قتل‌عامِ خاطرات خوش در مشهد: نسبت ادبیات و شهر در «از ماه تا چاه» حسین آتش‌پرور

در رمان آتش‌پرور امرِ انهدام شهر/خاطره را در تمامیِ خیابان‌ها ـ از خیابان تهران و احمد آباد و بهار تا مکان‌هایی چون تاتر گلشن، گودال خشتمال‌ها، باغ رضوان مشهد می‌توان سراغ گرفت.

روزبه جورکش

رمانِ «ماه تا چاه» نوشتهٔ حسین آتش‌پرور که در سال ۱۳۹۹ توسط انتشارات مهری در لندن منتشر شده، از سه فصل اصلیِ «خیابان تهران»، «کوه‌ـسنگی» و «خیابان امام رضا» تشکیل شده است که هر فصل آن را خرده روایت‌هایی در باب شهر مشهد و انسان‌های این شهر تشکیل می‌دهند. راوی در این رمانِ تکنیکال و تجربی، در جستجوی خیابانی است که سمبل و نماد مشهد باشد، آن هم برای ساختمانِ یک داستان نمادین که دارای هویتی تاریخی است. اما راوی با عبور از خیابان‌های مشهد، تصویرهایی در ذهنش شکل می‌گیرد که ایدهٔ خیابانِ نمادین به شخصیتی مستقل تبدیل می‌شود و در واقع خیابان‌ها و مکان‌ها می‌شود سوژه اصلی. در این نوشتار علاوه‌بر معرفی کلیِ رمان «ماه تا چاه» به این ایده پرداخته خواهد شد که شهر چگونه از یک فضا به یک شخصیت اصلی و سپس ایده‌ای برای تاریخ ـ زندگی تبدیل می‌شود.

حسین آتش‌پرور

در معرفیِ حسین آتش‌پرور آمده که او متولد ۱۳۳۱ در دیسفان گناباد خراسان است و از سال ۱۳۴۰ در مشهد زندگی می‌کند. این نویسنده نسل سوم ادبیات معاصر ایران در برخی از آثار داستانی خود مانند مجموعه داستان‌های «ماهی در باد»، «اندوه» و رمان «خیابان بهار آبی بود»، با

کاربست خلاقانه مؤلفه‌های بومی گناباد از قبیل گویش، فرهنگ، آداب و رسوم، اسطوره‌ها و... تصویری از سیمای مردم این منطقه را وارد ادبیات داستانی ایران کرده است. اواخر دهه چهل آغاز نویسندگی آتش‌پرور محسوب می‌شود. داستان‌های اولیه او در بهار سال ۱۳۵۱ در روزنامه خراسان به چاپ رسید. آثار او به صورت کتاب برای اولین‌بار، در مجموعه داستان «دریچه تازه» همراه با داستان‌هایی از محمود دولت‌آبادی، اصغر الهی و چند نفر دیگر در سال ۱۳۶۷ منتشر شد. در سال ۱۳۶۹ مجموعه داستان «خوابگرد و داستان‌های دیگر» به کوشش او به چاپ رسید که در این کتاب داستان «آواز باران» از او به همراه آثاری از هوشنگ گلشیری، قاضی ربیحاوی و دیگران آمده است. پس از آن در سال ۱۳۷۲ مجموعه داستان «اندوه» و در سال ۱۳۸۴ رمان «خیابان بهار آبی بود» و «چهارده سالگی بر برف» در سال ۱۳۹۸ از او منتشر شد. داستان بلند «ماه تا چاه» را به نوعی می‌توان گانهٔ سوم دو داستان پیشین به حساب آورد که جملگی در مشهد می‌گذرند با این تفاوت که در «خیابان...» و «چهارده...» اگر معابر و جهانِ پیرامون انسان‌های این کلان‌شهر، به ویژه فرهنگی‌کاران، وجه پروبلماتیک پررنگی دارند، در داستانِ «ماه...» خودِ شهر با تمام ابعاد و وجوه‌اش برای راوی مسئله‌مند است نه جهانِ پیرامونِ انسان و راوی: مشهد به مثابهٔ شخصیت اصلی و خیابان‌هایش در حکمِ شخصیت‌های فرعی و سایه‌محور. در این داستان حتیِ شخصیت‌های انسانی‌اش از جمله آقای فتح‌آبادی نیز تمثالی از شهر و «مکان»اند.

