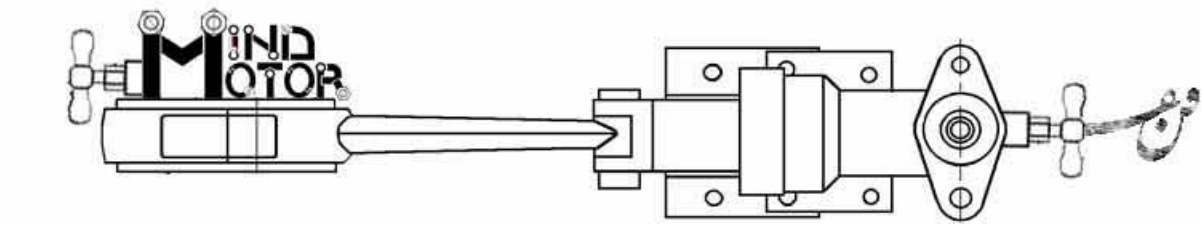

درون و بیرونِ بَیَل

نگاهی به داستان «عزاداران بَیَل» نوشته ی غلامحسین ساعدی

بابک سلیمی زاده

۱

یک «قلمرو» مکانی ست که جمعیت در آن سکنی می گزیند، کار می کند، و حافظه ای را در آن می سازد. قلمرو چگونه ایجاد می شود؟ نه با تشکیلِ درونِ آن، بل قبل از هر چیز با تشکیل بیرونِ آن. قلمرو برای آنکه قلمرو باقی بماند، لاجرم باید با تعریفِ خارجِ خود، داخل را بسازد. قلمرو نمی تواند بدون تعیینِ خصمِ خود تشکیل شود و تداوم یابد. در داستان «عزادارن بَیَل» این «پوروسی ها» هستند که نقش معضل بیرونی بَیَل را بر عهده دارند. به عبارت دیگر، قلمرویی به نام بَیَل با وجود پوروسی هاست که بَیَل می شود. مردم بَیَل نیز با معضلی مفروض است که مردم بَیَل می شوند. از این لحاظ، پوروسی ها قبل از اینکه نماد چیزی باشند یا معنایی را منتقل کنند، یک عملکرد هستند.

بیائید متن را یک «بافته» در نظر بگیریم. اولین چیزی که در مواجهه با این بافته متوجه می شویم چندگانگی هاست. چندگانگیِ خودِ متن، چندگانگی مسیرها، عملکردها و تار و پودها، حفره ها، دربچه ها، کوچه ها؛ اینها حتی اگر معنایی را منتقل کنند، چندگانگیِ معنا را منتقل می کنند ـ بی آنکه منظورمان چندمعنایی بودنِ متن باشد. از آنجا که معنا حاصل از چندگانگی مسبرها و عملکردهاست، به سادگی می توان از معنا عبور کرد و به این عملکردها رسید. به عنوان مثال در انتهای قصه ی پنجم «کوچه» یک عملکرد است، به عنوان مسیری که عباس از طریق آن زوزه کشان و با دهانی کف کرده از بیل خارج می شود. و یا «خانه خرابی» فرم روابط اجتماعی خاص خود را دارد، که همانا بیرون کردن سر از محفظه یا محیطی ست که فردِ خانه خراب را در بر گرفته. از گریه رابطه ی اجتماعی ساخته می شود، و الخ. نمونه هایی که در ادامه ی مقاله بدانها خواهیم پرداخت.

اما در مورد درون و بیرونِ بیل، در داستان ساعدی، مسئله به آنچه گفتیم محدود نمی شود. ساعدی نشان می دهد که آن معضل بیرونی، در واقع خود درون است. همانطور که در قصه ی چهارم، دست آخر این خود اهالی بیل (اسلام، کدخدا، و مشدی جبار) هستند که نقش پوروسی ها را ایفا می کنند:

> ◄ ته دره، توی تاریکی، سه مرد [اسلام، کدخدا، و مشدی جبار] که گاو را طناب پیچ کرده بودند کشان کشان می بردند طرف جاده. یکی از مردها جلوتر می رفت و طناب را می کشید و دو مرد دیگر هُلش می دادند. گاو با جثه ی کوچکش مقاومت می کرد و مردها را خسته می کرد.
>
> سه مردِ پوروسی کارد به کمر، از قله ی کوهی خم شده بودند و آنها را تماشا می کردند.[۱]

بَیَل از طریق سوا کردن خود از درون خود از طریق بیرون راندن بستر ازلی یا آن ذاتی که از آن برساخته شده، می تواند خود را به عنوان یک قلمرو برسازد. در واقع در اینجا نشان داده می شود که دورترین بیرون، چیزی جز

