول محتوا را اصل می‌داند و گروه دوّم معتقد است که تفکیک شکل و محتوا امری است ناممکن.

اما قطع‌نظر از این تفاوت‌های بنیادین میان این دو گروه و نیز قطع نظر از شباهت میان حرکت افقی و طولی زمانی در حکایت و قصه‌ی واقعی‌گرا، می‌توان گفت که آن دو فی‌نفسه در تکاپو برای یافتن مکانِ اصلی عناصر داستانی‌شان، عملکردی یکسان دارند. چه، به‌اعتبار همین کنش، قصه از حکایت جدا می‌شود و به‌دنبال آن زندگی هم به‌تصویری مشبّک بدل می‌گردد.

مشبّک‌سازی زندگی یا گزینش ادبی، درواقع ورود به‌ساحت نوشتار است. یعنی نگاه از طریق کلمات، جملات، بندها و... به‌زندگی است. در این جا، از گفتار، به‌عنوان سخنی بی‌نظم و انتظام خبری نیست. به‌دلیل این که قصه «از سنت گفتاری و زبانی ریشه نمی‌گیرد و از راه آن نیز بیان نمی‌شود...»[7] در قصه همه چیز دارای مکان است و می‌توان گفت که همه‌چیز خودِ مکان است و زندگیِ مشبّک در اعضای تنِ قصه (کلمه، جمله، بند و...) به‌نمایش در می‌آید. این دقیقاً همان چیزی است که حکایت از داشتن آن محروم است. و چنانچه آن را به‌ساحتِ نوشتار راه می‌دهیم، لباسِ نوشتار (مکان) برای آن تنگ خواهد بود. گویی که نظم حکمِ ایجاز را دارد.

به‌هرطریق قصه‌ی امروز همچنان که پیش‌تر هم گفتیم نه به‌خاطر خیر و شر و نه از نظر چگونگی قهرمان‌ها و نه زمان و دیگر عناصر و ابعاد ساختمان خود، نمی‌تواند در کنار حکایت بنشیند و شباهتی به‌آن داشته باشد. قصه‌ی امروز با بریده شدن از آغازِ از پیش تعیین شده شروع می‌شود. قصه‌ی امروز آغاز خاص خودش را دارد. این ـ همانطور که گفتیم ـ بازگشت و چرخش نگاه از نقطه‌یی در ازل به‌خود و درون خود است... این آغاز هم جنس آینده است و گویی هرچه قصه پیش می‌رود، گذشته‌یی و سابقه‌یی برای آغاز آفریده می‌شود... و قصه‌ی معاصر ایران نه با چیزی که از آن به‌واقعی‌گرایی صرف یاد می‌شود که با نگاه عمیق به‌بخش پست و فرومایه و در عین حال مستورِ «من» آغاز شده است: بوف کور. این قصه، قصه‌ی انکشافِ «من» است: فرو رفتن در خود برای فراروی از خویش:

من فقط برای سایه‌ی خودم
می‌نویسم که جلو چراغ
به‌دیوار افتاده است، باید
خودم را بهش معرفی بکنم.

و با وجود همین تصمیم است که تاریخ یک نویسنده شکل می‌گیرد. تاریخی که می‌بیند و تاریخی که در آن زندگی می‌کند. هردو خودِ او است، پس باید در خود فرو رود تا قدرت فراروی از خویش را به‌دست آورد. من ـ سایه ـ معرفی خود به‌سایه... این همان چیزی است که نخستین سطر قصه‌های نوشته و نانوشته را با حضور نامریی خود به‌تسخیر در می‌آورد. آن هم به‌یاری «دیگری» یا «غیر».

بنابراین می‌توان ادوار مختلف ادبی را به‌سه گروه زیر تقسیم کرد:

الف ـ سنت سنتی: «یکی بود، یکی نبود...»

ب ـ سنت مدرن: (من ـ غیر) به‌جایِ «یکی بود، یکی نبود...»

ج ـ سنت پسامدرن: «یکی بود، یکی نبود...» (من ـ غیر) (نویسنده).

پانوشت‌ها:

۱. شعله‌ی شمع: گاستون باشلار، ترجمه‌ی جلال ستاری، انتشارات توس، چاپ اوّل، ۱۳۷۷.

۲. رمان به‌روایت رمان‌نویسان: میریام آلوت، ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس، نشر مرکز، چاپ اوّل، ۱۳۶۸.

۳. همان کتاب.

۴. همان کتاب.

۵. مجله‌ی تکاپو: شماره‌ی ۹، تنهایی ذاتی (بخش اوّل کتاب فضای ادبی) موریس بلانشو، ترجمه‌ی افشین جهاندیده، ص ۲۷.

۶. فیه مافیه: مولانا جلال‌الدین محمد مشهور به‌مولوی، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲، ص ۱۱۹.

۷. نشانه‌ای به‌رهایی: مقاله‌هایی از والتر بنیامین، بابک احمدی، نشر تندر، ۱۳۶۶، ص ۲۰۳.