بسم الله الرحمن الرحیم

از دریچهٔ نقد

(مجموعه مقالات)

دفتر اول

مؤلف

عبدالعلی دست‌غیب

مؤسسه خانه کتاب

آبان ماه ۱۳۹۱

سرشناسه: دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰
عنوان و نام‌پدیدآور: از دریچه نقد (مجموعه مقالات)/ مؤلف عبدالعلی دست‌غیب.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری: ۵ ج. ـ فروست: خانه کتاب؛ ۳۲۹. جشنواره نقد کتاب؛ ۳۴.
شابک: دوره: ۹ـ ۰۸۹ ـ ۲۲۲ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸؛ ج ۱: ۴ـ ۰۸۴ ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۲: ۱ـ ۰۸۵ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛
ج. ۳: ۸ـ ۰۸۶ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۴: ۵ـ ۰۸۷ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۵: ۲ـ ۰۸۸ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: ج. ۲ ـ ۵ (چاپ اول: ۱۳۹۱) فیپا.
موضوع: نقد ادبی ـ ایران ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها ـ موضوع: ادبیات فارسی ـ تاریخ و نقد
موضوع: شعر فارسی ـ تاریخ و نقد ـ شناسه افزوده: خانه کتاب
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۱ ۴ الف ۵ د/۳۳۴۳ PIR
رده‌بندی دیویی: ۰/۹ فا ۸ ـ شماره کتابشناسی ملی: ۲۹۵۱۲۵۳

خانه کتاب

۳۲۹

جشنواره نقد کتاب

۳۴

از دریچهٔ نقد (مجموعه مقالات)

دفتر اول

مؤلف: عبدالعلی دست‌غیب
ناشر: خانه کتاب
نوبت چاپ: اول، آبان ماه ۱۳۹۱
قیمت دوره پنج‌جلدی: ۱۱۰۰۰۰ تومان
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۴ ـ ۰۸۴ ـ ۲۲۲ ـ۶۰۰ ـ ۹۷۸
شابک دورهٔ پنج‌جلدی: ۹ ـ ۰۸۹ ـ ۲۲۲ ـ۶۰۰ ـ ۹۷۸
لیتوگرافی چاپ و صحافی: چاپ سروش

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، شماره ۱۰۸۰ ـ کدپستی ۱۳۱۷۵
خانه کتاب، تلفن: ۶۶۴۱۴۹۵۰ ـ ۸۸۳۴۲۹۸۵

به نام آن‌که جان را فکرت آموخت

امروزه نقش و جایگاه ادبیات در رشد و بالندگی فرهنگ‌ها، نزد اصحاب معرفت و اندیشه مقوله‌ای بدیهی و اجماعی تلقی می‌شود. اگر زمانی ادبیات و علوم ادبی در شمار دانش‌های مقدماتی و در زمرهٔ علوم آلی و صرفاً ابزاری برای بیان اندیشه‌ها و آموزه‌ها به شمار می‌رفت و تنها در حوزهٔ فرم، صورت، شیوایی و تزیین واژه‌ها، نوشته‌ها و گفته‌ها نقش داشت، اکنون در اثر گستردگی حوزه‌های ادبی و آمیختگی و تلاقی آن با معارف فلسفی و فلسفه‌های مضاف، اینک بر صدر نشسته، جایگاهی بس رفیع و ارزشی ذاتی یافته است؛ به گونه‌ای که در جهان امروز، یکی از مهمترین شاخصه‌های غنای فرهنگی و فرهنگ غنی، غنای ادبی و ادبیات غنی به شمار می‌آید؛ و ایران اسلامی به دلیل برخورداری از پشتوانهٔ بسیار گرانسنگ در حوزهٔ شعر و داستان و .... بر خود می‌بالد.

جایگاه و نقش انکارناپذیر ادبیات در تسخیر و افسون ذهن و اندیشه و جان آدمیان، دولتمردان و سیاستمداران و حتی اندیشمندان سکولار را نیز وسوسه کرده و سالهاست از این ابزار بسیار کارا برای مقاصد شوم خود بخوبی بهره می‌برند و با خلق و آفرینش آثار ادبی، که بسیاری از آنها در واقع همان ضد ارزش‌ها و آموزه‌های باطل و نادرستی است که در قالب‌های زیبا و

فریبنده به خورد مخاطبان در سراسر گیتی داده می‌شود، به تلاش دامنه‌دار جهت تخریب فرهنگ‌ها و ارزش‌های متعالی انسانی ادامه می‌دهند.

البته سهم فرهیختگان مغرب زمین در آفرینش آثار ادبی خوش‌ساخت با مضامین والای اخلاقی ـ انسانی را نمی‌توان نادیده گرفت و حساب آنها جداست. آثار جاویدان نویسندگانی چون ویکتور هوگو، چارلز دیکنز، هانس کریستین اندرسن و... همچنان پیشتازاند و بی‌بدیل. متأسفانه سالهاست که در این حوزه نیز آنان گوی سبقت را ربوده‌اند و در میان آثار نویسندگان ما به کتاب‌هایی که با *بینوایان*، *داستان دو شهر* و... پهلو زند، برنمی‌خوریم.

نیز نقش فرهیختگان غربی در رشد و بالندگی نظریه‌های ادبی، فلسفهٔ زبان و معنی‌شناسی قابل انکار نیست. حوزه‌ای که اندیشمندان خودی را به چالش و حضور جدی فرا می‌خواند.

بنابراین، همان‌گونه که گذشت، ادبیات شاخه‌ها و زیرمجموعه‌های گسترده‌ای دارد که احاطه و اشراف بر تمامی آنها از کمتر کسی برمی‌آید.

استاد عبدالعلی دستغیب یکی از معدود اندیشمندان فرهیخته‌ای است با کارنامه‌ای بسیار درخشان و پربار که در تمامی حوزه‌های ادبی حضوری چشمگیر، مستمر و جدی داشته است.

برای نگارنده که دلبستگی و دلمشغولی‌ام فلسفه است و فلسفه، تورق نگاشته‌های استاد به شگفتم واداشت، چه از لحاظ کمیت و چه از حیث گونه‌گونی مباحث. این شگفتی و تحسین آن گاه مضاعف شد که دیدم ایشان گاه به آموزه‌های فیلسوفانی چون نیچه و هایدگر نیز پرداخته‌اند.

جامعیت این منتقد ادبی، حافظهٔ بالا، تسلط بر زبان‌های دیگر، نواندیشی، ذهن خلاق و رعایت ادب نقد باعث شده تا تمامی جریان‌های ادبی بر آثار و توانایی‌هایش صحه بگذارند و در برابر بزرگی‌اش سر تعظیم فرود آورند.

اگر آن گونه که ماتیو آرنولد، نقّاد و شاعر انگلیسی ادعا کرده «نقد ادبی سعی و مجاهده‌ای است عاری از شائبهٔ اغراض و منافع تا بهترین چیزی که در دنیا دانسته شده است و یا به اندیشهٔ انسان درگنجیده است، شناخته گردد و شناسانده آید» او براستی مصداق بارز یک منتقد متعهد ادبی است.

مجموعهٔ حاضر که برگ‌های زرینی از کارنامهٔ درخشان استاد به شمار می‌آید، حاوی گفتارها و جستارهایی است دربارهٔ مقولهٔ نقد ادبی، ادبیات معاصر ایران و... که در طول دههٔ ۳۰ تا پایان دههٔ ۸۰ در مجلات و نشریات به چاپ رسیده و اینک با ویرایشی جدید یک جا به علاقه‌مندان حوزهٔ نقد ادبی عرضه می‌شود.

در پایان، ضمن تقدیر از تلاش‌های خستگی‌ناپذیر استاد دست‌غیب در راه رشد و اعتلای ادبیات غنی ایران اسلامی، از خداوند بزرگ برای ایشان عمری دراز مسئلت داریم تا همچنان بنویسند و بیاموزانند و نسل جوانِ جوینده از محضرش کسب فیض کنند و پیش روند.

نیز از جناب آقای علی شجاعی صائین، مدیرعامل محترم خانهٔ کتاب، که پیشنهاد چاپ اثر را پذیرا شدند و آقای علیرضا قوجه‌زاده که گردآوری و ویراستاری مقالاتِ دو جلد نخست را عهده‌دار بودند و تمامی همکاران پرتلاش مؤسسه خانه کتاب، بویژه سرکار خانم مژگان حقانی و واحد انتشارات سپاسگزارم.

