

ژستِ نوشتن در آتش زندان

بار دیگر کاف و نونی از فیکون ابراهیم

مجید پروانه پور

ژستِ نوشتن^۱ در آتش زندان

بار دیگر کاف و نونی از فیکون ابراهیم

۱

در رمان آتش زندان، کنشِ نوشتن همواره با مادیتِ آن گره خورده است. ژستِ نوشتن اما به کنشِ نوشتن محدود نمی‌ماند. اگرچه کنشِ نوشتن، نوعی ساختاردهی به مصالح داستانی و تلاش برای تبدیل محتویات روزمره زندگی به مؤلفه‌هایی داستانی است، اسماعیل دهقان توجهی خاص به سرچشمه‌های کنشِ نوشتن نیز دارد و در نتیجه این توجه به کرات ژستِ نوشتن را در کنار یا در سوی دیگر کنشِ نوشتن قرار می‌دهد و از آن به نفع پیشبردِ جهانِ ذهنی و زبانی خویش

۲

بهره می‌برد. فعلِ فارسیِ نوشتن و نگاشتن گویای نوعی نقرکردن، کندن، حک کردن و فرود آمدن نیز هست، همچنان که مثلاً در تعبیر سنگ‌نگاری یا کتیبه‌نگاری یا نگارگری شاهد آن هستیم. نوشتن نیز گویا در بن خود از نوعی فرودآمدن و پایین آمدن حکایت می‌کند که چه بسا مقصود از آن نهادن قلم بر صفحه و بر جای نهادن رد و اثری بر صفحه سنگ، کاغذ، خشت، لوح، چوب و امثال آن است. می‌توان گفت فعل نوشتن، در ریشه خود، متوجه ژستی است معطوف به نقر، حفر، کنده‌کاری و بر جای نهادن رد و اثر؛ نوعی ژست که با «فرو رفتن» و «فرو کردن» خویشی و نزدیکی دارد. نوشتن، در واقع، فرو رفتن یا فرو کردن ابزاری (ابزار نگارش) بر سطح چیزی است!

اجرای چنین ژستی البته همواره با هوشیاری یا آگاهی صددرصدی «دهقان» همراه نیست. او که از نواحی مختلف ایران به ویژه خوزستان و خراسان بنا به سنت قدیم با نام «صفحه» یاد می‌کند طبعاً حرکت خود را به عنوان ابزار نگارش (خود نویسنده در حکم ابزاری برای نگارش) بر این صفحات، نوعی ژست نوشتن می‌یابد. همانطور که ما هنگام راه رفتن معمولاً به راه رفتن خویش فکر نمی‌کنیم و آن را بی آگاهی بدان انجام می‌دهیم، این ژست عمومی نویسندگی نیز غالباً با آگاهی کامل همراه نیست؛ ولی به رغم راه رفتن، هرگز به تمامی کنشی صرفاً مکانیکی و رهیده از بند التفات ذهنی نخواهد بود. نوشتن همچون هر فعل

دیگری می‌تواند به شکل یک عادت در آید. اما در سکنتات و رفتارهای «دهقان» نوشتن به چیزی بیش از یک عادت صرف بدل می‌شود. اگر چه او ابزار و ادوات نوشتن را همیشه به نحوی از انحاء با خود همراه دارد و اگر چه کم و بیش همیشه نوشته‌ای از خود یا دیگران را یدک می‌کشد، با این حال متوجه این موضوع هست که دست به قلم بودنش هرگز شبیه کنشی که از یک پرنده به هنگام لانه‌سازی یا از مرغی به هنگام خوابیدن بر تخم سر می‌زند، کنش غریزی محض نیست: نوشتن هرگز غریزی یا طبیعی نخواهد شد. کنش مک زدن سینه مادر کنشی غریزی است اما مک زدن نوک قلم برای تراوش شیر سیاه، حتی آنگاه که این کنش به خوی ثانوی بدل شده باشد باز هم در سطحی از آگاهی غوطه‌ور است که آن را به کل از کنش غریزی محض سوا می‌کند.

برای هر چه برجسته‌تر کردن این جدایی، «اسماعیل دهقان» از کنش نوشتن به جانب ژست نوشتن حرکت می‌کند. همینجا باید تمایز میان ژست نوشتن و کنش نوشتن را کاملاً صریح بیان کنم. کنش نوشتن، صرف فعل نوشتن است آنگاه که قلم بر کاغذ می‌گذاریم و تلاش می‌کنیم آنچه را در ذهن داریم به کمک و میانجیگری کلمات بر صفحه کاغذ بنشانیم. ژست نوشتن در مقام قیاس، عبارت است از توجه ما به امکانات، کم و کیف و ملزومات آغازین و غایی نوشتن در مقام کنشی تاریخی و کهن که به موجب آن باید همچون اجداد تاریخی‌مان، چیزی

کم و بیش مسطح را (لوح، سنگ، کاغذ...) با حفره‌ها، سوراخ‌ها، ردها و شیارها از یکنواختی و یکدستی خارج کنیم. پس ژست نوشتن بیش از آنکه معطوف به محتوای نوشته باشد معطوف به امکانات نوشتن است. کنش نوشتن چه بسا بتواند به سطحی از طبیعی بودن دست یابد، اما ژست نوشتن هرگز به این سطح دست نخواهد یافت چرا که ژست نوشتن به نحوی رادیکال همواره رو به سوی ابعاد مصنوعی، تحمیلی، جعلی یا متفکرانه کنش نوشتن دارد؛ لذا به رغم کنش نوشتن که آن را در مراحل آغازین حیات آموزشی خود در سال‌ها کودکی یاد می‌گیریم، ژست نوشتن مرحله‌ای متأخرتر از نوشتار است که با آن فقط در مراحل سپسین کنش نوشتار مواجه می‌شویم.

با تکیه بر ژست نوشتن «اسماعیل دهقان»، می‌توان گفت که او همواره متوجه حفره‌ها و کنده‌کاری‌ها و سوراخ‌هایی است که نویسنده بودن او و نویسندگی «تو» را در صفحه یا سطح رابطه اسماعیل هم با کنش نوشتن و هم با جهان پیرامون رقم می‌زند: خواه این پیرامون پدر باشد، خواه خانواده، خواه استان، خواه تاریخ ادبیات، خواه کشور و الخ. بنا به این نگاه، اسماعیل کسی است که همواره می‌نگارد، حتی اگر چیزی ننویسد. او خود را در مرزهای میان رفتار طبیعی (همچون راه رفتن و خوردن) و رفتارهای فرهنگی همچون نوشتن،

نگاشتن، کشیدن و ترسیم کردن شناور می‌سازد و مقوله‌بندی‌های رایج را بر هم می‌زند.

عمده‌ترین قدمی که او در این راه برمی‌دارد چکش‌کاری تاریخ ادبیات، اساطیر و فرهنگ به قصد زنگار زدایی از آنهاست. تمام متولیان و تالیان ادب کلاسیک کاری جز پیروی از قواعد نمی‌کنند و نوشتن برای ایشان کم و بیش در حکم پیروی از خویی ثانوی است که بدون تفکر پیرامونی و رادیکال، بدون ژست نوشتن، لاجرم می‌توان بدان دست یافت: چیزی در حد رونویسی و املاء. در واقع، ادبیات کلاسیک برای متولیان آن در حکم کلید رمزی است که نویسندگان اصلی و بزرگان ادب کهن برای رمزگشایی از این جهان و مافیها در اختیار ما نهاده‌اند. به باور این قوم، به رغم آنکه صفحه جهان معاصر پر است از پیچیدگی‌های نوین و معماهای ریز و درشت، با تکیه بر متون کهن می‌توان الگو و دستورالعمل شفاف و مبرهنی برای چگونگی درک و دریافت جهان معاصر، بی‌هیچ کم و کاست یافت، و با تکرار الگوبردارانه از آنها دست به تولید متونی زد که گره از کار و نیاز امروزمین ما بگشاید. ولی آنچه در عمل رخ می‌دهد و در ذیل کنش نوشتن می‌گنجد، تولید نسخه‌های درجه ده و چهل از همان متون کلاسیک است که به دلایل گوناگون ارزش یک بار خواندن را هم ندارند. در نگاه این طایفه نوعی بحران معرفت‌شناختی موج می‌زند که امثال رضا براهنی و یدالله

رؤیایی آن را دیده بودند و لذا به عوض روی آوری به شیوه‌های قدمایی یا مثلاً غزل نو، پیرو حرکت‌های نیمایی و شاملویی شدند. «اسماعیل» نیز در حوزه حرکت از نظم (که حالا دیگر، کنش نوشتن محسوب می‌شود و بر شمردن دلایل آن مقاله‌ای مجزا می‌طلبد) به سوی نثر (که حامل ژست نوشتن است) مجموعه متون کهن و بیش از همه متن شاهنامه را بافتار یا سیاقی می‌یابد که عناصر و مؤلفه‌های آن را باید هم از منظری طبیعی (یعنی کنش نوشتن) و هم از منظری فرهنگی (یعنی ژست نوشتن) ملاحظه و بررسی کرد. در واقع، در چشم او ما دارای دو نوع متن کلاسیک نیستیم بلکه باید گفت تمام متون کلاسیک را می‌شود هم از منظر ژست نوشتن (منظری فرهنگی) و هم از منظری طبیعی (کنش نوشتن) خوانش کرد. تفاوت این دو منظر آن است که در منظر طبیعی، همه مولفه‌ها و عناصر در قالب یک نشانگان (symptom) خوانده می‌شوند ولی در منظر فرهنگی، همه مولفه‌ها و عناصر، حکم یک نماد یا سمبل (symbol) را دارند. از این حیث، رفتار و کردار و نوشته‌ها و رویاهای رستم برای اسماعیل هم با خوانش نشانگانی همراه است (نشانگان در مقام علایم و نمودارهای بیرونی و بروز و ظهور نوعی حالت یا مزاج یا بیماری) و هم با خوانش نمادین (در مقام بافتار یا سیاقی مغفول مانده یا از دست رفته که متعلق به فرهنگ یا زمانی

دیگرگون بوده است). در این منطقه، لاجرم کنشِ نوشتار و ژست نوشتار هر دو با عمل خواندن گره می‌خورند.