بازیابی گذشته از طریق بازیابی شهر

برای خواندنِ داستان «ماه تا چاه» به جای مشهد باید به منچستر رفت. به آخرین جملات مبهم و گنگِ ماکس فربر، نقاشی منزوی و چهارمین و آخرین شخصیت از شخصیت‌های معمایی و پیچیده‌ای که وینفرید جورج سبالد در اثر مهاجران به بیان کرده است: «منچستر برای همیشه مرا محسور خود کرده است من نمی‌توانم بروم. نمی‌خواهم بروم. نباید بروم (Sebald, 1997:169). » سبالد در منچسترِ ۱۹۶۰ میان ساختمان‌های دودگرفتهٔ سیاه قدیمی و خالی از

سکنه، آسیاب‌های ویران، کارخانه‌ها و انبارهای متروک، خیابان‌های دلگیری که در شرف نابودی‌اند و گستره‌های مخروبهٔ در انتظار بازسازی پرسه می‌زند. (گیلوچ و کیلبی،۱۳۹۶:۱۳۲). ۲

راویِ رمان ماه تا چاه برعکس فربر، پرسه نمی‌زند، اون در جستجوی اندیشیدنِ محلی است، دقیقاً در نقطهٔ مقابلِ بنیامین که در پاریس پرسه می‌زند. وی برای محلی اندیشیدن یا اندیشهٔ محلی قدم می‌زند اما راوی این رمان در جستجویِ خودِ «محل» یا در واقعِ مکان از دست رفته. شهری که بتواند رخدادها را توضیح دهد، بی‌هویتی‌اش را تکذیب و هویت جدید بسازد. مشهد در این داستان هیچ ندارد جز «هیچ» بزرگ و معناداری که راوی در پی‌اش است. برای اندیشیدن به شهر، به ناچار خودِ شهر باید شخصیت اصلی قرار گیرد و مابقی اجزاء در سایه و محور آن معنا پیدا کنند. بنابراین، کتابی که شهر کاراکتر محوری‌اش را می‌سازد، نه از وزارت ارشاد که از شهرداری «مجوز» ساخت خود را می‌گیرد و ناشر هم می‌شود «بساز و بفروش»ها، پیمانکاران و بنگاه‌داران. «مدت‌ها در مشهد برای داستانم دچار مشکل بودم و از این بابت خانه بدوش و سرگردان بودم. نهایت دل را بر دریا می‌زنم؛ وارد بنگاه معاملات ملکی امین ـ روبه‌روی خانه، جلوی آپارتمان‌های مرتفع در بلوار فردوسی می‌شوم» (ص ۴۳). و همچنین برای ثبت ساختمان داستان در زبانی که با طنز آمیخته است از «شهرداری محترم منطقهٔ ۲۱، خواهشمند است نسبت به صدور مجوز جهت ساختمان یا استراکچر داستانِ این جانب در ششصد صفحه واقع در مشهد بلوار فردوسی، آپارتمان‌های مرتفع، بلوک ۹ Aواحد ۲۳ به نام اینجانب اقدام مقتضی مبذول فرمایید» (ص ۷۲).

جستجوی شهرِ گمشده یا خیابانی که هویت مشهد باشد، راوی را خواه‌ناخواه به بازیابی امرِ تاریخی می‌کشاند. او کودکی، جوانی، میانسالی خود را در شهری «حرام» کرده است که حال، بی هویت و بی‌نماد گشته است و با سرگشتگی محض (تأکید نگارنده بر سرگشتگی در جهت تفاوت با پرسه‌زنی به تعبیر هستی‌شناسانه‌اس است) در جستجوی هویتِ غایب است این سرگشتگی چه

در گشت و گذار با فتح‌آبادی در خیابان‌های مشهد، چه حتی پیش از ایدهٔ اصلی رمان یعنی شهر به مثابهٔ تاریخ ـ زندگی در ذهن راوی نمایان است. «خونسرد از پله‌ها پایین می‌آیم و داستان را برای چندمین بار در ذهنم مرور می‌کنم. شاید بتوانم برایش جایی پیدا کنم و آن را از خانه بدوشی نجات دهم؛ خیابانی که نماینده یا نزدیک به سمبل مشهد باشد» (ص ۵۷). دقیقاً در سطور بعدی که نویسنده ظاهراً سعی دارد بازیابی تاریخ شخصی را با بازگشتِ به تاریخ به‌عنوان یک گذشتهٔ جمعی پیوند زند، سرگشتگی مزبور خود را عیان می‌سازد. «همچنان که بارها برگشته‌ام، حالا هم یک بارِ دیگر بازمی‌گردم که کودکی‌ام را که بویش از چهل سال قبل به این‌جا می‌رسد، بردارم تا شاید مشهدِ آن روز را بازیابم؛ از آن هم جلوتر می‌روم؛ زمانی که پدر جوان بود و جوانی‌اش را در این شهر گذاشت. از آن هم پیش‌تر؛ به هنگامی که پدربزرگ در دکانِ نانوایی سنگکی تَپُل محله خمیرگیر بود... هیچوقت به ذهنم نرسید، یا اصلن قدّم به او نرسید تا بپرسم: پدربزرگ، مشهدی را که شما در جوانی با چشم‌های خودت دیدی، حالا به من نشان بده». (ص ۵۸).

