**از "هنر رمان" کوندرا تا "کاشف رؤیا"ی دکتر جمشید ملِک پور**

جواد اسحاقیان

"میلان کوندرا" (Milan Kundera)در "هنرِ رمان" (*L’Art du Roman*: 1988)می کوشد به مقام و موقعیت این "نوع ادبی" (genre)بپردازد و به عنوان یک رمان نویس شایسته، در چنان موقعیت و جایگاهی هم قرار دارد که به این مهم اهتمام ورزد. "کوندرا" به عنوان یک شاعر و نمایشنامه نویس، نخستین رمان خود را با عنوان چک "Ert" در سال 1967 انتشار داد که سپس در 1982 با عنوان "جوک" ("The Joke") به زبان انگلیسی انتشار یافت. این رمان با گرایش ضد کمونیستی خود سپس به عنوان "پیشرو گرایش سیاسی" در ادبیات "چک اوسلوواکی" شناخته شد. با آن که او خود از اعضای "حزب کمونیست" کشورش بود، پس از "بهار پراگ" ("Prague Spring") و حمله ی ارتش شوروی به پایتخت کشور خود و سرکوب جنبش ضد کمونیستی و آزادیخواهی مردم، بسیاری از حقوق شهروندی خود را از دست داد: هم جایگاه خود را در مطالعات فیلم در "آکادمی موسیقی و هنرهای دراماتیک" (Academy of Music and Dramatic Arts) از دست داد، هم انتشار کتاب هایش در کشور خودش ممنوع شد. در 1970 به او تکلیف کردند که " با انتقاد علنی از خود، حیثیتش را بازخرد. او با امتناع از این کار، از امکان هر گونه کسب معاش از طریق نویسندگی، محروم شد. آثارش را از کتابخانه ها جمع کردند؛ مسافرت او به غرب ممنوع شد و بر حق التألیفی که از انتشار آثارش در خارج به دست می آورد، تا نود درصد مالیات بسته شد " (آندرس، 1381، 23).

او در 1975 به "پاریس" دعوت شد و فرصت یافت در "دانشگاه رِن" (University of Rennes) ادبیات تطبیقی تدریس کند و بی درنگ به انتشار آثار خود به زبان فرانسه پرداخت که "کتاب خنده و شوخی" ("The Book of Laughter and Forgetting") در 1980 و "سبُکی تحمل ناپذیر هستی" ("The Unbearable Lightness of Being") [ "بارِ هستی" در ترجمه ی فارسی ] در 1984 از آن جمله بود. این رمان، رمانی عاشقانه اما در وضعیت زندگی در کشوری زیر سلطه ی شوروی بود. آثار "کوندرا" سرشتی سیاسی دارد و به ویژه بر تأثیر "تمامیت گرایی" (totalitarianism) بر فرد می پردازد که به اعتبار فورم تجربی و تأکیدش بر اندیشه ها و به ویژه آزمون ماهیت وجود، اهمیتی خاص دارد. با آن که او خود می گوید: " من کوشیده ام در این اثر اندیشه های شخص خودم را در آثارم نشان دهم " رمان از مرزهای این فکر فراتر می رود و به طرح پرسش های فراگیری در باره ی "نوع ادبی" و "یگانگی فورم"، زندگی و آینده ی رمان می پردازد (eNotes.com).

آنچه میان "کوندرا" و "نظریه ی رمان" او و "کاشف رؤیا" مشترک به نظر می رسد، از یک سو تحمیل انواع محدودیت برای تولید آثار ادبی و هنری و کوشش برای همداستان کردن هنرمند با ایده ئولوژی چیره بر فضای فرهنگی و از سوی دیگر، مبارزه با این "سلطه" و ترسیم سیمای دقیق آن در همه ی پهنه های هنری و حیات اجتماعی است.

آنچه برای من در منشور ادبی و فکری "کوندرا" اهمیت دارد و غالباً به عنوان ملاک هایی برای ارزیابی رمان معاصر قرار می گیرد، "چهار ندای رمان" او است که من بر آن، دل نهاده ام، زیرا این نویسنده، نه بومی و ملّی، بلکه اروپایی و جهانی می اندیشد و از نظر من منشور ادبی اش می تواند رهنمودی برای خوانش رمان قرار گیرد و من می خواهم با الهام از همین نداها به خوانش رمان "کاشف رؤیا" (1393) آغاز کنم.

1. **"ندای بازی"**: "کوندرا" می نویسد: "تریسترام شندی" ("Tristram Shandy") اثر "لارنس استرن" (Laurence

Sterne) و "ژاک قضا و قدری" ("Jacque le fataliste et son maitre") اثر "دیِدِرو" (Diderot) به نظر من، بزرگترین رمانهای قرن هجدهم اند؛ رمان هایی که همچون یک بازی شکوهمند مطرح می شوند. این دو رمان، دو قله ی سبکبالی و آزاداندیشی اند که تا کنون، هیچ رمانی به [پای] آن نرسیده است و از این پس نیز نخواهد رسید. رمانهای بعدی، خود را سخت به الزام حقیقت نمایی، به دکور واقع بینانه و به رعایت دقیق مراحل زمانی، وابسته کردند. رمان، امکانات نهفته در این دو شاهکار را از دست داد؛ امکاناتی که قادر بود مسیر تحول دیگری و متفاوت با آنچه امروز می شناسیم، برای رمان به وجود آورد "

(کوندرا، 1380، 58).

"کوندرا" به این دلیل برای "تریسترام شندی" ارزش هنری خاصی قایل است که نویسنده اش به هنجارشکنی در داستان نویسی پرداخته و در کمال شهامت، بسیاری از هنجارهای رایج در داستان نویسی غالب بر قرن خود را مورد تردید قرار داده است؛ مثلاً نویسنده بر بخشی از رمان خود ـ که از یک و نیم صفحه هم درنمی گذرد ـ "فصل" خطاب می کند و به این ترتیب، فصل پنجم رمان خود را در حالی به پایان می رساند که از هشت ـ نُه صفحه ی آغاز رمان درنگذشته است؛ یا مثلاً از این که بر خلاف سنن مرسوم در داستان نویسی می نویسد، اظهار خشنودی می کند:

" بسیار خوش وقتم که قصه ی سرگذشتم را به شیوه ای آغاز کرده ام که کردم . . . چون در نوشتن مطلبی که در نظر دارم، خودم را به قواعد و اصول او یا هرکس دیگر، مقیّد نمی کنم " (استرن، 1378، 16-15).

"ویکتور شکلوفسکی" (Victor Shklovsky) در مقاله ی "تریسترام شندی استرن: تفسیری سبک شناختی" (”Sterne’s Tristram Shandy: Stylistic Commentary” ) می نویسد:

" وقتی شما شروع به بررسی ساختار کتاب می کنید، پیش از هر چیز متوجه می شوید که این هنجارشکنی، آگانه و در این مورد شاعرانه است. سبک کتاب مانند تابلو "پیکاسو" (Picasso) "نظم" دارد. هر چیزی در رمان، جا به جا و پس و پیش می شود: تقدیم نامچه در صفحه ی پانزدهم رمان می آید، درست بر خلاف هنجارهایی که در محتوا، فورم و جای آن وجود دارد، مقدمه سرِ جایش نیست. چهار ورق، تا شده و مجموعاً هشت صفحه در آغاز رمان، خالی و سفید است و به جایش در جلد سوم رمان در صفحات 203-193 آمده است " (مک کیلان، 2000، 64).

به باور "کوندرا" رمان نویس باید پیوسته "دغدغه ی فورم" داشته باشد و از خود، چیزی به سنن و مواریث داستان نویسی گذشته یا سنتی بیفزاید و با هنجارشکنی در شگردهای روایی، آن را سرشارکند. زیبایی شناسی رمان های خودش، بهترین گواه بر این گونه حساسیت هنری است؛ مثلا در رمان "سبکی تحمل ناپذیر هستی" میان آغاز و پایان روایت، تضادی وجود دارد. او با این نظر "نیچه" (Nietszche) ـ که حرکت زندگی و تاریخ "دَوَرانی" است و زندگی در یک مسیر خطّی حرکت نمی کند ـ موافق نیست و اعتقاد دارد روند حرکت تاریخ و زندگی بشری، پیش رونده و تکاملی است، اما در ادامه ی رمان، همین نظر را می پذیرد. ابتدا با اندیشه ی "تکرار" حوادث تاریخی از نظر "نیچه" مخالفت می کند و به این فکر تا فصل ششم رمان وفادار است اما از این فصل به بعد، روند ذهنیت غالب بر رمان در جهت مخالف پیش می رود و نظر "نیچه" را تأیید می کند و می گوید تا هنگامی که "آدم" با جفتش در بهشت زندگی می کرد، زندگی هرچند "تکراری" می بود، به هر حال "خوشبخت" بود و چون از بهشت دور شد، از خوشبختی فاصله گرفت. "کوندرا" این گونه رفتار روایی را "ندای بازی" می نامد؛ مانند بندبازی که در روی بند، ادای افتادن و سقوط از خود درمی آورد تا بینندگان را نگران و هراسان کند اما پس از رسیدن به مقصود و بازی با احساسات تماشاگران، با تأنی از "بازی" و "ادا و اطوار" دست برمی دارد و با مهارت های خود، بینندگان را زیر تأثیر قرار می دهد.