علی اوجبی

معاون فرهنگی مؤسسه خانه کتاب

فهرست مطالب

مقدمه ۵
یادداشت ۱۳
ادای احترام به یک منتقد ادبی/ کامیار عابدی ۱۷

دربارهٔ *نقد* (گفت‌وگوها، مقاله‌ها، ترجمه‌ها)

چهل سال نقد عمر به پای نقد ادبی/ گفتگو: سید علی کاشفی خوانساری ۲۹
منتقد باید راز ناپیدای اثر را آشکار کند/ گفت‌وگو: مریم سادات کوشه ۴۹
گفت‌وگو با عبدالعلی دست‌غیب، منتقد، مترجم و پژوهشگر/ گفت‌وگو: محسن فرجی ۵۷
پیر نقّادی از معیارها می‌گوید ۷۹
دانش نقد ادبی ۱۰۱
نقد تأویل (هرمنوتیک) ۱۲۵
نقد ادبی و گسترهٔ آن ۱۴۳
وضعیّت هنر نقد ادبی/ جئوفرای‌هارتمان ۱۶۹
آغاز نقد ادبی/ کلینت بروکس ۱۹۷

ادبیات داستانی

چشمهایش (بزرگ علوی) ۲۴۳
یکلیا و تنهایی او (تقی مدرّسی) ۲۵۷
محمّد حجازی ۲۷۱
درویش ۲۸۵
شوهر آهوخانم (علی محمد افغانی) ۳۰۷
غیر از خدا هیچکس نبود (محمّدعلی جمالزاده) ۳۲۳

مرد گرفتار (محمود کیانوش) ۳۳۳
دختر رعیّت (م. ا. به‌آذین) ۳۳۹
شادکامان درّهٔ قره‌سو(علی محمد افغانی) ۳۴۷
سنگ صبور(صادق چوبک) ۳۶۱
سفر شب (بهمن شعله‌ور) ۳۷۱
روز اوّل قبر (صادق چوبک) ۳۸۵
توپ (غلامحسین ساعدی) ۳۹۵
رازهای سرزمین من (رضا براهنی) ۴۱۳
چراغانی در باد (احمد آقایی) ۴۵۱
تذکرهٔ ایلیات (سیدعلی صالحی) ۴۶۵
طوبی و معنای شب (شهرنوش پارسی‌پور) ۴۷۳
اهل غرق (منیرو روانی‌پور) ۴۹۱
قمردر عقرب (هوشنگ گلشیری) ۵۱۵
امین فقیری ۵۲۱
نخلهای بلند و کهنسال و باران (نقد و بررسی مجموعهٔ داستان سیسانبو،
محمدرضا صفدری) ۵۲۷
نغمه در زنجیر (میثاق امیرفجر) ۵۳۷
گورستان غریبان (ابراهیم یونسی) ۵۵۹
جزیرهٔ سرگردانی (سیمین دانشور) ۵۷۵
هوشنگ گلشیری و داستانهایش ۵۹۳
به تلخی حنظل و به شیرینی شکر (قصه‌های جواد مجابی) ۶۰۹
نرگس‌ها و داستانهای دیگر (راضیه تجّار) ۶۲۹
حماسه در داستان (بررسی کتاب واگویه و داستانهای دیگر نوشتهٔ محمود اسعدی) ۶۵۱
اشراق (میثاق امیرفجر) ۶۶۷
مدار صفردرجه (احمد محمود) ۶۸۵
ضیافت و داستانهای دیگر(سیّد مهدی شجاعی) ۷۰۵
نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی (محمدرضا قربانی) ۷۲۳
خاک و خاکستر و داستانهای دیگر(فیروز زنوزی جلالی) ۷۳۱
بر سایهٔ باد (تصویری از تنگناهای اجتماع) ۷۶۷
ریشه در اعماق و داستانهای دیگر(نگاهی به آثار ابراهیم حسن‌بیگی) ۷۷۵
درّهٔ جذامیان (میثاق امیرفجر) ۷۹۱

از پنجرهٔ عاطفه و احساس (بررسی و نقد مجموعهٔ آثار علی مؤذّنی)..... ۸۰۵
آینه‌های دردار (هوشنگ گلشیری)..... ۸۳۵
سووشون (سیمین دانشور)..... ۸۴۷
سوء قصد به ذات همیونی (رضا جولائی)..... ۸۶۱
کوههای آسمان (سمیرا اصلان‌پور)..... ۸۷۳
گلاب خانم (قاسمعلی فراست)..... ۸۸۷
سالهای بنفش (ابراهیم حسن‌بیگی)..... ۹۰۱
رقصندگان (امین فقیری)..... ۹۱۷
لیلی بهانهٔ ناگریز (حسن فرهنگی)..... ۹۲۷
آمده‌ام؟ ـ شاید (محمدرضا کاتب)..... ۹۳۷
هیس! انگار مرده است ... (نقد رمان هیس نوشتهٔ محمدرضا کاتب)..... ۹۴۵
برهنه در باد (محمّد محمّد علی)..... ۹۵۳
دلقک به دلقک نمی‌خندد (حسن بنی‌عامری)..... ۹۶۵
قهرمان داستان در جدال با نویسنده (نقد و نظری دربارهٔ رمان مخلوق، نوشتهٔ فیروز زنوزی‌جلالی)..... ۹۷۳
پرسه‌ای در کوچهٔ اقاقیا (بررسی کتاب کوچهٔ اقاقیا نوشتهٔ راضیهٔ تجّار)..... ۹۸۷
چهره‌های ادبیات کودکان و نوجوانان
(نگاهی بر نوشته‌های هوشنگ مرادی کرمانی)..... ۱۰۰۵
هزار پاره برق درخشان (نگاهی به رمان خشم و عصیان، نوشتهٔ حسن خادم)..... ۱۰۱۳
یازده دعای بی‌استجابت(محسن فرجی)..... ۱۰۲۱
زنی شوهر مرده با رنج فراوان (نقد مجموعهٔ داستان شعله و شب نوشتهٔ راضیهٔ تجّار)... ۱۰۲۹
چابک، شوخ، کمی بدجنس (نقدی بر مجموعهٔ داستان لالایی لیلی نوشتهٔ حسن بنی‌عامری)..... ۱۰۳۷
عاشقان بی‌دیدار(نظری تحلیلی به رمان باغهای مرمر نوشتهٔ حسن خادم)..... ۱۰۴۹
تاریک روشنای شورانگیز زندگی (نگاهی به رمان دلِ دلدادگی نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور)..... ۱۰۵۷
شهری که زیر درختان سِدر مُرد(خسرو حمزوی)..... ۱۰۶۷
داستانی کوتاه در یک صد و هفتاد و چهار صفحه (نگاهی به رمان ناگهان فرشته نوشتهٔ هوشنگ خوش‌روان)..... ۱۰۸۱
جایی دیگر (گلی ترقّی)..... ۱۰۸۷

کاشکی یک نفر دیده بودش (نقدی بر مجموعهٔ داستان پایی برای دویدن نوشتهٔ محمد ایوبی) ۱۰۹۷
موریانه اثری از بزرگ علوی ۱۱۰۹
تصویر خیال (اکبر رضی‌زاده) ۱۱۲۷
الف قامت دوست (منصور آذرنوش) ۱۱۳۳
این داستانهای باطل‌السحر (نگاهی به مجموعهٔ داستان قدم‌بخیر مادربزرگ من بود، نوشتهٔ یوسف علیخانی) ۱۱۴۱
میخ‌های تابوت تو را من می‌کوبم (مریم روزبهانه) ۱۱۴۹
آسیابان سور (خسرو حمزوی) ۱۱۶۳
افسانهٔ سیرنگ (منصور یاقوتی) ۱۱۷۳
گُرازها (محمّدعلی فرشته حکمت) ۱۱۸۱
رؤیای تبّت (فریبا وفی) ۱۱۹۳
درخت انجیر معابد (احمد محمود) ۱۲۰۳
اشکانه (ابراهیم حسن‌بیگی) ۱۲۱۹
یک سکه در دو جیب (علی‌اصغر شیرزادی) ۱۲۳۱

به نام خداوند جان و خرد

یادداشت

کتابی که در دست دارید، گزیده‌ای از مقاله‌هایی است که از سال ۱۳۳۷ به بعد، یعنی در دهه‌های ۳۰ تا پایان دهۀ ۸۰ نوشته و بیشتر آنها در مجله‌ها و روزنامه‌های *فردوسی*، *نگین*، *پیام‌نوین*، *چیستا*، *کیهان فرهنگی*، *ادبیات داستانی*، *جام‌جم*، *همشهری*، *انتخاب* و ... چاپ شده است. این مقاله‌ها در زمینه‌های انتقادی داستان و شعر معاصر، نظریه‌های ادبی و هنری و آثار بزرگان سخن کهن پارسی به رشتۀ تحریر درآمده و روشنگری گوشه‌های ناشناختۀ ادب کهن و معاصر ایران را در آماج خود داشته است، امّا اینکه تا چه اندازه در رسیدن یا نزدیک شدن به این هدف توفیق یافته، نویسندۀ این سطور، توانا به داوری نیست و طبعاً صاحبنظران باید در این زمینه قضاوت کنند. طبیعی است مقاله-هایی که در پنج دهه و در دوره‌هایی متفاوت به نگارش درآمده، نمی‌تواند مسیر یگانه‌ای را بپیماید و در همۀ اجزاء و حتی در کلیات با یکدیگر همخوان باشد.

