درباره‌ی «آهِ با شین»

"آهِ با شین" ربطی به "شاهِ بی شین" ندارد. یعنی حداقل من ربطی درش پیدا نکردم. اگر هم به چیزی مربوط باشد، احتمالاً به همان است که خودِ جناب مزینانی گفته‌اند: به انقلاب؛ یکی از سه گانه‌ای که قرار است در نسبت‌های انقلاب نگاشته شود. یکی درباره‌ی چیزی که برعلیه‌ش انقلاب شد: شاه و نوعی فرهنگِ ملازم با شاه، یکی مردمی که انقلاب کردند، و فکر کنم سومی هم باید چیزی شود درباره‌ی انقلابی که شد و وضعیت بعدِ انقلاب(نسبتِ ایده‌ها و عایده‌ها!). خاطرِ همین هم هست که "آهِ با شین" کنار "شاهِ بی شین" می‌نشیند–با همه‌ی بی‌ربطی!–. شاهِ بی شین، یعنی شاهی که از همه‌ی جبروت‌ش آه‌ش مانده و "آهِ با شین" فکر کنم یعنی"آه"ی که به شاهی می‌رسد. ... و خب این یک جورهایی یعنی مردم. حالا یکی توده‌ای، یکی مذهبی، خیلی توفیری ندارد. بحثِ به قدرت رسیدنِ کسانی است که تا همین دی‌روز هیچ‌کاره بوده‌اند. بحثِ آرزوهایی که آرمان می‌شوند و بعد به امکان می‌رسند و سنجش این‌که عیار آن آرزوها و آرمان‌ها در نمایش امکان‌شان چند می‌شود و ... الخ.

در مورد اَولی که پیش‌تر، چیزک‌هایی نوشته‌ام، اما در موردِ این دومی:

از حیثِ فرم همان تعریف‌های قبلی مصداق دارد به‌علاوه‌ی مهارت بیش‌تر و عامدانه‌تر جناب نویسنده و استفاده‌ی پیش‌رفته‌تری از همان صنایع. جناب مزینانی دارند به سبکِ رمان‌نویسی خودشان نزدیک‌تر می‌شوند. بحثِ دوم‌شخص بطن هم، هم‌چنان برقرار است. رعایتِ چندفضایی و چند روایتیِ اثر که من بارها از آن به عنوانِ امکانِ پاره‌نویسیَ – هم درباره‌ی این اثر و هم چند اثر دیگر– یاد کرده‌ام، باز به قوت(تر!) باقی است. استفاده از فرهنگِ واژه‌گانی اصیل از صفات برجسته‌ی زبان مؤلف است و جالب این‌که هم‌نشینی کلماتِ محکمِ کهن با کلماتی مثل «موبایل» و «ماه‌واره» و «کلت»، به تناسب شگرفی صورت گرفته(که فکر کنم هیچ کس غیر از این نویسنده نمی‌توانست از پس آن بربیاید)، جوری که نه‌تنها کار را مبتذل نکرده، بل‌که به عمدِ چند فضایی اثر نیز کمک کرده است. و اتفاقاً این هم‌نشینی در فلسفه‌ی تقابلی که نویسنده در داستان نشان می‌دهد خیلی هم خوب به کار آمده است؛ گذشته و مسائل گذشته، با کلماتِ گذشته نوشته شده، و حال و مسائل‌ش، با کلماتِ جدیدتر. و وقتی هم که در یک بخشی این دو قرار است مقایسه شوند، تقابل این دو را با هم‌نشینی همان کلمات درآورده ... . مثل این‌جا که می‌نویسد: "... بهرام از بازار داغ کامپیوتر حرف می‌زَند، سکینه از مصائب یک مدیر مدرسه، و شوهرش اَز خدمات کمیته‌ی امداد. تو هم، با قسمَتِ سالم بدنت، به حرف‌های آن‌ها عکس‌العمل نشان می‌دهی و از اینکه پسرت در حال چرت زدن است غرق در خجالت می‌شوی. نه انگار که به مجلس سالگرد ازدواج پدر و مادرش آمده. فقط موقعی از چرت بیرون می‌آید که می‌خواهد برود توی حیاط، سیگاری بکشَد. و تو با خودت فکر می‌کنی اگر زمان قدیم بود، می‌توانستی پسرت را ببری پیش یک درویش تا سوزن غسّاله‌ای، مهره‌ی ماری، انگشتر شرف شمسی، چیزی را به او بدهد تا بلکه به دوروَبری‌هایش کَمی مهر و محبت نشان بدهد. برای عروست هم تکه‌ای چوب سواحل می‌خریدی تا به گردنش بیاندازد و شوهرش را جذب خودش بکند. مسلماً تکه‌ای از چوب درختی تک‌وتنها، که می‌توانست پرنده‌ها را از فرسنگ‌ها دورتر طرف خودش بکشد تا رویش لانه کنند، در جلب شوهر هم افاقه می‌کرد. اما افسوس که دیگر زمان قدیم نیست و آدم‌ها، به جای چوب سواحل، موبایل به گردن می‌اندازند."