* **ساختار حلقوی و آغاز رمان:** پیش از هر گونه توضیحی، به این سه عبارت در نخستین صفحه های رمان دقت کنیم:

**" فروغ، با کمری شکسته، کنار جاده افتاده بود. پتوی چهارخانه ی قرمزرنگ کهنه ای روی او کشیده بودند. پتو کوتاه بود و قسمتی از پاهایش از آن، بیرون زده بود. کفش های جیر قهوه ای کلارکز پایش بود؛ کفش هایی که من برای او خریده بودم. شبیه همان کفش هایی که بار اول پایش دیدم ـ سال قبل در یک روز برفی در دانشکده ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران. همیشه از این کفش ها با شلوار و کاپشن لی آبی و بلوز یقه اسکی مشکی رنگ می پوشید.**

**در آن روز برفی هم ـ که برای اولین بار او را دیدم ـ همین لباس ها را بر تن داشت و ای کاش او را نمی دیدم! هرگز نمی دیدم. ای کاش آن روز به کافه تریای دانشکده نمی رفتم! ای کاش او را تا ساختمان دپارتمان موسیقی دنبال نمی کردم و ای کاش چند روز بعد از او نمی خواستم تا در نمایش ما بازی کند! بارها و بارها این را به خودم گفته ام و بارها و باره ها خودم را ملامت کرده ام. به راستی چه می شد اگر آن روز به دانشکده نمی آمد؟ چه می شد اگر من به دانشکده نمی رفتم؟ من که به طور معمول با بارش برف، ترجیح می دادم تا در رختخواب گرم و نرمم باقی بمانم و پای بخاری نفتی تا لِنگ ظهر بخوابم. اگر او دانشجوی موسیقی و من دانشجوی تئاتر نبودم، هیچ یک از این اتفاقات رخ نمی داد. نه من بارها می مردم و زنده می شدم، نه او با کمری شکسته کنار جاده می افتاد. اگر او را نمی دیدم، اگر از او نمی خواستم تا نقش "رؤیا" را بازی کند، شاید داشت در ارکستر سمفونیکی در پاریس یا لندن ویولن می زد و من هم در تهران پشت سرِ هم، فیلم و سریال و تئاتر کارگردانی می کردم اما از سرِ اتفاق بود یا تقدیر؟ من او را در آن روز برفی در دانشکده ی هنرهای زیبا دیدم تا همه ی آن حوادث یکی پس از دیگری روی دهد و او با کمری شکسته کنار جاده ی تهران ـ اصفهان بیفتد و من هم با تن و روحی زخمی بنشینم و به کفش های جیر قهوه ای رنگش زل بزنم.**

**حادثه چنان سریع اتفاق افتاد که مشکل می توان در باره اش نوشت. آخرین تصویری که از فروغ پیش از حادثه دیدم، دست های او بود. دست های زیبا و کشیده ای که هم ویولن را به صدا درآورده و هم اسلحه را در هوا تکان داده بودند؛ دست هایی که قصد داشتم یک ـ دو ساعت دیگر حلقه ی ازدواج را در یکی از انگشتان او بنشانم. اما وقتی دیدم چطور فرمان ماشین را به عجله به راست پیچاند و چطور ماشینی که از روبه رو می آمد، ما را از جاده منحرف کرد، فهمیدم که آن آرزو هم مثل آرزوهای دیگر بر باد رفته است " (ملک پور، 1393، 8-7).**

این گونه ساختار روایی، "مدرن" است و در نقطه ی مقابل دستور روایتی قرار می گیرد که از دیرباز "ارسطو" (Aristotle)

در "فن شعر" (“Poetics”) آن را مطرح کرده است که هر "تراژدی" (یا اثر ادبی) به ترتیب آغاز، میانه و پایانی دارد (زرین کوب، 1357، 125). این اصل تا قرن هجدهم بیش و کم جز در موارد استثنایی، یک هنجار آهنین روایی به شمار می رفت اما امروزه دیگر جاذبه و کارآیی پیشین خود را از دست داده است. چنان که خواننده دریافته است، نویسنده آنچه را در پایان رمان می بایست می آورده، در آغاز داستان آورده و به این ترتیب، از شگردهای روایی متعارف، منحرف شده است. به این شگرد روایی "سبک روایت حلقه ای" (Circular narration style) می گویند. "فورمالیسم روسی" (Rusian formalism) بیش از هر رویکرد دیگری در این گونه تلقی از هنر، نقش داشت. می دانیم که از بین دو سازه ی تشکیل دهنده ی اثر هنری، "پلات" (plot ) یعنی چگونگی ترتیب و توالی رخدادهای داستان (Fabula) اهمیتی بیشتر از خود "داستان" یعنی "ترتیب و توالی رخدادها" یا به قول فورمالیست ها ("سیوژت" ((Syuzhet دارد. "اِیخن بائوم" (Eikhenbaum) در مقاله ای که در باره ی داستان کوتاه "گوگول" ( (Gogolبا عنوان "شنل" ((“Overcoat” نوشته می گوید در داستان "گوگول" مرکز ثقل، تغییر جهت از مضمون به طرف شگرد است " (ایخن بائوم، 1963، 377). این که راوی در همان آغاز داستان به پایان آشنایی خویش با "فروغ" گذرا اشاره می کند و دو موقعیت متضاد و ناهمگون را در کنار هم می آورد، گونه ای هنجارشکنی و "آشنایی زدایی" (بقیه ی رمان، شرح مفصل رخدادهایی که در فاصله ی آشنایی و مرگ نا به هنگام شخصیت های اصلی رمان میانشان گذشته ) است.

با اندکی دقت بیشتر، خواننده درمی یابد که این شیوه ی روایی یعنی شروع از پایان به آغاز رمان، دو وضعیت مختلف را در برابر هم می نهد. آشنایی و جدایی، امیدواری به ازدواج و مرگ "فروغ" و تبدیل آن به عزا، از دست نهادن "تفنگ" و برداشتن "ویولون"، تحول ذهنی و عاطفی "فروغ" از فعالیت سیاسی و چریکی به زمینه های هنری (موسیقی، تئاتر)، مهاجرت از ایران به فرانسه و آمریکا و بازگشت به کشور برای ادامه ی فعالیت سیاسی، بازگشت به حیات هنری پس از آزادی از زندان به یاری و کوشش "ناصر"، گریز از ازدواج و گرایش به زندگی فردی و مستقل یا ازدواج سیاسی تا قبول ازدواج سنتی با شوهر غیر سیاسی اما فعال فرهنگی و هنری و قبول تعهد خانوادگی و قرار دادن حلقه ی ازدواج و وصال در لحظه ی جدایی ابدی، از همه دلالتگرتر است.

سبک روایت حلقوی را به ماری مانند می کنند که دور خود خود چنبر زده؛ به گونه ای که گویی دُم ماری به دهانش نزدیک شده است. این شگرد روایی دایره مانند در این "همبافت" (context) داستان می تواند استعاره ای از "دایره ی قسمت" یا "سرنوشت کور" آدمی در وضعیت اجتماعی ـ سیاسی مبهم و آشفته ای باشد که "ناصر" و "فروغ" در آن گرفتار شده اند. "دایره" و "شگرد روایت حلقوی" تلویحاً نوعی از "تکرار"، روند "بازگشت ناپذیری" و "بیهودگی تلاش آدمی" را به ذهن تداعی می کند؛ گویی آدمیان در زندگی "دور خود می گردند" و در یک خط مستقیم، پیشروی نمی کنند. این گونه شگرد روایی با مضمون اصلی رمان ـ که همان وضعیت تراژیک آدمی است ـ تناسب کامل دارد. در همین وضعیت تراژیک است که "فروغ" ـ با آن که دانشجوی رشته ی موسیقی است ـ به خواهش "ناصر" دانشجوی رشته ی تئاتر، به ایفای نقش در نمایشنامه ای می پردازد که خواست او نیست و حتی حاضر به ایفای همان نقش متن نمایشنامه و شخصیت هم نیست؛ بلکه آن را بر پایه ی ذهنیت خلاق خود، بازآفرینی می کند. در این حال، "فروغ" گویی خود به "بازیگر"ی در "نمایش زندگی" تبدیل می شود که بر او تحمیل شده است. این اندازه تکرار واژه ی "اگر" از زبان "ناصر" نشان می دهد که گویا همه ی رخدادهای مربوط به این دو شخصیت، بیرون از اراده ی فردی آنان صورت گرفته و به تعبیر حافظ "در دایره ی قسمت، ما نقطه ی تسلیمیم". پس به یک تعبیر این نوع رمان را به اعتبار "نوع ادبی" (genre) می توان "تراژدی موقعیت" (Tragedy of circumstance) نامید؛ گونه ای از تراژدی که در آن، یک نیرونی تأثیرگذار بیرونی، بیش از اراده ی فردی و اختیار آدمی، سرنوشت او را رقم می زند. "کولینس" (C. Collins) نمونه ای از این گونه تراژدی را در سرنوشت زنی می داند که با مرگ نا به هنگام خود نمی تواند پایان کار ساختمان دلخواه خود را ببیند (1979). پایان فاجعه بار و غیر قابل انتظار رمان در حالی که "ناصر" و "فروغ" برای ازدواج از "تهران" به "اصفهان" می روند و کشته شدن "فروغ" که "تصادفاً" چند کیلومتر مانده به "اصفهان" رانندگی را به عهده گرفته و برخورد با وانتی که "تصادفاً" بر خلاف جهت حرکت در اتوبان می راند، همه ی معادلات و آرزوهای آن دو را به هم میزند و نشان می دهد که آدمی در گزینش و ساختن سرنوشت خویش، چه اندازه ناتوان است و این هم، بندی از پایان رمان تراژیک:

**" حلقه را توی انگشتش کردم و آن را بوسیدم، چند بار. گریه امانم نداد. نیمی از خورشید در پسِ کوه های دوردست فرورفته بود و تکه های سفید ابر، خون در سینه داشتند. باران اگر می بارید، این بار خون می بارید " (381).**

* **شگرد قطره چکانی و نگاه سینمایی:** به "شگرد قطره چکانی" در نویسندگی "The dribble technique" می گویند

که گونه ای مانور در داده های داستانی است؛ یعنی نویسنده در دادن اطلاعات در مورد کسان یا رخدادها به اقتصاد، صرفه جویی و امساک رفتار می کند تا خواننده را کنجکاو و علاقمند و پیگیر نگاه دارد و او را به دنبال خود بکشاند تا در موقع مناسب، اطلاعات بیشتری به او بدهد و حفره های اطلاعاتی او را اندک اندک، پُرکند؛ مثلاً نویسنده به هنگام معرفی یکی از شخصیت های خود، از او تنها با نام "ناصر" یاد می کند (12) اما در دوازده صفحه بعد نام و نام خانوادگی او را "ناصر اردکان" یکجا می آورد (24). "ناصر" یک دختر دانشجوی رشته ی موسیقی را در "دانشکده ی هنرهای زیبا" ـ که خودش در رشته ی تئاتر درس می خواند ـ برای ایفای نقش "رؤیا" در یک نمایشنامه ی به دوست کارگردانش در نظر گرفته اما خواننده تنها او را به نام "فروغ" می شناسد (7) تا سرانجام خواننده در صفحه ی بیست و چهار به نام حقیقی و کامل "فروغ نفیسی" اشاره می کند.