در این میان، هر پدیده‌ای یا «طبیعی» خواهد بود (که می‌توان آن را نشانه‌ای از چیزی دیگر دانست: مثلاً تغییر نام‌ها، تغییر کارکرد شخصیت‌ها، تغییر نام یا منویات پسرعموی رستم از ابراهیم به یدالله و الخ) یا فرهنگی خواهد بود که می‌توان آن را نماد چیزی گرفت (سفر رستم به جهان باقی، روزآمدسازی داستان ارداویراف، هزار و یک‌شب‌وارگی کلیت رمان و الخ). با این حال، هر دوی اینها، چه طبیعی چه فرهنگی، در چرخه‌ای گریزناپذیر مکمل و مقدمه فهم یکدیگرند. اگر مثلاً رفتارهای رستم در ماهشهر را به عنوان نشانگان بخوانیم، پا به جهان علی نهاده‌ایم و باید رد و سیرِ حوادث را به همین ترتیب پیگیر شویم چرا که نشانگان در واقع همان اثری است که شخص بیمار یا حامل نشانه از خود بروز می‌دهد و بر جای می‌نهد. پس سکنه رستم، رفتنش به جنگ، به خواب دیدن او رستم دستان را، و غیره کارکردی نشانگانی می‌یابند.

کارکرد نشانگانی، همان کارکرد مألوفِ علوم طبیعی نیز هست: سکنه نشانگان ایستادن قلب و نفس نکشیدن نشانگان ایستادن ریه و مرگ است. کارکرد نشانگانی شعر و عروض کلاسیک نیز همین است: وزن غزل، وزن قصیده،

قالب مثنوی، قالب رباعی. کنش نوشتن کلاسیک و مألوف نیز یعنی از نقطه سمت راست بالای صفحه شروع به نوشتن کنیم و آنقدر ادامه بدهیم تا به پایان سطر برسیم، آنگاه دست خود را بلند کنیم و به ابتدای سطر بعد در سمت راست صفحه و زیر سطر بالا ببریم و دوباره نوشتن را از سر بگیریم. از سوی دیگر، چنانچه چیزی از این «مکتوب» عظیم و فراگیر کهن را در مقام نماد یا سمبل بخوانیم، برای آن نوعی رمزگان یا کد فرهنگی نیز قائل شده‌ایم که برای پی بردن به معنای آن باید از آن مطلع و بدان وارد و آگاه باشیم. ژست نوشتن، معطوف به همین بخش است و خوانش نمادین اسماعیل از مشاعره و شعر کلاسیک و یا تلاشش برای سطر بندی نامه‌اش برخلاف قاعده معمول نامه‌نگاری و یا اصولاً تمام رفتارها، گفتارها، کردارها، خیال‌ها و رؤیاهای نامعمول او در مواجهه با این «مکتوب» کهن، گویای همین است. پس، وجه نمادین مثنوی عظیم جهان (خواه مثنوی کلاسیک باشد خواه مواجهه با متن نوشته رمانی از «مریم» که در پاسخ به رمانی است از خود اسماعیل یا خواه متنی ناقص درباره مناظره شتر با ماهی) همگی مستلزم آگاهی به رمزگان‌های نمادین ادبیات و جهان کهن و امروزی‌اند. اشاره به شتر، صحرا، دشت، بیابان و امثال آن به عنوان پاره‌ای از این رمزگان‌ها نیز به همین سبب است. لیک هر دوی این حالات، خواه خوانش طبیعی خواه خوانش نمادین، بر نوعی از مفروضات مبتنی است که نادیده انگاشتن آن کار هر

دو نوع خوانش را دشوار می‌کند و این خود بخشی از دلیل دشوار خوان بودنِ رمان *آتش زندان* است.

اولین قدم آن است که بپذیریم چیزی به اسم نوشتن یا نگاشتن غیرعالمانه نداریم. بدین معنا که گرچه بشر از دیر هنگام تاریخ رد و نشانه‌هایی از خود بر جای نهاده، رد و نشانه‌هایی تعامدی و نه اتفاقی، مادامی که ما در رمزگان‌های این نمادهای فرهنگی شریک نباشیم قادر به خواندن یا فهم آنها نخواهیم بود. در اینجا طبعاً مراد از خوانش، روخوانی صرف نیست. این شراکت در رمزگان‌ها، در ظریف‌ترین مرحله، میان آدمی و خودش هم در جریان است؛ بدین معنی که ما برای و به هنگام نوشتن، به نوعی میان خودمان در مقام صدایی در سرمان که با خودمان حرف می‌زنیم و خودمان در مقام کسی که قلم بر صفحه می‌نهد و آن اصوات ذهنی را به حروف عینی و مجسم روی کاغذ ترجمه می‌کند، پل می‌زنیم. نقش حساس صدا و صدای ضبط شده در رمان نیز از همین پل زدن مایه می‌گیرد. ساختار نوشتار، ساختاری خطی است ولی ساختار صوت الزاماً اینگونه نیست. ساختار صوت به ژست مورد نظر اسماعیل نزدیک‌تر است و به همین دلیل او، در عین آنکه می‌نویسد و صفحه سیاه می‌کند، همراه خود همیشه یک ضبط صوت کوچک هم دارد.

نوشتن، با گفتن در پیوند است. هنگامی که می‌نویسم، می‌خواهیم چیزی بگوییم ولو اینکه آن چیز برای خودمان هم چندان روشن نباشد. به تعبیری دیگر، ما دارای صدایی درونی و افکاری درونی هستیم که تا پیش از نگاشتن آن، در ذهن ما حضور دارند و خود را بر ما تحمیل می‌کنند. این تفکر بی صدا مادامی که نه به قالب اصوات درآید (یعنی بر زبان رانده شود) و نه شکل نوشتاری به خود بگیرد، طبعاً در محدوده ذهن و مفهوم باقی خواهد ماند و گفتگویی در ذهن خواهد بود و بس. با این حال، برای مادیت‌دهی و تجسم این افکار راهی جز گفتن یا نوشتن (البته گفتن و نوشتن به وسیع‌ترین معنای کلمه که شامل تمامی انواع تجلی (شعر، رمان، رقص، مجسمه، فیلم، نقاشی، ...) و همچنین شکل‌های آتی و هنوز از راه نرسیده بیانگری هم می‌شود) نداریم. کنش نوشتن، به عنوان کنشی مادی که این تفکر درونی را برونی می‌کند بخشی از فعل اسماعیل دهقان در تمامی اثر است؛ آنچه او را از نقطه‌ای به نقطه دیگر، از بخشی به بخش دیگر می‌کشاند همین سیر خطی است. علی‌رغم همه این‌ها، به تجربه می‌دانیم یا در می‌یابیم که فعل یا کنش نوشتار هرگز به تمامی گویای سیر ذهنی و افکارمان نیست. ما حتی هنگامی که با صدای بلند فکر می‌کنیم و افکاری را که همان لحظه از ذهنمان می‌گذرد بر زبان می‌آوریم باز هم بارها و بارها حس می‌کنیم کلمات به ما خیانت می‌کنند و از عهده افاده دقیق و بی‌کم و کاست معنای ما یا آنچه در ذهن

داشته‌ایم بر نمی‌آیند: حال یا حس می‌کنیم خودمان واژگان درستی نیافته یا نگزیده‌ایم و یا حس می‌کنیم درست گزیده‌ایم و درست بر زبان آورده‌ایم ولی آنچنان که مطلوب ما بوده، فهم نشده است. این، بخشی از همان منطق غیرخطی ژست نوشتار است. ژست نوشتار، دستکاری ارادی و خودخواسته ساختارهای خطی نوشتار است. صفحه سفید کاغذ پیش روی شماست و باید افکار خود را در قالب حروف و کلمات بر آن بنهید. الگوی لازم برای این کار، یکی از همان پیش فرض‌هایی است که از آن سخن گفتیم. باید شعری بنویسید، رمان بنویسید. اما الگوها و عرف‌ها معلوم‌اند. کنش نوشتن، موجب پیش رفتن کار می‌شود (مثلاً اسماعیل نامه‌ای می‌نویسد) ولی ژست نوشتن مانع از ادامه کار می‌شود (اسماعیل در صدد پس گرفتن نامه بر می‌آید). حروف، اصوات، کلمات، گرامر، ساختار، خود صفحه کاغذ، جنس کاغذ همه و هر چیز می‌توانند هم کارکرد نشانگانی خود را پس بگیرند هم کارکرد نمادین خود را؛ اسماعیل ضمن تن دادن به کارکرد نشانگانی در صدد راهیابی به کارکرد نمادین و کشاندن آن به حوزه‌های نامألوف است. در واقع، او ما را به آشنایی با جهان خود فرا می‌خواند و برای این کار باید با جهان ژست نوشتن او آشنا شد و قواعد آن را دریافت. نمادها و نشانگان‌های این جهان در گوشه کنار متن آتش زندان پراکنده شده‌اند.

در هر حال، گوش کردن به این صدای درونی که در ژست نوشتار رخ می‌دهد، خود بخشی از نوشتار و نوشتن است. گوش کردن، اگر چه کنشی است فاقد حرکت، به رغم نوشتن که مستلزم تحرک است، خواه ناخواه در زمره خصایص لازم برای نوشتن قرار می‌گیرد. اگر ما تجارب درونی خود را که محصول شنیدن یا گوش دادن به صدای درون است در قالب ترجمه و تجربه بر کاغذ نگاشتن آن به شکلی نوشتاری در نیاوریم، این صدای درونی می‌تواند شکل یک گفتگوی ابدی یا بی‌پایان را به خود بگیرد بی‌آنکه هیچ انعکاسی در بیرون بیابد. با این حال، ما می‌نویسیم. اسماعیل می‌نویسد. نوشتن، ایجاد وقفه در این سیر شنیداری است، همچنان که «ژست نوشتن»، ایجاد وقفه در کنش نوشتن است. از این رو، ژست نوشتن با آن گفتگوی درونی خویشی و پیوند دارد. هنگامی که می‌گوییم نویسنده به صدای درونی خود گوش می‌دهد، صدایی که به او می‌گوید چه بنویس، چه بگو و از کدام حروف و چه نحو و کدام دستور به کدام صورت تبعیت کن، داریم میان ریختنِ الله بختکیِ مشت‌ی از حروف بر صفحه کاغذ و نوشتن به عنوان فعلی ارادی و همراه با فکر فرق می‌گذاریم. تمام مشغله اسماعیل، ثبت و ضبط جهانِ ذهنی پدرش است. منتها، اسماعیل بنا به تجربه نوشتاری خودش می‌داند که میان آنچه در سرش می‌شود و آنچه در نهایت بر کاغذ می‌راند فرقی شگفت هست. همین فرق میان ذهن او به عنوان ناظر بیرونی جهان پدرش و