دهه‌های ۲۰ تا ۴۰ دهه‌های توفانی و پرتلاطم بود، دوره‌ای پس از رکود و خاموشی بیست سالۀ ۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰، پر از حرکت‌های مردمی و فعالیّت‌های سیاسی و تضاد اندیشه‌ها و مُجادله‌های تند زبانی و قلمی. این ستیزه‌ها و

تندزبانی‌ها در بیشتر نوشته‌های پس از شهریورماه ۱۳۲۰ به بعد از جمله در برخی از مقاله‌های این کتاب انعکاس یافته است و نمی‌توانسته انعکاس پیدا نکند. روح زمان و جوّ سیاسی آن روزها ایجاب می‌کرد نویسندگان، و به ویژه نویسندگان جوان، ستیزه‌جو و پرشور باشند و بی‌ملاحظه و توفانی بنویسند و حتی از مشکل‌های فلسفی و ادبی چنان سخن گویند که گوئی همهٔ آنها را می‌شناسند و می‌توانند با یک ضربه همهٔ آنها را حلّ و فصل کنند. یکی از نمونه‌های این قسم ادب چالش‌گرانه (polemic) که نظائر بسیار دارد، رمان *حاجی آقای* صادق هدایت و سرمقاله‌های *روزنامهٔ مرد امروز* به قلم به محمد مسعود را می‌توان نام برد. باری، برخی از نوشته‌های این مجموعه بوی پرخاشگری و جوانی می‌دهد که با گرایش‌های امروزین من که به پیرانه‌سری رسیده‌ام همخوانی ندارد و البته تا حد امکان کوشیده‌ام لحن و محتوای مقاله‌ها را تبدیل و به نقد تحلیلی امروز نزدیک‌تر کنم.

مقاله‌های این کتاب متنوّع است. در جایی، کتاب‌های شعر و داستان را نقد کرده‌ام و در جایی به سنجش آثار بزرگان ادب کلاسیک فارسی دست برده‌ام و در جایی دیگر از نظریه‌های فلسفی و ادبی سخن گفته‌ام. حُسن کار ـ اگر حُسنی در کار بوده باشد ـ در این است که از نوشته‌ها و سروده‌های جوانان آن روز ـ که بعضی از ایشان امروز نامبردارند ـ غافل نمانده‌ام و به واکاوی آثار ایشان پرداخته‌ام. شاید امروز خواننده‌ای که نقد مرا بر آثار حسین منزوی، عمران صلاحی یا غلامحسین ساعدی می‌خواند، چنینن نقدی را درخور اعتنا نداند، امّا نباید فراموش کرد که در زمان نوشتن مقاله‌هایی از این دست، نامبردگان شهرت و توفیق امروزین را نداشتند و کوتاه سخن اینکه تازه به میدان نویسندگی و شاعری گام نهاده بودند و طبیعی است که نقدهای من و دیگران بر آثار ایشان بی‌تأثیر نمانده باشد و چه بسا که در کار خود از این نقدها بهره‌هایی گرفته باشند.

تدوین این کتاب، مرهون حمایت بی‌دریغ جناب آقای علی شجاعی صائین (مدیر عامل مؤسسهٔ خانه کتاب) و آقای علی اوجبی (معاون فرهنگی این مؤسسه) و تلاش‌های دلسوزانه و مستمر سرکار خانم مژگان حقانی، آقایان علیرضا قوجه‌زاده و بهروز ایمانی است و بدون این حمایت‌ها و کوشش‌ها این کتاب به‌وجود نمی‌آمد و همچنان به صورت پراکنده لابه‌لای مطبوعات قدیمی مکتوم می‌ماند. از این‌رو وظیفهٔ خود می‌دانم از مسئوولان ارجمند خانه کتاب، که حمایت‌ها و مساعی ایشان سبب شد این اوراق پریشان به یک رشته کشیده شود و سامانی درخور یابد، صمیمانه سپاسگزاری کنم.

عبدالعلی دست‌غیب

تهـران، مهرمـاه ۱۳۹۱

ادای احترام به یک منتقد ادبی*

(نگاهی اجمالی به آثار عبدالعلی دست‌غیب)

کامیار عابدی

تردید نیست که ریشه‌های نقد ادبی جدید را باید در آثار گروهی از اندیشمندانِ تجدّدخواه دورهٔ قاجار[1] جُست: فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵ ـ ۱۲۲۸ق)، ملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۳۲۶ ـ ۱۲۴۹ق)، عبدالرّحیم طالب‌اوف (۱۳۲۹ ـ ۱۲۵۰ق)، زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۳۲۸ ـ ۱۲۵۵ق)، آقاخان کرمانی (۱۳۱۴ ـ ۱۲۷۰ق). بخشی از تکاپوهای ادبی آنان در توجّه به اندیشه‌های اجتماعی و مّلی چهره یافته، و بخشی دیگر در نقدِ سنّت‌های فرهنگی و ادبی. پس از انقلاب مشروطه و به ویژه در دههٔ ۱۲۹۰ خورشیدی، پژوهندگان و دانشورانی چند این تکاپوها را به تداوم نهادند: محمّد قزوینی (۱۳۲۸ ـ ۱۲۵۶)، سیّد حسن تقی‌زاده (۱۳۴۹ ـ ۱۲۵۷)، علی‌اکبر دهخدا (۱۳۳۴ ـ ۱۲۵۷)، محمّد-تقی بهار (۱۳۳۰ ـ ۱۲۶۵)، احمد کسروی (۱۳۲۴ ـ ۱۲۶۹)، علی دشتی (۱۳۶۰ ـ ۱۲۷۵)، سعید نفیسی(۱۳۴۵ ـ ۱۲۷۵)و عدّه‌ای دیگر.

با این همه اگر بحث خود را تنها به دورهٔ رضاشاهی منحصر کنیم، باید بگوییم که نقد ادبی به معنای خاصّ کلمه در مقاله‌ها و کتاب‌های نیمایوشیج

---

* *شوکران*، سال دوم، شمارهٔ ۱۰ ـ ۱۱، بهمن ۱۳۸۲، صص ۱۳ ـ ۱۶، *عیّار نقد در آینه*، صص ۱۴۱ ـ ۱۴۹.

(۱۳۴۹ـ ۱۲۷۶) و بدیع‌الزّمان‌فروزانفر (۱۳۴۹ ـ ۱۲۷۶) نمود یافت. آشکار است که آن یک را نمایندهٔ نقدِ جدید می‌دانیم و این یک را نمایندهٔ نقد سنّت‌گرا. نیما که راهی دشوار و پُرپیچ وخم را در پیش‌رو داشت، سرانجام در «ارزش احساسات» (*مجلهٔ موسیقی*، ۱۳۲۰ ـ ۱۳۱۸) به زبان و شکل نقد ادبی جدید رسید. امّا فروزانفر، که از نقد کهنِ تازی و پارسی و درس ادیب نیشابوری اوّل (۱۳۰۵ ـ ۱۲۴۲) بهره‌مندی داشت، بسیار زودتر به نقد لفظی و بلاغیِ کهن، صورتی سامان یافته و عملی داد: *سخن و سخنوران* (۲ج، ۱۳۱۲ ـ ۱۳۰۸).

نقد ادبی سنّت‌گرا، که با تأسیس دارالمعلّمین مرکزی (۱۲۹۷) به مراکز علمی نوین ره پیدا کرده بود، با بنیان یافتن دانشگاه تهران (۱۳۱۳) جانی دیگر یافت. فروزانفر، دست‌کم تا پایان دههٔ ۱۳۲۰ به عنوان مهّمترین منتقد ادب کلاسیک فارسی با این جریان همراهی داشت. امّا او اندک اندک از نقد ادبی فاصله گرفت و به سوی شرح و تفسیر آثار عرفانی کهن، به ویژه *مثنوی* معنوی گرایید. نقد ادبیِ دانشگاهی، که جانشین نقد ادبی سنّتی شده بود، در نگاه سنّتیِ صِرف نور امیدی نمی‌دید. پس به سوی ایده‌های جدید توجّه نشان داد. پدید آمدن چهره‌های ادبیِ ممتازی مانند پرویز ناتل خانلری (۱۳۶۹ ـ ۱۲۹۲)، عبدالحسین زرّین‌کوب (۱۳۷۸ـ ۱۳۰۱)، غلامحسین یوسفی (۱۳۶۹ ـ ۱۳۰۶) و محمّدرضا شفیعی‌کدکنی (متولّد ۱۳۱۸) حاصل این توجّه است. ناتل خانلری در مقاله‌های خود از نگاه عامّ ادبی و زبان‌شناختی بهره می‌جُست و زبانِ سلیس و نثرِ معیارگونه‌اش به نوع انتقادِ ادبی او برجستگی می‌بخشید. زرّین‌کوب، که پُربرگ و بارترین پژوهندهٔ دانشگاهیِ ایران در عرصهٔ ادب و فرهنگ و تاریخ است، بیشتر چشم‌اندازی تاریخی را برای بررسی‌های ادبی‌اش می‌گزید. یوسفی، اغلب نقد را به آستانهٔ تحلیل ادبی می‌کشاند و با پژوهش درمی‌آمیخت. شفیعی‌کدکنی چون در مجموعهٔ شاعران نیمایی قرار داشت، پُردامنه‌تر از آن سه تن به نقد ادبی جدید نزدیک شد. تا جایی که شاید نتوان