با این همه، نویسنده به دلیل ملاحظاتی خاص حتی از نام و نام خانوادگی حقیقی "فروغ نفیسی" خودداری می کند تا حساسیت ایجاد نکند اما هر خواننده ای که نسل گذشته و اندکی پیش یا پس از انقلاب را درک کرده باشد، خوب می تواند از هویت واقعی او آگاه شود. او همان دختر چریکی است که در بیست و دوم بهمن ماه 1357 فعال سیاسی بوده و خاطرات خود را در دوره ی زندان با عنوان "حماسه ی مقاومت" منتشر کرده است:

**" در میدان بیست و چهار اسفند [ خطای نویسند، "میدان شهناز" یا "امام حسین" کنونی نزدیک نیروی هوایی خیابان "دماوند" ] امروز، گروهی جوان در حالی که بازوبندهای قرمزی بسته اند، تانکی را تسخیر کرده و سوارش شده اند. بالای تانک، "رؤیا" در حالی که کلاهخود بزرگی به سر دارد و اسلحه ای در دست گرفته، دیده می شود. خبرنگاری به تانک نزدیک می شود. رؤیا انگشتان دستش را به علامت پیروزی بلند می کند. خبرنگار عکس می گیرد. . . رؤیا روزنامه را می قاپد. با دیدن عکس خودش خنده اش می گیرد:**

**"ای بابا! اگه می دونستم، یک آرایش درست و حسابی می کرم. این، چه عکسیه که از من گرفته ن؟" (349-348).**

با این همه، سیمایی که نویسنده به عنوان یک استاد تئاتر در "دانشگاه تهران"، "دانشگاه کانبرا" و "ساوت پاسیفیک" از "فروغ نفیسی" پرداخته، همان سیمای نویسنده ی "حماسه ی مقاومت" نیست؛ سیمای یک هنرمند است؛ هنرمندی که خلاقیت و نبوغ هنری خود را در رشته ی "موسیقی" در "دانشکده ی هنرهای زیبا" به استادانش نشان داد؛ هنرمندی که به عنوان بازیگر تئاتر خلاقیت نمایشی خود را در نقشی که به او داده شده، ماهرانه ایفا کرده و زنی یگانه که ضمن داشتن پیشینه ی سیاسی و مبارزانی بر ضد استبداد و ستم شاهی، فیلمنامه ای دارد می نویسد و می خواهد تجربه ی تازه ای از زندگی هنری خود ترسیم کند؛ سیمایی که نشانه ی تحول ذهنی او از "رمانتیسم انقلابی" به "واقعیت تراژیک زندگی" است. از انتقامجویی فاصله می گیرد تا زیبایی عشق و زندگی

عاشقانه و خانوادگی را تجربه کند.

شگرد دیگری که "کوندرا" و "ملکپور" به عنوان "ندای بازی" از آن بهره می گیرند، تجربیات سینمایی آن دو است. "کوندرا" در 1948 به "مدرسه ی فیلم و موسیقی پراگ" می رود که در سال های بعد کارگردانان برجسته ای چون "میلوش فورمن" (Miloŝ Forman) و "ییرژی منسل" (J. Menzel) و دیگران را بیرون داد (آندرس، 1381، 12). " در دوره ی به اصطلاح "استالین زدایی" کوندرا نقش مؤثری در پرورش بینش فرهنگی ـ اجتماعی دانشجویان دانشکده ی سینما در پراگ ایفا می کند و "فورمن" از نقش سازنده ی کوندرا ستایش کرده است (کوندرا، مقدمه، ده). "ملکپور" نیز مدتی در " دانشکده ی هنرهای زیبا" تدریس می کند و فیلم "باد سرخ" را می سازد و مدت زمانی هم در به تدریس تئاتر و سینما در "دانشگاه کرتین" در "استرالیای غربی" می پردازد (ملکپور، 383). نشانه هایی از "ندای بازی" در پهنه ی شگردهای سینمایی در رمان می توان یافت.

"ناصر" خبردار می شود که "فروغ" و شوهرش "محمود" را در نزدیکی "اصفهان" دستگیر کرده اند. برای رهایی "فروغ" زیاد کوشیده و سرانجام هم به جاهایی رسیده و به آزادی او امیدوار است. به این چند نمای گوناگون و متعدد در پاسگاه، دقت کنیم تا سپس در موردشان بنویسم:

**" نمایی از دو جفت پا و دو جفت کفش: یکی کفش های کلارکز رؤیا ـ که بند ندارند و اندکی کهنه شده اند ـ و کفش های کتانی کهنه ی دیگری. دو جفت پا، طول و عرض سلول را طی می کنند و بالا و پایین می روند. گاهی با هم و گاهی در جهت مخالف هم " . . .**

**تصاویر دیگری از پاها و کفش ها ـ که کهنه و کهنه تر می شوند. صدای باز شدن درِ سلول. هر دو می ایستند. یک جفت پوتین سربازی در چهارچوب در: "مریم اباذری!"**

**چهره ی تکیده ی دختری بیست و چند ساله. مات می ماند. برمی گردد و به رؤیا نگاه می کند که او هم تکیده شده است. هر دو در روپوش های خاکستری با روسری های خاکستری.**

**"وسایلت را جمع کن."**

**رؤیا دستش را جلو دهانش می گیرد. مریم مثل یک بّره بی هیچ اعتراضی و صدایی، شروع به جمع کردن وسایلش می کند. آن ها را در کیسه ای پارچه ای می ریزد. رؤیا مثل یک مجسمه او را نگاه می کند. مریم، بلند می شود. سکوت . . .**

**رؤیا از اتاق بیرون می آید. دست رؤیا در حالی که عینک محمود را می فشارد. درِ کوچک آهنی ـ که داخل در بزرگ آهنی است ـ توسط پاسداری باز می شود. نور شدیدی داخل می شود. چشم های رؤیا را می زند. رؤیا در چادر سیاه، داخل چارچوب درِ کوچک آهنی می شود. نور شدیدتر می شد. سیاهی چادرِ رؤیا در سپیدی نوری که از بیرون می آید، محو می شود " (372-370).**

* "نمای خیلی درشت " (extreme close-up) یا واحد تشکیل دهنده ی ساختار فیلم بین دو بُرش یا دو انتقال آُپتیکی بسیار از نزدیک و کاملاً درشت که تنها بخشی خاص از دو جفت پا و دو جفت کفش را با جزئیات تمام نشان می دهد. این کفش ها، بند ندارد تا زندانی نتواند از آنها مثلاً برای خودکشی استفاده کند. صفت "اندکی کهنه" نشان می دهد که کفش ها مدت ها مورد استفاده قرار می گرفته اند. کفش مارک "کلارکز" دارد تا نشان دهد که مارکدار "برند" و طبعاً گران و دارای کیفیتی عالی است و می تواند معرّف قدرت خرید و سلیقه ی پوشنده ی آن ("رؤیا") باشد که دختر یک سرهنگ ارتش است. "کفش کتانی کهنه" نشان می دهد که هم تازگی خریداری نشده، هم ارزان قیمت است زیرا متعلق به "محمود" شوهر سازمانی "رؤیا" است. بالا و پایین رفتن کفش ها، نشانه ی پوشیده شدن آن ها است.
* کهنه تر شدن کفش ها، با نمای درشت و از نزدیک، نشان می دهد که مدت زمانی از هنگام پیش گذشته است.
* نمای درشت و از نزدیک یک جفت پوتین سربازی، نشان می دهد که دارد اتفاقی می افتد و سرباز برای بازداشتی ها خبری آورده است.
* چهره ی تکیده ی دختر و مات مانده و نگاه کردن به "رؤیا" با روپوش و روسری خاکستری، نشان می دهد که نویسنده از "نمای عمومی یا نمای دور"long shot" بهره جسته و آن نمایی است که چند تن را در فضایی خاص و با هم نشان

می دهد. "صدای باز شدن در" و "ایستادن هر دو ("رؤیا" و "مریم اباذری") نمایی صوتی است که درپسزمینه ی سکوت، نشانی از خبری وحشتناک می دهد. ایستادن هر دو زن" نشانه ی این است که از وحشت و آگاهی از سرنوشت نزدیک خود بی اختیار بلند شده اند. خاکستری بودن لباس و روسری، نشان می دهد آن دو زندانی هستند. "مات" ماندن دختر بیست و چند ساله، نشان می دهد که هر لحظه در انتظار چنین خبری بوده اما به آن یقین نداشته است. "تکیده تر" شدن صورت دو زن، نشان می دهد که در مدت بازداشت، بر آنان سخت گذشته و لاغر شده اند. واژگان در اوج فشردگی، از رخدادی شوم خبر می دهد. نویسنده می کوشد هیچ گونه توضیحی ندهد. صدا و نما، خود همه ی چیزهای ناگفتنی را نشان می دهد.

* این که دوربین ذهن نویسنده تنها "دست رؤیا" را در حالی نشان می دهد که از همه ی اثاثیه ی "محمود" تنها "عینک" ش را برداشته، باز بهره جویی از همان "نمای درشت و نزدیک" است. "محمود" را اعدام کرده و کیفش را به زنش بازپس داده اند. اما او علاقه ای به آن همه وسایل ندارد. "عینک" تنها یادگار ارزشمند "محمود" برای او است؛ کسی که یک بار در اوج حمله ی پلیس آمریکا به تظاهر کنندکان ضد شاه در "واشنگتن" او را از میان آن همه گازهای اشک آور نجات داده است (337). در این حال، "عینک" نه تنها نمادی از "روشنفکری" و فعالیت سیاسی شوهر در "کنفدراسیون محصلین و دانشجویان ایرانی " در آمریکا است، بلکه تنها یادگاری او نیز به شمار می رود که زن نمی تواند آن را ندیده بگیرد.
* عبارت "سیاهی چادرِ رؤیا در سپیدی نوری که از بیرون می آید، محو می شود" (372) در اصطلاح فیلمولوژی "محو" (dissalve) یا "همگدازی" نامیده می شود؛ یعنی محو شدن نمایی در نمایی دیگر. در این حال، نما یا صحنه ی قبلی ـ که با چادر سیاه "رؤیا" نشان داده شده ـ در "سپیدی نور بیرون" محو می شود که بر بیرون شدن از تاریکی حبس به روشنایی آزادی دلالت می کند. گاه جمله هایی هم از نویسنده در داستان هست که نشان می دهد از به کار بردن اصطلاحات سینمایی ابایی ندارد مانند وقتی که "رؤیا" در اتاق "ناصر" سر بر شانه ی او می نهد: " کنارم نشست و ضمن حرف زدن و خندیدن، سرش را هم روی شانه ام گذاشت؛ به قول سینماگرها یک "شات سریع و کوتاه" از دوران دانشجویی. از سینما کاپری و فیلم "آرامش در حضور دیگران". حالم را دگرگون کرد " (152).
* **زمان پریشی:** "تودوروف" (Todorov) اعتقاد دارد که ترتیب زمانِ روایت (سخن) با ترتیب زمانِ روایت شده ی

داستان، همداستان نیست و در نتیجه در ترتیب و توالی وقایع "پیشین" و "پسین" تغییری به وجود می آید.او علت این تغییر را تفاوت میان دو نوع زمانمندی می داند و می افزاید زمانمندی سخن، "تک ساحتی" (unidimentional) و زمانمندی داستان، "چندساحتی" (pluralist) است. او نتیجه ی این ناهمداستانی را "زمان پریشی" (anachronic) می نامد و می نویسد:

" دو گونه ی اصلی این زمان پریشی، عبارتند از: "بازگشت زمانی" (retrospection) یا "عقبگرد" و "پیشواز زمانی" (prospection) یا "استقبال"، هنگامی که از پیش گفته شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد، ما با پیشواز زمانی سر و کار خواهیم داشت " (تودوروف، 1379، 59).