ذهن پدرش به عنوان کسی که جهان خاص خود را می‌زید هم وجود دارد و او به این تمایز واقف است و توجه دارد. ما به هنگام نوشتن، به نوعی، همواره یک متن در کنار خود داریم. گاه این متن، ذهنی است. گاه متنی است که کسی به ما داده تا آن را باز نویسی کنیم. گاه این متن، یک شخص، یک منظره، یک تابلو، یک فیلم و بسیاری چیزهای دیگر است. به نظر می‌رسد در هر حال، متنی دیگر که از پیش موجود است در کنار ما قرار دارد. هنگامی که متنی مجسم یا عینی در کنارمان نیست، همان هنگامی است که به عوض نوشتن، به ذهن خود گوش می‌سپاریم و با گوش درون و چشم درون، ذهن خود را می‌خوانیم و می‌شنویم. پدر اسماعیل، رستم، در مقام یک متن، همین کارکرد دوگانه را دارد او هم متنی است که اسماعیل می‌خواهد از روی او بنویسد و استنساخ کند و جهان ادبی رمانش را خلق کند و هم هر گاه که می‌خواهد حقیقتاً به او گوش کند از خلق و پیشبرد این جهان ادبی باز می‌ماند. ناگفته پیداست که برای ضبط این متن که در کنار او قرار گرفته است، اسماعیل باید بنویسد و ثبت کند. معیار او در انتخاب واژگان از همان متن پدر می‌آید. این بخش، همانی است که اسماعیل با کنش نوشتار خود بدان معطوف می‌شود. اما بخش دیگر، محصول گوش کردن او به صدای درون خویش به عنوان یک شخص مستقل است. او به هنگام مواجهه فردی و مستقل خود با جهان بیرون و انسان‌های پیرامون، چه بسا همان تجربه‌ای را دارد که پدرش رستم

در مواجهه با شخص او. رستم در این مقام، برای او بدل به نوعی متن نامریبی درونی یا متنی علی‌البدل می‌شود که او بدون خواندن یا دانستن آن و صرفاً با آگاهیِ شهودی و علمی حضوری، دست به نگارش و نوشتن آن می‌زند: ژست نوشتار. به همین دلیل است که ما در نهایت نمی‌فهمیم داریم صدای درونی اسماعیل را می‌شنویم یا داریم نوشته‌های او را می‌خوانیم یا داریم تصمیمات احتمالی او را و سبک سنگین کردن‌های خاموش درونی‌اش را برای نوشتن چیزهایی که در ذهن دارد مطالعه یا ملاحظه می‌کنیم.

با همه این احوالات، در نهایت آتش زندان اثری است مکتوب که چاپ شده است. در نتیجه باید وضعیت نخست را حتمی شمرد: چرا که اسماعیل بالاخره دارد از روی یک متن دیگر (خواه خوانش خودش از پدرش، خواه خوانش‌اش از صدای ضبط شده پدر، خواه کپی‌برداری او از گفتار و کردار ابوی) متن خود را (خواه در ذهن، خواه بر صفحه کاغذ) تولید می‌کند و در معنایی عام، چیز می‌نویسد. وضعیت دوم که وضعیت ژست نوشتن است اما همیشه بحرانی است و هرگز حتمیت نمی‌یابد. عمل حقیقی نوشتن چنانچه بخواهیم آن را کپی‌برداری ندانیم و نام «نوشتن اصیل» را برای آن برگزینیم در نهایت باید معطوف به همین صدای درونی باشد: چرا که در غیر این صورت، اسماعیل چیزی جز مکتوب‌کردن پدرش انجام نمی‌دهد: پدری که پیشاپیش آنجاست. در نتیجه

همه این پردازش‌ها، هنگامی که پدر حرف می‌زند و آنها می‌شنوند، ما در حال خواندن هستیم و آنچه را اسماعیل می‌شنود ما می‌خوانیم. شنیدن معطوف است به رخدادهای ژست نوشتن. ژست نوشتن، در مقام صدایی درونی خودش را تحمیل می‌کند. نوشتن اصیل و حقیقی همواره نوشتاری است معطوف به این صدا و متن شنیدنی/ناشنیدنی و دیدنی/نادیدنی درونی. از همین حیث است که مسأله ترجمه یعنی انتقال این صدای درونی به صدا/زبان/خط/ و یا به طور کلی انتقال آن به جهان دیگران در کانون توجه رمان قرار می‌گیرد و به همین دلیل هم اسماعیل غالباً احساس می‌کند باید خود را ترجمه کند. آزادی سوژکتیو او در مقام یک انسان که می‌تواند فارغ از فهم دیگر انسان‌ها، هر چه خواست بگوید و هر چه خواست بنویسد، طبعاً برخاسته از پیشینه‌ای فرهنگی است و بر رمزگان‌های نمادین فرهنگی استوار است، ولی اسماعیل طی مواجهات تفسیری خویش، از تفاسیر معمول سرباز می‌زند و کنش نوشتار خویش را دچار وقفه و سکنه می‌کند تا به این صدای درونی که مرجع و منبع حقیقی ژست نوشتار است، وفادار بماند. این وفاداری، گرچه صدردرصد یا حتی حداکثری هم نیست در خواندن رمان سکنه می‌اندازد و سختی خواندن را با ناممکنی شنیدن صدای درونی اسماعیل گره می‌زند. شک ندارم درباره ارزش این کار و مخاطرات بومی ماندن یا محدود ماندن به ذهن بومی یا لهجه ذهنی می‌توان بحث‌های بسیار کرد. با این حال، به

گمان من مسأله‌مندی اسماعیل به نحوی دقیق و نوآورانه پرداخت و عرضه شده است. مسأله روش‌شناختی اسماعیل در ترجمه ذهن و زبان خویش روی دیگر سکه تلاش او برای ثبت ذهن و زبان رستمعلی، پدرش، است. در اینجا، ژست نوشتن مستلزم فراخوانی صدایی است که به ما تعلق دارد اما در اختیار ما نیست. برای اینکه این صدا به گوش دیگران برسد ما باید از جبهه ژست نوشتار به جانب کنش نوشتن حرکت کنیم و خود را در قالب الفاظ و کلمات برای دیگران ترجمه کنیم. به همین دلیل هم هست که حس عدم تکافو بر تمام آنچه اسماعیل می‌گوید یا به اصطلاح می‌نویسد، سایه افکنده است. پاره پاره، راپسودی در راپسودی، رمان در سیر خویش هرگز از این تودرتویی و سخته و وقفه‌رهایی نمی‌یابد. ناظر بیرونی، در ابتدای رمان و در قطار، خواه ناخواه باید به سمت ناظر درونی حرکت کند و بدان بدل شود. اسماعیل برای ترجمه پدر خویش، راهی ندارد جز آنکه نخست خودش را به نحوی برای ما ترجمه کند.

اما او برای توصیف تجربه خود از صدای درونش، از ژست نوشتارش، نیازمند اصوات و واژگان است. این الفبا و این قراردادها همه در زمره داده‌های از پیش موجود اسماعیلند. به نظر می‌رسد رستم پیشاپیش قانع شده است که این داده‌ها از عهده ایفای نقش ترجمانی خویش بر نمی‌آیند، لذا او از آن‌ها ناامید شده و دست شسته است. رستم، در بهترین وضعیت روانی می‌تواند به نقالی و نقل

مجلسی که حالتی بی واسطه تر از و نزدیک تر به آن صدای درونی است اکتفا کند. لیک نکته اینجاست که اسماعیل نمی تواند فقط به این بی واسطگی تکیه یا اکتفا کند زیرا او به رغم پدر حس می کند چیزی برای گفتن دارد که ولو به قیمت فقد پاره هایی از آن یا سکنه های ناقص زبان، ارزش گفتن و ترجمان دارد. به همین دلیل هم هست که او در همه احوال اظهار نظر می کند و معمولاً هم کنایه و سرکوفت نصیبش می شود. آنچه ارزش گفتن دارد، در بخش اعظم رمان شکل فاکت یا واقعیت را به خود نمی گیرد. اسماعیل در کندوکاوی مداوم برای دست یابی به فاکت هایی از زندگی پدرش که ارزش بازگویی داشته باشد مدام سرخورده می شود. گویا چیز خاصی در زندگی پدر نیست. پس او فاکت های خودش را می سازد و پا به مرز وهم و فانتزی می نهد. زین پس، نوشتار برای او بدل می شود به ثبت آنچه می توانست فاکتی از زندگی خودش، یا یکی از مریم هایش، یا پدرش باشد. بخش پایانی داستان که فاکت های عینی جهان بیرون است، شکلی بی رمق و سرد به خود می گیرد. فاکت های زندگی خالی از خیال و بی ارزشند. حس آشوبناک و خیالزده بخش پایانی رمان از همین تقابل (که از سنخ تقابل کنش نوشتار با ژست نوشتار نیز هست) نشأت می گیرد. ملاحظه روزمرگی و پیش پا افتادگی روابطش با خانواده احتمالی پدر در خراسان، او را به سمت ساختن و چه بسا جعل این روابط در جهانی موازی یا بالقوه سوق

می‌دهد. اما همین پیش پا افتادگی است که او را هر چه بیشتر به صرافتِ دریافتِ پنهانیات ارزشمند پدر می‌اندازد، ولو که این پنهانیات را خود آفریده و در دهان پدر نهاده باشد. اگر چیزی برای گفتن نباشد، اگر آن صدای درونی چیزی نیابد یا نگوید، تمام داده‌های زبان نوشتار از کارایی ساقط می‌شوند. علاقه وافر رستم به نادیده گرفتن سوادش، برای اسماعیل گویای نعل واروی این وضعیت است و از آنجا که چنین وضعیتی غالباً برای همه پیش می‌آید، حتی برای آنها که به واسطه شغل یا تجارب خاص خود گمان می‌کنند زندگی‌شان سراسر ماجرا و تجربه است (مثلاً رانندگان یا پزشکان)، می‌توان دریافت که چرا نویسندگان نوشته‌های جعلی نمی‌توانند کاری را که اسماعیل می‌خواهد به پیش ببرد، به سرانجام برسانند.