در معنای متعارفِ کلمه او را در این گروه قرار داد، امّا می‌شود اشاره کرد که وی با دقّت گسترده در ادب سنّتی، ایده‌های نو را به بررسی و نقدِ موشکافانه نهاد و از راهِ پژوهش به نظریّه‌پردازی نزدیک شد.[۲]

دهه‌هایی که از آن گفت‌وگو می‌کنیم (۱۳۵۰ ـ ۱۳۲۰) هم از نظر سیاسی و اجتماعی، و هم از جهتِ فرهنگی دوره‌ای است بسیار پُرتلاطم. ادبیّات مدرن فارسی، که با *بوف‌کور* (۱۳۱۵) صادق هدایت (۱۳۳۰ ـ ۱۲۸۲) شکلی قطعی یافت، در دهه‌های یاد شده به گسترش و نفوذِ درخور ملاحظهٔ اجتماعی رسید. از این رو میدانی برای نقد و بررسی آثار معاصران پدید آمد. امّا دانشگاه‌ها، در مجموع، در این زمینه خاموش بودند. پس نقد ادبیّات معاصر در بیرون از مرزهای دانشگاه هویّت پیدا کرد. فرهیختگان و نویسندگان و شاعران و مترجمان فراوانی در این راه کوشیدند[۳]. هرچند به دلیل جریان پُرشتاب مطبوعات، به ناچار، بخشی از آثارشان نسبت به دوره‌های بعد جلوه‌ای زمان-پذیر می‌یابد. امّا دست‌کم، چهار تن از آنان به شکلی حرفه‌ای‌تر و پی‌گیرانه‌تر به آثار ادبی معاصران نزدیک شدند. درواقع، آنها را می‌توان نمایندگان جریان زندهٔ نقد ادبیات معاصر دانست: عبدالعلی دست‌غیب (متولد ۱۳۱۰)، رضا براهنی (متولّد ۱۳۱۴)، محمّد حقوقی (متولّد ۱۳۱۶)، اسماعیل نوری علاء (متولّد ۱۳۲۱). براهنی نگاهی کاوشگر و زبانی پُرکشش را در تحلیل انتقادی ادبیّات معاصر به کار می‌گرفت. وسعت مطالعهٔ او در زمینه‌های گونه‌گون ادبی چشم‌گیر است. با این همه، به سبب توجّه گسترده به سلسلهٔ جدال‌های بی‌حاصل و نفی‌های نادرست و ادّعاهای عجیب دربارهٔ شعرها و داستان‌های خود، هیچ‌گاه به ارزش‌های واقعی استعدادش در نزد خوانندگان نرسید. او سال‌هایی را به تدریس در دانشگاه سپری کرد، امّا شیوهٔ انتقادی‌اش به هیچ روی دانشگاهی نیست. حقوقی در شعر نو به زبان و شکل توجهّی عمده داشت و در تحلیلِ سروده‌های شاعران معاصر انتخاب‌هایی وسواس‌آمیز را به کار می‌گرفت.

دهه‌هایی که از آن گفت‌وگو می‌کنیم، نوری علاء گذشته از کارگاهِ شعرِ ناموفّق خود (البته من هیچ‌کارگاه شعر موفّقی سراغ ندارم)، به طبقه‌بندی شعر و شاعران جدید از لحاظ تاریخی یا موضوعی پرداخت و در بخشی از تحلیل‌هایش از شیوه‌ای دانشگاهی بهره برد.

عبدالعلی دست‌غیب در شیراز چشم به جهان گشود و دورهٔ کودکی و نوجوانی‌اش را به همراه خانواده در فیروزآباد و جَهرُم سپری کرد. زیرا پدرش پس از تحصیل در علوم دینی به استخدام وزارت معارف (وزارت فرهنگ بعدی) درآمد و بیست سالی را به تدریس در مدرسه‌ها و سرپرستی ادارهٔ معارف این دو شهر گذراند.

او پس از دورهٔ ابتدایی و اوّل متوسّطه، به دانش‌سرای مقدمّاتی شیراز رفت و به آموزگاری مدرسه‌هایی در شیراز و کازرون مشغول شد. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به دلیل فعالیّت‌های سیاسی یک سالی به زندان افتاد و از شغل دولتی محروم شد. از این رو به کار در دفترهای اسناد رسمی و روزنامه‌های محلّی پرداخت. در میانهٔ سال‌های ۱۳۳۷ ـ ۱۳۳۳ به صورت روزمزد به خدمتِ ادارهٔ بهداشت استان فارس درآمد و به اعلب شهرها و روستاهای این استان رفت.

دست‌غیب در سال ۱۳۳۷ برای ادامهٔ تحصیل به تهران آمد و در رشتهٔ فلسفه و علوم تربیتی دانش‌سرای عالی تهران درس خواند. او از درس‌های محسن هشترودی (۱۳۵۵ ـ ۱۲۸۶)، محمود هومن (۱۳۵۹ـــ ۱۲۸۹)، و امیرحسین آریان‌پور (۱۳۸۰ـــ ۱۳۰۳) بهره یافت و پس از آن تدریس در آموزش و پرورش (دبیرستان‌ها، دانش‌سراهای مقدماتی و مراکز تربیت معلّم) را پیشه کرد. در سال ۱۳۵۹ بازنشسته شد. امّا هم‌چنان در چند مدرسهٔ عالی و دانشکده در زمینهٔ فلسفه و ادبیّات و جامعه‌شناسی درس داد تا آن که در سال ۱۳۷۲ به کلّی، تدریس، را به کناری نهاد.

برخی نوشته‌های دورهٔ نوجوانی‌اش در روزنامه‌های محلّی شیراز (مانند *پارس*، *بهار ایران*، *دوست ملّت* و *گلستان*) نشر یافته است: نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰. امّا در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۳۰ با آثاری که در زمینهٔ فرهنگ عامّه، به ویژه در مجلّه سخن گرد می‌آورد، شناخته شد. او از اواخر این دهه، به گونهٔ عمده به نقد و بررسی ادبی توجّه نشان داد و در دهه‌های ۱۳۷۰ ـ ۱۳۴۰ هم آن را پی گرفت. با این حال، وی از زمینه‌های فرهنگی دیگر، از جمله فلسفه غفلت نورزیده است. کتاب‌شناسی آثارش از این قرار است:

نقد ادبیّات معاصر: تحلیلی از شعر نو فارسی (۱۳۴۵)، سایه روشن شعر نوی پارسی (۱۳۴۸)، نقد آثار نیمایوشیج (۱۳۵۱)، نقد آثار غلامحسین ساعدی (۱۳۵۱)، نقد آثار احمد شاملو (۱۳۵۲)، نقد آثار صادق چوبک (۱۳۵۳)، نقد آثار صادق هدایت (۱۳۵۷)، نقد آثار محمّدعلی جمال‌زاده (۱۳۵۶)، نقد آثار احمد کسروی (۱۳۵۷)، نقد آثار م.ا. به آذین (۱۳۵۷)، نقد آثار بزرگ علوی (۱۳۵۸)، نقد آثار جلال‌آل احمد (۱۳۷۱)، گرایش‌های متضّاد در ادبیّات معاصر (۱۳۷۱)، به سوی داستان‌نویسی بومی (۱۳۷۶)، نقد آثار احمد محمود (۱۳۷۸).

مسایل نظری تحقیق و نقد: *شیوهٔ نگارش* (۱۳۴۶)، *هنر و واقعّیت* (۱۳۴۹)، *در آیینهٔ نقد* (۱۳۷۸).

حافظ: *حافظ شناخت* (۲ ج، ۱۳۶۸)، *از حافظ به گوته* (۱۳۷۳).

شعر: گل‌های تاریک (۱۳۴۶)، تصویرهای روبه رو (۱۳۵۱).

تاریخ: هجوم اُردوی مغول به ایران (۱۳۶۷).

برگردان آثار ادبی: *گزیدهٔ شعر شاعران انگلیسی* (با محمود معلّم، ۱۳۴۷)، *زندگانی و اشعار فدریکو گارسیا لورکا* (۱۳۵۳)، *مرثیه‌های شمال* (آنّا آخماتوا، ۱۳۵۴)، *توفان* (ویلیام شکسپیر، با اسماعیل دولتشاهی، ۱۳۴۷)، *نقد آثار و اندیشه‌های داستان‌نویسان بزرگ غرب* (۱۳۷۷).