هنگامی که "ناصر" برای نخستین بار پس از آزادسازی اش در خانه اش، "فروغ" را می بوسد و از او می خواهد همیشه در کنارش باشد، از روی سرخوشی، به گذشته ها و مقاطع مهم و شاد زندگی خود می افتد و خواننده با "گذشته های آشیانه ای" (nested flashback) او آشنا می شود:

**" کفش و شلوار و پیراهن نوی را که خریده بودم، به تن کردم. راحت الحلقوم های رنگارنگ را یکی پس از دیگری در دهان گذاشتم. اسکناس های نو و تا نخورده ی ده تومانی را با دقت در جیب شلوارم گذاشتم. از این سینما به آن سینما. ساعتی هرکول می شدم، ساعتی فردین. کارنامه ی پایان تحصیلات ابتدایی با معدل نوزده و هفتاد و پنج صدم را با افتخار به پدر نشان دادم. صورتی را که تنها چند تارِ مو بر آن روییده بود، با تیغ تراشیدم و با ادوکلن بروت عطرآگین کردم. اولین نامه ی عاشقانه ام را نوشتم. "پریا" ی شاملو را از حفظ کردم و در کلاس ادبیات برای همشاگردی هایم دکلمه کردم. روزنامه ی "کیهان" را ـ که اسم مرا جزء قبولی های دانشکده ی هنرهای زیبا به چاپ رسانده بود ـ به تمام دوست ها و آشناها و در و همسایه نشان دادم. سوار اتوکار میهن نورد شدم و از زاینده رود عبور کردم و به تهران آمدم. فروغ را در یک روز سرد برفی در کافه تریای دانشکده دیدم و عاشقش شدم و عاشقش ماندم؛ حتی وقتی ناپدید شد؛ حتی وقتی که با پروین ازدواج کردم. . . " (292-291).**

در گونه ی دوم "زمان پریشی" نویسنده به گونه ای فشرده و در حد اشاره، به آنچه سپس اتفاق می افتد و به شرح تر سخن خواهد گفت، به خواننده آگاهی می دهد تا آتش شوق به مطالعه ی ی اثر را در او بیشتر برانگیزد و شعله ورتر کند. وقتی یک بار استاد موسیقی "فروغ" به نام "دکتر استپانیان" گله می کند که "فروغ" دو صفحه ی موسیقی "سمفونی چهارم و پنجم" را به امانت گرفته و مدت ها است پس نداده، "ناصر" دلتنگ و ناراحت می شود، زیرا می داند که "فروغ" تا چه اندازه منضبط، بی نیاز و مقیّد است. چنان عصبی می شود که به قول قودش دلش می خواست " هرچه صفحه ی موسیقی را در عالم بود، جمع می کردم و بر فرق سرش می کوبیدم " (73). با این همه دلسرد نمی شود و در اندیشه ی یافتن یا خرید آن ها از هر جا و به هر قیمت است. تحقق این امید چندان به طول نمی انجامد:

**" عجیب آنکه از هر موسیقیدانی چیزی پیدا کردم الا از این شوستاکویچ. در میان پیامبران، دنبال جرجیس می گشتم. تنها روزی که داشتم کتابهایم را داخل "کمد"م در "دپارتمان تئاتر" می گذاشتم، ناگهان چیزی به یادم آمد: "کمد فروغ". چرا تا به حال، به این فکر نیفتاده بودم؟ شماره اش به خوبی یادم بود: بیست و سه. شاید داخل کمد چیزی پیدا می کردم که حتی مهم تر از صفحات شوستاکویچ بود. . . . منتظر غروب شدم تا کار زشتم را در تاریکی انجام دهم. . . اولین چیزی که به چشمم خورد، دو صفحه ی موسیقی شوستاکویچ بود. بعد هم یک دفترچه با جلد چرمی قهوه ای و مقداری نت موسیقی . . . " (74-73).**

یافتن دفترچه ی خاطرات "فروغ" آن هم زنی که کار سیاسی را با هنر به هم دارد و حاضر نیست احدی دفتر ذهن و گذشته اش را بشناسد و از سوی دیگر، برای "ناصر" ـ که او را دیوانه وار دوست می دارد اما به دلیل کمرویی و بی دست و پایی حاضر به اعتراف عشق خود نسبت به او نیست ـ خواننده را در حالتی از "تعلیق و انتظار" (suspense) باقی نگاه می دارد. "ناصر" با مطالعه ی این دختر خاطرات، با بسیاری از اسرار مگو و تضادهای ذهنی "فروغ" با پدر سرهنگ ارتشی خود ـ که با "ضد اطلاعات" همکاری دارد و گذشته از این با ذهنیت چریکی و هنر موسیقی او به سختی مخالف است و دوست دارد دخترش پزشکی بخواند ـ "ناصر" و خواننده را بر سر ذوق و شوق می آورد. این "پیش آگهی" (foreshadowing) اندکی بعد به وقوع می پیوندد:

**" با شرم و اشتیاق شروع به خواندن کردم. باورم نمی شد. اول غمگین شدم و بعد خشمگین. در آخر هم سر تا پا احساس گناه. . . . مگر ممکن بود که در حق آدمی این گونه ظلم کرده باشند؟ مگر ممکن بود آدمی این قدر در حق خودش ظلم کرده باشد؟ آن خانه باید ویران شود. آن آدم ها باید تیرباران شوند. آن شرایط اجتماعی باید با بولدوزر به دور ریخته شود. تازه فهمیدم برای مستقل زیستن چه قیمت گزافی باید پرداخت. تازه فهمیدم برای زن بودن اما زنانه نزیستن چه لطماتی باید تحمل کرد " (75).**

آنچه "ناصر" می نویسد، نقل عین خاطرات نیست. بعدها که "فروغ" ضمن سفر به اصفهان سناریویی برای فیلم در حال نوشتن دارد، آن را برای "ناصر" می خواند. در همین نوشته ها خواننده پی می برد "فروغ" همان چیزهایی را نوشته است که در خاطراتش آورده است و سناریو، زندگی نامه ی هنری شخص او است و خواننده می تواند تنفر پدر سرهنگ را از تولد "فروغ" به عنوان یک "دختر" دریابد:

**" بعد از تیتراژ در تاریکی، صدای تولد بچه شنیده می شه. بعد تصویر روی چهره ی عصبانی پدر باز می شه " (359).**

1. **"ندای رؤیا":** "کوندرا" در باره ی این ویژگی برجسته و ضروری در رمان می نویسد:

" تخیل به خواب رفته ی قرن نوزدهم ناگهان توسط فرانتس کافکا (Franz Kafka) بیدار شد. کافکا کاری را انجام داد که سوررآلیستهای پس از او می خواستند انجام دهند و نتوانستند؛ یعنی درآمیختن رؤیا و واقعیت. . . این کشف عظیم بیش از آن که سرانجامِ یک تحول باشد، سرآغازی نامنتظر برای پی بردن به این نکته است که رمان، عرصه ای است که تخیل نیز در آن مانند رؤیا، می تواند فوران کند و خود را از الزام ظاهراً چاره ناپذیر حقیقت نمایی رها سازد " (کوندرا، 59-58).

جوهر برداشت "کوندرا" از "کافکا" و خلاقیت هنری او، در برداشت تازه ی این هنرمند است که " در رمان هایش نشان می

دهد که چگونه افراد بشر به موجوداتی انتزاعی مبدل می شوند و با فرمانبرداری کامل، بدون تفکر و مقاومت، دستورها و رهنمودها را اجرا می کنند. کار کافکا، تحلیلی جامعه شناختی نیست؛ بلکه تخیل در باره ی یکی از امکان های بنیادی انسان و جهان او است . . . تاریخ، به تخیل کافکا واقعیت بخشید و "نگرش کافکایی" چگونگی وضع و موقع انسان را در جامعه ی توتالیتر آشکار ساخت " (همان، مقدمه، چهارده).

"کوندرا" در آثار هموطن خود "کافکا" گونه ای خلاقیت و "قدرت تخیل" نیرومند می بیند که می تواند از آنچه در جهان بیرونی وجود دارد، فرآورده ای نو، بکر و خیال انگیز بسازد و دید خواننده را از آنچه در پیرامونش می گذرد، دگرگون کند و به ژرفکاوی وادارد تا از ظواهر امر بگذرد و به بواطن امور برسد. این که در داستان "مسخ" (Die Verwandlung: Metamorphosis، 1916) کارمندی دون پایه یا فروشنده ی دوره گرد تجارتخانه ای به نام "گره گور سامسا" (Gregor Samsa) پس از گذراندن شبی سراسر کابوس از هیأت انسانی خود دور و ناگهان به حشره ای منفور تبدیل می شود که حتی مورد بیزاری اعضای خانواده قرار می گیرد و پس از شکسته شدن کاسه ی پشتش بر اثر پرتاب سیبی از جانب پدر، به عفونت مبتلا می شود و خدمتکار خانه او را با جارو دور می اندازد، هم ریشه ای در واقعیت خشن اجتماعی دارد که او یکی از قربانیان آن است، هم تخیل فرهیخته و سرشار نویسنده را نشان می دهد که خواننده آن را به عنوان واقعیتی فراتر، می پذیرد.