رستم از نوشتن دست می‌کشد و نوشتارِ پسر را هم پس می‌زند. اسماعیل نمی‌تواند به تجارب خویش یا پدرش دل خوش کند و آنها را در مقام چیزی برای گفتن، در مقام فاکت، بر روی کاغذ بیاورد چرا که صدای درونی او، در مواجهه با ادبیات کلاسیک، این رویکرد را به شدت می‌کوبد. در عمل، همه اینها به دلایل مختلف، از جمله کمبود زمان، نبود تجربه شخصی یا دست اول یا دسترس‌ناپذیری حسی به کناری افکنده می‌شوند. ثمره این حالت، خستگی، فرسودگی و از کار افتادگی است، تا حدی که اسماعیل، ولو در جهان خیال، به روی تخت بیمارستان ولو می‌شود و نفسش به شماره می‌افتد. با این حال، مادامی

که ژست نوشتن حضور دارد، مادامی که این ژست، ژست بنیادین و کانونی حیات اسماعیل است، او نمی تواند از نوشتن (به هر دو معنای آن) دست بکشد. اگر او به ژست خود اکتفا کند و از کنش نوشتن سر باز بزند، باید پرسید کیست که دارد او را می نگارد؟ اشاره های مختلف به اسم نویسنده حقیقی اثر، ابراهیم دمشناس، در جای جای رمان و با رمزگذاری های گوناگون، محصول توجه به این پرسش و شکاف میان ژست نوشتار و کنش نوشتار است. اما سؤال دیگری که بلافاصله روی می نماید این است: معنی «نویسنده حقیقی» چیست؟ اسماعیل دهقان است که دارد ذهن ابراهیم دمشناس یا ژست نوشتار ابراهیم دمشناس را می نگارد یا که بالعکس؟

آنکه می خواهد ژست نوشتار خود را به کنش نوشتن ختم کند، لاجرم با تراژدی نوشتن مواجه خواهد شد: هیچ چیز برای گفتن نیست. دلیل اینکه چرا چیزی برای گفتن نیست در اینجا اهمیتی ندارد. چنین حالتی در موارد حاد (مثلاً مورد همپنگوی) چه بسا به خودکشی منجر شود. اما اسماعیل دهقان می نویسد تا دریابد. دریافتن یا اندریافتن، یافتنی است در درون. او از صدای ذهنی خویش (یا ابراهیم دمشناس) به سمت تفکری بر زبان نیامده حرکت می کند. از باب مثال، اگر جمله «او به آخر ما می رسد» را شکلی یا تصحیفی دیگرگون و چه بسا مغلوط از «او آخر به ما می رسد» بدانیم می توان این حرکت را بهتر درک کرد.

تفکرِ درونیِ من که بر لوحِ درونم ثبت می‌شود با تفکر بیرونی من که در قالب نوشتار و به صورتی کانکریت بر صفحه کاغذ ثبت می‌شود اگر تفاوتی فاحش نداشته باشد، شباهتی موحش خواهد داشت. لغزش‌های زبانی و گفتنِ ناگفتنی‌ها از خلال نگفتنِ گفتنی‌ها، همان دیالکتیکی است که اسماعیل مدام در ذهن خود حس می‌کند و با آن کلنجار می‌رود. اسماعیل که دست‌کم به ابزار دو زبان فارسی و عربی مسلح است و حتی انگلیسی را هم اندکی می‌داند هرگز به راحتی نمی‌تواند به هر زبانی که خواست بنویسد. او به راحتی به هیچ زبانی نمی‌نویسد ولو به زبان مادرش. وقتی می‌گوییم به راحتی، یعنی تمام جوانب فهم کردنِ خویش و فهم‌پذیرسازیِ خویش برای دیگران را مد نظر داریم. دلیلِ این امر هم البته ناگفته پیداست. هیچ قابلیتِ هم‌ارزی میان آنچه او در ذهن و ژستِ نوشتاری خویش می‌یابد و آنچه او نهایتاً طی کنشِ نوشتن بر صفحه کاغذ ثبت می‌کند، وجود ندارد. نمونه‌اعلای این تلاش، تلاش او برای ثبت دستور پخت قلیه ماهی است. زبانی که او در حافظه خود خیره دارد هرگز «یک» زبان نیست. او مدام در حال ترجمه یکی به دیگری است. مفردات، دستور زبان‌ها، و تمام ذخایر ذهنی/زبانی او کارکردهای خود را دارند و گرچه در این کارکردها گاه و چه بسیار با هم همپوشانی‌هایی نشان می‌دهند، تکنیکی و خاص بودنِ این ذخایر ذهنی هم محصول خصایص عینی، فرهنگی و نمادین آنهاست، هم محصول

خصایص نشانگانی و بی‌نیازیشان از رمزگان. ثمره این وضعیت یا «مندکه» ذهنی آن است که او بعضی از افکار خود را اگر بخواهد راحت حرف بزند در این زبان می‌گوید، بعضی را در آن زبان بعضی را در این گویش و بعضی را در آن لهجه. مفهوم راحتی در بیان، خودبخود گویای ساختار یا امکانات فکری یک زبان، گویش و حتی یک لهجه است.

همانطور که اندیشیدن نزد خویش و درون ذهن خویش، در مقام صدا یا مکالمه‌ای درونی، امری مستمر و راحت است و آدمی در ذهن خودش، حرفش را به قدر فهم خودش با خودش در میان می‌نهد (حال هر چقدر هم که ترجمان آن به واژگان صوتی یا نوشتاری موجب فهم یا کج فهمی آن برای دیگران شود) گویش‌ها و زبانها نیز دارای امکاناتی خاص هستند که بر ذهن، فکر و زبانِ شخص حاکم می‌شوند. از این رو، زبان زنجیری است بر پای نوشتار و گفتار شخص و او را با خود به دنبال می‌کشد. تاریخ ادبیات، فارسی معیار، فارسی محلی، گویش پایتخت، و غیره، همه همین نقش را ایفا می‌کنند و از این حیث هیچ برتری جز یحتمل در تعداد کسانِ گویشور نخواهند داشت که این مورد اخیر نیز خود منوط بدان است که تعداد را نشانه برتری و کمیت را عیار کیفیت کنیم. کنش نوشتن، ماندن در قید این زنجیر است و گسستن از آن، البته با قیدها و شروطی، گسستن از کنش و تن زدن به رودخانه «ژست» است. در کنش نوشتن،

رشد افکار از رشد نوشتار پیشی می‌جوید و شخص مداوماً بر رشد افکار لگام می‌زند و آن را با قیدِ «نوشتن» مهار می‌کند چرا که رشد بیش از حد افکار نقض غرض و مانعی استوار بر سر راهِ «کنشِ نوشتن» خواهد بود. تلاش برای ثبت جریان سیالِ ذهن، بخشی از تلاش نویسندگان قرن بیست برای رهیدن از مهار و کنترلِ نوشتار بر چرخه ذهنی افکار و تصورات بود. در هر حال اما، گریزی از فوران افکار نیست. ابراهیم دمشناس به عوض تکیه صرف بر جریان سیالِ ذهن، به ژست نوشتار تکیه می‌کند تا هم کنشِ نوشتار را داشته باشد، هم جریان سیالِ ذهن را و هم ژستِ نوشتار را و این بی‌سابقه‌ترین تجربه رمان‌نویسی در زبان فارسی است. او به رغم آگاهی به لذتِ رها ساختن خویش در افکار و گویش بومی‌اش، رها ساختن خود در رودخانه زبانی‌اش، در برابر این وسوسه مقاومت می‌کند و تصمیم می‌گیرد صورت‌بندیِ خاموشی - فارغ از بلوا و طمطراق رئالیسم جادویی یا جریان سیالِ ذهن - به همنشینیِ افکارش در چند زبان بدهد. بنابراین، او در عوض نوشتنِ «کنشِ نوشتاری» اسماعیل دهقان، ژستِ نوشتاری او را می‌نویسد: چرا که فقط در ژستِ نوشتار است که می‌توان زبانی را که با آن سخن نمی‌گوییم بل می‌اندیشیم، وادار به نوشتن و سخن‌گویی کرد.

متنی که از این نوع نگرش حاصل می‌شود متنی است نوشته بر متن‌های پیشین چرا که زبانش متکی است بر زبان‌های پیشین. گفته‌های اسماعیل دهقان به

اندازه ناگفته‌ها یا در لفافه گفته‌های اوست. رد و نشان افکار او همانقدر که دیده می‌شود نادیده می‌ماند. متن نهایی، نوعی پالیمپست (palimpsest) است که رمزگشایی مطلق از آن یا محال است یا دردم رخ نمی‌دهد و با این حال، متن نهایی هیچ‌گاه از ارائه متن‌های پیشین و رمزگان‌های نودرنو باز نخواهد ماند. اینکه اسماعیل در نهایت تصمیم می‌گیرد با این زبان و با این ادات به بیان خویش همت بگمارد محصول نوعی تناقض نیز هست: اگر آنچه در ذهن من با من سخن می‌گوید را به سیاق «کنش نوشتن» بازگویم ارزشش را از دست خواهد داد و مرا همواره متوجه فاصله آنچه نوشته‌ام با آنچه در ذهن داشته‌ام خواهد کرد و چنانچه آن را به سیاق «زست نوشتار» بازگویم باید تا ابدآباد مشغول گفتن باشم چرا که حد یقینی بر آن متصور نیست مگر با مرگ: فرآیند ترجمه، بازترجمه و بازترجمه. لذا انتخاب زبان غایی برای گفتن آتش زندان، همانا همچون انتخاب میان یکی از دو سنگ زندان است: انتخابی در کار نیست. اگر هم انتخابی در کار است یا انتخاب و گزینشی هم به رخ کشیده می‌شود نباید آن را محصول کارکرد خودِ ذهن دانست بلکه اینها همگی نتیجه تن دادن به دو جهان نشانگانی و نمادین است. اگر جز این می‌بود، اسماعیل باید سکوت اختیار می‌کرد و هیچ رمانی یا ناسخ‌الرمانی هم نباید نوشته می‌شد. در هر حال، همین رفت و برگشت‌ها، همین به سکوت واداشتن زبان و به زبان آوردن سکوت و حفظ مرجعیت ذهنی