فلسفه: چهار سوار سرنوشت (ویلیام هابن، ۱۳۴۸)، *فلسفه‌های اگزیستانسیالیزم* (۱۳۵۰)، *چرا مسیحی نیستم* (برتراند راسِل، ۱۳۵۱)، *دجّال* (ف.و. نیچه، ۱۳۵۲)، *شامگاه بت‌ها* (ف.و. نیچه، ۱۳۵۳)، *گذشته و آیندهٔ فرهنگی* (نقد آرای داریوش شایگان، ۱۳۵۶)، *فلسفهٔ تاریخ هگل* (بن کیمپل، ۱۳۷۹)، *هیدگر و شاعران* (و.م. فوتی، ۱۳۷۶)، *فلسفهٔ نیچه* (ا. مک دانیل، ۱۳۷۹)، *فلسفهٔ شوپنهاور* (ت. تافه، ۱۳۷۹)، *فلسفهٔ کارل مارکس* (د.مک لَملان، ۱۳۷۹).

دست‌غیب در اواخر دههٔ ۱۳۳۰ به نقد ادبی روی آورد. یکی از نخستین نوشته‌هایش «بررسی اجمالی دربارهٔ شعر نوی فارسی» نام داشت (۱۳۳۹). این مقاله در مجلّه *پیام‌نوین*[۴] نشر یافت. آن هنگام، او در دانشگاه فلسفه می‌آموخت و از تشویق سردبیر این مجلّه، روح‌الله خالقی (۱۳۴۴ـ ۱۲۸۵) برخوردار بود.

سخن گفتن دربارهٔ مجموعهٔ آثار انتقادی یک منتقد دشوار است، زیرا اغلبِ منتقدان تجربه‌ها و شیوه‌ها و ایده‌های گونه‌گونی را در سیر تکاپوهای قلمی خود از سر می‌گذرانند. امّا دربارهٔ دست‌غیب می‌توان اشاره کرد که برای او معنا و ساختارهای معنایی اثر در درجهٔ نخستِ اهمیّت است. در نظرِ وی، ادبیّات معنایی به گستردگی زندگی دارد. از این رو بدیهی است که نمی‌توان کلمه‌ها را جُز از دریچهٔ زندگی به آفرینش و نقد گذاشت. امّا چون انسان محوری‌ترین حضور در زندگی است، پس خواه‌نخواه قلمرویی از واقعیّت‌های اجتماعی پیش کشیده خواهد شد. «انسان» و «واقعیتهای اجتماعی» در آبشخور سدهٔ بیستم میلادی امیدها و آرمان‌های اجتماعی را نیز از نظر می‌گذرانند. دست-غیب، بدین ترتیب، به مرز نقدی اخلاقی هم می‌رسد. البتّه اخلاق در معنای وسیع کلمه مقصود است و نه در شکلِ تنگ‌نظرانه‌اش.

او به جست وجوی بنیادهای نظری و فکری برمی‌آید و به دلیل رشتهٔ تحصیلی‌اش تلاش می‌کند تا از جانبِ فلسفه به ادبیّات نزدیک شود.گفته‌ها و گریزهای فلسفی در آثارش اندک نیست. با این همه نمی‌توان گفت که در همهٔ

بحث‌هایش به «منطق»، یعنی پایهٔ فکری فلسفی دل می‌سپارد. لحن تُند و کلافه، دست‌کم در برخی مقاله‌ها و کتابهای نیمهٔ نخست تکاپوهای دست‌غیب، اثرهایی بر جای نهاده است. آیا باید آن را حاصل تقیّدهایی دانست که نگاهِ اجتماعیِ صرف، گاه به ادبیّات تحمیل می‌کند؟ شاید آری. امّا بخشی از آن را باید به جدال سنّت و تجدّد در فرهنگ و ادب معاصر مربوط دانست. زیرا او و هم‌نسلانش در روزگاری قرار داشتند که ادبیّات جدید در حال پوست‌انداختن و بیرون آمدن از پیلهٔ کودکی بود. هیجان و اضطراب در چنین موقعیّت‌هایی اجتناب‌ناپذیر جلوه می‌کند.

بیان و زبانِ نویسندهٔ *سایه روشن شعر نوی پارسی* صریح است و روشن. در شناساندن منابع و مأخذ، از خود کوتاهی نشان نمی‌دهد. مانند برخی معاصران نیست که استناد را به کناری می‌نهند تا یافته‌های دیگران را به نام خود ثبت کنند. تردید نمی‌توان کرد که شیوهٔ مورد پسندِ دست‌غیب در نقد، مقاله‌نویسی است [۵]. از این رو به نظر می‌آید که ساختارِ مقاله‌نویسی، حتّی به تک‌نگاری‌های ادبی او هم رَه یافته است. هر چند حقّ پیش‌گامی‌اش در نوشتن تک‌نگاری چهره‌های ادبی معاصرمحفوظ است. چون خود در این رشته تکاپوی ناچیز داشته‌ام، نمی‌توانم از اَدای احترام به او خودداری ورزم. البتّه مانند همهٔ تک‌نگاران، تک‌نگاری‌های او جملگی در یک سطح قرار ندارند. برخی از آنها صورتِ پرانسجام‌تری یافته‌اند و برخی دیگر چنین نیستند. تصوّر می‌کنم که در میان آثارش، *نقد آثار بزرگ علوی* (۱۳۷۵ ـ ۱۲۸۲) از نظرِ پختگیِ زبان و گستردگیِ تحلیل با نگاهی هم‌دلانه‌تر نوشته شده. شاید بتوان گفت که پیوند حسّی منتقد با آثارِ علوی او را به داوری‌های دقیق‌تر و روشمندانه‌تری معطوف کرده.

دست‌غیب، اگرنه در همهٔ نقدهایش، دست‌کم در بیشتر آثارش به جریانهای اصلی ادبیّات معاصر نگریسته است. بهتر است بگوییم که نخواسته جریانهای

حاشیه‌ای را به بزرگ‌نمایی نهد. اغلب (و نه همهٔ) شاخه‌های اساسی شعر و داستان فارسی در سدهٔ بیستم میلادی از بازتاب‌های اجتماعی بهره داشته‌اند. پس او با دشواری چندانی روبه‌رو نشده است. در یکی از اندک دشواری‌ها، محمود اعتمادزاده (م. ا. به‌آذین، متولّد ۱۲۹۵) در نگاه وی در صفِ داستان‌نویسان قرار گرفته. آشکار است که به‌آذین در تاریخ داستان‌نویسی معاصر، امتیاز عمده‌ای به کف نمی‌آورد، امّا مقامِ شایسته و تأثیرگذار او را در برگرداندن آثار ادبی نمی‌توان انکار کرد.

مترجمِ *دجّال* و *شامگاه بُت‌ها* باکی و بیمی ندارد که جنبهٔ آموزشی به نقدهایش رَه پیدا کند. در واقع باید گفت که وجهی از نقدهای او، به شیوه‌ای مستقیم یا نامستقیم به آموزش‌های ادبی و فلسفی و جُز آن مربوط می‌شود. البتّه من، خود، ده سالی معلّم بوده‌ام و نگاهم به این ویژگی خوش‌بینانه و مثبت است. امّا می‌دانم که همگان با من هم‌رأی و هم‌داستان نیستند.

نکتهٔ دیگری که اشاره به آن را ضروری می‌دانم، این است: دست‌غیب از شعر به سویِ نثر پیش می‌رود. او در آغاز به نقد و تحلیل شعر جدید توجّه بیشتری نشان می‌دهد. شاید از آن رو که در دورهٔ طلاییِ شعرنو (۱۳۴۰ــ ۱۳۳۰) به سر می‌برد. امّا پس از این دوره، به گونهٔ عمده، آثارِ داستان‌نویسان را مورد کاوش قرار می‌دهد. آیا از آن رو که درمی‌یابد جریان داستان‌نویسی، به سرعت، در حالِ پیشی گرفتن از جریان شعرگویی است؟ یا از آن جهت که در مجموع، نظرگاه اجتماعی و فکریِ وی در تحلیل و نقد داستان‌نویسی شکل رضایتمندبخش‌تری برای نمود می‌یابد؟ شاید هر دو.

سخن را با اشاره‌ای کوتاه به شخصیّتِ عبدالعلی دست‌غیب به پایان می‌برم. من از سال ۱۳۶۸ به بررسی و تحلیل شعر معاصر پرداختم و دل‌خواهم این بود که با پیش‌گامان نقد ادبی معاصر از هر گرایشی آشناییِ نزدیک‌تری بیابم. دو سال بعد، از اتفّاق، در یک دفتر نشر با استاد دست‌غیب آشنا شدم. هرچند

گرفتاری‌های معمول زندگی مجالِ چندانی به آدمی نمی‌دهد، امّا در دیدارهای گه‌گاهی تلاش کرده‌ام تا از گفتارها و تجربه‌های ایشان بهره برم. گذشته از این، باید بگویم که دو ویژگی انسانی وی در ذهنم برجستگی یافته است: فروتنی، صفای خاطر. من فروتنی و صفای خاطرِ مردی را که نیم قرن از زندگی‌اش به نقد و بررسی ادبی گذشته، هرگز از یاد نخواهم بُرد.