"ملکپور" در این رمان، از یک شخصیت تاریخی و مبارز، یک هنرمند اندیشمند و معترض خلق می کند؛ دختری که هم دستی به مسلسل دارد و با خودکامگی نظام ستمشاهی مبارزه می کند، هم دستی به آرشه ی ویولن دارد و دانشجوی رشته ی موسیقی در "دانشکده ی هنرهای زیبا" است (8) و مورد ستایش استادانش قرار دارد. "ناصر" در همان نخستین نگاه و برخورد با "فروغ" دل به نزد او می برد (19) اما به دلیل ضعف های شخصیتی، به خود جرأت نمی دهد عشق خود را ابراز کند. باری "ناصر" دانشجوی رشته ی تئاتر در همان دانشکده از او دعوت می کند تا نقش دختری را در نمایشنامه ای به نام "رؤیای سرزمین من" ایفا کند. این نمایشنامه را یک زندانی سیاسی هنرمند نوشته اما "سیاوش مقیمی" بی آن که نامی از نویسنده ی اصلی ببرد، می خواهد آن را کارگردانی کند و به روی صحنه ببرد. قرار است نقش "رؤیا" را در نمایشنامه، دختری به نام "سوسن جهان زاده" بازی کند که فارغ التحصیل دانشکده ی هنرهای زیبا است اما ناگزیر است در صحنه ای ویولون به دست گرفته قطعه ای را بنوازد در حالی که تا آن لحظه چنین تجربه ای نداشته و گذشته از این، به قول "شهرام" بازیگر باید قبل از هر چیزی "برای تماشاگر باورکردنی باشه؛ یعنی فیزیک و شخصیتش نزدیک به نقش باشه " (13).

در بستر چنین مشکلی است که "ناصر" از "فروغ" کمک می خواهد و از او تقاضا می کند نقش "رؤیا" را در نمایشنامه به عهده بگیرد. "فروغ" بی هیچ تمرین قبلی می تواند این نقش را به گونه ای موفق اجرا و تحسین گروه نمایش را به خود جلب کند. او درواقع نه تنها می تواند نقش "رؤیا" را خوب ایفا کند، بلکه اصلاً به اعتبار شخصیت و ذهنیت خودِ "رؤیا" می شود. پیش از آن که من به تخیل هنری نویسنده اشاره کنم، اجازه می خواهم بخشی از آنچه را در سرِ "رؤیا" می گذرد و در آن به اختلاف ذهنی خود با پدر اشاره می کند، بیاورم. "فروغ" متن را چنین می خواند:

**" آقا! من خسته شدم. . . از بس اومدم و رفتم خسته شدم. . . به من چه که تو شناسنامه ی من "ر" رو "ز" نوشتند؟ مگه من این کار رو کرده م؟ مگه من موقعی که به دنیا آمدم، اومدم شناسنامه ام رو نوشتم؟ اصلاً چه اهمیتی داره که من رؤیا باشم یا زویا یا هر زهرمار دیگه ای؟ پدرم هم دقیقاً نمی دونه شناسنامه ی منو کجا گرفته. . . دائم در مأموریت بودیم. . . غرب، شرق، این دهکوره، اون دهکوره. من تو خسروآباد آبادان متولد شده م اما شناسنامه ی من میگه من تهران متولد شده م. به این دو تا جا به جا شدن کسی اعتراضی نداره، اما سرِ یک نقطه همه معترض هستن؛ مثل این که تو زبان و فرهنگ پرشکوه باستانیشون دست برده شده. . . من مقصرم یا اون هایی که این کار رو کرده ن؟ تازه چه فرقی می کند؟ من می خوام برم. دیگه هم برنمی گردم. پس چه فرقی می کنه که من زویا هستم یا رؤیا؟ خواهش می کنم پاسپورت منو بدین. . . من باید برم. . . "**

**" ولم کن. . . تو کی هستی؟ تو کی هستی که مثل سایه همه جا تعقیبم می کنی؟ چرا نمی ذاری خودم باشم؟ از چی می ترسی؟ می ترسی که منم برم و برنگردم؟ مثل مادرم که رفت و دیگه برنگشت؟ از خودت نپرسیدی چه کارش کردی که پشت سرش رو هم نگاه نکرد؟ حتی برای دیدن دخترش، تنها فرزندش به خودش اجازه نداد تا دوباره سری به این خونه بزنه؟ . . . " (34-33).**

از دو بندی که از متن نمایشنامه با قرائت "فروغ" نقل شد، چند نکته برمی آید:

* در نخستین بند، از جدال لفظی "رؤیا" با مأمور صدور گذرنامه در مورد مخدوش بودن نام گیرنده ی پاسپورت و بدخوانی

نام وی ("رؤیا"، "زویا") سخن می رود و نشان می دهد آنچه برای گیرنده ی پاسپورت اهمیت ندارد، نام او است و آنچه مهم است، رفتن او از کشور به خارج و برنگشتن او است.

* بند اول نیز نشان می دهد که پدر به عنوان یک نفر مأمور دولت، ناگزیر بوده پیوسته به شهرهای مختلف انتقال یابد؛ به

گونه ای که محل تولد "رؤیا" یک جا و محل صدور یک جای دیگر بوده است. پدر به احتمال زیاد، افسر ارتش است و محل ثابتی برای زندگی ندارد.

* در بند دوم مشخص می شود که "رؤیا" منشی آزاد و مستقل و اراده ای نیرومند و آهنین دارد و عزم خود را برای

مهاجرت به خارج جزم کرده و از این که پیوسته مورد تعقیب و کنترل پدر قرار دارد، خشنود نیست و خشمگین است.

* از همین بند، چنین برمی آید که پدر چنان محیط خانه را با سربازخانه یکی گرفته که عرصه را حتی بر همسرش تنگ

کرده و همسر ناگزیر از خیر زندگی با شوهر گذشته و خانه را ترک کرده و "رؤیا" بدون مراقبت و محروم از مهر مادر و پدر، بزرگ شده است.

* خوی سرکش و آزاده ی "رؤیا" و ترک خانواده و خروج از کشور، نشان می دهد که او می خواهد خود سبک زندگی

خویش را برگزیند و به هیچ کس حتی پدر اجازه نمی دهد برایش تکلیف تعیین کند.

* این عبارات در نمایشنامه ی "رؤیای سرزمین من" نشان می دهد که داستان، سرگذشت شخصیتی زن به نام "رؤیا"

نیست؛ بلکه داستان واقعی زندگی "فروغ نفیسی" است که دارد نقش دیگری را در یک زندگی دیگر، بازی می کند.

* در برابر این اندازه سرکشی و ایستادگی "رؤیا" در برابر مأمور گذرنامه و اراده و حکم پدر، "ناصر" مشغول کار روی

نمایشنامه ی "در انتظار گودو" ("Waiting for Godot: 1954) رمان نویس و نمایشنامه نویس ایرلندی است و بر خلاف مضمون نمایشنامه ای که قرار است "فروغ" نقش "رؤیا" را ایفا کند، از انفعال، حالت تسلیم و انتظار شخص "ناصر" و در یک کلمه "پوچی" زندگی از نظر او پرده برمی دارد. "ناصر" یک جا در مقایسه ی خود با "فروغ" می گوید: "فروغ، جریان آبی بود که با بارش یک باران تند، خروشان به راه می افتاد اما من برکه ای بودم که دوست داشتم بی هیجان، بی موج، آرام در گوشه ای پهنه بگسترانم. ما، دو موجود متفاوت بودیم " (109). "فروغ" حتی به متن و زبان نوشته ی که به او داده شده، اعتقاد ندارد و می کوشد حرف دل خود را از زبان "رؤیا" به خواننده منتقل کند؛ یعنی قرائت خاص خویش را از متن، بر کارگردان تحمیل می کند.

* آنچه از همه ی این داده ها برمی آید، این است که نویسنده مضمون اصلی رمان خود را بر پایه ی "رؤیای سرزمین

من" و شخصیت "فروغ" نوشته و آن را گسترش داده است و این، همان است که در بوطیقای نو به آن "فراداستان" (metafiction) می گویند. به نوشته ی "جان بارت" (John Barth) "فراداستان رمانی است که بیشتر از یک رمان تقلید می کند تا از جهان واقعی ." هم دفتر خاطرات "فروغ"، هم آنچه او برای "ناصر" نقل می کند، حاوی اشاراتی متعدد به زندگی شخصی خویش از یک سو و مبارزه ی پیوسته ی او با تقدیر کوری است که پدر نظامی اش (سرهنگ علی نفیسی) می خواهد برای او تعیین کند و "فروغ" همه ی نقشه های وی را نقش بر آب می کند و به این ترتیب می کوشد به سهم و به اندازه ی توان خویش با این تقدیر کور مبارزه کند، هرچند در نهایت، در برابر غول مرگ نا به هنگام به زانو درآید. آنچه "کوندرا" از آن به "ندای رؤیا" تعبیر می کند، همین خیالبندی و تخیل نیرومند نویسنده است و گزینش عنوان رمان "کاشف رؤیا" کوشش نویسنده برای خلق و بازآفرینی شخصیتی فرضی و نمایشی است که به عنوان یک واقعیت ملموس وارد زندگی "ناصر" می شود و زندگی او را دگرگون می کند و در لذت عشق با او انباز می شود. بر این توضیح، نکته ای دیگر نیز باید افزود. "ناصر" پایان نامه ی نامه خود را در مورد نمایشنامه ی "الکترا" (Elecrta) نوشته ی "اوریپید" (Euripides) بازنویسی کرده است و می گوید: " وقتی داشتم الکترا را کار می کردم، همش به یاد تو بودم " (108) و در همانجا نیز می گوید: " آنتیگون رو اگه بازی کنی، محشر می کنی؛ انگار اون نقش رو برای تو نوشته ن " (همان). چنان که می دانیم، "الکترا" دختر "آگاممنون" (Agamemnon) می کوشد انتقام خون پدرش را از قاتلان بگیرد و "آنتیگون" (Antigone) دختر "اودیپ شهریار" (Oedipus Rex) نیز سعی می کند بر خلاف دستور برادرش "کرئون" (Crèon) جسد برادرش را ـ که نباید به گور سپرده شود ـ خاک کند. در هر دو مورد شخصیت های اسطوره ای یونان باستان، سنت شکنی می کنند و بر ضد سرنوشتی که خدایان و پادشاهان برایشان رقم زده اند، رفتار می کنند. "فروغ" نیز چنین خصلت هایی دارد. "فروغ" در این رمان، آمیزه ای از چند شخصیت اسطوره ای است که برضد سرنوشتی که پدر و شوهر برایش مقدر کرده اند، مبارزه می کند.