اسماعیل است که ژست نوشتار را شکل می‌بخشد. متن نهایی او که می‌تواند متن نهایی «ئو» هم باشد، همواره در حال شدن و دگرگونی است و لذا متنی است «شوا»: متنی که هم «می‌شود» هم «وا می‌شود». متن «ئو» - مریم - می‌تواند روی دیگر یا متنهای رویی، زیرین یا پالیمپسستِ متن او - اسماعیل - باشد و او - اسماعیل - نیز به نحوی همواره در حال بازنگری یا بازنویسیِ متن «ئو» - مریم - است. این «ئو» و «او» (که پیشنهاد ابراهیم دمشناس برای دو ضمیر زنانه و مردانه در زبان فارسی است) در عین آنکه تلفظی واحد دارند در نوشتار یکی نیستند و گویای وفاداری متن به ساختار ذهنی اسماعیل و ژست نوشتاری او در عین تن دادن به کنش نوشتار به عنوان کنشی تاریخی و گریزناپذیر است. با این حال، حس ناامیدی که حس تراژیک و نهایی حاکم بر هر کنش فرجام‌پذیری است و گویای عدم تکامل و عدم تکافوست (نوشتن در نهایت باید تمام شود و رمان به آخرین صفحه برسد) در حوزه ژست نوشتار محلی از اعراب نمی‌یابد. لذا، بخشی از شرایط ذهنی و روانی اسماعیل همانا پذیرفتن این شکست و عدم تکافو در عین توجه به امکانات رهیدن از این شکست در حوزه ژست نوشتار است: نوشتن هرگز نمی‌تواند حقیقی باشد. نوشتن حقیقی هرگز رخ نمی‌دهد. نوشتار، در بهترین حالت شکلی از بلند فکر کردن است با این تفاوت فاحش که بلند فکر کردن یا بلند حرف زدن با خود مانع چندان پیش روی اندیشه نمی‌نهد

ولی نوشتن به راحتی می‌تواند به اندیشه خیانت کند. جهان ادبی اسماعیل، از همین رو، دائماً در حال خیانت به اندیشه او و به رخ کشیدنِ عدمِ تکافوی کنش نوشتن برای ثبت و ضبط چیزهاست. این عدم تکافو، محصول تلاش مستمر برای یافتن آن یگانه واژه است، همانی که دقیق و درست آنچه را که در ذهن دارم بگوید. بعید است کسی هرگز این واژه را بیابد.

۲

برای درک جهان ذهن و زبان اسماعیل دهقان، درک یک تمایز و توجه خاص به یک مفهوم و کارکرد آن، بسیار ضروری است: تمایز میان فضا و مکان و توجه به مفهوم و کارکرد وصف (توصیف). در زیست‌شناسی، دانشمندان غالباً از زیست‌بوم یا محیط زندگی یک جاندار یا یک ارگانیسم سخن می‌گویند. اسپاش یا اسپاش (به معنای آنچه در انگلیسی و بعضی دیگر از زبان‌های لایتنی space خوانده می‌شود و من در اینجا با اغماض آن را فضا می‌خوانم) در کانون بحث و توجه این دانشمندان نیست. ما نیز در کاربردهای کلامی روزمره خود معمولاً از فضا یا اسپاش شخص چیزی نمی‌پرسیم و اگر هم نامی از فضا می‌بریم مرادمان بیشتر جو یا اتمسفر حاکم بر چیزی یا جایی است؛ مثلاً می‌گوییم فضای مهمانی غم‌انگیز بود یا فضای حاکم بر جلسه سنگین بود. مفهوم اسپاش یا فضا در مطالعات نظری

نوین محل کاوش‌های فراوان به ویژه در حوزه معماری و محیط زیست شهری بوده است. به رغم این‌ها، باید اذعان کرد که این مفهوم در طرز تلقی پدران و مادران ما از کنش‌های زیستی‌شان محلی از اعراب نداشته است. ما برای مکان‌های مختلف، نام‌های مختلفی داشته‌ایم (زمین کشاورزی، طولیه، مزرعه، روستا، ده، چمنزار) اما گویا این مکان‌ها را با نام فضا یا اسپاش درک نمی‌کرده‌ایم. حتی مفاهیمی چون شهر و کشور نیز در قاب و قالب مفهومی از سنخ فضا درک نمی‌شوند. مسافران در سفرنامه‌های خود همواره از کشوری یا شهری گذر می‌کنند و اگر هم در توصیف فضای حاکم بر جایی قلم می‌زنند معمولاً پیش نمی‌آید که تجربه ورود به یا خروج از شهر یا دیاری را به عوض تجربه ورود به یا خروج از شهر، چشم‌انداز، دیار، کشور و امثال آن، تجربه ورود به یا خروج از یک «فضا» تعریف کنند. بهتر است بگوییم، دلیل آن این است که ما تقریباً برای تمام فضاها یک اسم مکان داریم و چیزی به اسم فضا را تجربه نمی‌کنیم بلکه در عمل شهرها، خانه‌ها، مراتع، باغ‌ها، دریاها، خشکی‌ها و امثال آن را از سر می‌گذرانیم و فضا را به نحوی ظریف چیزی متمایز از مکان درک می‌کنیم که معمولاً هم نامی برای این امر متمایز نداریم و در بهترین حالت صرفاً آن را با استفاده از یک سری قیود وصفی، توصیف می‌کنیم.

ما با نگاه به بالای سرمان آسمان را می‌یابیم نه فضا را و مهم‌تر از همه آنکه ما ساکن فضا نمی‌شویم بلکه باید گفت ضمن تجربه فضا، ساکن مکان می‌شویم. فضای حاکم بر یک مکان را با هر وصفی نیز که توصیف کنیم عرفاً هرگز نمی‌گوییم ساکن فلان فضا شدیم. اما اگر چنین است باید پرسید پس ما چگونه توانسته‌ایم درکی از فضا را بیوریم و بسط دهیم؟ چنین چیزی یحتمل باید ثمره نوعی درون‌نگری یا چرخش به سمت مفاهیم درونی است. این گردش به سمت درون موجب می‌شود راه‌ها و مسیرهایی که زندگی در امتداد آن‌ها جریان دارد و زیسته می‌شود به مرزها و محدوده‌هایی بدل شوند که زندگی را در برمی‌گیرند به تعبیر دیگر، این واگشت به سمت درون، موجب آن است که زندگی در مرزها و دوایر خود محدود بماند. بر طبق این منطق زندگی به اموال یا دارایی درونی، به چیزهایی که در درون چیزی قرار دارند به چیزهایی که درون چیزی دگر را رُپر یا اشغال کرده‌اند فرو کاسته می‌شود. در نتیجه، ما توجهی به چیزها یا اموری که ساکن جهان‌اند نمی‌کنیم. ما بر اثر گردش یا چرخش به سمت درون خویش، فضا را به نحوی شهودی باز می‌یابیم. ثمره غایی این منطق آن است که جایگیری و جای‌گزیدن را به حصارکشی، سفر را به حمل و نقل و شیوه‌های دانستن را به فرهنگ انتقال یافته مبدل می‌سازیم و فرو می‌کاهیم.

این‌ها در نهایت به دو نوع فهم در دو نقطه ایران زمین راه می‌برند: فهم چارچوب یافته پیمان‌های و مکانی از وجود که فهم حاکم بر فلات مرکزی ایران در حوزه کویرهای مرکزی تا کویرهای شرقی و شمال‌شرقی ایران است و از اصفهان تا خراسان را در برمی‌گیرد و فهمی دیگر از جهان که فهمی شناور، دریایی و سکونت‌گزین و «فضایی» از زیست است که در مجاورت دریا پدید آمده و در جلگه خوزستان و زیست غربی ایران تا سرحد فارس گسترش یافته است.

مکان برای اسماعیل دهقان حکم گرهی را دارد که رشته‌های گوناگونی از راه‌ها بدان می‌رسند. مثلاً اتاق یا شهر یا ایستگاه قطار یا باغ برای او در حکم مکانی است که خطوط بی‌شمار ساکنین احتمالی، بالقوه و بالفعل آن به هم می‌رسند و گرهی پُربُشت را شکل می‌دهند. برای او مکان‌ها حاوی حرکت و جنبش‌اند ولی به مرزهای بیرونی حرکت محدود نمی‌شوند. به همین دلیل او در مکان‌ها سکنی می‌گزیند ولی اشغالگر یا بومی هیچ مکانی نمی‌شود. در واقع، مرز میان جهان خراسان و جهان خوزستان هرگز در قالب مکان برای اسماعیل معنا نمی‌شود. در جای جای رمان می‌بینیم که از اسماعیل می‌پرسند چرا نویسندگان شما (یعنی جنوب) از مدرنیته می‌نالند و اسماعیل شاکی است که چنان می‌گویند نویسندگان «شما»، گویی نویسندگان جنوبی، نویسندگان آنها نیستند. ایران در مفهومی مکانی برای خراسانیان و اهالی ادب و فرهنگ و سایر مخاطبان اسماعیل

معنا می‌یابد لذا آنها خوزستان را به عنوان مکانی در یک فضای بزرگتر [که ایران باشد] درک می‌کنند. این درک همان درک اشغالگرانه است و بالطبع آنها میان این مکان و آن مکان فرق می‌نهند.

