بی هیچ بیش و کم در ساعت پنج عصر[۱]

نگاهی به داستان انفجار بزرگ نوشته هوشنگ گلشیری[۲]

ائلیاد موسوی

یکم

استاد گفت: «باشد، می‌رقصم، اگرچه هیچوقت نرقصیده‌ام.» خوب، رقصید، خشک بود بدنش، دست و پاش انگار چند تکه چوب بود اما رقصید. می‌شنوی امینه آغا؟ رقصید و هی سر و دست تکان داد، چرخ و نیمچرخ زد و هی مثلاً قر به کمرش گذاشت. بالاخره هم نشست و یکدفعه زد زیر گریه. می‌گفت: «من نمی‌توانم.» کجاست حالا؟ گوشت با من است؟ گفت: «نمی‌توانم. من هیچوقت نرقصیده‌ام. ترسیده‌ام که برقصم یا بخوانم، حتی توی حمام تک و تنها صدام را ول بدهم».

از داستان انفجار بزرگ/ هوشنگ گلشیری

والتر بنیامین در جستار سرمایه داری به مثابه دین مختصات دینی جدید و بی‌رحم را معرفی می‌کند: دین سرمایه‌داری. دینی که سراسر زندگانی را به مناسک و آیین تبدیل می‌کند و بر خلاف سایر ادیان –که مکان و زمان‌های مقدسشان از پیش مشخص و معلوم هستند– از مومنانش می‌خواهد تا تمام مکان‌ها و زمان‌ها را به مثابه زمان و مکان مقدس برای به انجام رساندن فرایض ضروری و غیرقابل سهل‌گیری بفهمند. مومنان این دین باید ۲۴ ساعت هر روز و هر روز هر هفته سرسپردگیشان را به خدای آن ابراز و اعلام کنند. لحظه‌ی فراغتی وجود ندارد، چیزی که به عنوان اوقات فراغت برنامه‌ریزی شده است خود یکی از مناسک بی‌شماری است که برای بیرون پریدن از صف مغضوبین با خشونت و جدیتی آهنین باید به اجرا در بیاید زیرا دین جدید همچون ماشین تولید گناه جایی برای استغفار و بخشودگی باقی نگذاشته است: شکست خوردگان لعن شدگانی ابدی هستند که شکست خوردگیشان همچون مُهری ابدی بر پیشانیشان حک شده است و با هیچ استغفاری زدوده نخواهد شد.

وضعیت پیچیده‌ی انسان مشتاق/دلزده‌ی معاصردر واقع محصول همین «دین» است، دینی که در هر لحظه و مکانی جشنی آیینی برپاکرده است: نه برای غرق کردن انسان‌ها در شادی و شور جشن، بلکه برای بیرون راندنشان: جشن عظیم‌تر همواره در جایی دیگر/ دورتر است. باید برای رسیدن به آن جای دیگر/ دورتر بیشتر –باز هم بیشتر– دوید و در عین حال عذاب نرسیدن به آن را همچون صلیبی بر دوش حمل کرد. کارناوال مقدس شروع شده است و مومنان گناه‌کار –گناهکار یعنی شکست خورده– بیرون مانده‌اند و خدایگان غایب دین جدید هیچ وعده‌ای برای بخشش و رستگاری در چنته ندارد.

راوی بدخلق داستان «انفجار بزرگ» هوشنگ گلشیری با آن زبان تلخ و تند، که آشکارا غیر اداری، نامنظم، هیجانی و به همین دلایل کارآمد است مشغول فراهم کردن مقدماتی برای شکاف انداختن بر دیوار جشن/ سوگ مدام است: تلاشی سرشار از امید و ناامیدی توامان. ناامیدی از شرایط اطرافش و امیدواری به رستگار کردن خاطراتی بریده بریده، که ازخلال گفتگویی طولانی و بدون حفظ توالی تاریخی، در آسمان حافظه‌اش چشمک می‌زنند و ناپدید می‌شوند، امیدواری به رخدادی آغازین، انفجاری بزرگ که زندگی را به ارمغان آورده، لحظه‌ی آغاز آفرینش: « پانزده

---

[۱] سطری از شعر «در ساعت پنج عصر» گارسیا لورکا، ترجمه احمد شاملو

[۲] مجله مروارید به دلایل مختلفی منتشر نشد .عنوان آن شماره"به زنگاه "بود و مطابق معمول سه بخش را تشکیل می داد :اندیشه، اجتماع و هنر . بخش اندیشه آن در مجله "انکار" و بخش هنر آن نیز در حلقه تجریش منتشر می شود.