نزدیک ترین درون نیست و دیگری و دور، نزدیک ترین و همان است. پوروسی ها در اینجا همان اسلام، کدخدا، و مشدی جبار هستند. در نمایشنامه ی «چوب به دستهای ورزیل» نیز این معضلات درونی ورزیل است که شکارچی و موسیو را به داخل می کشاند. «گراز» که همان تهدید خارجیِ ورزیل است، چیزی جز خصم درونیِ آن قلمرو نیست که از خارج به داخل می آید و فروپاشی قلمرویی را ممکن می سازد که دیگر توان تفکیک بیرون از درون را ندارد. قلمرویی که در یک ازهم پاشیدگی تجربه می شود. همینجاست که باید طبقه ی دهقان از زمین کنده شود و اصلاحات ارضیِ دهه ی چهل صورت گیرد. آیا گراز زدنِ زمینِ هر کدام از اهالی، نشانی از کنده شدنِ آن مردمان از زمین نیست؟ فرایندی که طبقه ی جدیدی را از روستا روانه ی شهرها می کند که بعدها ذیل عنوان «تهیدستان شهری» طبقه بندی شدند. همچون مو سُرخه که از بَیَل کنده شده و به جانوری در فاضلابهای شهر تبدیل می شود و یا مشد اسلام که از بَیَل رانده شده به شهر می رود و گوشه ی خیابان ساز می زند. و جمله ی آخر کتاب که بهترین توصیف احوالِ تاریخیِ چنین طبقه ای ست: «مثل قورباغه های ریز و درشتی که از فاضلاب تنگ و تاریکی نجات یافته به استخرِ پر لجنی رسیده باشند.»(۲۱۵)

داستان «عزاداران بیل» (۱۳۴۳) و نمایشنامه ی «چوب به دستهای ورزیل»(۱۳۴۴) در چنین برهه ای نوشته می شود. «چوب به دست های ورزیل» صرفاً روایتِ از هم پاشی ورزیل نیست، بلکه روایتِ اجتناب ناپذیر بودنِ این از هم پاشی نیز هست. کشمکش حول این مسئله است که آیا ورزیلی ها می توانند زمین خود را حفظ کنند یا خیر، و اگر بخواهند حفظ کنند چاره ای جز مدد جستن از شکارچیان ندارند. شکارچیانی که ورزیل را از هم خواهند پاشید.[۲] قلمروزدایی ای که آغاز جنبش هایی در ایران را رقم می زند، و ساعدی در یک پیشگویی هنرمندانه، برای اهالی ورزیل سرنوشتی جز این متصور نیست که ترسخورده به دینِ رهایی بخش (مسجد) پناه آورند.

به این معنا می توان گفت آنچه در آثار ساعدی دیده نمی شود، خود موضوع اصلی این آثار است: واقعیت شکل گیری و رشد سرمایه داری در ایران، و بحران های اجتماعی ناشی از آن. سرمایه داری ای که نه تنها افق خود را بر

اساس کاهش یا حتی نابودی مخرب ترین جنبه های حکومت استبدادی پیش نمی برد، بلکه حتی سرِ آن داشت که این جنبه ها را با مقتضیات منافع خود وفق دهد و ایدئولوژی «پیشرفت» خود را بر اساس ارتجاعی ترین شیوه های قدیم و عدم پیشروی های بنیادین استوار کند. تو گویی می توان آن چه مارکس در زمان خود راجع به تحولات آلمان گفته بود را بی کم و کاست درباره ی ایرانِ دوره ی ساعدی بیان داشت: «ما در تمامی قلمروهای دیگر . . . نه تنها از توسعه ی تولید سرمایه داری بلکه از نبود آن نیز رنج می بریم. در کنار اهریمنان معاصر، مجموعه ای کامل از شیاطین موروثی، برآمده از حیات بی تحرک شیوه های منسوخ و کهنه ی تولید، همراه با زنجیره ی مناسبات نابهنگام اجتماعی و سیاسی بر ما فشار می آورند. ما نه تنها از زندگان که از مردگان نیز در عذابیم. زندگان در چنگال مردگان اسیرند.»[۳]