پدر "فروغ" البته افسر ارتش و مقامی امنیتی است و مثل بسیاری از نظامیان پدرسالار، فرزندِ پسر می خواهد تا هم هویت خود را در او بازیابد، هم راحت تر به محل های مأموریت های متعدد خود برود اما "دختر" بهره اش می شود. این، نخستین ضربه ی روانی است که در کودکی بهره ی دختری تیزهوش و سرکش چون "فروغ" می شود:

**" من که گفتم دختر نمی خوام. . . من از این دختر بدم می آید. این دختر، زندگی منو نابود خواهد کرد. من، پسر می خواستم، پسر! " . . . ستوان، کلاه نظامی اش را از روی تخت برمی دارد و درِ اتاق را به هم می کوبد و می رود. از صدای ضربه ی در، لرزی در تن "شوکت" می افتد. بچه هم تکانی می خورد " (297-296).**

**وقتی جناب سرهنگ نام "فروغ" را در روزنامه جزء قبول شدگان رشته ی موسیقی و نه پزشکی می بیند، خشمگین می شود:**

**"حقّت رو کف دستت می ذارم. موسیقی ای نشانت بدم که فراموش نکنی."**

**" ناگهان صدای خُرد شدن چیزی به گوشش می رسد. رؤیا هراسان بلند می شود و به سمت اتاقش می دود. پدر وسط اتاق ایستاده، تکه های ویولن کف اتاق. . .**

**" نه. . . من مثل هیچکس نیستم. من مثل خودم هستم. مثل شما هم نیستم جناب سرهنگ! مثل سرباز وظیفه های پادگان هاتم نیستم. . . من دانشگاه می رم. توی این خونه هم دیگه زندگی نمی کنم. از این جهنم درّه می رم. . . مادرم هم نرفت. تو اونو بردی. تو اونو گور و گم کردی. تو، تو. . . سرهنگ از اتاق بیرون می رود. رؤیا می نشیند و خرده ریزهای ویولونش را جمع می کند. بعد از چند لحظه کلید در قفل می چرخد و اتاق قفل می شود " (316-315).**

"ندای رؤیا" یا بهره مندی از "تخیل فرهیخته" (educated imagination) در نوشتن رمان، به این معنی است که نویسنده می کوشد دختری را که پدر مایه ی سرشکستگی و دست و پاگیر و مزاحم می دانست، به شخصیتی مبارز فرابرد. در حالی که پدر برای ضد اطلاعات ارتش کار می کند و قرار است به درجه ی "سرتیپی" و تیمساری ارتقا یابد و در سازمان و نظامی سیاسی کار می کند که ضد مردمی است، دخترش در سازمانی انقلابی فعالیت سیاسی دارد که می خواهد چنان نظامی سرنگون شود و عدالت اجتماعی و آزادی در جامعه استقرار یابد.

"ملکپور" از شخصیت های اساطیری یونان فاصله می گیرد تا یک قهرمان اسطوره ای ایرانی بیافریند. وقتی نقش "رؤیا" را در نمایشنامه روخوانی می کند، همه را شگفت زده می کند:

**" روخوانی نمایشنامه ـ که هر شب معمولاً دو ساعتی وقت می گرفت ـ آن شب انگار ظرف چند دقیقه تمام شد. وقتی فروغ آخرین جمله را خواند و سرش را از روی متن بلند کرد، دیگر کسی به او به عنوان فروغ نفیسی دانشجوی موسیقی دانشکده ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران نگاه نمی کرد که برای تست بازیگری آمده بود. او رؤیای نمایش ما بود که گویی هفته ها و ماه ها با ما تمرین کرده بود. با ما روی صحنه، زندگی کرده بود و از ما بود " (34).**

او که روزگاری در صف مقدم تظاهرات سیاسی دانشجویان در "واشنگتن" بر ضد "شاه" شعار می داد و نزدیک بود با انفجار گاز اشک آور کور شود (337) و گاه در "تهران" او را بر بالای تانکی تصرف شده می یابیم (138)، به هنگام گذراندن سال های حبس در "اصفهان" نیز، به راستی اسطوره ی مقاومت است و از نوشتن توبه نامه خودداری می کند (264). اما همین

شخصیت زمینی ـ که کاپشن لی آبی و بلوز یقه اسکی سیاه و کفش کلارکزش هیچگاه عوض نمی شود و در نهایت سادگی زندگی می کند ـ موسیقدانی برجسته است که گویی دستانش برای به دست گرفتن ویولن خلق شده تا سمفونی های "شوستاکوویچ" را اجرا کند (72). بی دریغ به گروه تئاتر ـ که در تنگنای مالی است ـ کمک مالی می کند (70). با آن که زن است و طبعاً باید با احساس و عاطفه بیشتر مأنوس باشد یا به تعبیر "یونگ" (Jung) "روان زنانه" (eros) بر او غالب باشد، "روان مردانه" (animus) در او نیرومند است و نمی خواهد تنها یک "زن" و مظهری از تسلیم و انفعال باشد (200). به تنهایی به "پاریس" می رود تا در دانشگاه "سوربن" فلسفه و موسیقی بخواند (107). وقتی می فهمد که شوهرش "محمود" می خواهد او را در "تهران" تنها بگذارد و به اتفاق رفقا برای کار سیاسی به "شاهین شهر" برود، با او مخالفت می کند و می گوید: " من به ایران آمدم تا مبارزه کنم؛ تا حق و حقوق خودم و سایر زن هایی را که مثل من بودند و هستند، بگیرم " (357). خلاقیت "ملکپور" در خلق شخصیت "فروغ" ـ که به تمامیت روانی رسیده است ـ نمودی محسوس از "تخیل فرهیخته" است؛ شخصیتی که خواننده او را از شاهرگ گردن به خود نزدیکتر می بیند و می پذیرد.

1. **ندای اندیشه و کشف خود و هستی:** "کوندرا" وارد کردن "هوشمندی والا و درخشان" را به صحنه ی رمان، مدیون

شخصیت هایی اندیشمند مانند "موزیل" (Musil) و "بروخ" (Broch) اتریشی می داند و می نویسد:

" این کار نه برای تبدیل رمان به فلسفه، بلکه برای آن بود که همه ی وسایل عقلی و غیرعقلی، روایتگرانه و تفکرپردازانه را ـ که قادر به روشن ساختن هستی انسان باشند ـ بر پایه ی نقل و حکایت بسیج کنند و رمان را به صورت عالی ترین ترکیب ذهنی درآورد " (کوندرا، 59).

آنچه از این عبارت برمی آید، فراخواندن نویسنده ی اندیشمندمان "کوندرا" به ضرورت "هستی شناختی" (ontology) در رمان است. "هستی شناسی" در مورد آنچه هست، از چگونگی هستی، حالات و کیفیات و جای و جایگاه هستی ما و جهان سخن می گوید. او به نقل از "بروخ" می گوید: " رمانی که جزء ناشناخته ای از هستی را کشف نکند، غیراخلاقی است. شناخت، یگانه اخلاق رمان است." به باور "کوندرا" رمان، مالک حقیقت نیست، بلکه در جست و جوی حقیقت است؛ جست و جو و تلاشی که هرگز پایان نمی یابد، زیرا متحول شدن حقیقت، همواره ادامه دارد " (کوندرا، مقدمه، شانزده).

برجسته ترین شخصیت رمان، بی گمان "فروغ نفیسی" است. این که چرا نویسنده با هوشیاری تمام از ذکر نام واقعی او و سیمای سیاسی اش خودداری کرده و چنین نامی بر او نهاده، قابل درک و دلالتگر است. نویسنده می داند که عصر مبارزات سیاسی مسلحانه در دهه ی 1350 گذشته و به این دلیل، سیمای کسی را به او می بخشد که در جست و جوی خویش است تا خود و جایگاهش را در جامعه بشناسد؛ به توانایی و امکانات بی پایان خود پی برد و به یاری آن، خود و جهان پیرامونش را تغییر دهد. اگر اسلحه را کنار می گذارد تا ویولون به دست گیرد، به این دلیل است که می داند استادانی چون "شوستاکوویچ" و "سمفونی های سوم و چهارم" (72) او ماندگارتر از خاطرات چریکی او هستند. "حماسه ی مقاومت" او البته شگفت انگیز است اما به تغییر جامعه و جهان نمی انجامد و از او تنها خاطره ای اسطوره ای باقی می گذارد؛ چریکی که می تواند ستمگرانه ترین شکنجه ها حتی شلاق معروف "دکتر" و تجاوز جنسی او را تحمل کند و یا از زندان بگریزد. اما سیمایی که رمان نویس هوشمند و خلاق از او ترسیم می کند، الهام بخش زندگی امروز ما است.

او با قبول پیشنهاد "ناصر اردکان" برای ایفای نقش "رؤیا" در نمایشنامه ی "رؤیای سرزمین من" به کارگردانی "سیاوش مقیمی" می تواند با دسته ای گل وارد کارگاه نمایش شود و به آن همه سردرگمی و قیل و قال کارگردان و هنرپیشه ها پایان دهد:

**" با آمدن فروغ، فضای نمایش یکباره تغییر کرد. دیگر از آن بطالت و وقت کشی، ناامیدی و نق زدن خبری نبود. سماور آشپزخانه به گوشه ی سالن نزدیک میز روخوانی منتقل شد و فنجان ها ( و نه لیوان ها ) با سلیقه کنار او چیده شدند. صندلی های شکسته و سایر خرت و پرت ها به آبدارخانه رفتند و در مجموع، فضای بازتری برای تمرین مهیا شد. همه ی این تغییرات، پس از حضور فروغ صورت گرفت . . . اگه دو ـ سه تا از پوستر نمایش های قبلی تون رو بیارید به این قسمت از دیوار بزنیم، قشنگ تر می شه. چند تا نور موضعی لازم داریم. این طور، فضای دراماتیکی ایجاد می شه. این چراغ های سقفی، حس آدم رو ضایع می کنن . . . فروغ چنان باهوش و با پشتکار بود که بعد از چند روز بر متن نمایشنامه مسلط شد و یک روز از پشت میز برخاست و روی صحنه رفت، بدون آنکه منتظر دستور کارگردان شود " (36-35).**

"فروغ" حتی متنی را که "مقیمی" کارگردان نوشته و سیمایی آرمانی از "رؤیا" ترسیم کرده است، قبول ندارد و متن را به دلخواهش، تغییر می دهد و در مقام توجیه کار خود می گوید:

**" من از این لباسی که در صحنه ی آخر برام در نظر گرفتی، خوشم نمیاد. رنگ سفید به نظر من، رنگ خیلی پاکیه برای رؤیا. آخه رؤیا اون قدر هم که تو تصور می کنی، پاک نیس. سعی نکن از او یک قهرمان مظلوم بسازی. رؤیا هم دست کمی از دیگران نداره. او هم از زجر دادن و خرد کردن دیگران، لذت می بره. رؤیا در کنار همین آدم ها بزرگ شده. درست می گم؟ "(51)**

