

## قرائت تاریخ با هجای ادبی

### نگاهی به رمان رود راوی نوشته ی ابوتراب خسروی

#### رضا عامری

نحوی گفتار او را جهت مند می کند (و این چیزی است که به مقاله لحن او درمجله «نوشتا» شماره دوم) اهمیت مضاعفی می دهد. هم چنانکه توصیف و تصویرهای مینیا توری او در این عرصه به او کمک های زیادی می کند تا وقایع را در پرسپکتوی تصویری - نوشتاری به حیطة نوعی نقاشی - در عصر تصویر - عبور دهد.

این رویکرد در روزگاری که ادبیات ما از نوعی قطع ارتباط با گذشته ادبی خود رنج می برد و روایت ما با نگاه به شکل های روایی وارداتی و ترجمانی رقم می خورد، می تواند معادله ای میان رمان مدرن ما و تأثیرپذیری از ادبیات و میراث کهن به وجود آورد. در این ارتباط پارودیک مهم این است که خسروی این گذشته را تقدیس نمی کند و نه آن را به اعتباری سنگ شده و بی جان می پندارد، و در پروسه دگردیسی اش، نشان می دهد که به مصادر زبانی و ادبی مهمی چشم دارد و هم به کیفیت نو کردن زبان از درون خود زبان توجه می کند، همچنانکه در طرح های روایی خود به شکلی «اسفاری» و سفر نامه ای اندیشه می کند و شخصیت های او در سفرها شکل می گیرند و با این انتقال ها نویسنده به نوعی تنوع دیدگاه ها می رسد.

خسروی به دوباره سازی حافظه ادبی و روایی ما اهتمام دارد و در این دوباره سازی و باز سازی نشان داده که قدرت آن را دارد تا جهان ادبی جدیدی را از خیال خود اضافه نماید. هر چند در چارچوب این خیال مندی و ادبیات شبه بورخسی حرکت کردن و به نوعی انسانهای همه زمانی و همه مکانی دل بستن

«مجو درستی عهد از جهان سست نهاد  
که این عجزه عروس هزار داماد ست» حافظ  
«صَعْد: صخره ای صاف، که کافران را مکلف به صعود از آن می کنند. کافر از جلو به وسیله زنجیری کشیده می شود و از پشت با سر نیزه ها احاطه شده، و تا بالای آن صخره رسد چهل سال طول کشد و وقتی رسید، به پایین پرتاب می شود و دوباره مکلف به بالا رفتن می گردد و این سر نوشت ابدی او ست.» التفسیر الکبیر رازی {تفسیر المدثر: ۱۷ - سارهقه صعودا}

خسروی با رویکردی دوباره به طنز و سخریه آغاز قصه نویسی مدرن فارسی و یا بگوئیم «رستم الحکامی» از یک سو و از سوی دیگر با نوعی نظرگاه پسامدرنیستی و پارودیک «محاکات مسخره واقع» به عنوان یک مولفه امروزی، سعی می کند رودراوی (Stream of unconscious) ناخودآگاه جمعی و فردی ما را در سرچشمه های خود دوباره به طیش وادارد. او می داند که زبان طنز ساختارهای قدر قدرتی را تضعیف می کند و اقتدار نوشتاری را که فوکو و نیچه از آن سخن گفته اند به نویسنده و نوشته بر می گرداند، هر چند با زبانی که درون این شبکه قدرت است و به شکلی مابه ازای آن است سخن می گوید، اما آن را به منزله آنتی تزی استفاده می کند که نظام زبانی و نشانه های مألوفش را به ویرانی می کشاند و «داستانهای ویرانی» او از این آبشخور آب نو شیده اند. او سعی دارد با جدا سازی زبان (لانگ) از گفتار (پارول) به این مهم دست پیدا کند و از گذشته زبانی ما دست به باز آفرینی اجزاء تازه ای زند تا گفتمان خود را توسعه بخشد. این ویژگی در دگرگونی لحن و تغییر مناسبات

«یک تن که همه ی آنان است و نیز همه ی آنان نیست» (ص ۱۳۵) می تواند باعث تولد شخصیت هایی «ایزوله» و «تجربیدی» و «بی اصل و نسب» گردد و پاشنه آشیل این نوع روایتی هم باشد.