با این همه، این تصور که مکان، در درون فضا موجودیت می‌یابد، تصویری مشکل‌زاست. برای بررسی این تصور توجه به مفهوم حلقه، گرداب و یا پیچ حائز اهمیت بسیار است و شکل گردابی و حلقوی روایت آتش زندان از همین رو موقعیت مهمی می‌یابد. هنگامی که دو کشتی‌گیر با هم گل‌آویز می‌شوند شکل حرکت بدن‌های ایشان معمولاً تو در تو و حلقوی است و در نتیجه گاه تشخیص و تمایز فضای آن دو تن از مکان آن دو تن کم و بیش محال می‌شود. در میانه ایجاد آتش توسط دو سنگ آتشنه یا همان زندان نیز تشخیص اینکه جرقه از کدام سنگ جهیده است بیشتر به شوخی می‌ماند. این تصور که می‌توان فضایی به نام ایران را در نظر گرفت و آنگاه مکان‌های آن را رویاروی هم قرار داد ایده‌ای است که اسماعیل بارها در خراسان با آن مواجه می‌شود و خودش نیز گاه تعاملماً بدان دامن می‌زند. در چنین ایده‌ای، ایران همانند یک قیف در نظر گرفته می‌شود که دهانه اصلی آن خراسان است و دهانه کوچک و تنگ آن خوزستان. در تأکیدهای وارونه نیز، طرفداران خوزستان چه بسا خوزستان را دهانه بزرگ قیف پندارند و باقی ایران را دهانه تگ قیف. طرفداران چنین ایده‌ای

بر آنند که زندگی در شکل‌های ضعیف و کم کیفیت آن در انتهای پایینی قیف و در دهانه تنگ آن زیسته می‌شود و چنانچه بخواهیم از این زیستن عینی و ملموس تعالی بجوییم بایدم به سمت لبه‌های بیرونی قیف یا دهانه قیف که در اینجا از باب مثال خراسان است حرکت کنیم. در جنوب ایران، در میان شنزارها، در بیابان‌های مرکزی فلات ایران، نوعی حفره قیفی کوچک شنی هست که گاه جانوران و حشرات کوچک در آن می‌افتند. این حفره قیفی کوچک را عنکبوتکی حفر می‌کند تا جانوران و حشرات کوچک در آن بیفتند. روانی شن باعث می‌شود این جانوران کوچک هرچه تقلا کنند نتوانند به دهانه قیف برسند و مدام لیز بخورند. این تقلا، عنکبوت را خبر می‌کند و بندی قیف، شکار می‌شود.

فلاسفه بسیاری و مهم‌تر از همه کانت به ما آموخته‌اند که ما در مقام موجوداتی این جهانی و مادی، دریچه شناخت‌مان از و مواجهه‌مان با جهان در مجرای زمان و مکان قرار دارد. اسماعیل در تکاپوی رهیدن از زیست مادی و عینی خود در جنوب و زیست مادی و عینی رستم و دست‌یابی به «آنجا» بی‌که رستم در «راسپودی آنجا» به قلم اسماعیل و با صدای ضبط شده خود رستم، روایتش می‌کند باید از این مکان یعنی از خوزستان استعلا بجوید. زیست هر روزه او روی تشک کشتی، در کتابفروشی، در اتاق نشیمن، موقع خواب، هنگام ولگردی و غیره زیستی است معطوف به این مکان‌ها ولی هرگز بدان‌ها محدود

نمی‌ماند. او در عین آنکه به خانه محدود است از خانه فراتر می‌رود و به محله و کوچه و شهر و کشور و جهان وصل می‌شود. این استعلا یافتن و مدام کلی و کلی‌تر شدن موجب اتصال او به «فضا» و رهیدن از قید مکان می‌شود. در واقع برای اتصال به فضا باید از دهانه تنگ قیف به سمت دهانه گشاد آن بالاتر آمد. اسماعیل اما در عین حال نمی‌خواهد درک مکانی خود را از دست بدهد. برای درک مکان و یا برخورداری از درک مکانی لازم می‌آید مانند شیوه آدرس‌نویسی‌مان بر نامه‌های پستی، از کلی به جزئی حرکت کنیم: از نام کشور به نام شهر، به نام خیابان، به نام محله، نام کوچه، بلاک، زنگ و...

به نظر می‌آید کلیت رمان *آتش زندان* در مقام یک قیف، در این دو مسیر در حال حرکت است. چه بسا فقط یک نویسنده بتواند در اتاقش بنشیند و از پایین قیف تمام آنچه را تا بالا و در دهانه قیف هست در خیال ببیند و درباره آن قلمفرسایی نیز بکند. اما توجه اسماعیل دهقان به جهان بیرون از قیف است. تمایل و تلقی معمول ما هنگام تماشای این قیف آن است که آن را یک شکل یا یک مکان بر روی یک صفحه بینگاریم و به خطوط آغازین و مسیرهای اولیه‌ای که موجب شکل‌گیری این شکل شده توجهی نکنیم. این کلیت مکانی باعث می‌شود ما این شکل را در حکم امری تمام شده و به خاتمه رسیده بینگاریم. این نگاه، همان نگاه متعارف یا سنتی به فضای ادبی و شعری است. اما اسماعیل به طرق

مختلف سعی در رهیدن از این نگاه مکانی و در هم آمیختن آن با نگاه فضایی و رسیدن به نگاهی مکانی - فضایی است. توجه او به توپولوژی خاص واژگان، و استفاده بی‌رویه از ساخت‌های زبانی تا رسیدن به مرزهای بی‌معنایی، نتیجه تلاش او برای رهیدن از این نگاه مکانی و اشغالگرانه به ادبیات و جهان است. تلاش واژگانی او برای ارائه تفسیری دیگرگون از شکل قیف و عینیت زیستن در سوراخ قاعده قیف یا دهانه قیف نشان می‌دهد که چنانچه قیف را به عوض شکلی منسجم و واحد در قالب خطوط درک کنیم، به عوض پارامترهای ایستا و ثابت که شاخصه سنت جاافتاده، پرتکرار و متصلب ادبی در حوزه منظوم آن است، به خطوط بسیار واگرا ولی در عین حال نزدیک به همی خواهیم رسید که صفحه هندسی ادبیات را پوشانده‌اند.

به دلیل همین تمایل حلقوی و متعارف ما برای گنجاندن مکان در فضا و رفتن از کوچکتز به بزرگ‌تر و بازگشت از بزرگ‌تر به کوچکتز است که مکان را در حکم یک محدوده و جای بسته می‌فهمیم و فضا را امری گشوده و بزرگ قلمداد می‌کنیم. گفتنِ شما جنوبی‌ها، شما خراسانی‌ها، شما شمالی‌ها، شما ایرانیها و غیره گویای همین گرایش متعارف ماست. به همین دلیل می‌توان گفت مکان جایی است که با محیط پیرامونی خویش دارای مرزی باشد. باغ بدون حصار برای ما نام درختزار یا جنگل را به خود می‌گیرد و چنانچه بخواهد باغ باشد لاجرم باید

دور تا دور آن را دیوار بکشیم و اتاق باید با چهار دیوار از هال یا آشپزخانه جدا شود تا بتوانیم با خیال راحت آن را اتاق بنامیم. مسیر حرکت ما نیز از مکانی به مکان دیگر حاوی نشانه‌ها و ردپاهایی است که گویای امکانات یا نحوه طی مسیر است و ما نیز غالباً به تجربه گذشتگانی که از این مسیر رفته‌اند تکیه می‌کنیم و آن نشانه‌ها را دنبال می‌کنیم. تجربه اسماعیل اما علاوه بر دنبال کردن این ردها و نشانه‌ها (رفتن با قطار، شترسواری تا دو ایستگاه بعدتر و...) گویای رفتن یا تلاش برای رفتن به مکانی است که در قالب فضا گنجانده نشده باشد یا به تعبیر بهتر، کل فضا خود چیزی جز مکان نباشد. لاجرم تجربه خیالین ماهی شدن او و پیمودن راه خوزستان تا خراسان از طریق آب چیزی جز این تلاش نیست. در نسبت متعارف میان مکان و فضا، راهی که از طریق آن فاصله میان دو مکان را طی می‌کنیم مرز میان دو مکان را نیز به نوعی تعیین می‌کند و موجب می‌شود هر دو نقطه الف و ب را در دل فضا درک کنیم. مثلاً خوزستان و خراسان به عنوان الف و ب در دل فضای بزرگتر ایران به عنوان فضای ج.

اما اسماعیل می‌خواهد نشان دهد که زندگی نه فقط درون مکان بلکه پیرامون، به سمت، به خارج، به چارسوی مکان و فضا در حرکت است. مکان‌ها در قیاس با هم جایگاه‌هایی با فاصله را نشان می‌دهند و معمولاً محل‌هایی اشغال شده‌اند. سکونت در یک فضا با اشغال یک مکان فرق دارد. هنگام سفر، معمولاً از

یک محل سکونت (به دیده اغماض و به معنایی کلی) به محل سکونتی دیگر می‌رویم. ولی دست‌کم در دیدگاه واپس‌نگرانه به تاریخ می‌توان دید که زیست بشری الزاماً زیستی محدود به مکان نبوده بلکه باید گفت زیستی پراکنده در فضا، اگرچه مکان‌آفرین، بوده است. در واقع، زیست آدمی نه در مکان‌ها که در طول راه‌ها و مسیرها وامی‌شده و گسترش می‌یافته است: نمونه‌های تاریخی آن جاده شاهی، کوچ نشینی، جاده ابریشم و غیره است. از این منظر، رمان *آتش زندان* نیز رمانی است مبنی بر سفر و حرکت. برای بررسی یا خواندن این اثر، باید به این نکته توجه داشت که هر سکنی‌کننده‌ای، به هنگام طی مسیر، از خود نشانه‌هایی بر جای می‌نهد و این نشانه‌ها را می‌توان در حکم مکان دید. هر چه گذرندگان و طی طریق کنندگان نشانه‌های بیشتری بر جای بنهند با گره‌گاهی پریشتر و انبوه‌تر مواجه خواهیم بود و این همانی است که به مرور روستا، شهر، و یا کشور می‌نامیم: نشانه‌های بر جای مانده از گذرندگان و یا ساکنان موقت.