میلیارد سال از آن انفجار بزرگ تا همین حالا هی این سنگ و کلوخ‌ها چرخیده اند و هی به هم خورده‌اند تا شده‌اند ما، شده‌اند دو جوان که دو طرف نیمکت بنشینند و هی یکی بگوید: «چطوری؟» و آن یکی بگوید: «خوبم» و هی کونسرک بیایند کنار هم. آنوقت ما مردم خم نمی‌شویم زمین را ببوسیم. حرمت باید گذاشت، کفران نعمت می‌کنند این مردم، نمی‌رقصند».

دوم

به یاری تامل و بازاندیشی در خواهیم یافت که تصویر ذهنی ما از سعادت، رنگ و بوی خود را یکسر مدیون آن (دوره) زمانی است که از رهگذر سیر تحول هستی خودمان نصیب ما شده است. آن نوع سعادتی که تصورش می‌تواند حسادت ما را برانگیزد فقط در آن جو یا هوایی وجود دارد که تنفس کرده‌ایم، در جمع کسانی که می‌توانستیم با آنان گپ بزنیم، یا زنانی که ممکن بود معشوقه‌ی ما شوند. به کلام دیگر تصویر ما از سعادت به نحوی جدایی ناپذیر به تصویر ما از رستگاری وابسته است.

تزهایی درباره مفوم تاریخ/ والتر بنیامین/ ترجمه فرهادپور – مهرگان

فضل‌الله خانِ پا به سن گذاشته‌یِ داستانِ انفجارِ بزرگِ گلشیری آشکارا منتقد وضع موجود است اما مخالفتش گاه و بی‌گاه رنگ و بوی کم اهمیت پنداشتن سختی‌های ساختاری وضع موجود و حمل تمامی ایرادها به ویژگی‌های فردی انسان‌های اطرافش را به خود می‌گیرد و البته وارد شدن همین تنش تناقض‌آلود به متن داستان و منعکس شدنش در لحن راوی است که راوی را از افتادن به ورطه‌ی تیپِ رقت‌انگیزِ همه‌چیزدان نجات می‌دهد و به شخصیتی باورپذیر بدلش می‌کند. برای راوی داستان، انسان‌های اطرافش چهره‌ای دوگانه دارند: از یک سو حامل گذشته‌ای شخصی هستند که از «رهگذر سیر تحول هستی» خودش همراهی و همصحبتی و همدلی‌شان را زیسته و تجربه کرده است و از سویی دیگر حامل نقش‌هایی اجتماعی‌اند که طبیعت ثانوی و اقتصاد و سیاست بر دوششان گذاشته است. مِهر و خشم توامان او حاصل این رویارویی است. فضل‌الله خان از گرانی‌ها خبر دارد، می‌داند که دانشگاه آزاد برای رشته‌ی پزشکی پول هنگفتی می‌گیرد، از اینکه روزنامه‌ها حتی همین‌ها را هم نمی‌نویسند شکایت می‌کند، دلش از شنیدن اینکه «دختر گُمب گلش» باید در اداره مقنعه‌اش را زیر گلو سنجاق کند و «کاکلش را بدهد تو» تا حتی «به اندازه‌ی این بته جقه‌ی روی این دستمال عسلی از لب مقنعه‌اش جوانه» نزند آتش می‌گیرد اما در عین حال از دست پسرش که جمعه‌ها تا لنگ ظهر می‌خوابد، از دست دخترش که به جای دامن سفید و قرمز در خانه‌شان فقط بلوز و شلوار می‌پوشد چون راحت‌تر است و از دست همکار سابق بازنشسته‌اش که از راه نرسیده گلایه از گرانی‌ها را شروع می‌کند عصبانی می‌شود و داد و بیداد راه می‌اندازد. و اینگونه است که همین تناقض تبدیل می‌شود به نقطه‌ی ثقل داستان و لحظه‌ای که در خود «ظرفیت رشد[۳]» قابل اعتنایی را حمل می‌کند.

برای فعال کردن این ظرفیت و گشودن شکاف موجود در این تناقض باید یک بار دیگر سراغ راوی داستان برویم: فضل‌الله خانِ ۶۵ ساله، بازنشسته‌ی بانک صادرات و طبقه متوسطی‌ای است که به همراه زنش امینه در یکی از بلوک‌های شهرک اکباتان زندگی می‌کند. او و امینه دو دختر و یک پسر دارند که هر سه‌تایشان ازدواج کرده‌اند و رفته‌اند و حالا او مانده است و زنش. فضل‌الله خان نه روشنفکر و نویسنده و استاد است، و نه فعال سیاسی و سخنگوی حزب که بر اساس نظمی بیرونی و طراحی شده سخن بگوید (مگر آنها سخنان خالی از تناقض می‌گویند؟). کسی است شبیه همه‌ی کسانی که بی رحمانه می‌نوازدشان و در عین حال دوستشان دارد. و اگر این ادعا درست باشد، پس چگونه است که شبیه آنان، یعنی شبیه خانواده و دوستان و همکارانش نمی‌اندیشد و در مقایسه با آنان سرسپردگی کمتری به دین سرمایه‌داری دارد؟ جواب روشن است: از کار افتادن پاها و از دست دادن امکان «دویدن»: آن دو عصای زیر بغل، راوی گلشیری را به بیرون زمان و مکان مقدس سرمایه‌دارانه پرتاب