\*\*\*

او با تکیه بر این خیال، تاریخ مجازی خود را از رونیز آغاز می کند، خیالی که بارقه های آن با تبدیل شدن به پروانه و فرار از زندان در کتاب «دیوان سومنات» آغاز شده بود. پس حالا «ما نیک می دانیم نام ابوی بلا فصل این رعا یا تراب است» (ص - ۲۱ رود راوی). ابوتراب خسروی - نشر قصه - ۱۳۸۲. هر چند این ابوی از پشت پس «آنانند» باشد که: «برای همه این چیزها بود که باید به عنوان قائم مقام مفتاحیه، خود را در پس پستی قایم می کردم تا قرابت من و آن زن مسلوب و آنانند نوزادش مکتوم بماند. تا همچنان ساکن دار المفتاح باشم و به مقدرات مفتاحیه فکر کنم که در شرحه شرحه روایات مکتوب معاندان مفتاحیه زندگی می کردند، تا آن ها به قلم ما که اینک مفتاحی ساکن گردیده ایم، بدل به قصیده رود راوی این رساله گردد تا همچنان جاری باشد تا هر کس روایتی بر این رود راوی مضاف نماید، تا بر همه پست و بلند ارض بپیچد...» همان - (ص ۲۰۵). بدین معنی ابزار ادبی او در ساختار، ابزار دایره ای عقول و افلاک است و به بوطیقای مدور رمان نویسی فارسی توجه دارد.

و با این اطلاع رسانی تمهیدات خود را برای ادبیت اثر کامل می کند تا در زمینه شهری خلق الساعه و روایاتی که مخلوقات خلق الساعه هستند در محضر خداوند، یعنی کلمات. به طرح داستانی خود سمت و سوهای سورئالیستی دهد و با آن ها. «شهری با دیوارهایی از جنس خاره سفید بر شانه های جنیان عیان گردید» (ص ۲۰) بسازد. تا بر این مبنا با نگاهی «عجایب

نامه ای» پیشاپیش بر مجازی بودن بیان هنری در شرق انگشت گذارد {نه تشبیه و استعاره}. \* و جنس بلاغی - ادبی خود را انتخاب کند. با نظرگاهی مکارانه استوار شده بر یاد ها و فراموشی ها و افشاگری های مطلق و هم توجه به جزئی نگاری ها و اطلاعات دقیق و فتنه های حکایت یا بگوئیم فتنه های زبان.

و با این مصالح ماده داستانی خود را چنین انتخاب می کند: کیا که در سرچشمه شرق باستان یعنی هند درس خوانده و حالا که از سفر برگشته، نگاهی اسفاری به جهان دارد، و در آن صلاحیت هیچ چیزی را جز معطوف به «کلمه» و «جسم» نمی داند (دید گاهی آرکائیک و میتراپی). و روایت خود را آغاز می کند با روایتی مینیاتوری و شرقی. تا بتواند رابطه ای تازه با اشیاء (که انسانها هم در این دایره شیء هستند) بوجود آورد، او در هند جانبدار فرقه ای شده که «برایشان ارجح است که به جای آنکه در کلمه ای حقیقت مستحیل شود، پاره ای از وجود یا جنود شیطان را مستقر گردانند. که حتماً شعر باشد که عین شر است». تا دایره نظم و نثر را در نوردد و «قصیده رود راوی» را بنویسد. با این اعتبار که «الشعراء یتبعهم الغاوون» و به این اعتبار که عرصه روایی ادبیات فارسی سرشار از نمونه های منظوم است.

تا با تکیه بر این پیش زمینه ها، زخمی را که سالیان بر دوش ما سنگینی می کند، از شانه ها بتکاند. او به دنبال آسیب شناسی وضعیتی است که ما دچار آنیم و به خاطر پاسخ دادن به آن به عقب بر می گردد به تاریخ و روایت. هر چند این تاریخ با عذاب و رنج همراه باشد. او با یاد آوری این عذاب و رنج هم تسلیب تاریخی و هم تسعیر جسمی ما را در روایت

خود کندوکاو می کند.