۲

ساعدی همچون هر رئالیست چیره دست دیگری نشان می دهد که هدف رئالیسم بر خلاف تصور غالب بازتولید واقعیت در نهایت وفاداری نیست. نویسنده ی رئالیست نشان می دهد که ساختارِ واقعیت مقدّم بر فردِ واقعی است و این ساختار بیش از آنکه محصول فرد باشد به وجود آورنده ی آن است. وظیفه ی نویسنده این است که نشان دهد واقعیت فقط چیزی «در آنجا» یا آرایش ثابتی از چیزها نیست که صرفاً در زبان بازتاب یافته باشد. واقعیت به وسیله ی زبان منعکس نمی شود بلکه *تولید می شود*. یاکوبسن معنای گسترده تری از واقع گرایی را تبیین می کند که بر طبق آن، نویسنده ی رئالیست واقعیت را امری تغییرپذیر نشان می دهد. او برای توصیف رئالیسم لطیفه ای از نوع «چیستان ارمنی» را نقل می کند: «آن چیست که سبز است و میان سرسرا آویزان؟» ـ جواب، شاه ماهی ست! ـ چرا داخل سرسرا؟ ـ برای اینکه در آشپزخانه جا نبود. ـ چرا سبز؟ ـ خوب، رنگش کرده اند ـ برای چی؟ ـ برای

اینکه سخت تر بشود آن را حدس زد»[۴]. این میل به دشوارتر ساختن چیستان، این گرایش به کند ساختن عمل بازشناختن، پیامدش هرز رفتنِ واقعیت مرسوم و ابداع رویکردهای تازه است. برای نشان دادن ابژه باید آن را تغییر داد، باید آن را رنگ آمیزی کرد، .... همان ابژه را نشان نمی دهید، در واقع ابژه را چنان نشان می دهید که نه همان بلکه سویه های تفاوت آن باشد. به ابژه رنگ متفاوتی می دهید و فکر می کنید: حالا محسوس تر شد، دیدنی تر و واقعی تر. . . . مولف برای این سوال «چرا رنگش کرده اند؟» همواره جوابی خواهد داشت، ولی تنها یک جواب صحیح وجود دارد: «برای اینکه سخت تر بشود آن را حدس زد».

طبق این تعریف، یک نگاه رئالیستی قبل از هر چیز میان واقعیت و شناخت تفکیک ایجاد می کند، او در صدد شناساندنِ واقعیت نیست، بلکه آن را یک بافته نشان می دهد. عملِ او عملی از جنس افشا یا عیان ساختنِ آنچه در پس واقعیت پنهان است نیست، او با واقعیت روبرو می شود تنها از آن رو که آن را «واقعی تر» و محسوس تر کند. با اقتباس از سخن مشهور مارکس می توان گفت، او واقعیت را صرفاً توصیف نمی کند، بل با تغییرپذیر نشان دادن آن، دگرگون اش می کند. او «چیستان» را حل نمی کند. بلکه عملِ پاسخ به آن را هرز می دهد. از این لحاظ، ساعدی یک رئالیستِ حقیقی ست، تا آنجا که غیرواقع گراست. همین غیرواقع گرایی به ادبیات امکان می دهد که غالباً پرسش های هوشمندانه ای در قبال واقعیت پیش بکشد. هر رئالیسمِ انتقادی به میانجی غیرواقع گراییِ بنیادینِ خود می تواند رئالیست باشد. وقتی او با ابژه ای روبرو می شود، در پی شناخت آن نیست، بل می خواهد آن را هر چه بیشتر تغییر شکل دهد، تا حدی که امری نامتعیّن بنماید و ابژه بودن اش هرز رود. به عنوان مثال، در درخشان ترین سطرهای «عزاداران بَیَل»، مشدی جبار که هنگام بازگشت از شهر، در راه بَیَل، در بیابان به «چیز غریبی» برمی خورد، در فرایند گفتگو با اهالی بیل از توصیف آنچه دیده است بازمی ماند و در عین حال با چیره دستی ای که تنها می توان از ساعدی سراغ داشت، آن چیز «واقعی تر» و «محسوس تر» می گردد. یعنی به جای آنکه خودِ

آن را نشان دهد، کژدیسگیِ واقعیتِ آن را نشان می دهد. سطرهایی که ارزش این را دارند که عیناً در اینجا نقل شوند:

◄ مشدی جبار گفت: «یه چیز گنده، مثل یه گاو، هرچی زور زدم نتونستم تکونش بدم.»

عبدالله گفت: «چه جوری بود؟ سر و گوش داشت، نداشت؟ چه جوری بود؟»

مشدی جبار فکر کرد و گفت: «نفهمیدم. . . چشم و گوش . . . که نداشت.»

کدخدا گفت: « دست و پا چی؟»

مشدی جبار گفت: «دست و پا؟ نه، دست و پام نداشت، آخه خیلی سنگین بود.»