ـ این نوشته، شکل گسترش‌یافته و پیراستهٔ سخنرانیِ صاحب این قلم است در جلسهٔ بزرگداشتِ عبدالعلی دست‌غیب، در «خانهٔ شاعران معاصر» (پنج‌شنبه، ۲۹ آبان ۱۳۸۲).

پی‌نوشتها:

۱. در این زمینه، دو پژوهش سودمند انجام پذیرفته: *روشنگران ایرانی و نقد ادبی* (ایرج پارسی‌نژاد، سخن، ۱۳۸۰)، *پیش‌گامان نقد ادبی در ایران* (محمد دهقانی، سخن، ۱۳۸۰)

۲. *در روشنی باران‌ها* (کامیار عابدی، کتاب نادر، ۱۳۸۱، صص۲۳۴ـ۲۳۱).

۳. در همایش بررسی وضعیّت نقد ادبی در ایران (سه‌شنبه، ۱۸دی ۱۳۸۰) در زمینهٔ نقد شعر معاصر (۱۳۵۷ـ ۱۳۲۰) سخن گفته‌ام. خلاصه‌ای از این سخنرانی در دست است:(*کتاب ماه ادبیات و فلسفه* (س۶، ش۶۶ـ۶۵، اسفند ـ فروردین ۸۲ ـ۱۳۸۱، صص ۵۷ـ۵۰).

۴. *پیام نوین* (نشریهٔ ماهانهٔ انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد شوروی. س۲. ش۸. اردیبهشت ۱۳۳۹، صص ۳۳ـ۱۳).

۵. مقاله‌های انتقادی دست‌غیب، علاوه بر *پیام نوین*، از دههٔ ۱۳۴۰ به بعد در این مجله‌ها نشر یافته است: *کتاب هفته* (نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۴۰)، *راهنمای کتاب*، *فردوسی*، *دریا*(شیراز)، *نگین*، *آدین*، *دنیای سخن*، *کلک*، *چیستا*، *هستی*، *کیهان فرهنگی* (دورهٔ دوم)، *بخارا*، *شباب*، *عصر پنج شنبه* (شیراز)، *ادبیات داستانی*، *زنان*، *نیستان*، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، *سیمرغ*، *شوکران*، و مانند آنها.

دریا مجله‌ای بود که به کوشش چند تن از جوانان نواندیش سال‌های آغازین دهۀ ۱۳۴۰ (مانند دست‌غیب، منصور اوجی، پرویز خائفی، محمود معلم، اسد حیات داوودی، مهدی فاطمی) در شیراز نشر می‌یافت (۳ شماره، بهار- پاییز ۱۳۴۱). دربارۀ آن ن.ک: *نگاهی به نشریّات گهگاهی* (کاظم سادات اشکوری، تیراژه و علمی، ۱۳۷۴، صص ۲۲۱- ۲۱۸).

برای فهرستی ناکامل، اما سودمند، از مقاله‌های دست‌غیب، نیز ن.گ: حسین حدّاد و حمیدرضا داداشی (*ادبیات داستانی*، س۵، ش ۴۱، پاییز ۱۳۷۵، صص۱۲۲-۱۱۷).

دربارهٔ نقد

(گفت‌وگوها، مقاله‌ها، ترجمه‌ها)

چهل سال نقد عمر به پای نقد ادبی*

(گفت‌وگو با عبدالعلی دست‌غیب، منتقد و مترجم)

گفت‌وگو: سید علی کاشفی خوانساری

عبدالعلی دست‌غیب، یکی از پیشکسوتان نقد ادبیات داستانی در کشور ماست. دست‌غیب با حوصله فراوان، نزدیک به سه ساعت به پرسشهای *ادبیات داستانی* پاسخ داد. در گفت و گوهایمان با او، دربارهٔ تعریف و رسالت نقد، ضعف‌ها و قوت‌های نقدهای دست‌غیب و پیشینهٔ نقد ادبی در کشورمان صحبت کرده‌ایم. مروری بر شاخه‌های گوناگون جریان نقد ادبی در ایران امروز نیز از دیگر دستاوردهای این گفت و گو است.

در آغاز صحبت از چگونگی ورودتان به پهنهٔ نقد ادبی بگویید.

اولین مقالات من وقتی که دوازده سال داشتم، در مجلات و روزنامه‌های تهران چاپ شد. ابتدا داستان و شعر می‌نوشتم، ولی بعدها به نوشتن نقد ادبی روی آوردم. در آن موقع دانش نقد ادبی به صورت مستقلی وجود نداشت و در این زمینه مقالات پراکنده‌ای نوشته می‌شد.

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۴۱، پاییز ۱۳۷۵، صص ۱۰۷ ـ ۱۱۶.

برای یکی از مجلات، داستانی نوشتم که سردبیر آن نشریه مرحوم روح‌الله خالقی موسیقی‌دان معروف بود؛ او داستان مرا پسندید و آن را چاپ کرد. آنگاه مطلبی نوشتم دربارهٔ پروین اعتصامی که مرحوم خالقی این مطلب را خیلی پسندید و در قسمت سرمقالهٔ مجلهٔ *پیام نوین* که در آن کسانی چون دکتر هشترودی، سعید نفیسی و دکتر مهدی بیانی مطلب می‌نوشتند، چاپ کرد. بدین گونه بود که همکاری من با مرحوم خالقی و مجلاتی چون *سخن* و *راهنمای کتاب* آغاز شد. من نوشتن نقد ادبی را از حدود سال ۱۳۳۷ شروع کردم و در ابتدا نقدهایم ذوقی بودند، اما بعد متوجّه شدم که برای نوشتن نقد ادبی باید مبانی و اصول را در نظر داشت که اگر این اصول نادیده انگاشته شود، نتیجه‌ای پیوسته و سنجیده و درخور تأمل حاصل نمی‌شود. از آنجا که رشتهٔ درسی‌ام فلسفه بود و تا حدودی مبانی آن را می‌دانستم، کوشیدم که با آثار ناقدان معروف و صاحب مکتب آشنا شوم. این دوره، دوره تأثیرپذیری‌ام بود. پس از آن تلاش کردم اسلوبی متناسب با شرایط فرهنگی و معنوی و پیشینهٔ تاریخی کشورمان به وجود آورم و در این زمینه تاکنون نزدیک به چهارده کتاب دربارهٔ شاعران و نویسندگان معاصر نوشته‌ام. کمابیش هزار عنوان نقد و مقالهٔ دیگر هم برای جوانترها که تازه کار نویسندگی را آغاز کرده‌اند نوشته‌ام و آنها را در نشریات گونه‌گون به چاپ رسانده‌ام. اکنون که کار تدریس بازنشسته شده‌ام، کارم نوشتن و خواندن است. به علت کمبود وقت، نقد شعر را کنار گذاشته‌ام و بیشتر به نقد داستان و تحقیق و ترجمهٔ آثار فلسفی می‌پردازم.

چرا به داستان نویسی ادامه ندادید و چطور شد که نقد به فعالیت اصلی شما تبدیل شد؟ آیا نتوانستید در عرصهٔ داستان به موفقیت برسید؟

به دلیل اینکه نقدهای برخی از نویسندگان خارجی را خوانده بودم، نوشتن نقد را جذاب‌تر از نوشتن داستان می‌انگاشتم. منصفانه بگویم که داستان نویسی

زحمت بیشتری دارد. اما دلیل اصلی این بود که نوشتن قصه نیازمند تحرک زیاد و کسب تجربه‌های گوناگون است، یعنی باید به خیلی جاها مثل روستاها و محله‌ها رفت و در زندگی‌ها دقت کرد. من در آن سالها روحیات ویژه‌ای داشتم. انزوا و خلوت و تنهایی را بیشتر می‌پسندیدم. همنشینی با دیگران ـ که لازمهٔ داستان نویسی است ـ برایم دشوار بود و به جای دیگران با کتاب بیشتر مأنوس بودم. نقدی بر کارهای جمالزاده نوشتم و در پی آن، او نامه‌ای به من نوشت که از نوشته‌اش معلوم بود نقدم را پسندیده است. از آن پس به نوشتن نقد ادبی بیشتر از پیش علاقه‌مند شدم. در آن نامه او توضیحاتی داده بود که نکاتی روشنگرانه به شمار می‌آمدند. از همین رو به طور جدی به فراگیری و آموختن مبانی نقد روی آوردم و به آثار نویسندگان جوانی که استادان دانشگاه معمولاً توجهی به آنها نداشتند، توجه بیشتر نشان دادم.