در این کندوکاو تصور روائی مرکبی را به نمایش می گذارد، و زمانه تنگ و بسته فردی را به «زمانی تاریخی» معطوف می کند که گشوده است، و این دو زمان را به حکایات گوناگونی متحول می سازد که هم وقایع را به شکلی ادبی ثبت می کند و هم به گونه ای طنز آمیز با آنها روبرو می شود. یک تصور روائی - تراژیک که راوی زخم های انسانهایی است که در مقابل معالجه شدن عصیان کرده اند و به این سان در میانه بیهودگی زندگی و سطوت مرگ در نوسان مانده اند.

تا همزمان دست به جراحی تن و روح انسان و کلمات بزند تا در آن هنگامه ناگفتنی ها باشد، که فقط به قول ابن عربی با سیلان درد قابل توجیه اند «الکلمه جرح». تا به این ترتیب آن سلطه کلمات و اشیاء را شالوده شکنی کند. او می خواهد زخم را و تأثیر آن را روی جراحی، که به نوعی تجربه فردی و کشفانه است نشان دهد. و به ناگزیر بی آنکه از لحاظ معرفت شناسی به عرفان رویکرد داشته باشد - و هم با نقد عرفانی - هستی شناسی اش را به سوی نقاط «نا گفته» و غیر قابل گفت حرکت می دهد. او از زبان و سبک عرفانی برای تعبیر از جنون و درد و لاواقع استفاده می کند.

اما چون زخم و درد و شکنجه در جهان با امور دنیوی پیوند خورده است، نویسنده ناگزیر به سوی لایه های عمقی انسان سنتی می رود، تا این درد و رنج و شکنجه را به نوعی تعزیر و تسلیب پیوند دهد و با لایه های تقدیس شده درد و شکنجه معطوف نماید. انگار او از پس همان جا یگاهی سخن می گوید که تن باید قربانی شود تا روح بتواند جایگاه متعالی خود را بیابد و نجات پیدا کند «چون می دانیم که حد نهایت درد، فناست که این تن خاکی را ویران کند. که

کل جسممان را متعفن و بویناک کند، تا جسم مکان مناسبی برای روح طیبه مفتاحی نباشد و به آسمان صعود کند» (ص ۲۰۶)

اما طنز ماجرا این جاست که ماشین مدرنیسم آمده ولی روابط قبیله ای هم چنان جان سخت و استوارند و آدمیان در میانه فقر و عقب ماندگی فکری دست و پا می زنند و هنوز مؤسسات سیاسی و اجتماعی شریعت خود را از کلیات و یقینات و سلسله مراتب ها می گیرند. انگار تاریخ هم چنان برای ما ثابت مانده است!

«صیان دوش به ما گفت که ابودجانه جد اکبر ما از آن جهت تدبیر نمود تا خدای تعالی آدم ابوالبشر و ذریاتش را به ارض اعزام دارد که با درد مأنوس گردند و آسودگی بهشت را بشناسند. که چنانچه موهبت رنج این مائده زمینی به فراموشی گیرد، همه مقصود جد اکبر ما بر فنا خواهد گردید. تنها رنج است که شما را به فلاح خواهد برد» (ص ۲۲۰)

و به این ترتیب ویژگی شیطانی روایت او منحصر بفرد می ماند تا بتواند راوی - سرزمینی الیوتی - سرزمینی خراب، سرزمینی از شر و شیطان که باید ویرانش نمود، باشد. سرزمین «حروف و کلمات» و شهری از کابوس و رویا، شهری که خراب آن را در نور دیده است. و اگر این ظاهرش باشد، باطنش هم آینه ای است که شخص می تواند خود را در آن ببیند، تا خودش را بشناسد و بفهمد کیست. اما نه چهره روزمره که چهره ای هستیانه که در پس پشت این چهره پنهان است. چهره ای از معتقدات و ایلغارها و خرابی ها که نویسنده ناچار است به سوی آنها برود، تا ویرانشان کند.