اسلام گفت: «چه شکلی بود؟»

مشدی جبار دوباره فکر کرد و گفت: «چه جوری بگم؟ مثل گاری که نبود»

مشدی بابا گفت: «اول که گفتی مثل گاو بود.»

مشدی جبار گفت:« آره، اندازه ی یه گاو بود، یه ذره بفهمی نفهمی از گاو جمع و جورتر بود.»

کدخدا گفت: «تو که گفتی دست و پا نداشت؟»

مشدی جبار گفت: «آره، بازم میگم، دست و پا و چشم و گوش و از این چیزها نداشت.»

اسماعیل گفت: «شبیه کی بود؟»

مشدی جبار، فکر کرد و بعد رفت تو نخ تک تک مردها و خانه ها. چندتا سرفه کرد و گفت: «شبیه هیشکی نبود، یه چیز عجیبی بود، مثل یه . . . والله نمی دونم چی بگم!»

عبدالله گفت: «چه جوری راه می رفت؟»

مشدی جبار گفت: «راه که نمی رفت، سر و گردن و از این حرفها تو کار نبود، یه چیز عجیبی بود، مثل یه خانه ی کوچک، مثل خانه ی بابا علی که دگمه های گنده این ورآن ورش باشه.»

اسلام گفت: «از چی دُرُس شده بود؟»

مشدی جبار گفت: «نمی دونم، حلبی بود، آهن بود، یا یه چیز دیگه.»

اسلام گفت: «ماشین قراضه که نبود؟»

مشدی جبار گفت: «نه بابا، چرخ و این جور چیزها نداشت، خیلی هم سنگین بود.» . . . (ص ۱۴۷-۱۴۹)

دیدنِ آنچه «واقعی تر» از واقعیت است، آنچه ابژگی اش هرز رفته و نامتعیّن می نماید، مستلزم تغییر شکلی در حالت بدن نیز هست. به همین ترتیب هنگامی که بَیَلی ها فانوس ها را برمی دارند و به بیابان می روند تا آن «چیز» را پیدا کنند، بدن خود را خمیده می یابند. مشدی جبار «فانوس را بالا می گیرد و خم می شود و شروع می کند زمین را تماشا کردن.» کدخدا می گوید «دنبال چی میگردی مشد جبار؟ می گفتی که خیلی گنده س و نمیشه تکونش داد؟!» مشدی جبار همینطور خمیده روی زمین دنبال چیز ناپیدایی می گردد. پیداکردن آنچه اندازه و بزرگی اش واقعی تر و محسوس تر توصیف می شود، مستلزم نزدیک شدن بدن به درجه ی صفر خود، واقعی ترشدن آن در یک وضعیت زیستی، یعنی خم شدن، است. بزرگی ای که سر را بالا نمی برد، بلکه پائین می برد و بدن را دولا می کند. همچون سقوطِ واقعیت به ارتفاع. ارتفاعِ کژدیسگی اش. ارتفاع امر پوچ. صعود این اهالی به ارتفاعاتِ

حقیقت و واقعیت مستلزم سقوط در پوچی ای ست که این واقعیت در آن هرز می رود و باور همگانی ساخته می شود. در واقع ساعدی با این دیالوگ های پوچ، فرایند ساخته شدن باور همگانی از امر پوچ را به تصویر می کشد. دست آخر آن چیز را توی درّه پیدا می کنند. درّه ای که شاید از عمقِ این ارتفاع حکایت دارد.

◄مشدی جبار **دولا دولا** رفت و رسید کنار دره و **خم شد** و فانوس را برد بالا و توی دره را نگاه کرد و داد زد: «آهای مشد اسلام، آهای کدخدا، اینجاس، توی دره س.»

بَیَلی ها خود را رساندند کنار دره و **خم شدند**. در شیب دره، صندوق فلزی گنده ای، یک وری افتاده بود و زیر نور ماه می درخشید.

. . .

◄مشدی بابا چپق و کیسه ی توتونش را درآورد و گفت: «فکر می کنی چی چی باشه مشدی جبار؟»

عبدالله گفت: «یه صندوقه دیگه، یه صندوق حلبی.»

مشدی بابا گفت: «معلومه که صندوقه ولی چی توش هست؟»

عبدالله بلند شد و دور صندوق را گشت و گفت: «در که نداره، وقتی در نداشته باشه که نمی شه فهمید چی توش هس!»

اسماعیل گفت: «وقتی در نداره، توُ هم نداره که پُر باشه یا خالی باشه.»