او که از "محمود" شوهر سازمانی خود باردار شده است، در سقط جنین تردید نمی کند و در حالی ناگهان بر "ناصر" وارد می شود، که خونریزی شدیدی دارد. "ناصر" و همسرش بی درنگ همداستان شده او را به بیمارستان می رسانند:

**" فروغ بر سقط بچه پافشاری می کرد. . .واقعاً می خوای این کار رو بکنی؟ " برگشت و عمیق توی چشم هایم نگاه کرد:**

**" پس می گی باید چه کار کنم؟ بذارمش توی قنداق و به دنبال خودم این جا و آن جا ببرمش؟ شیرش بدم؟ کهنه های گهیش رو بشورم؟ ". . .**

**فروغ کاملاً مُحق بود تا هر آنچه را می خواست و به صلاح خود می دانست، انجام هد. اما اگر مادر شود، اگر بچه را نگه دارد، باید تا آخر عمر او را به دندان بکشد. باید با دنیای موسیقی و هنر خداحافظی کند " (100-98).**

"فروغ" در همان حال که در سازمانی سیاسی به نام "خروش" با "محمود" فعالیت دارد، استقلال ذهنی خود را نگاه می دارد و اجازه نمی دهد ذهنیت سیاسی، او را کانالیزه و تسخیر کند. "ناصر" پیوسته نگران فعالیت سیاسی او است، زیرا می ترسد او را برای همیشه از دست بدهد. پس می کوشد او را از این سازمان و به تبع آن "محمود" دور کند. "فروغ" به سرگردانی و تردید خود اشاره می کند اما قراینی نشان می دهد که دیگر نمی خواهد تجربیات سیاسی خود را تکرار کند:

**" می دونی چیه؟ هیچ وقت به طور کامل چیزها با هم جور نمی شن. همیشه یک جاش می لنگه. آدم در هیچ کجای دنیا نمی تونه اونی که می خواد باشه. "**

**فکر کرده و ترسیده بودم که سازمان خروش فروغ را به کلی عوض کرده است. چریک شدن و اسلحه به دست گرفتن، او را از هنر و فلسفه به کلی جدا کرده و مثل جوانان متعصب، بری از شک و تردید شده است. . . . اما اشتباه کرده بودم. فروغ با این که یکی از اعضای رده بالای سازمان مارکسیست ـ لنینیستی "خروش" شده بود، همچنان رگه هایی از شک و تردید را در خود داشت و این، می توانست او را همچنان در کنار من قرار دهد. او را به من نزدیک کند؛ از جنس من کند. وقتی عکسش را در صفحه ی اول روزنامه سوار بر تانک و اسلحه به دست دیدم، ترسیدم. . . اما حالا می شنیدم از زبان خود او که پاره ای از رؤیاها را در خود نگه داشته بود. پس می شد امید داشت که روزی بالاخره حرف دلم را به او بگویم و او را برای همیشه در کنار خودم نگه دارم اما شرط، آن بود که اول از همه او را از سازمانش جدا کنم. اگر از سازمان جدا می شد، از محمود هم جدا می شد " (167).**

"ناصر" سرانجام به مقصود می رسد. به اتفاق "فروغ" به میدان "بهرستان" می رود تا بهترین ساز را برایش انتخاب کند و بخرد:

**" فروشنده از پلکان آهنی باریک مغازه بالا رفت. فروغ برگشت و لبخندی به من زد که به اندازه ی تمام سازهای دنیا برای من ارزش داشت. . . فروغ شروع به نواختن کرد. دهان فروشنده، باز مانده بود:**

**" بارک الله! بارک الله! کیف می کنم وقتی ویولن رو دست یک خانم می بینم که این طور می زنه. آقا! توی این ایران می گن ویولن مال دست آقایونه. مزخرف می گن دیگه. گوش کنید. "**

**فروغ بعد از سال ها به جای کلاشینکوف، دوباره ویولن دست گرفت. وقتی جعبه ی ویولن را روی پیانو گذاشت، توی دلم ریخت " (310).**

موضعگیری "فروغ" در برابر پدر نظامی ـ که با سختگیری ها و انضباط پادگانی در محیط خانواده و امر و نهی هایش، مادر را از خانه فراری می دهد و "فروغ" را "گل طلا" کارگر و پرستار بزرگ می کند ـ تنها جنبه ی اخلاقی ندارد، بلکه از گونه ای

ذهنیت "هستی شناسانه" خبر می دهد. گزینش رشته ی موسیقی به جای رشته ی پزشکی ـ که انتخاب و حکم پدر است ـ ندیده گرفتن منع پدر از این که "فروغ" اصلاً به دانشگاه نرود و تهدید "فروغ" به این که نه تنها از این خانه بلکه از این کشور خواهد رفت، نشانه ی دیگری از "خویشتن شناسی" و "خودیابی" است و برای تهدید پدر، ارزشی قایل نیست:

**" پات رو از گلیم خودت بیرون گذاشتی. فکر کردی هیجده سالت شده، می تونی هر غلطی می خوای، بکنی؟ من ده ها نفر کلّه شق تر از تو رو ادب کرده م؛ به راه آورده م. اگه از پسِ تو نیم وجبی برنیام که نظامی نیستم. ببین چه کارت می کنم. " (316).**

1. **"ندای زمان" :** در میان نداهای چهارگانه ی رمان، "ندای زمان" به باور من، اهمیتی بیشتر دارد که متأسفانه در هیاهوی

جهتگیری های غالب بر وضعیت کنونی ادبیات داستانی ما گم شده است و به گوش نمی رسد. او می نویسد:

" ندای زمان، رمان نویس را برمی انگیزد تا مسأله ی زمان را دیگر به موضوع خاطرات شخصی به سبک "پروست" (Proust) محدود نکند؛ بلکه آن را به معمای زمانِ جمعی، زمان اروپا بگستراند. . . تمایل به فراتر رفتن از حدود ناپایدار زندگی فردی ـ که رمان [ اروپا ] تا آن وقت در چارچوب آن مانده بود ـ و وارد کردن چندین دوره ی تاریخی در فضای آن ـ کاری که "آراگون" (Aragon) و "فوئنتس" (Fuentes) قبلاً برای به واقعیت درآوردن آن کوشیده اند ـ از اینجا ناشی می شود " (60).

با رجوعی به تریلوژی "در جست و جوی زمان از دست رفته" ("َA la recherche du temps perdu : 1954) می توان دریافت که نویسنده ی اشرافی فرانسه ـ که این اندازه در باره ی اثرش قلمفرسایی کرده اند ـ به زمانی که در آن زندگی می کرده و به مردمی که در روزگارش می زیسته اند ـ کاری ندارد. به اعتبار تاریخی هنوز در دالان ها و سالن های اشرافیت قدیم کشور خود راه می رود و به تعبیر حوزوی ها "خروج موضوعی دارد" و فرزند زمان خود نیست:

" جامعه ای که پروست تصویر می کند، طیف محدودی دارد: توجه او عمدتاً به توانگران است: از یک سو خاندان های اشرافی قدیمی ـ که از انقلاب کبیر فرانسه جان به در برده و درآمدها و اموال و املاک خود را حفظ کرده اند و از سوی دیگر، خانواده های طبقه ی متوسطی که که از زمان انقلاب آن اندازه ثروت اندوخته اند که از همان سطح زندگی اشراف برخوردار باشند. . . در رمان "در جست و جوی زمان از دست رفته" هیچگاه به طبقه ی کارگر صنعتی یا دهقانانی که در آن زمان هنوز بزرگ ترین بخش فرانسته را تشکیل می دادند ـ برنمی خوریم. جالب این که در این کتاب از کشیشان نیز خبری نیست . . . و مذهب به عنوان یک نهاد اجتماعی، جایی ندارد و کلیساها. . . تنها به عنوان یادگارهایی مطرح می شوند که ارزش های زیبایی شناختی دارند " (همینگز، 1372، 26-25).

اگر قرار باشد، چیزی خاطر خطیر نویسنده را به خود مشغول کند، در عرصه ی فردی چیزی جز خاطرات روزگار کودکی اش نیست :

"حس از دست دادن و بازیافتن مداوم و پیاپی در هستی انسان، ریشه در دوران کودکی اش دارد، اما مسأله فقط تجربه های شخص او با مادر و مادربزرگش نیست. او همین را بیش و کم در همه ی اطرافیانش مشاهده می کند اما به هر حال، در کودکی اش مشاهده ی دیگران ـ حتی اگر با نگرانی های شخصی اش درمی آمیخت ـ برای او لذتی دائمی فراهم می آورد و این توانایی لذت بردن از جهان را در سراسر زندگی اش از کف نداد " (مِی، 1381، 79).

چنان که از این داوری ها پیدا است، او به زمان خود تعلق ندارد. بهترین خاطراتش، روزگار کودکی و آرمانی ترین عصری را که دوست می دارد، عصر اشرافیت به سرآمده ی فرانسه است. این رمان می تواند ساختاری زیبایی شناختی داشته باشد و بر ارزش های زبان شناختی آن تأکید شود اما به اعتبار ذهنیت، کپک زده و بیزارکننده است. ذهنیت او نشان می دهد که از نظر احساسی و عقلی، به کمال خود نرسیده و بینشی کودکانه و زمان گریز دارد؛ گویی هنوز مراحل جنینی خود را در زهدان مادر می گذراند و به تعبیر "مولوی" تا جنینی، کار خون آشامی است. "کوندرا" چنین آثاری را ماندگار و ارزشمند نمی داند، زیرا به ترسیم ذهنیت و تجربه ی فردی نویسنده و شخصیت می پردازد. او به دو گونه "روح" در رمان باور دارد: نخست، "روح زمان" که همان ذهنیت و سلیقه های رایج و ایده ئولوژی غالب بر زمان و "قدرت" است. "کوندرا" با الهام گرفتن از "روح زمان" در رمان مخالف است:

" رمان (مانند سراسر فرهنگ) بیش از پیش در دست رسانه های همگانی افتاده است. این رسانه ها ـ که عوامل وحدت بخش تاریخ کره ی زمینند ـ "فراشدِ تقلیل" (process of reduction : تهی سازی رمان از زمان حال) را وسعت می دهند و مسیر آن را معین می کنند؛ رسانه های همگانی، همان ساده سازی ها و کلیشه هایی را که به آسانی مقبول اکثر مردم مقبول همگان، مقبول تمامی بشریت می افتند، در سراسر چهان پخش می کنند. . . این روحیه ی مشترک رسانه های همگانی ـ که در پسِ گوناگونی سیاسی آن ها نهفته است ـ روحیه ی زمانه ی ما است. این روحیه به نظر من، مغایر با "روح رمان" است .