\*\*\*

به این معنا می توان به رود راوی به عنوان «جریان

و در حقیقت همه قربانی نظامی سالارورانه هستند، قربانی شدن عادی محسوب می شود، و همه باید در هیئتی که بر آنها تحمیل شده (توسط تعزیر و تصلیب و تسعیر) به قربانی شدن تن دهند.

\*\*\*

رمان با این روایت سعی می کند استبداد مؤسسات سیاسی را نقد کند. تا بیان فردی خود را از - صیغه اول شخص مفرد - به شکلی از آگاهی امروز پیوند بزند. آگاهی ای که واقع را بیشتر در صیغه جمع می بیند نه در صیغه مفردش، تا تعدد کلامی را به شکل خود روایت در آورد. و از افق واحد تاریخ و سنت به روایتی با افق های گوناگون و تعدد کلامی دست یابد.

خسروی می خواهد واقعه و موضوعی را به متن تبدیل کند، تا بتواند آن را ویران نماید. و بر پایه این نقطه صفر انهدام جهان خود را بر پای دارد. جهانی با هستی شناسی خاص خود. این ویرانی از نگاه نویسنده امروز بر می خیزد که هیچ یقینیتی را بر نمی تابد، در این نگاه بیان هم دچار چالش می شود و تبدیل به نوعی «تقلید و محاکات مسخره واقعیت» می گردد.

و اگر parody پارودی را روایت تقلیدی طنز آمیزی بدانیم که زبان و بیان نو را در قالب و قاب کهنه می ریزد و از حقیقت های گذشتگانی یاری می طلبد تا واقعیت های امروزی را به شوخی بگیرد. پس می توانیم بگوئیم که ساختار رود راوی بر پایه سه مؤلف: پارودی، «محاکات مسخره واقعیت» و شالوده شکنی قرار گرفته است.

نویسنده با این ساختار می خواهد از شرایط تاریخی و واقعیت تراژیک خود رهایی یابد و به دنبال این رهایی به جهان خاص خود که جهان ممکن هاست

سیال ذهن» و جریان رودخانه ای هم نگاه کرد. (ستریم ریور). سیال ذهنیت شخصی به نام - کیا: کیا در دامان فرقه ای مذهبی به دنیا می آید و سپس به «لاهور» می رود تا طب بیاموزد، اما زمانه او را به راه دیگری می برد و مجبور می شود طب را نیمه کاره رها کند و به زادگاه خود «رونیز» باز گردد. اما نه در مقام مخالف خوان که سلطه مذهبی و ایدئولوژیک را راهی برای این مخالف سرایی نیست. پس تن می دهد. او را تعمیم می دهند. از گذشته نادم و تبدیل به یکی از بزرگان فرقه مصباحیه می گردد. این تن دادن به نوعی اقرار به این گذشته سنگین است که بر دوشهای ما سنگینی می کند. انگار کیا نمی تواند خود را از این گذشته رها سازد و انگار که مکانیسم روان در مقابل فاجعه و تاریخ فراموشی است. و انگار که همه روایت ها باید به یک روایت یکه و قفل شده ختم شوند، که افق مشخص شان همانا مرگ است - یا به سوی مرگ رفتن. انگار روایت ها هم مثل خود آدمها دائم در حال گسست و رفتن به سوی مرگ و تسلیب هستند و انگار که فضای تراژیک روایت جز به پراکندگی و گسست اجتماعی و راههای بی سرانجام ختم نمی شود.

این ختمیت مولود نگاهی است که شیطانیان در شجره دار المفتاحیان نفوذ کرده و درد و رنج را تحفه خود بر زمین می دانند و راوی بی آنکه گرفتار آن دوآلیستی معهود شیطان و خدا شود، بر رنج پرومته وار انسان در روی زمین انگشت می نهد:

«سربازان تو باید هیثاتی از صورت های گوناگون درد و زخم و جنون باشند. و از برای استقرار آن بر جسم رعایای نا فرمان باید اسباب لازم برای حلول آن ها در اجسام رعایا فراهم آید» (ص ۲۱۱)

اما جالب اینجاست که در روایتی که پسران پدران خود را نمی شناسند و مادران عجوزه های هزار داماند،

منتقل شود. این انفصال نیست بلکه به نوعی «صیروت» و استحاله گی در آن قابل تعبیر است. صیروت زخمی که باید به سوی مرگ بشتابد، تا دوباره در قالبی دیگر و شکلی دیگر حیات خود را که ممت هم است ادامه دهد. و روایت هم از میانه همین پدیده «زخم» ی حکایت می شود. زخمی تاریخی که همواره با ما بوده است.