اسماعیل در تأملات و جستجوهای خود برای یافتن پدر و سر آغازهای پدری، فهم خود را از حرکت و جستجو در مقام حرکتی خطی، با فهم ملوانی و دریایی از جستجو در مقام حرکتی غیر خطی در هم می‌آمیزد و به این ترتیب بافت مکان - فضا را به توده‌ای بی‌شکل و انبوه از خطوط و گره‌گاه بدل می‌کند. برای جستجوی انسانی دیگر، باید در جستجوی یافتن ردپاها و نقاطی برآمد که

محصول حرکت انسان پیشین است (در اینجا رستم، و در مقامی دیگر خود اسماعیل در مقام پدر «بیپور») از این حیث، تمامی صفحه ایران زمین برای اسماعیل در حکم خطوطی شبکه‌وار و درهم‌تافته را می‌یابد که بر صفحه‌ای مستدام و مستمر به هزاران سو کشیده می‌شود و او تنها فرصت آن را دارد که به قدر وسع و امکانات خویش، شماری از این خطوط را پی‌بگیرد. اسماعیل از یک سو به دلیل بندرنشینی و سوابق زیست دریایی در منطقه جنوب، فهمی محیطی، پیرامونی و «فضایی» از جهان و مکان دارد؛ او به واسطه نسبت خونی با پدرش، متوجه حرکت خطی و نقطه به نقطه پدر بر صفحه ایرانشهر نیز هست. از این نظر کل کشور برای او که آموخته سیالات و شاریدن و مایعات است در چارچوب حرکت «از این سو به آن سو» و حرکت «در امتداد» معنا می‌یابد. حرکت این سو به آن سو حرکتی دریایی، پیرامونی و محیطی است؛ حرکت در امتداد، حرکتی خطی و نقطه به نقطه است. حرکت دریای در تقابل با حرکت نقطه‌ای و خطی قرار می‌گیرد. حرکت نقطه‌ای و خطی بار حمل و نقل را بردوش می‌کشد و راه‌آهن و اتوبوس می‌خواهد و انتقال دانش و شیوه‌های دانش و دانستن در آن نیز از راه سنت و فرهنگ انتقال یافته اجدادی است. حرکت دریایی اما چیز دیگری است. بر پهنه دریا ملوانان در همه جا و بر همه جا سکونت می‌کنند اما مکان یا جایی را اشغال نمی‌کنند. بر پهنه دریایی که پهنه‌ای سیال است، حمل و نقل به معنای یک

سیستم جابه‌جایی خطی و نقطه به نقطه، فاقد معناست. به همین دلایل هم هست که اسماعیل علی‌رغم سکونت در یک مکان، همواره در رفت و آمد به چارسو و پیرامون آن مکان ولو در ذهن یا بر صفحه آب‌های سفید کاغذ است. اما او که درصدد آمیختن فهم فضایی با فهم مکانی است، سرانجام راهی آبی را نیز تعریف می‌کند که به صورت نقطه به نقطه و خطی طی می‌شود. راه آبی رفتن از خوزستان به خراسان: راهی که علی‌الظاهر وجود خارجی ندارد.

مسیر حرکت و رشد و بلوغ او نیز مسیری درهم‌تنیده و هر دم نوشونده است و مسیری «فضایی» است؛ همچنانکه بر پهنه آب نمی‌توان تشخیص داد چندی پیش از اینجا یا از این نقطه گذشته‌ایم یا خیر اسماعیل نیز در نهایت نمی‌تواند تشخیص دهد ساعتی بیش از اینجای رمانش گذشته است یا خیر. تلاش‌های نوشتاری او برای یادآوری و نقطه‌گذاری نیز در حکم تلاشی برای بر جا نهادن ردپا بر پهنه آبد و عملاً کارکرد لازم را ندارند. مثلاً می‌نویسد: تا اینجا خواندیم که... و یا از مسیر داستان در داستان رمان خلاصه‌هایی ارائه می‌دهد و غیره.

با این حال، این سفر بر پهنه آب‌های خیال و خاطره به ناچار باید در جای جای خود پا را چه به لحاظ ادراک و چه به لحاظ مادی بر زمین سفت

مواجهه و درگیری با ایران زمین بنهد. اسماعیل گرچه باید گاه و بیگاه درنگ کند و بر ذهن خود افسار بزند، این درنگ‌ها حکم نفس گرفتن غریق را دارند پیش از فرو رفتن دوباره در آب. به همین دلیل هر درنگی، هر شرحی، هر توضیحی، هر نفس‌گرفتنی فقط منجر به تنش بیشتر می‌شود؛ و او هر چقدر هم که بتواند نفسش را در سینه حبس کند برای نفس گرفتن دوباره ناچار است به سطح آب بیاید. رفتن به درون آب که برای او نقش فضا را بازی می‌کند و بازگشتن به سطح که برای او نقش مکان را بازی می‌کند فقط یکبار منقطع می‌شود و آن هم را پسودی زیر آب است که اسماعیل به ماهی بدل می‌شود.

در جهان بیرون از آب که جهانی خطی است، حمل و نقل از اساس معطوف به مقصد است: خراسان. رفتن از مکانی به مکانی دیگر برای درک فضایی که هر دو مکان را به لحاظ تاریخی در خود جای داده است. اسماعیل برای تن زدن از این حمل و نقل خطی که با آدمی و تن او همان می‌کند که با اسباب و اثاثیه و کالا و بار، از خود سفر تن می‌زند. در هنگام مسافرت، خود مسافر نیست که تکان می‌خورد و جلو می‌رود بلکه وسیله نقلیه است که پیش می‌رود. اسماعیل برای تن زدن از این وضع، به مسافری در درون تن خویش بدل می‌شود. او به عوض آن‌که در چیزی، در وسیله‌ای نقلیه، بنشیند و سفر کند، در خودش می‌نشیند و سفری آبی را آغاز می‌کند و در نهایت در صحنه ریخته شدن یا پرتاب شدن

صفحات داستان به درون چاهی در باغِ قباد در خراسان، شاهد آنیم که چند ماهی از آب قنات به درون پارچ می‌افتند و سفر آبی اسماعیل تکمیل می‌شود. اسماعیل در سفر آبی خویش، به عوض تکیه بر نیروی پیشران موتور قطار یا ماشین، به نیروی پیشران بدن خود تکیه می‌کند و مسأله چిستی و چرایی و امکانات تن را به عنوان حامل آدمی پیش می‌کشد؛ همچنانکه از لفظِ «ماهی» نیز دانسته می‌شود پرسش از ماهیت و چيستی آدمی در زیست تاریخی و فرگشتی او نیز مدنظر قرار دارد.

از سوی دیگر، اسماعیل در مقام مسافری که فقط بر تن خود سوار یا استوار است جز با رسیدن به مقصد قادر به شروع حرکت نخواهد بود. در عمل نیز حرکت نهایی و تلاش اسماعیل برای بازگشت، فقط هنگامی آغاز می‌شود که ماهی‌های قنات به درون پارچ آب می‌افتند. اسماعیل دهقان، مسافر نیست، او رهنورد است، رهرو است. به تعبیر بهتر او خود حرکت خودش است. میزان، مقدار، کم و کیف حرکتش در خود اوست. او به رغم مسافران دوروبرش، در مکان‌ها توقف می‌کند اما آن‌ها مکان‌ها را اشغال می‌کنند. فرض کنیم که به عوض یک خط ممتد پریپچ و خم، مجموعه‌ای از نقاط ترسیم کنیم. چه بسا بتوان با وصل کردن این نقاط به هم، خطی فرضی را نیز ترسیم کرد و برای این نقاط پراکنده نوعی سیر یا حرکتی فرضی هم قائل شد. رهرو دارای چنین سیری است.

دو نکته در مورد این سیرو سیاحت حائز اهمیت است. نخست آنکه از خط اتصال خبری نیست. در واقع، هر چه جنبش و حرکت است در خود نقطه نهفته و مجموع است. دوم اینکه، به هنگام ترسیم این مجموعه از نقاط پس از ترسیم هر نقطه که می‌تواند نقطه آغاز کل مجموعه باشد، و تا پیش از نهادن دوباره دست بر صفحه کاغذ برای ترسیم نقطه بعد، دست ما می‌تواند هر میزان و هر نوع حرکتی که بخواهیم انجام دهد. رهنورد بودن اسماعیل از این حیث، ذوجه است: (۱) در تلقی او، فضا و زمان در هم تنیده می‌شوند و هر تاری از زمان پودی از فضا دارد و بالعکس. لذا، در آنات برخاستن دست از صفحه یا نهادن دوباره دست بر صفحه، حرکات ممکن یا بالقوه فراوانی از او سر می‌زند یا می‌تواند سر زده باشد. در چنین حالتی، حتی با وجود امکان ترسیم یک خط فرضی، باز هم حرکت او را نمی‌توان حرکتی خطی میان نقطه‌ها دانست. این نقاط را حتی در مقام ردپای سیر حرکت او نیز نمی‌توان در نظر گرفت چرا که تمام حرکات او در هر نقطه مشخص مجتمع می‌شود: فارغ از نقاط پس یا پیش یا بالا یا پایین. در فواصل میان این نقاط، قلم اسماعیل بی‌حرکت است و عملاً کاربردی ندارد: فاین تذهبون.

نوع دانش‌پذیری، دانش‌ورزی، و دانش‌آموزی اسماعیل نیز تحت تأثیر در هم تنیدگی شبکه‌وار و در هم آمیختگی مکان و فضا نزد اوست. ما همگی نسبت به مسائل یا موضوعاتی دانش داریم. برخورداری از این دانش اما غالباً به ما

نمی‌گویند چگونه بدان دانش دست یافته‌ایم. به نظر می‌رسد حیوان‌ها در تقابل با ما انسان‌ها از یک خصیصه عجیب برخوردارند. زیست آنها به نحوی است گویی در هر لحظه و به گاه مواجهه با یک مسأله یا مشکل به طور غریزی دقیقاً می‌دانند باید چه کار کند و همان کار را هم می‌کنند. ما انسان‌ها در مقابل گویا با نوعی شکاف میان دانش به یک کار و انجام آن کار دست به گریبانیم. اسماعیل در دل همین شکاف می‌نویسد: شکاف دانستن سنت و اینکه حال با این سنت و در مواجهه با این سنت چه باید کرد. در هم تنیدگی دو شیق این شکاف چیزی است از سنخ همان در هم تنیدگی مکان با فضا. این شکاف در بطن جامعه، خانواده یا مدرسه غالباً با چیزی به اسم فرهنگ پر می‌شود و بر مبنای همین «فرهنگ» هم هست که ما به نتایج مشخص درباره اینکه چه رفتاری باید از ما سر بزنند می‌رسیم. برخلاف حیوانات که چیزهایی می‌آموزند تا نحوه واکنش خود را به تحریک‌ها و مسائل پیرامونی خویش سازگار کنند، نحوه اکتساب فرهنگ نزد ما امری است تحمیلی و آموزشی به معنای دستورالعملی بودن آن یا چیزی همچون رساله توضیح المسائل. در واقع، فرهنگ همان چیزی است که اجازه می‌دهد میان نقاط پراکنده خطی بکشیم و آنها را همچون نقاطی به هم مرتبط با تقدم - تأخری خاص در مقام فرهنگ، ادبیات، تاریخ و امثال آن بفهمیم. این فرهنگ یا سنت یا هر اسم دیگری که برای آن انتخاب کنیم، در حکم نصب یک سری برنامه‌ها بر