اما مشهد چه مشخصه‌هایی داشته و آیا صرفاً فضایی متراکم از جمعیت و توریست با ابعاد و اشکال هندسی شهرسازی است؟ در این صورت هیچ شهری نباید نسبت به شهر دیگری تفاوت کند. بنابراین سؤال اصلی راوی چرایی و چگونگی دگردیسی چهره شهر نیست، بلکه پرسش از چرایی دال و مدلول‌های هویتی‌ای است که سیاست فقط توان تخریب آن را داشته اما از احیاء و حتی بازتعریف آن ـ حتی طبق علقه‌های حاکمیتی ـ ناتوان بوده است. پنداری که شهر قربانی اول سیاست است. برای نمونه یکی از نمادهای شهر مشهد، «فلکهٔ برق» به تعبیرِ راوی این‌چنین هر روز قربانی می‌شود. «مردم مشهد صبح شنبه ساعت هشت و ربع در میان حیرت رهگذرانی که می‌خواستند از عرض خیابان‌های «تهران» ـ که بعدها «خیابان امام رضا» می‌شود ـ دیده بودند که فلکهٔ برق را با جرّ ثقیل از جا کندند؛ آن را تکاندند تا خاک‌هایش بریزد. بعد روی یک تریلی انداختند و با دو کامیون ریوی ارتشی پر از سرباز اسکورت و روانهٔ میدان اعدام کردند. در وقت عبور، فلکهٔ برق در خیابان تهران جا نمی‌شد و به در و دیوار گیر می‌کرد. دستور دادند ارّه برقی

بیاورند؛ جاهایی را که گیر می‌کرد، بریدند. هر بار که قسمتی از فلکه را می‌بریدند، صدای آخ مردم مشهد، گوش فلک را کر و دل جمعیت را ریش ریش می‌کرد. تریلی حامل فلکهٔ برق با دو کامیون ریوی ارتشی اسکورت و پس از چهار ساعت به وقت محلی تحت‌الحفظ و با سلام و صلوات و در میان دود اسپند و نمک و هلهلهٔ مردم به سلامت وارد میدان اعدام شد. منشی دادگاه، جرم‌ها را به محکوم تفهیم اتهام کرد: با توجه به این که شما باعث سدّ معبر گردیده‌اید و تاریخ مصرف فلکه‌ها دیگر گذشته، محکوم به حلق‌آویزی با طناب دار در ملأ عام می‌باشید» (ص ۳۱).

این حادثه که احتمالاً مقارن است با چهارم آبان، برای آماده‌سازی جشن سالروز تولد محمدرضا شاه صورت گرفته است. طناب دارِ دیکتاتور بر گردنِ شهر و مردم آن و یک پیام سیاسی مشخص: همه تحت امر شاه هستند، تفاوتی نیز بین شهر و انسان و شیء نمی‌کند. «میرغضب طناب به گردن گلکاری برق انداخت. آن را خوب محکم و در حضور دادستان محترم و سایر مقامات، امتحان و به رانندهٔ جرّ ثقیل اشاره کرد... بعد رفت به طرف فواره‌ی آب. یقه فواره را از پشت گردن گرفت. آن را به عقب برگرداند و جر داد. گردنِ فواره را زیرِ گیوتین گذاشت» (ص ۳۳).