پارودی او اینجاست که هم می خواهد تاریخ گذشته را به طنز و سخریه بگیرد و هم اینکه راوی داستان است، راوی ای معتقد و فرقه ای که به او تکلیف کرده تا تاریخ فرقه خود را بنویسد.

او دست به «محاکات مسخره واقع» می زند چون در برابر خود جز ویرانی و خرابی چیزی نمی بیند و آن چنان بار مسائل عقیدتی و ایدئولوژیک را بالا می بیند که جز تخریب نهادهای آن چاره ای پیدا نمی کند. این نگاه هر چند محصول زیست تاریخی روشنفکر ایرانی است، اما در افق آن چیز خوبی نمی توان دید؟! برای من خواننده چیزی نمی ماند تا بگویم که خسروی چارچوبی را خراب می کند، اما زیباشناسی جدیدی را جایگزین آن نمی سازد. و نگاهش جز به نیهلیسم نمی تواند به جایی دیگر معطوف و ختم شود. «به شما ابلاغ می گردد که می بایستی به تسلیب به عنوان مهمترین اصل از اصول مفتاحیه ایمان داشته باشید و به دلیل ایجاد حیات چه در حیطة شفا و چه در حیطة بلاغ، از تسلیب ابا نداشته باشید» (ص ۵۸)

او دست به شالوده شکنی می زند، ولی چارچوبی تازه را برای زیباشناسی آینده خود نشان نمی دهد. جسم منهدم شده و کلمات هم رو به ویرانی گذاشته اند! انگار او همان گفته خیامی را تکرار می کند که «از آمدن و رفتن ما نبود گردون را سود» انگار عدم در قلب و جسم انسان و در اندیشه و آگاهی اوست. پس او تلاش می کند که این زخم را از سطح حس

به سطح تن بکشاند. و آن را به عنوان امری واقعی و فیزیکی تحت نگاهی بالینی بیاندازد. تا با این نگاه به آناتومی و هیكل انسان اینجایی ببیند که از سر این ایلغارها بر آن چه رفته است! این جا حتی نمی توانم بگویم نگاهش نیچه ای و شوپنهاوری است، نگاه او به نوعی نیهلیسم و آنارشسیسم ابتدایی گره می خورد، که خواهان تخریب همه چیز است.

او در این تناقضات و تلاشی روایت داستانی خود را خیلی راحت می گوید. و نشان می دهد که داستان گویی حرفه ای ست. و با این مباحث همه چیز را در پایان به سوی مرگ می برد. خانه «رونیز دار المفتاح» خراب است، خانه ای که فاقد معناست، و دمار و نیستی و فنا معنای آن است. شاید هم خانه خراب به معنای پایان جهان و انهدامش و سقوطش نیست، بلکه به معنای خرابی ارزش ها و خرابی اخلاق و روابط اجتماعی است و این ها قله های نیهلیست است! او با این نگاه در مسیر سیطره امروزی روایت فارسی، حیطة ای نامکشوف را قدم زده است و با استراتژی روایتی طنزگونه، علیه آن نوع نگاه رسمی پیشین عصیان نموده است تا بگوید جز با زبان طنز و مسخره، به این وادی نمی توان نگریست! و اینجا باید بگویم که خسروی در فلسفه نگاه خود - با استفاده از روایت ازلی خیر و شری - به جهان بسیار امروزی حرکت کرده و همین نگاه ارزش های آوانگارد رمان او را در این جهان بی تعین رقم زده است.

\* {اگر ما از نظر فلسفی به جریاناتی مانند معتزله و باطنیون نگاه کنیم، که آنها به جای تأویل ظاهر متن به باطن آن اهمیت می دادند، می توانیم بگویم که بیان هنری در شرق بیشتر دارای سویه های مجازی بوده است تا تشبیه و استعاره.}