یا حتی مثلاً زمانی که قرار است تفاوتِ نسل‌ها را نشان دهد، از همین هم‌نشینی کلمات استفاده می‌کند. احوال آدم‌ها و ربط‌شان به زمان و زمانه را هم با کلمات نشان می‌دهد. مثلِ پاراگرافِ شروعِ داستان. یا بخش‌هایی از فصل "از افلاک تا کراک".

رمان سه زمان دارد: یکی، زمان حال، که آقای سالاری را نشان می‌دهد(با فونتِ Nazanin)، یکی زمانِ تعلیقیِ رمان، که گذشته‌ی مسعود سالاری و دیگر شخصیت‌ها را نشان می‌دهد(با فونتِ B Nazanin) و یکی هم زمانِ خاطره است(فونتِ Dastan). این‌ها در یک ترتیب‌دهیِ به‌جا، به عنوان پاره‌هایی که خطِ تعلیق را هم‌قدم پیش می‌برد استفاده شده‌اند.

بعضی‌ها وصله‌ی (حالا جور یا ناجورش را کار ندارم) مدرن بودن بسته‌اند به نافِ رمان؛ بعضی هم –خاصه از بزرگان– تعبیر رئالیسم جادوئی برای‌ش استفاده کرده‌اند و این‌که اثر، "صد سال تنهایی" وطنی است و چه. (فعلاً) درانصافِ این کَاری ندارم؛ اما این‌که چرا چنین نسبت‌هایی به کار داده شده برمی‌گردد به ویژه‌گی روایی اثر که درباره‌اش چیزکی خواهم گفت. رئالیسم جادویی–در ادبیات– شکلی از آثار است که در آن خیالات دَر ردیفِ واقعیات، با همان بدیهی‌ت ذکر شده‌اند. مثل مسخِ کافکا یا صدسال تنهایی مارکز. منتها ویژه‌گی‌ای که وجود این جنس خیالات را از سوررئالیسم جدا می‌کنَد، نکتَه‌ی "خیالات درون فرهنگی" است. یعنی خیالاتی که یک فرهنگ در درونِ خودش به نوعی پرورده و گاه به باورش درآورده است. مثلِ همین چیزهایی که مزینانی در فصلِ اول

کتاب–آن‌هایی‌ها– آورده است. فرض مارمولک شدنِ پسری که چشم‌ش را از نامحرم نگیرد یا اجنه‌ای که بـه خـاطرِ شکایت اموات کج افتاده باشند با اهالیَ عمارت، فرضی است خیالی(لااقل چیزی نیست که با چشم بشودش دیـد) وَ برمی‌گردد به تفسیرِ خرافیِ فرهنگ –توَی هر ولایتی هم مدل بومی‌اش وجود دارد–، وقتی ایـن شـکل از خیـالات واردِ واقعیت داستانیَ شوندَ، جوری که نویسنده مثل واقعیاتی اَنکار نشدنی بیان‌شان کند(هر چند کـه خواننـده را بـه تعجب بیاندازد)، به آن داستان، رئالیسمِ جادویی گوَیند.