عبدالله گفت: «نکنه ماشینه که چپه شده و این شکلی شده؟»

اسلام گفت: «نه بابا، ماشین نیستش، اگه ماشین بود که چرخ داشت.»

کدخدا گفت: «چیزِ حموم چی؟»

اسلام با تعجب گفت: «چیِ حموم؟»

کدخدا گفت: « از اونا که تو شهر پشت بام حاج آقا عنایت دیدیم؟»

اسلام گفت: «نه، اون توش خالی بود و آب ریخته بودن. این شکلی هم نبود.»

پسر مشدی صفر گفت: «این هیچ چی نیس، همه ش آهنه.» . . . (۱۵۶-۱۵۷)

این صندوق، این پدیدار، دلالت بر ذات دارد و در عین حال آن را در پرده می کند. همچون تمام پدیدارهای جامعه طبقاتی که تنها در گرو یک تضاد وجود دارند و بر چیزی که جز خود آنهاست دلالت می کنند. در نهایت بیلی ها از داخل صندوق صدایی می شنوند. و پس از گفتگویی از همین دست، به این نتیجه می رسند که صدای گریه و زاری است. «این توُ گریه می کنن. صدای گریه و زاری میاد.» . . . (۱۵۸) ساعدی نشان می دهد که ذاتْ نظام دیگری سوای پدیدار ندارد. یعنی آنچه بیلی ها به عنوان ذات یک پدیدار تشخیص می دهند، واقعیت زندگی خودشان است که فقری جانکاه را تجربه می کنند.

آنها از پوچیِ واقعیت یک خرافه می سازد و در نهایت آن صندوق را ضریحی می بینند که باید به آن دخیل بست. باور همگانی به همین سادگی (بهتر است بگوئیم به همین پیچیدگی) شکل می گیرد. ساده انگارانه است که رسیدن به این باور را از سر نادانی بیلی ها بدانیم. این یک «اشتباه» در فرایند شناخت نیست. در واقع ساعدی دو چیز را نشان می دهد: اول اینکه شناخت به میانجی زبان به وجود می آید. دوم اینکه باور همگانی از کژدیسگی (و نه از اشتباه یا نادانی) به وجود می آید. امر اجتماعی بیل از کژدیسگی واقعیت در صدای گریه ی موجود در صندوق ساخته می شود. بیلی ها از فهم واقعیت به مثابه حضورِ امر غایب، امر اجتماعی می سازند.

۳

توی خانه ها و پستوها، مردم بیل بی وقفه گریه می کنند. ساعدی در قصه ی اول و دوم مرگ را به عنوان «ساختار اجتماعی» داستان اش معرفی می کند، و عزاداری و گریه و زاری، «روابط اجتماعی» این ساختار را تشکیل می دهند. این روابط اجتماعی در توصیف داستانی مستلزم فرمهایی از بیان است. به عنوان مثال، در «چوب به دست های ورزیل»، محرم «خرابه نشین» شده است (او اولین کسی ست که گرازها به زمین اش یورش آورده و محصولاتش را از بین برده اند). به همین خاطر است که به خرابه نقل مکان کرده و هر از گاهی سرش را از توی سوراخ بیرون می آورد و چیزی می گوید. و بعضی اوقات «چهار دست و پا می خزد جلو» و می آید وسط کوچه. عملی که دیگر یادآور حضور انسانیِ او نیست. او نمی تواند سکنی بگزیند و لاجرم خانه خراب و آواره است. او از زمین کنده شده است. این وضعیت حیوانی در «عزاداران بیل» تقریباً صورت معمولِ توصیف اهالیِ بیل است. آنها از پنجره، از سوراخ سقف، و از دربچه ها بیرون می آیند و چیزی می گویند. گویا همیشه در خرابه ی محرم، در گورِ آقا، در طویله ی مشد حسن، در آسیابی که مو سُرخه را در آن می اندازند زندگی می کرده اند. محیط هایی دارای درزها و حفره ها، که برای سخن گفتن، سری از آن بیرون می آید. این شیوه ی توصیف، فرمِ رابطه ی اجتماعی آنها را نشان می دهد. این سوراخ ها و این پنجره ها عبارت از کارکردهای سخن گفتنِ مردمانی اند که سخن گفتن شان رفته رفته به ناله و گریه تبدیل می شود. انگار که در گور خود زندگی می کنند و هر از چند گاهی کله ی خود را از آن بیرون می آورند. به این مثال ها توجه کنیم:

◄کنار استخر که رسیدند، پنجره ی کوچکی باز شد، کله ی مردی آمد بیرون. کله توی تاریکی جنبید و گفت.... (ص ۹)

◄پیرمردها که نمی توانستند از خانه خارج شوند کله هاشان را از سوراخ های پشت بام ها بیرون می آوردند.(ص ۱۱)

◄بابا علی سرش را از دربچه آورد بیرون و گفت . . .(ص ۱۳۲)

◄اسلام خم شد و سرش را از سوراخ پشت بام برد تو و آهسته گفت....(ص۲۰۴)

◄مشدی صفر سرش را از سوراخ پشت بام بالا آورد و بیرون را نگاه کرد . . .(ص۲۰۵)

◄کله ی مشدی صفر مثل کدویی در پشت بام پیدا بود (ص۲۰۶)

◄باباعلی که سرش را از دربچه ی چهاردیواری آورده بود بیرون گفت . . . (ص۲۱۲)

جالب است که در قصه ی سوم موش های بیابان هم اینگونه توصیف می شوند:

◄صحرا سوراخ سوراخ بود و توی هر سوراخ کله ی موشی پیدا بود که با چشمان ریز و منتظر بیرون را نگاه می کردند. سایه ی گاری را که می دیدند، می رفتند پائین و دوباره می آمدند بالا. (۸۹)

◄از توی گودال کنار گاری، دست بزرگ یک گدای خاتون آبادی آمد بیرون و پهن شد جلو عبدالله و اسلام. عبدالله رویش را گرفت طرف دیگر. اسلام یک مشت شله گذاشت کف دست گدا. دست که رفت توی گودال، چند تا موش آمدند بیرون. (۹۰)

سوراخ ها و دربچه ها عملکردهایی هستند که مسیر سخن گفتن و فرم روابط اجتماعی اهالی از طریق آنها جریان می یابد. فرمی که یادآور موش ها و جانورانی ست که در تاریک ترین جهان ها زیسته اند؛ گریه و زاری، رابطه ای اجتماعی ست که به خوبی به این فرمها متصل می شود. در داستان «دندیل» نیز پدر تامارا یک خاکسترنشین است که بی وقفه گریه می کند. مملی او را «پیرکفتار» خطاب می کند و پنجک او را بلند می کند و آهسته می گذارد توی خرابه. (۴۵) در انتهای داستان، خانمی، که او هم «خانه خراب» می شود، چاره ای جز گریه نمی یابد. آنها حتی برای رهایی از وضعیت فلاکت بار خویش نیز باید گریه کنند: در داستان «خاکسترنشین ها»، عمو که تازه از گداخونه خلاص شده به گداهای در بند توصیه می کند که «اگه میخواین بیاین بیرون، راش اینه که گریه بکنین. . .»[۵]

نمونه ها فراوان است. نکته ی حائز اهمیت این است که صدای ناله ی آنها هیچ گاه صدای ناله ی یک فرد نیست. آنها جمعیت اند. گداها، بیلی ها، پوروسی ها، ورزیلی ها، خاکسترنشین ها، ساعدی حتی «بچه ها» را یک چندگانگی در نظر می گیرد. بچه هایی که صدای زوزه شان کوچه را پر می کند، و با جیغ و داد مثل جانوران از روی دیوارها می پرند:

◄خانمی گفت: «پس بذارین این تخم سگا رو از سرم وا کنم.»

و نشست زمین، بچه ها دور و برش را گرفتند، خانمی از توی جعبه چند تکه استخوان بیرون آورد و با آب دهان تر کرد و مالید به نمکی که گشه ی جعبه ریخته بود و هر کدام را داد دست یکی از بچه ها. بچه ها زوزه کشان دویدند توی کوچه. . . (*دندیل*، ۱۷)

◄از بالای دیوارِ «ننه وای» سر و کله ی بچه ها پیدا شده بود که تند تند بالا می آمدند و جیغ زنان می پریدند اینور دیوار و با احتیاط پیش می آمدند.

ممیلی گفت: «پنجک، یه کاری بکن این تخم مولها ولمون بکنن.»

پنجک کلاهش را برداشت و نعره کشید: «های تخم سگا، بچه دندیلیا، دِ برین که اومدم!»