اضمحلال نمادهای شهر در دوران حاکمیت سیاسی بعدی نیز ادامه پیدا می‌کند و راوی اینچنین میدان شهدای مشهد را توصیف می‌کند: «میدانی که هیچ شباهتی با نامش ندارد. بیست و چند سالِ آزگار از آن روزی که مجسمه با جرثقیلِ کینه و خشمِ مردم از جا کنده شد، می‌گذرد. هیچکس، حتا بچه‌هایی که بعد از آن تاریخ به دنیا آمدند از خودشان نپرسیدند که این ستونِ دود زده‌ی کثیف که در وسطِ میدانِ به این شلوغی در مرکز شهر فراموش شده، نمادِ چیست؟... و هیچ کدام از مقامات شهر به کسی نگفتند یا جایی ننوشتند ـ یا حتا پلاکِ برنجی بر آن نکوبیدند که این ستون در وسط شهر، یادگارِ چه دورانی است؟... این میدانِ نیمه خراب؛ دیوانه و کثیف،

بی‌نظم و شلوغ، جلوی چشم شهر ـ شهرداری ـ به حال خودش رها شده و کسی هم کاری به کارش ندارد» (ص ۱۵۸).

ناپدیدشدگی سیمای شهر

زیگفرید کراکوئر در جستار مهم خود با عنوان «خیابانِ بی‌خاطره» (۱۹۳۲) مفهومی که مجموعه‌ای از اندیشه‌ها را حول واکاوی رابطهٔ میان خاطره، فراموشی و تغییر سیمای شهر، که شاید بتوان از آن تحت عنوان «دیالکتیک‌های ناپدیدشدگی» نام برد، مطرح کرده است. کرائوکر پیش از اینکه سوار قطار شود، به سرعت به یکی از کافه‌های محبوب خود سر می‌زند؛ کافه‌ای که در خیابان کوروفورستاندام، یعنی اصلی‌ترین خیابان خرید در برلین واقع شده است. اما با کمال تعجب در می‌یابد که ساختمان در جای خودش نیست. کراکوئر به کافهٔ دیگری می‌رود. وی یک سال بعد متوجه ناپدیدشدن کافه دوم نیز می‌شود. این تجربه روزمره تغییرات شهری او را به فکر فرو می‌برد: «در هر جای دیگری، گذشته به جای‌جای مکانی که زمانی دراز در آن زیسته چنگ می‌زند؛ اما در کورفورستاندام گذشته محو می‌شود بدون اینکه اثر چندانی از خود بر جای بگذارد. از وقتی آن را شناختم پیوسته از بنیان و باشتاب بسیار در حال تغییر بوده است. مشاغل نوظهور همواره کاملاً جدید هستند و حرفه‌های قدیمی را از میدان به‌در کرده و تماماً منهدم می‌سازد.» (گیلوچ و کیلبی، ۱۳۹۶: ص ۱۴۱-۱۴۲).

آنچه راوی در رمان ماه تا چاه از سر می‌گذراند شبیه به تجربه کراکوئر است. او نیز امرِ انهدام شهر/خاطره را در تمامیِ خیابان‌ها ـ از خیابان تهران و احمد آباد و بهار تا مکان‌هایی چون تاتر گلشن، گودال خشتمال‌ها، باغ رضوان و... . راوی در نقطه‌ای پایانی که یأس و سرخوردگی بر

وی چیره گشته است و دیگر مجالی برای نوشتن از شهر نمی‌بیند، زبانِ خود را مدار داستانی خارج و حالتی شبیه به یک statement خود می‌گیرد اینگونه می‌نویسد که «در این خیابان‌ها هیچ نشانه‌ای از سنبل مشهد نمی‌بینم. بنای کهن یا ماندگاری که یادگارِ مشهد باشد، دیده نمی‌شود. هیچ اصل و نسبی نیست. ما عادت نکرده‌ایم که شخصیتِ خیابان‌ها، کوچه‌ها و محله‌هایمان را نگاه داریم و به آن‌ها احترام بگزاریم. همه چیز را زود ویران می‌کنیم و از بین می‌بریم. فقط می‌خاهیم خودمون وجود داشته باشیم و خود را در همه چیز و همه جا بیان و ثابت کنیم. فورن خود مان را بجای آن که خراب کرده‌ایم می‌گذاریم... همانطور که ما به دیگران و گذشته‌ها احترام نمی‌گذاریم، اطمینان داشته باشیم که آیندگان هم به ما احترام نخاهند گذاشت» (ص ۱۶۲).