تعریف شما از نقد، به ویژه نقد ادبیات داستانی چیست؟

من گمان می‌کنم منظور از نقد، روشن کردن و حتی ساخت دگربارهٔ دنیایی است که قصه‌نویس و شاعر بنا کرده است. یعنی ناقد در عین حال که به ضعف و قوت یا حسن و قبح یک کتاب قصه (یا کتاب دیگر) می‌پردازد و احیاناً دربارهٔ شخصیت پردازی این یا آن داستان سخن می‌گوید، یا آنکه دربارهٔ نثر، جوّ و فضا و عناصر دیگر داستان صحبت می‌کند، درواقع دنیایی شبیه دنیایی که ابتدا آن قصه‌نویس ساخته است، می‌سازد. وقتی از نگاه ناقد به دنیای هنرمند قصه‌نویس نگاه می‌کنیم، زاویه‌هایی را می‌بینیم که پیشتر ندیده‌ایم؛ چه بسا خود نویسنده هم متوجه این زاویه‌ها نبوده و فقط می‌خواسته قصه را بنویسد و آن را روایت کند، اما این قصه تجسّم اجزا و عناصری از زندگی انسان است که در نگاه کسی دیگر (به ویژه اگر منتقدی آگاه باشد) بیشتر و بهتر از نگاه خود آن نویسنده نمود می‌یابد.

شما در نقدهایتان رویکردی تذکره‌ای ـ تاریخی دارید و داستان را از این جنبه بررسی می‌کنید. البته کسان دیگری هم هستند که از این نظرگاه به نقد آثار پرداخته‌اند، چنان که علی‌اکبر کسمایی در یکی از کتابهایش می‌گوید که کار منتقد همچون کار نقاد تاریخ است. آیا شما نقد را تاریخ‌نویسی داستان می‌دانید؟

پنج رویکرد اصلی در نقد ادبی هست، که عبارتند از: روان‌شناختی، جامعه-شناختی، اسطوره‌ای، اخلاقی و شکلی (فرمالیستی). بعضی می‌گویند که نقد مدرن و جدید به خود متن توجه دارد و معتقدند که چهار رویکرد اولی، بر عوامل بیرون از متن تکیه می‌کنند، در حالی که این تکیه باید بر عوامل درون متن باشد. در این زمنیه، دو دسته‌بندی هست که یکی نقد تأویلی است و دیگری نقد شالوده شکنی، که البته هر دو مشترکات بسیاری دارند و به ساختارگرایی خیلی نزدیکند؛ هر چند تفاوتهای بسیاری نیز میان آنها هست. پیروان این طریق می‌گویند برای شناخت اثر هنری باید خود متن را در نظر گرفت و به عوامل خارجی همچون حوادث تاریخی و عوامل محیطی توجهی نکرد. یکی از کسانی که در این زمینه نظریات بدیعی دارد، مارتین هایدگر فیلسوف معاصر آلمانی است که از بنیانگذاران نقد هرمنوتیک به شمار می‌رود. کسان دیگری چون ژاک دریدا و گادامر در چارچوبی که او در نظر گرفته، قلم می‌زنند. یعنی نگاهشان به تاریخ، همچون ما به صورت خط طولیِ صعودی نیست. درواقع، هایدگر، تاریخ را آغاز آنگاژمان یعنی درگیری انسان با «فوسیس» می‌بیند و «فوسیس» را به وجود و بودن تعبیر می‌کند و می‌گوید نخستین فیلسوفان و شاعران یونان با فوسیس که به زبان امروز «نمود» معنی می‌شود، مثل خورشید یا امواج دریا درگیر می‌شوند و از این درگیری و توجه به نمودهای جهان عارض، برقی می‌درخشد که برق شهود و شناخت درونی

است. اینجاست که فاصلهٔ بین شناسنده و شناخته شده از میان می‌رود و وجود از افق زمان طلوع می‌کند. پس یکی از نکاتی که در نقد تأویلی مطرح می‌شود، زدودن «تمایز» و «بعد» از «وجود» است. ما باید راه رفته را برگردیم و به سرآغازهای تماس ـ که همان تاریخ وجودی است ـ برسیم. و اگر چنین نکنیم دچار فن بنیادی (تکنیسیته) می‌شویم و این دورهٔ قهر و غلبهٔ فن‌سالاری و نیروهای شر است؛ راهی که به سوی هاویه و ظلمات می‌رود. بر همین بنیاد است که هایدگر اشعارِ هولدرلین و ریلکه و متون تراژدی یونانی را تفسیر می‌کند. این تفسیر در غرب خیلی رایج است و در ایران هم بسیاری از آثار را بر این اساس نقد و تفسیر می‌کنند. اما من با اینکه بدیع بودن این نقد را قبول دارم، بایکی از ناقدان هایدگر همباورم که می‌گوید: هایدگر با نقدهای خود افق تاره‌ای در زبان و شعر باز کرده است، و معتقدم که هر کتاب و قصه‌ای به ویژه از واقعیتی که یا شخصی است و یا اجتماعی و عام، می‌تواند کشف حجاب بکند. درواقع من به این نتیجه رسیده‌ام که به خواندن این کتب از همهٔ تجربه-هایشان استفاده می‌کنیم. البته باید به نظریه‌پردازان خودمان نیز مثل عبدالقاهر جرجانی و ابن سینا و بزرگان ادب کشورمان توجه داشته باشیم. اینها در آثارشان که در زمینه‌های بلاغت و فصاحت و معانی بیان است، نکته‌های ظریفی مطرح کرده‌اند و وقتی که در آنها دقت می‌کنیم به یک نقطه‌نظر جامع می‌رسیم. اما من گمان می‌کنم که این آثار هنوز به این صورت مطرح نشده‌اند. من میان دو حوزهٔ حقیقت و واقعیت فرق می‌گذارم. ما انسانها در دو حوزهٔ حقیقت و واقعیت زندگی می‌کنیم. بستگی دارد که ببینیم در چه سطحی از معرفت دینی و اخلاقی و عرفانی هستیم. هر قدر در این سطوح بالاتر برویم، به حوزهٔ حقیقت نزدیکتر می‌شویم، و وارونهٔ آن، هر قدر که از این سطوح پایین‌تر بیاییم، به حوزهٔ واقعیت نزدیکتر شده‌ایم.

البته من مثل نظرگاه قرون وسطا، جدایی و شکافی میان این دو حوزه نمی‌بینم، بلکه آن را همچون نردبانی می‌بینم که بر اساس آن، انسان از واقعیات حرکت می‌کند و به مراحل بالا، یعنی حقیقت می‌رسد. این سیر به مراحل بالاتر، نیازمند مجاهدت، تربیت و پیدا کردن بینش اخلاقی و عرفانی است.

می‌خواهید بگویید که منتقد برای تسلّط یافتن و دقت در کار نقد، به یک سلوک اخلاقی و عرفانی نیازمند است تا بتواند بر اساس آن به یک نقد حقیقی از اثر دست پیدا بکند و از منظر بالاتری اثر را بررسی کند؟ به عبارت دیگر گمان می‌کنم که شما تمامیت نقد را به نظرگاه و بینش منتقد نسبت می‌دهید. می‌گویند نقد در حکم آیینه است و در میان بودن منتقد عیب نقد است، آیا این اختلاط در آثار شما دیده نمی‌شود؟

اگر منتقد یک چنین سلوکی داشته باشد، خیلی آرمانی است. می‌خواستم در پاسخ به هایدگر و نقد تأویلی و نقد شالوده شکنی که به درون متن توجه بیشتری نشان می‌دهند، بگویم که هر چند بدایعی دارد، از اشکالاتی نیز به دور نیست. انسان روی زمین زندگی می‌کند، ولی طالب کمال است. کمال به آسانی به دست نمی‌آید و مثل راه عشق است که حافظ و مولانا گفته‌اند: سلوکی بسیار سخت است، اما این سلوک، خودش آرامشها و شادهایش را به همراه می‌آورد. اگر چنین باشد، قصه نویسان، شاعران و نویسندگان به نسبت توجهی که به این افقها دارند، به کشفیاتی می‌رسند که در آثارشان آشکار است: سینکلر وضع رقت‌بار کارگران کارخانه‌ای در شیکاگو را (در جامعهٔ خشن و بی‌رحم سرمایه‌داری آمریکا) بیان می‌کند؛ تولستوی در رمان *جنگ و صلح*، خود منظرهٔ گسترده‌ای از یک جنگ ملی و درعین حال با ابعاد جهانی به دست می‌دهد و در آن نوسان جوامع را میان «جنگ» و «صلح» به تصویر می‌کشد؛ مولانا به جایی می‌رسد که می‌گوید؛

باید که جمله جان شوی، تا لایق جانان شوی

یا:

سوی من آی ای آدمی! تا زینت موزون‌تر کنم

و با این ابیات، افق کمال معنوی را ترسیم می‌کند. در هر حال این پله‌ها را هنرمند در می‌نوردد و به سطح بالاتری می‌رسد و چیزی خلق می‌کند که شادی‌آفرین و آفرینش‌گری است. بدین گونه در دیگران تأثیر می‌گذارد.