بچه ها برگشتند و قیه زنان از دیوار بالا رفتند و پریدند آنور دیوار . . . (*دندیل*، ۲۸)

مردم بیل عزادارند. گویا برای امری از دست رفته است که بی وقفه گریه می کنند. بی دلیل نیست که کتاب با مرگ ننه ی رمضان شروع می شود و در نهایت رمضان نمی تواند فرایند عزاداری را با موفقیت پشت سر گذاشته غم مادرِ از دست رفته را درونی کند و به ده بازگردد. او اگر ننه ی از دست رفته اش را در خود درونی کند و فقدان او را بپذیرد می تواند به بَیَل و عالم نمادین اش بازگردد. اما عزاداریِ او ناکام است. عمل سوگواری کامل نمی شود، یعنی ننه همچنان خارجیتِ خود را حفظ می کند و وجود از دست رفته ی او لاجرم برای رمضان درونی نمی شود، بلکه همچون بدنی خارجی در بدنِ او باقی می ماند. بنابراین رمضان قادر به بازگشت به بَیَل (عرصه ی نمادین) نیست. ساعدی داستان را از این حس فردی شروع می کند تا در ادامه ی کتاب جامعه ای را توصیف کند که مردمِ آن خسران و محرومیتی را حس می کنند، بی آنکه بتوانند دریابند که چه چیزی از دست رفته است. با بهره از نظرگاه فروید در مقاله ی «ماتم و ماخولیا» می توان این وضعیت را «ماخولیای اجتماعی» نامید. اهالی بیل عزادارند. اما این عزاداری قادر به درونی کردن ابژه ی از دست رفته و تبدیل آن به یک انرژی اجتماعی نیست. عزاداری به ماخولیا تبدیل می شود. یعنی خسران درونی نمی شود بلکه از آگاهیِ جامعه محو می گردد. در عزاداریِ موفق و کامل، این جهان است که فقیر و تهی گشته است؛ اما در عزاداریِ بی پایان، خود جامعه تهی می گردد. و اهالی بیل

در فقری جانکاه خود را حقیر می یابند، عَلَم و پنجه ی ابوالفضل برپا می کنند، شیون و زاری سر می دهند، از فرط گرسنگی شبانه به روستاهای مجاور می زنند، دزدی و گدایی می کنند، و دست آخر به لاشه ی الاغی قانع می شوند (قصه ی سوم). نمونه ی بارز این عزاداریِ ناموفق و بی پایان، در قصه ی دوم یافت می شود. حاج شیخ را از روستای مجاور می آورند تا بر جنازه ی آقا نماز بخواند، اما خود حاج شیخ وقتی به بیل می رسد می میرد و مراسم نیمه کاره می ماند؛ و باز بیلی ها دنبال کسی می روند که بر جنازه ی بادکرده ی او نماز بخواند. به این ترتیب مراسم سوگواری هیچگاه کامل نمی شود و انجام نمی گیرد.

این ماخولیای اجتماعی که پیامدش حقارت نفس و بی اهمیتی به زندگی و دنیاست، خود را در هیات تمسک به مذهب نشان می دهد. میلِ از دست رفته خود را در قالب خوارداشتنِ خودِ میل نشان می دهد. و در نهایت، با یک چرخش، اکثریتی مازوخیست، دست به خوردنِ اقلیت می زند. سادیسمی که خود را در شخصیتِ «پسر مشدی صفر» نشان می دهد و به کردار تمام جامعه تسری می یابد. اکثریتِ مازوخیست در برابرِ اقلیت یک سادیست است. مشد حسن طناب پیچ شده از بیل بیرون انداخته می شود، مو سُرخه را مثل یک جانور بیرون می کنند، سگِ خاتون آبادی کشته می شود و عباس طرد می شود. مشدی جبار را به آمریکایی ها معرفی می کنند، و مشد اسلامِ آزرده خانه اش را گل می گیرد و می رود. سادومازوخیسمِ بیل اینگونه عمل می کند.

۴

لوی استروس ضمن بحث از جوامع شمنی از ساختار تکمیلی ای صحبت می کند که طی آن یک جامعه تناقض های خود را به واسطه ی یک انحراف قابل تحمّل می کند. یک قلمرو (نظیر بَیَل) نمی تواند تناقض های خود را تاب آورد مگر آنکه به طور مداوم جمعیت را در آستانه های خود تجربه کند. در این تجربه، که موجب بقای ساختار می

شود، همه ی توده های جامعه مشارکت دارند. نه اینکه این مشارکت یک تصمیم فردی از جانب تک تک آنها باشد، بل ضرورتی ست که جمعیت آن را تجربه می کند. ما در داستان های ساعدی به روان شناسی شخصیت یا خصوصیات فردیِ پرسوناژهای داستان پی نمی بریم، حتی طرد شدنِ برخی از آنها از سوی دیگر اهالی، به خاطر یک تصمیم فردی که آنها را در تقابل با جامعه قرار داده باشد نیست. این جامعه است که آنها را به عنوان مطرود تولید می کند و به بیرون از بیل می راند. پیامد این بیرون راندن، بقای خود جامعه است. برای اجتناب از طولانی شدن بحث، اینجا تنها سرنوشت یکی از بیرون افتادگان را به عنوان نمونه ذکر می کنیم:

مو سُرخه (قصه ی هفتم) گرسنگی ای به جانش می افتد که محدودیت های شیوه ی تولید روستاییِ بیل به لحاظ اقتصادی توانِ پاسخ گویی به آن را ندارد. (اسلام: همچی که می خوره، یه ماه دیگه هیچ چی تو بیل پیدا نمی شه.) در اینجا تناقضات و کاستی های شیوه ی تولید و «اقتصاد» جامعه است که مبنای این بیرون افتادگی ست. او را از بیل بیرون می برند، و این تجربه ی حقارت، به نوعی حسیات او را تغییر داده، به جانوری غریب تبدیل اش می کند که اینگونه توصیف می شود:

> نزدیکی های ظهر بود که مو سرخه را پشت خرمن ها و کنار آسیاب پیدا کردند. پوزه اش دراز شده بود مثل پوزه ی موش، پشم های سر و صورتش به هم ریخته بود. دست و پایش ورم کرده و کثیف بود، انگار که سم پیدا کرده بود. خلخال های پایش گل آلود بود. زور می زد که چشم هایش را باز کند و نمی توانست. چند تکه کهنه از اندامهایش آویزان بود. (۱۸۴)

تجربه ای که از این طریق تولید می شود، مدفون و مسکوت نمی ماند، بلکه به منزله ی بیرونِ درونگیِ بَیَل، شناور و خانه بدوش، در هیات جانوری غریب به روستاهای اطراف سرازیر می شود، پرسه می زند، به بیل

بازمی گردد، دوباره بیرون می شود، و در نهایت سر از فاضلابهای شهر در می آورد. همین مثال ها کافی ست تا به این نتیجه برسیم که تناقضات موجود در یک ساختار همواره انحرافاتی را تولید می کند که با بیرون انداختن آنها توان تحمّل خود را می یابد. انحرافاتی که در هر داستان می تواند نمایانگر یکی از تناقضات موجود در این قلمرو باشد. از قبیل تناقضات موجود در شیوه ی تولید، ابزار تولید (زمین، گاو)، عشق (عباس و سگ)، اخلاق (داستان هشتم: مشد اسلام)، شناخت و معرفت (مشد جبار، صندوق) و الخ.

«عزاداران بَیَل» داستان بیرون افتاده هاست. جامعه ای که برای برساختن هویت درونیِ خود، باید خود را به دورترین نقطه از خویش تبعید کند. بَیَل در این قرار گرفتن در بیرونِ خود، هستی خاص درونی اش را آشکاره می کند؛ هستیِ ویژه ای که نه در هیات بازگشت نشانه ها به خود، بلکه در تشکیلِ یک فاصله، یک پراکندگی نمایان می شود. پراکندگی ای که به موجب آن، هر بَیَلی باید به دورترین مکان از بیل پرتاب شود تا هر بیلی در نزدیک ترین مکان به بیل قرار گیرد. این پارادوکسی ست که بیل را می سازد، آن را منسجم می کند و سازمان می دهد، در عین حال که پراکنده اش می کند و از هم می پاشاند.

یادداشتها

[۱]- غلامحسین ساعدی، **عزاداران بَیَل**، نشر ماه ریز، ۱۳۷۹، ص ۱۲۰

[۲]- نگاه کنید به: غلامحسین ساعدی، **چوب به دستهای ورزیل**، انتشارات مروارید، ۱۳۴۴

[۳]- کارل مارکس، **سرمایه**، ترجمه حسن مرتضوی، پیشگفتار، نشر آگه، ۱۳۸۶، ص ۳۱

[۴]- رومن یاکوبسن، واقع گرایی در هنر، منتشر شده در کتاب «**نظریه ی ادبیات، متن هایی از فرمالیست های روس**»، گردآوری تزوتان تودوروف، ترجمه عاطفه طاهایی، نشر اختران، ۱۳۸۵، ص ۱۱۷

[۵]- غلامحسین ساعدی، «خاکسترنشین ها»، منتشر شده در مجموعه داستان **واهمه های بی نام و نشان**، انتشارات نیل، چاپ سوم، ۱۳۵۵، ص ۸۷

www.mindmotor.info