روح رمان، روح پیچیدگی است. هر رمان به خواننده می گوید: " چیزها پیچیده تر از آنند که تو فکر می کنی." این، حقیقتِ ابدی رمان است. . . روح رمان، روح تداوم است. هر اثر، پاسخ به آثار پیشین است. هر اثر، سراسر تجربه ی پیشین رمان را در بر دارد، اما روح زمان ما به اخبار و رویدادهای روز، معطوف است؛ اخباری که آنچنان پراکنده و چندان زیادند که گذشته را از افق [ذهن] ما می رانند و زمان را تنها به لحظه ی حال، تقلیل می دهند. رمان بسان جزئی از این نظام، دیگر "اثری ماندنی" نیست؛ چیزی که باید دوام یابد و گذشته را به آینده بپیوندد " (64-62).

"کاشف رؤیا" به عنوان یک اثر رآلیستی، پاسخی به " ندای زمان" و "روح رمان" است. فرآورده های هنری و ادبی تا پیش از انقلاب قطع نظر از همه ی تنگ نظری ها و محدودیت های زمان تولید، دست کم بازتابی از "روح هنر" نیز بود. تولید نمایشنامه هایی چون "رؤیای سرزمین من"، "الکترا" و "آنتیگون" عنصری اعتراضی، حماسی و کوششی برای خلق اندیشه و جهانی نو در خود داشت اما آنچه زیر عنوان هنر پس از آن به عنوان فرآورده های هنری در کارگاه ها و سالن های نمایش و تلویزیون عرضه می شد، با نیازهای زمان و وضعیت انقلابی حاکم بر جامعه و مطالباتی که انقلابیون از آزادی هنر انتظار داشتند، تناسب نداشت. حذف و تباهی اندیشه ورزان و هنرمندان و "پاکسازی" نیروهای خلاق و کارشناس در "دانشکده ی هنرهای زیبا"، نمودی از همان تعبیر "فراشد تقلیل" و تنزل هنر تا سطح پوپولیسم و تهی سازی هنر از محتوای اجتماعی، تاریخی و زیبایی شناختی بود.

"ناصر" ـ که می خواهد برای دریافت سری جدید کوپن ارزاق به مسجد محل به بانک صادرات در میدان فردوسی برود ـ فرصتی می یابد تا سری هم به اداره ی تئاتر بزند:

**" وقتی پایم را داخل ساختمان اداره ی تئاتر گذاشتم، با خانه ی ارواح روبه رو شدم. کسی در راهروها نبود. به چاپخانه در طبقه ی دوم رفتم. تنها یکی نشسته بود و سیگار می کشید که از بدِ حادثه او را هم نمی شناختم و جواب سلامم را زیرلبی و زورکی داد. اداره ای که معمولاً چاپخانه اش مرکز تجمّع هنرمندان تئاتر بود و همیشه آنجا غوغایی به پا بود، خالی خالی بود. حتی به محل تمرین سری زدم. آنچا هم خالی بود. تاریک بود. آیا آن ها را اخراج کرده بودند؟ این، اولین چیزی بود که به ذهنم خطور کرد. اما تصورم غلط بود. درِ یکی از اتاق ها باز شد و "هادی" را دیدم که از اتاق بیرون آمد . . . و گفت:**

**بابا! یک سری مدیر جدید اومده ن که تئاتر رو از سبزی خوردن تشخیص نمی دن. فکر می کنند همه ی هنرمندان فاسد و معتاد هستن یا چپی و مخالف رژیم. بخشنامه کرده ن باید صبح ساعت هشت مثل تمام کارمندان ادارات دیگه بیایم و دفتر حضور و غیاب رو امضا کنیم و ساعت چهار هم بریم. . . اجرا چیه؟ چه نمایشنامه ای؟ فقط میایم اداره تا سرِ ماه حقوقمان را بگیریم. . .**

**از آنجا به اتاق دیگری سرک کشیدیم و بعد به اتاق دیگری. همه پُر بودن منتها صدا از آن ها بیرون نمی آمد. همه نشسته بودند و پچ پچ می کردند. آن ها نه تنها از مأموران حراست ـ که پایین می نشستند و همه چیز و همه کس را کنترل می کردند، هراس داشتند بلکه از خودشان هم هراس داشتند. از خبرچین هایی که خبر می بردند تا در ازای آن، کارشان را تضمین کنند و بیرون انداخته نشوند. "فرهاد" یکی از کارگردانان تئاتر از کشو میزش نامه ای درآورد و جلویم گرفت: بخوان. خواندم و باورم نمی شد. به ما دستور داده ن تا به میادین و خیابان ها بریم و سرودهای انقلابی بخوانیم. تصورش را بکن. من و این پیر مرد، کرم رضایی، [هنرپیشه ی تئاتر و سینما، کارگردان و مترجم معروف] باید توی خیابان بایستیم و سرود مرگ بر تو ای آمریکا رو بخونیم " (189-188).**

دو جریان اصلی در سمت و سوی هنر پس از انقلاب، کلیشه ای و ایده ئولوژیک می شود که هر دو را می توان مصداق های "فراشدِ تقلیل" دانست:

**در تئاتر، کارگردان های توده ای، نمایش های مذهبی اجرا می کردند و سلطنت طلب ها، "برشت" (Brecht) روی صحنه می بردند. لاله زاری ها به تئاتر شهر آمدند و آن هایی هم که در تئاتر آوانگارد (avant garde) کارگاه نمایش کار می کردند، به اداره ی تئاتر پناه بردند که محل اجرای نمایش های ایرانی و سنتی و واقعگرا بود. مرزها، در هم ر یخته بود.**

**در سینما، اوضاع عجیب تر بود. چند نفر از سوپر استارهای فیلم فارسی، دور هم جمع شدند و فیلمی انقلابی ـ مذهبی بازی کردند که در آن به جای کافه های لاله زار و عرق خوری و آوازخوانی و کتک کاری، به مسجد محل می رفتند و دست نماز می گرفتند و با کافران می جنگیدند. البته بیشتر هنرپیشه ها یا از ایران فرار می کردند یا رستوران و کافه قنادی باز می کردند. برخلاف تئاتر ـ که تعداد اجراها به دلیل مضامین سیاسی و انقلابی و مذهبی چند برابر شده بود ـ تعداد فیلم های ساخته شده از تعداد انگشتان یک دست، تجاوز نمی کرد. اما مشکل تئاتر و به خصوص سینما، تنها این ها نبود. مشکل اساسی گروهی از جوانان انقلابی مذهبی بودند که نظر دیگری راجع به هنر و عملکرد آن در جامعه داشتند. . . با حضور زنان به کلی در تئاتر و سینما مخالف بودند و به جز هنر مذهبی و انقلابی، خواستار نوع دیگری از هنر نبودند " (162-161).**

در برابر این هنر کلیشه ای و فرمایشی، یک جریان تئاتری چپگرا هم وجود داشت که هرچند به ظاهر انقلابی و مترقی می نمود، تفاوتی با هنر پیشین نداشت: کلیشه ای، آوازه گرانه، تهییجی، آموزشی و ایده ئولوژیک بود:

**"عشق و شور ـ که به اعتقاد من هسته های اصلی هنر را تشکیل می دهند و بدون حضور آن ها در یک اثر هنری، دیگر چیزی از هنر باقی نمی ماند ـ محلی از اِعراب در مباحث آن ها نداشت و همه ی راه ها به رُم (طبقه ی کارگر) ختم می شد. دیالکتیک، رهایی طبقه ی کارگر، کاپیتالیسم، امپریالیسم و ارتجاع باید در سطر سطر نمایشنامه تکرار شود " (163-162).**

اینک با بی رونقی بازار هنر، فرهنگ نیز عقیم و مومیایی می شود. وقتی گذر "ناصر" به خیابان انقلاب و کتاب فروشی های روبه روی "دانشگاه تهران" می افتد، تراژدی فرهنگ را به چشم می بیند که چگونه هنر خوار و جادویی ارجمند شده است و به این ترتیب تراژدی هنر، با تراژدی زندگی فردی او، همزمان می شود:

**" اکثر سینماها به دلیل نبودِ فیلم، بسته می شدند و صاحبانشان تغییر شغل می دادند. پاساژ، انبار و حتی حسینیه، کاربرد جدید سینماها بودند. کتاب فروشی های روبه روی دانشگاه هم ـ که قبل از انقلاب مرکز تجمع روشنفکران و دانشجویان و اهل قلم بود ـ کم کم تغییر ماهیت و شکل می دادند و اکثراً کتاب های درسی و لوازم التحریر می فروختند. دیگر به سختی می شد نویسنده یا شاعری را پیدا کرد که در کتابفروشی با گروهی از هواداران یا دانشجویان علاقمند به ادبیات و هنر به بحث ایستاده باشند " (214).**

منابع:

آندرس، یاروسلاف. *میلان کوندرا.* ترجمه ی حشمت کامرانی. تهران: نشر ماهی، 1381.

استرن، لارنس. *زندگانی و عقاید آقای تریسترام شندی.* ترجمه ی ابراهیم یونسی. تهران: نشر تجربه، 1378.

تودوروف، تزوتان. *بوطیقای ساختارگرا.* ترجمه ی محمد نبوی. تهران: نشر آگه، 1379.

زرین کوب، عبدالحسین. *ارسطو و فن شعر.* تهران: امیرکبیر، 1357.

کوندرا، میلان. *هنر رمان.* ترجمه ی دکتر پرویز همایون پور. تهران: نشر گفتار، چاپ پنجم، 1380.

ملک پور، جمشید. *کاشف رؤیا.* تهران: نشر افراز، 1393.

مِی، دِروِنت. *پروست.* ترجمه ی فرزانه طاهری. تهران: انتشارات طرح نو، چاپ دوم، 1381.

همینگز، اف. دابلیو. جی. *مارسل پروست.* ترجمه ی مهدی سحابی. تهران: نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته، 1372.

*Cobuild Collins Dictionary*. Free online, 1979.

Eichenbaum, Boris, Beth Paul and Muriel Nesbitt. *The Russian Review,* Vol*.* 22, No. 4 (Oct. 1963). “The Structure of Gogol’s Overcoat”.

eNotes.com Inc. *The Art of Novel Summary.* Milan Kundera, 2018.

McQuillan, Martin (ed.). *The Narrative Reader.* London and New York: Routledge, 2000.