احضار تاریخ؛ از سعید حنایی تا مارکس

رمانِ ماه تا چاه یک سفر کوتاه با رگه‌هایی طنزآلود و واجد سویه‌هایی پست‌مدرن که لایه‌های تودرتویِ زمانی ممکن خواننده است دچار سردرگمی تاریخی ـ تقویمی کند اما بیش از هرچیز احضار گذشته و تاریخ است و زمان حلقوی این اجازه را به نویسنده داده است که در هر زمانِ تاریخی خواست بایستد و داستان را روایت کند. او سعید حنایی را به‌مثابه کارگزار پروژه جمعی قتل‌های زنجیره‌ای می‌داند و اذعان می‌دارد که خواننده نباید انتظار داشته باشد او را قاتل بنامیم، «شما می‌توانید او را مقاطعه‌کار و مُجری بخشی از پروژه بدانید. قسمتی از پروژه که خفه‌کردن و کشتن زن‌ها است و قسمتی دیگر از پروژه، یعنی پخش ترس و ایجاد وحشت، کار روزنامه‌ها است. مطمئن باشید هیچ وقت به او 'قاتل' نخواهم گفت، چرا که او مُجری و پیمانکار این پروژه است. سگ گرسنه‌ای این خبرها را یکّه چین و بعد گزینش می‌کند. این روزنامه‌ها هستند که خبر را ـ آن طور که دلشان می‌خواهدـ همچنان خیس در آشپزخانه‌ی مطبوعات می‌پزند؛ به آن ادویه و

سُس لازم مطابق با شامّه‌ی جامعه می‌زنند و ترس را با پمپ‌های سمپاش پرتابل در کوچه و خیابان می‌پاشند تا در هوا پخش شود و بعد بر زمین ببارد و الاّ مُجری و به زبان ما پیمانکار خونسرد و با اطمینان کارش را جلو چشم همه حتی پلیس راهنمایی و رانندگی در ساعت‌های ده و نیم‌ـیازده شب تمام می‌کند» (صص ۵۵–۵۶). یا در صحنه‌ای پوستر مارکس در دادگاهی در مشهد محاکمه و بعد تیرباران می‌شود و دکتری از آن چشم‌ها برای آزمایشگاه بهره می‌برد.

«صدایی از جایگاه رئیس دادگاه می‌گوید: متهم در جایگاه خود قرار بگیرد. هیچ کس در سالن نیست. پوستر بزرگ مارکس ـ که بر چوبی کوبیده شده ـ در جای متهم حضور پیدا می‌کند. شاکی ایشان، دادستان است. صدای دادستان می‌گوید: ایشان به جرم انحراف افکار عمومی و به نیّت متحد کردن گرسنگان جهان، محکوم است. صدای کلفت دو اینچی رئیس دادگاه خطاب به عکس مارکس می‌گوید: متهم چنانچه دفاعی از خود دارد، بفرماید. مارکس صدایش را مالش و آن را ورز می‌دهد. صدا را صاف می‌کند: ریاست محترم! بنده یک عکس هستم که مرا به این چوب میخ کرده و آلت دست خود نموده و به اینجا آورده‌اند و چوب را با حرکت چشم نشان می‌دهد. اینجا در ادامه به یاد خسرو گلسرخی می‌افتد و می‌گوید: من از خودم حرفی ندارم که بزنم و می‌نشینم» (صص ۱۰۹–۱۱۰). و «بعد از آن که عکس مارکس در باغ ملک آباد تیرباران می‌گردد، دکتر چاق و خپله‌ای با سرِ طاس، بالای سر جسد حاضر می‌شود. او حالا بالای سرِ عکس مارکس ـ که شقه شقه ساطوری شده است ـ ایستاده است. این دکتر همیشه بالای سر کشته‌شدگان منتظر می‌ماند تا کاملاً جانش گرفته شود. آن وقت چشم اعدامی‌ها را با قاشقک از حدقه در می‌آورد» (ص ۱۱۱) .

کتاب که تمام می‌شود، مخاطب همراه با راوی و آقای فتح‌آبادی ـ همراه راوی ـ یک دور کامل در مشهد پرسه زده‌اند و شخصیت‌های خردشده (خیابان و محله و کوچه) را همچون تکه‌های گوشت که فقط نَمی از خون را با خود یدک می‌کشند، لمس می‌کنند. هویت‌های فراموش‌شده و نمادهای به‌زوال رفته‌ای که دیگر در بی‌شخصیتی گرفتار شده‌اند؛ حتی اگر تماماً شخصیتِ یک

داستان بلند شوند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ .عنوان مقاله از عبارتی در خودِ داستان برداشته شده است.
۲ .برای مطالعه مقالهٔ «تروما و خاطره در شهر؛ از آستر تا آسترلیتز» به کتاب خاطره، تاریخ و تروما، ترجمهٔ سپیده برزو (۱۳۹۶): نشر سیب سرخ، رجوع کنید.

ماه تا چاه حسین‌آتش‌پرور چاپ اول: نشر مهری، لندن: ۱۳۹۹