---

[۳] «ظرفیت رشد» اصطلاحی است که آگامبن از فوئرباخ وام می‌گیرد و آن را به عنوان روش ویژه‌ی خودش معرفی می‌کند. به نظر او در آثار مورد علاقه‌اش –اعم از هنری، علمی یا نظری– عنصری اصالتا فلسفی وجود دارد که دانسته یا نادانسته ناگفته مانده‌است و باید پیدا و قبضه شود. آگامبن معتقد است که با دنبال کردن این روش تا آخر، می‌توان به نقطه‌ی غیر شخصی‌ای رسید که تمایزگذاری بین «آنچه از آن ماست» و «آنچه که متعلق به نویسنده‌ایست که در حال خواندش هستیم»، امکانپذیر نباشد. (آجورجو آگامبن، ۱۴۰۰: ۳۰)

کرده‌اند. او حتی به اکنون بیرون از خانه نیز با وسواسی شک آلود می‌نگرد که دائم می‌پرسد «راستش را بگو پیرزن. آن بیرون چه خبر است؟» چه برسد به آینده‌ای که باید با دویدن به آن رسید. اما همین بیرون افتادن از زمان و مکان مقدس و طرد شدن از «آینده»، آسایشی دردآور به او بخشیده است. آسایش، زیرا بیماری در جهانی که انسان بودن چیزی نیست جز تلاشی بی پایان و البته محتوم به شکست برای «پیشرفت» و شرکت در مناسک پیشتر گفته شده، محدوده فراغتی کفرآلود تولید می‌کند؛ و در این محدوده فراغت، بیمار –علی‌الخصوص اگر رفاهی نسبی هم داشته باشد– می‌تواند همچون فرشته‌ی تاریخ در تابلوی پل کله در حالی که به آینده پرتاب می‌شود، چشم به گذشته بدوزد و چیز دردآلودی را ببیند که دیگران نمی‌بینند: آوار روی آوار، ویرانی روی ویرانی. اما خلاصی یافتن از وهم آینده، به یک جهت دیگر نیز دردآور است زیرا او چگونه می‌تواند با وجود بیماری‌های متعدد و پاهایی که جفا کرده‌اند و امکان تنهایی راه رفتن، حتی تا کنار پنجره، را از او گرفته‌اند «بماند، مردگان را بیدار کند، و آنچه را خرد و خراب گشته است مرمت کند و یکپارچه سازد»؟ (بنیامین، ۱۳۹۵: ۱۶۲). آیا انفجار بزرگ پاسخی برای این پرسش دارد؟ (تا بخش سوم جستار صبر می‌کنیم)

اهمیت داستان انفجار بزرگ دقیقا همینجاست. آنجایی که باورها و جهان‌بینی راوی/ قهرمان داستان نه با تحمیل بیرونی نویسنده، بلکه از خلال و به میانجی موقعیت مادی و تنانه‌ی او ظهور می‌یابد و تبدیل به محتوای صدقی اثر می‌شود. پاهای از کار افتاده و بدن زوار در رفته راوی با مسدود کردن آینده، از یک سو حواله دادن زندگی به فردایی نامعلوم را غیرممکن کرده، و از سویی دیگر به او جسارت شک و داوری درباره‌ی اکنون را بخشیده است: پنجره‌های بسته و پرده‌های کشیده، «تازه اگر هم باز باشد فقط زر–زر تلویزیون می‌آید»، دختری که پانزده سال است تلفن نمی‌کند یا یک بندِ انگشت نامه نمی‌نویسد، نیمکتی که دختر و پسر جوانی رویش ننشسته‌اند معلوم است که طاقت «عزب اوغلی» دیروز و فضل‌الله خان دیلاق به زیر بغل امروز را طاق می‌کند: باید دست به کار شد و زندگی را نجات داد. فردایی در کار نیست. راوی از و در «امروز» داستان سخن می‌گوید.

سوم

بازی به عنوان وسیله‌ای برای حرمت شکنی در همه جا رو به افول نهاده است. انسان مدرن ثابت کرده است که دیگر نمی‌داند دقیقا چگونه از راهِ تکثیر سرگیجه‌آورِ بازی‌های کهن و نو بازی کند.