از بررسی نمونه‌های رئالیسم جادویی میَ‌توان به یک سری ویژه‌گی‌های مشترک رسید(که حـالا شـاید بـه صـورت صریح در تز آن اشاره نشده باشد). مثلاً یکی همین لحنِ خشک و غیرداورانه‌ی اثر که در عین‌حـال انتقـال دهنـده‌ی نوعی اندوه است. دیگر قهرمان‌های زیاد، وجودِ واقعیت‌هَای خیالی (کهَ گفته‌اش رفت)، نوعی نافرجامی نهایی، تسلطِ نوعی غم بر کل اثر ... و خاصه "تنهایی" آدم‌ها. در موردِ "آهِ با شین" هم، این ویژه‌گی‌هاستَ که انگـارهَ‌ی "رئالیسـم جادویی" بودنشَ را برمی‌انگیزد. اما به نظرم این ویژه‌گی‌ها پیش از این‌که در چیزی به نام رئالیسـم جـادویی بـوده باشد، در تقریرِ کهنِ همین مرز و بوم (و حالا هر مرز و بوم دیگری) وجود داشته. اتفاقاً یک بابایی یک مقالـه‌ای در همین رابطه نوشَته اَست: "رئالیسم جادویی در تذکره الاولیاَء، علی خزاعی فر" که همان گاف ها را به نافِ مثلاً عطار بسته و الخ. پس برای یک چنین فرم‌ریزی روایی، خیلی هم لازم نیست که واحد مکاتب پاس کرده باشی ... ؛ به هـر رو، این اثر در یک شکل خاص دارای رئَالیسم جادویی است و بله آن حرف‌ها هم‌چین دور از انصاف نیست. اما به نظرم این رئالیسم در کل اَثر و به یک میزان حضور ندارد، بل‌که روایت سیری را –عامدانه– برای تقریر گذشته و بعد وصول‌ش به حال طی می‌کند و غلظتِ این رئالیسم جادویی را در آن هی به آب می‌بندد. اثر با فصل «آن‌هـایی‌هـا» این رئالیسم را–با تمام غلظت‌ش– شروع می‌کند و در فصل آخر–این‌هایی‌ها– به رئالیسم افراطی می‌رَسد. در انتخاب اسم‌ها هم این مشهود است. فصل اول نماینده‌ی تام نوعی رَئالیسم جادویی است و در فصل های بعدی، "سـال سـن"َ ،"باغ های بی بصیرت"، "کلت و کَتلت"، "از افلاک تَا کراک"، آهستَه‌آهسته این باور روایی–رئالیسـم جـادوئی– محـو می‌شود، تا جایی که فصل آخر، فصلی است تنها در موردِ واقعیت. در موردِ مردیَ بسته‌ی بستر، که نمـی‌توانـد حتـی فحش خودش بدهد و بعدَ هم این مرد در نهایتِ عجز می‌میرد(هر چند در این لحظه‌ی آخر یک رجعت سریع بـه آن رئالیسَم جادویی می‌شود). و این همان تقابلی است که مزینانی در روایتِ گذشته و حال دارد نشان می‌دهد.

"شاهِ بی شین" بیش‌تر از" آهِ با شین" به مذاقم نشست، که خب مسلم است: آن درباره‌ی ناکامی‌های یکی دیگر بود و این درباره‌ی ناکامی‌های ماست. در فرم هم، می‌شود گفت که شاهِ بی شین دربـاره‌ی یـک نفـر اسـت (یـا حـالا بـا احتساب ملکه دو نفر)، اما آهِ با شین درباره‌ی خیلی‌ها(مسعود و شازده و شازده‌ی بزرگ و سـالاری و قـدم‌شـاد و سیمین و خانم‌خانم‌ها و ...). شاهِ بی شین یک اتفاق افتاده‌ی سنددار را روایت می کند و آهِ با شین سعی‌ای است بـه اجماعِ خیلی از اتفاقاتِ بی‌سند و افتاده‌ی چند دهه. لَذا "آهِ با شین"، هر چند که سرکوفته‌تر از "شاهِ بی شین" اسـت و شاید هم کمی بلاتکلیف، اما برای نگارش، کار بس سخت‌تری است در نسـبتِ بـا آن(شـاه بـی شـین) و هـم‌چنـین نزدیک‌تر است به سبکی که جناب مزینانی درَ حالِ تکمیل آن می‌باشد. همین.