ذهن و زبان ماست؛ برنامه‌هایی که در صورت عدم برخورداری از آنها، از نُرْم یا به اصطلاح هنجار خارج می‌شویم و امکان ارتباط مفید، جهت‌مند و سازنده را از دست می‌دهیم. آنچه این ارتباط را فراهم می‌آورد و ما از آن با نام برنامه یاد کردیم متکی است بر واژگان، استدلال، تخیل نمادین، نشانه‌ها و غیره. این نشانه‌ها و واژگان در سال‌های آغازین رشد فرد به او منتقل می‌شوند و از او همانی را می‌سازند که هست. این‌ها محتوای فرهنگ را شکل می‌دهند. در مورد نقل و انتقال خصیصه‌های زیستی یا قومی یا نژادی معمولاً از ژنتیک سخن می‌گوییم و در مورد انتقال سایر مسائل، از فرهنگ. اما در هر دو حالت گویی ما از یک خط مفروض برای انتقال کمک می‌گیریم و فرض‌مان آن است که اطلاعات وارثی یا فرهنگی، در امتداد یا طول یک خط فرضی منتقل می‌شوند. در مورد انتقال فرهنگ، نمادها و واژگان در حکم ژن‌ها هستند. اما در هر دو حالت فرض بر آن است که هنگام رسیدن کدهای ژنتیک یا رسیدن واژگان و نمادها به یک بدن یا یک شخص، آن بدن یا شخصی که اینها را دریافت می‌کند قادر به خواندن یا رمزگشایی از کدهاست. در زیست‌شناسی، به عنوان مثال، میان ژنوتیپ و فنوتیپ تمایز می‌گذارند. ژنوتیپ در واقع مختصات نهفته یا پنهان ارگانیسمی که قرار است ساخته یا تولید شود. ژنوتیپ دستور العملی است که بر اساس آن و با استفاده از مصالح موجود، یک ارگانیسم ساخته می‌شود. اطلاعات موجود در ژنوتیپ از

اجداد و طی یک مسیر علی‌القاعده خطی، به نسل‌های بعد انتقال یافته تا به این موجود یا ارگانسیم فعلی رسیده است. با تکیه بر مصالح و دستورالعمل‌ها، ژنوتیپ موجب کپی شدن و تکرار خصایص و مختصات اجداد، در ارگانسیم جدید می‌شود. فنوتیپ شکل غایی، ظهور یافته، عینی و نهایی ارگانسیم است آن‌گونه که در نهایت و پس از اعمال و ترتیب اثر دادن تمام دستورالعمل‌ها و اطلاعات موروثی و رمزگشایی شده به دست می‌آید. خود این فنوتیپ به نوبه خویش محصول زیستن در محیطی خاص، رشد و بلوغی معین و پرورشی ویژه است. با استفاده از همین مقیاس و بهره‌گیری استعاری از آن، می‌توان گفت که اسماعیل دهقان درصدد است فنوتیپ فرهنگی خود را (یعنی شکل کنونی و فعلی خود را) با ژنوتیپ فرهنگی خویش (یعنی میراث فرهنگی - ادبی - اجتماعی بر جای مانده از پیشینیان) در هم بیامیزد. از این حیث، ژنوتیپ و فنوتیپ فرهنگی برای او اموری مجزا نیستند و تلاش او برای رساندن ماهی خوزستان به خدمت خلیفه‌ای در خراسان از راه معده شتر یا سفر به شمال شرق کشور از راه آب‌های قنات، گویای توجه او به پیام‌های فرهنگی است که او از همقطاران و هم‌نوعان و اجداد تاریخی‌اش دریافت می‌کند. ژنوتیپ فرهنگی از راه آموزش و پرورش انتقال می‌یابد: مدرسه، زبان مادری، آموزش، اشعار، امثال و حکم. اما فنوتیپ فرهنگی، محصول یک فرایند گزینشگرانه است. به همین دلیل است که اسماعیل از تاریخ

جمعی با ویرایش شخصی سخن می‌گوید. تاریخ جمعی در عمل همان جنبه ژنوتیپی و آموزشی یا بهتر است بگوییم دستورالعملی فرهنگ است ولی ویرایش شخصی همان جنبه‌گزینشی یا در واقع، رفتار و زبان و نمادهای عیان و شخصی و تعامداً‌گزینش شده فرد در رفتار و گفتار و عملکرد است. فنوتیپ فرهنگی دهقان هنگامی رخ می‌دهد که تصاویر و بازنمایی‌های کپی‌شده بر یا تزریق‌شده به ذهن و زبان اسماعیل، در محیط و شرایطی نوین به کار گرفته می‌شوند و دستاوردهای تازه‌ای می‌یابند که گویی در زمره رمزگان‌های اجدادی نبوده است یا اگر بوده تا کنون رمزگشایی نشده بوده است. این محیط و شرایط نوین باعث می‌شود امکان مقایسه ژنوتیپ فرهنگی با فنوتیپ فرهنگی از میان برود. به تعبیر بهتر، برای فهم فنوتیپ فرهنگی دیگر نمی‌توان به رمزگشایی صرف رمزگان‌های ژنوتیپی اکتفا کرد. نظریه‌پردازان‌های اسماعیل درباره نثر یا سایر امور (مثلاً راپسودی خواندن بخش‌ها و برش‌ها، دور زدن سانسور با اتکاء به گویش‌های محلی، توجه او به اشعار کهن و دست بردن در آنها و ارایه چندین صورت معنادار و بی‌معنا از یک واژه در یک شعر) همگی گویای انتقال ژنوتیپ‌های تاریخی و فرهنگی و نمادین به حوزه فنوتیپ فردی است.

هنگامی که ژنوتیپ یا آموخته‌های وراثتی فرهنگی اسماعیل دهقان در محیطی جدید به محک آزمون می‌خورند، محیطی که الزاماً فقط به خراسان محدود

نمی‌شود و نمی‌ماند، او به ناچار دست به عمل می‌زند. در واقع باید گفت فقط محیط جدید است که می‌تواند کارکرد ژنوتیپ‌ها را هم بر او آشکار کند و رمزشان را بگشاید هم امکان ایجاد تغییر در آنها را به او بدهد. اسماعیل دهقان از نگاه دیگران، عربو، پسر رستم، کشتی‌گیر، شهرستانی، لهجه‌دار، نویسنده، نثرنویس و غیره است. این‌ها همه گویای آن است که دیگران او را در مقام یک ژنوتیپ می‌نگرند، می‌خوانند و رمزگشایی می‌کنند. یعنی دیگران معتقدند قوام و ساخت فرهنگی اسماعیل دهقان، به دلیل آنکه از جنوب می‌آید، بندری است، مادرش عرب است و امثال اینها، برمبنای ژنوتیپ و دستورالعملی ثابت شکل گرفته و لذا از پیش مشخص است و فارغ از اینکه اسماعیل چه می‌گوید یا چه می‌خواهد بگوید ذهن و زبان او دارای خصایصی محدود، معین، منحصر به مکان و بوم و دارای خواص موروثی نژاد، زادبوم و اجداد اوست. طرز تلقی رایج از دانش فرهنگی و زیستی نیز چنین نگاهی را اقتضاء می‌کند. لیک اسماعیل می‌خواهد در این نگاه نقب بزند. این نقب زدن، ولو به قیمت نشان دادن داستان سفر پدر به جهان آخرت در دهان او یا روایت آشفته خواب‌ها و دادن لحن هذیانی و هیجانی به کلمات و گفتارها، همواره در گوشه و کنار رمان خودنمایی می‌کند.

بنا بر نگرش ژنوتیپی به دانش و فرهنگ، که نگرش رایج متولیان و زعمای اصحاب ادبیات کلاسیک نیز هست، آنچه ما می‌آموزیم و اکتساب می‌کنیم

همراه ما به درون بافت مواجهات ما با مسائل و موضوعات پیرامونی مان منتقل می‌شود و همانی می‌ماند که هست؛ نمونه آشکار آن لهجه است. لهجه، گویای ژنوتیپ فرهنگی و حضور غالب امور موروثی و تغییرناپذیر است. لهجه اسماعیل و جملات پراکنده بومی و واژگان وارو شده از حیث معنا و کارکرد اما برای اسماعیل ابزار ارایه فنوتیپ می‌شوند تا حدی که مثلاً واژه *مروا* و *دیر* و *دور* را که در جنوب معنایی جز معنای رایج دارند برای ایجاد و حفظ روایت شخصی‌اش از تاریخ جمعی موروثی به کار می‌گیرد و این یکی از مجموعه چیزهایی است که موجب کج‌فهمی‌های ریز و درشت منتقدکی خراسانی شد و او را واداشت به ابراهیم دمشناس بدو بیراه بگوید و چندین صفحه سیاه کند و عرض خود ببرد تا به خیال خود نشان دهد که رمان ابراهیم دمشناس تلاشی عبث است و در نهایت فقط ثابت کند که هیچ چیز از آن نفهمیده است. حرجی بر او نیست چرا که او نیز این اثر را از منظر ژنوتیپ فرهنگی می‌خواند و مواجه شدن با یک فنوتیپ برای او به حدی دشوار است که کار را در نوشتار خود به فحش‌های رنگارنگ ادبی می‌کشانند.

باری بخش اعظم آنچه ابراهیم دمشناس در آتش زندان می‌کند همه آن است که بر بستری ژنوتیپی که بستری جمعی و اجدادی و مورثی و دستورالعملی است راه بروز و ظهور اسماعیل دهقان را در مقام یک فنوتیپ فرهنگی هموار کند

ژست نوشتن در آتش زندان

و این نسبت میان ژنوتیپ و فنوتیپ را می‌توان صدالبته در حوزه‌های دیگری نیز پی گرفت که از آن جمله‌اند: داستان گویی، شخصیت‌پردازی و....

این وجیزه تلاشی خرد بود برای نشان دادن امکاناتی که در رمان *آتش* زندان به کار رفته‌اند تا بلکه بخشی از دشواری خواندن این اثر را آسان کنم. در نوشته‌ای جداگانه که در فرصتی دیگر چاپ خواهم کرد به کاربست وصف در این رمان که در نوشته حاضر فقط از آن نام برده‌ام و همچنین به مفهوم «حیوانیت اسماعیل دهقان» پرداخته‌ام که اگر جهان باقی بود و من نیز، آن را به پیش چشم شما خواهم نشاندم.

^۱ عنوان نوشته‌ای از ویلم فلوسر (Vilém Flusser) که در نوشتن این یادداشت بدان چشم داشته‌ام.