در ستایش حرمت شکنی/ جورجو آگامبن/ ترجمه نجفی– فرهادپور

فضل الله خان داستان گلشیری که عتاب و خطاب‌های بیشمارش سال‌های سال مغلوب خشونت ساختاری شده است و کوچکترین چیزی را در زندگی نزدیکانش نتوانسته تغییر بدهد، در آخرین قدم یک بازی اختراع می‌کند، یک بازی بی هدف و البته شبیه هر بازی دیگر جدی. چیزی از جنس همان کاری که سال‌ها پیش در سیاحت دوستانه‌شان عملی کرده بودند: «هر شب یکی مجبور بود سرمان را گرم کند. برقصد، یا نمی‌دانم آواز بخواند یا قصه بگوید یا یک بازی اختراع کند». او در بازی جدید تلفن را برمی‌دارد و همینطوری بی‌هدف شماره‌هایی می‌گیرد و به کسی که آنطرف خط گوشی را برداشته، می‌گوید «دو تا جوان قرار گذاشته‌اند سر پنج عصر[۴] وسط میدان ونک برقصند» و در جواب هر کسی که می‌پرسد «چرا؟» و «که چی؟» و «یعنی چه؟» هر بار جوابی متفاوت می‌دهد. به برادرزاده‌اش گفته است: «چی‌ش را نمی‌دانم، اما مطمئنم که می‌رقصند»

[۴] «در ساعت پنج عصر» که نام شعری از گارسیا لورکاست که سال‌ها پیش‌تر از نوشته شدن داستان «انفجار بزرگ» نوشته و توسط احمد شاملو به فارسی ترجمه شده است. آیا «ساعت پنج عصر» داستان انفجارِ بزرگ ممکن است «در ساعت پنج عصر» لورکا را یک بارِ دیگر به خاطر نیاورد و در خاطره‌ها «بیدار» نکند؟

و به استاد گفته است: «به شادی عکس گرفتن از آغاز خلقت می‌خواهند برقصند». نکته مهم داستان اینجاست که «بازی» فضل الله خان گویا همبازیانی پیدا کرده است، چون جایی به زنش می‌گوید:

«نبودی تو، رفته بودی نان بگیری یا نمی‌دانم سبزی. صبح اول وقت یکی تلفن کرد گفت: «دو تا جوان قرار گذاشته اند، سر پنج عصر وسط میدان ونک برقصند.» من اول زنگ زدم، به دو سه جا. همینطور شماره می‌گرفتم و همین را می‌گفتم. یکی هم به خودم زنگ زد و گفت».

فضل الله خان از بازی کمک می‌گیرد تا با حرمت‌شکنی از زمان و مکان متصلب شده، زندگی، هدف نهایی انفجار بزرگ، را به شهر بازگرداند و شگفت آنکه این بازی قرار است با یک بازی دیگر ادامه پیدا کند: رقص. برای پل والری رقصیدن شعر است، راه رفتن نثر (به گمانم دویدن هم نثر خبری باشد). اگر راه رفتن همواره به قصد رسیدن به جایی انجام می‌گیرد و به محض رسیدن همه چیز تمام می‌شود، رقص مجموعه‌ای از کنش‌هاست که پایانشان در خودشان است و «اگر به دنبال هدفی باشد، صرفا هدفی آرمانی است» مثل «نقطه‌ی اوج زندگی» یا «لبخندی که بر لبی می‌نشیند» (والری،۱۳۸۶: ۱۶). فضل الله خانِ انفجار بزرگ راه رفتنش را ازدست داده است، رقصیدنش را نه. چون به امینه می‌گوید: «خوب، اگر سر پنج دو تا آمدند که هیچ. اگر نه، این دیلاق را تو می‌دهی زیر این بغلم و آن یکی را هم زیر این، تو هم بلند می‌شوی و بعد دوتایی...»

منابع

جورجو آگامبن، حرمت‌شکنی‌ها، ترجمه صالح نجفی و مراد فرهادپور، نشر مرکز، چاپ اول: ۱۳۹۸

جورجو آگامبن، آفرینش و آنارشی/ اثر هنری و دین سرمایه‌داری، ترجمه هومن کاسبی، نشر لگا، چاپ اول: ۱۴۰۰

والتر بنیامین، درباره زبان و تاریخ، گزینش و ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، نشر هرمس، چاپ اول: ۱۳۹۵

هوشنگ گلشیری، نیمه تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)، انتشارات نیلوفر، چاپ اول: ۱۳۸۰

پل والری، شعر و تفکر تجریدی، ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون شماره ۱۴، چاپ دوم: ۱۳۸۶