ناقد باید ببیند که شخصیت خود نویسنده وحرکتش به سوی کمال، اعم از کمال هنری یا زیبایی شناختی یا کمال و معرفت دینی اخلاقی، چگونه بوده است و آن را در آثار قصه نویس جست و جو کند. او باید در پی یافتن پاسخ برای این پرسش باشد که آیا اجزا و عناصر قصه با آن منویّات باطنی و تجربه-های نویسنده هماهنگی دارد یا خیر؟ هرگاه، این عوامل بیرونی و درونی با یکدیگر یک کُلّ پیوسته تشکیل دادند، کار موفق است. این هم نیازمند وجود اصالت و صمیمیّت در هنرمند است. یعنی به خودش و دیگران راست بگوید. آن گاه باید به ارزیابی کار او پرداخت و با اصولی که کمابیش استوار و سنجیده‌اند، قصه را سنجید، بدایع کار را نشان داد و پرده از آن دنیای واقعی که نویسندگانی مثل دیکنز و بالزاک و پروست به وجود آوردند، برگرفت و آن را بار دیگر برای دیگران کشف حجاب کرد. ناقدی که به این نکات توجه نداشته باشد، به طبع، ممکن است نقدی غیر اصولی بنویسد. برای نمونه دوستان را بنوازد و دشمنان را بگدازد و از این کشف محجوب هنری دور شود. در نقد نباید با پیش داوری یا با ذهنیت از پیش در نظر گرفته، اثر را سنجید. باید توجه داشت که هنر «رمان» در واقع از هنرهای آمیخته است، یعنی هنری که کمتر از هنرهای دیگر انتزاعی به شمار می‌رود. به عبارت دیگر، واقعی بودن رمان بیشتر در نظر گرفته می‌شود. رمان، از زندگی و مرگ اشخاص، عشقها و علاقه‌ها، کامیابیها و ناکامیهای آنها، از اشخاصی که گاه ما را

به گریه و گاهی به خنده می‌اندازند، می‌گوید. اشخاص داستانی‌ای که برای نمونه در *دن‌کیشوت* یا در *تام‌جونز* و یا در *برادران کارامازف* می‌بینیم، همه در سلوک هستند و آن سلوک، زندگی است. آنها هم در اقلیم خاص خودشان حرکت می‌کنند. در این اقلیم، آنها با هَمَند، نه جدا از هم. در خلوت و تنهایی، قهرمانان داستان به دیگران فکر می‌کنند و برای آینده نقشه می‌کشند؛ نمونه‌اش راسکول نیکوف است در *جنایت و مکافات*. او در خلوت و تنهایی‌اش به خانواده و آینده‌اش، و مهمتر از آن به طرح یک اندیشهٔ غلط، و اراده به قدرت و قهر و غلبه فکر می‌کند. او گمان می‌کند کسی که به دست وی کشته شده، از شپشی فروتر بوده، اما بعد، آن را نتیجهٔ گناه و انحراف خود می‌پندارد و به راه اصلی می‌آید و به اصطلاح عارفان رستگار می‌شود. اگر رمان‌نویسی این اجزا را کنار بگذارد و فقط اجزای انتزاعی را در نظر بگیرد، یعنی گمان کند که درمثل توصیف یک مکان فساد ممکن است دیگران را هم به فساد بکشاند و از این‌رو، آن را کنار بگذارد، بخشی از واقعیت و بخشی از ساختار کار نیز معلق می‌ماند. زیرا از طریق اشتباهات می‌توان راه صحیح را یافت و از طریق عمل است که می‌توان به فکر بدیع و اندیشه‌ای درست رسید. البته این هم بستگی دارد به میزان مجاهدت و سلوک ما که چقدر به این کار دست بزنیم و به چه درجاتی برسیم. این کار به اصطلاح واقعی و معنوی را می‌توان در اغلب رمانها یافت. برای نمونه یکی از آنها «عشق» است که منظور از طرح آن در رمان صرفاً عمل جنسی نیست، بلکه حال و هوای معنوی و روحی عشق در نظر است. به همین دلیل که هر دو جنبهٔ زندگی انسان را در نظر می‌آورد. در انسان غرایزی هست و زیست انسان بدون اطفای این غرایز میسّر نیست، ولی باید این غرایز به صورت درست به کار رود. رمان و شعر این مسائل را نیز مطرح می‌کنند تا خواننده بداند وضعش چیست و چطور می‌تواند به خوبی به راه اصلی برسد و به اصطلاح عارفان، رستگار شود. از سوی دیگر همچنان که گفتم، رمان و قصه

بیش از هر چیز به عمل وابسته‌اند، چون اگر عملی نباشد، روایت داستانی نیست. وظیفهٔ منتقد این است که ببیند مجموع کار چقدر به واقعیّت نزدیک است.

اما بیشتر قصه‌نویسان می‌خواهند که منتقد نقد تکنیکی و ساختاری بنویسد. به عبارت دیگر آنها می‌خواهند منتقد بگوید که شخصیت‌پردازی-شان موفق بوده است یا خیر، یا آنکه گفت و گوها (دیالوگها) ضعیف نوشته شده‌اند یا قوی، از نظر ساختاری و شیوه و تکنیک داستانشان بررسی شود و نتیجه فراروی خواننده گذاشته شود؛ در حالی که شما دنیای رمان را جامعه‌ای واقعی فرض می‌کنید و افراد رمان را افرادی کاملاً واقعی در نظر می‌گیرید؛ این نظر با نقد تکنیکی که داستان و آدمهایش را تصنعی و ساختگی می‌داند، متفاوت است.

من این تفاوت را مثل تفاوت افلاطون و ارسطو می‌دانم. افلاطون وقتی مشکلها و موضوعات انسانی و اخلاقی و عرفانی را طرح می‌کند، مثل این است که شخصی به باغ رفته باشد و گلها و درختان را ببیند و آنها را نظاره کند و بعد برای آنها تعبیر خاصی از خود بیان کند. ارسطو به عنوان یک متفکر همچون کسی است که به باغ می‌رود و گلها و گیاهان را می‌چیند و بعد آنها را جداگانه تجزیه و تحلیل می‌کند. درواقع نقد ارسطو چون به زیست شناسی علاقه‌مند بوده، بر پایهٔ زیست شناسی است؛ یعنی همان‌طور که زیست شناسی، موجودات را زیر ذره‌بین نظاره می‌کند؛ اما افلاطون باغ را در زیبایی و تمامیت آن نظاره می‌کند. نقد تکنیکی که شما از آن می‌گویید، درواقع ارسطویی است و البته تا حدودی هم راهگشاست، درمثل اگر اجزا و عناصر قصه اشکال داشته باشد، می‌توانیم به کمک اصولی متوجه این اشکالات بشویم. شما *اسیر زمان* نوشتهٔ اسماعیل فصیح را در نظر بگیرید. زمانی که *اسیر زمان* را می‌خوانید، درست مثل این است که دارید یک دورهٔ روزنامهٔ *اطلاعات* یا *کیهان* را

می‌خوانید. حتی از این گذشته، نویسنده در آن به استقبال آینده هم می‌رود، یعنی مسائلی را که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ اتفاق افتاده، از دید دههٔ ۷۰ می‌بینند. این یک اشتباه محض تکنیکی است و به طبع، هیچ ناقدی آن را نمی‌پذیرد. اما اگر ما فقط به این جنبه بنگریم، ممکن است از راه اصلی خارج شویم، چنان‌که بعضی‌ها داستایوفسکی را بزرگترین رمان‌نویس دنیا می‌دانند و بعضی‌ها مثل ناباکف او را رمان‌نویس ندانسته، بلکه درام‌نویس می‌دانند. اگر از برخی اشکالات عمدهٔ داستایوفسکی مثل عدم تشریح جزئیات و عناصر چشمپوشی کنیم، متوجه می‌شویم که او موفق به ارائهٔ اقلیمی خاص می‌شود که در آن افراد داستانهایش رنج می‌برند و زندگی می‌کنند. بنابراین در نظر من نقد تکنیکی از این جهت خوب است که به ما کمک می‌کند به نقدی که اشاره کردم برسیم؛ یعنی همان‌طور که گل را در کلیت و زیبایی آن نظاره می‌کنیم، اما اصل و مقصد نهایی، نقد تکنیکی نیست.

خوب است پرسشم را این‌طور بیان کنم که برخی نویسندگان و منتقدان تکنیکی داستانها، می‌گویند که کارهای شما نقد جدّی نیستند. البته در آثار شما هم چنین ادعایی که کارها را صرفاً تکنیکی بررسی کند، و جزء به جزء ساختار، بنیاد و عملکرد را تحلیل کند، نیست. حتی بعضی از خلاصهٔ داستانهایی که ذکر می‌کنید، برای همه پذیرفتنی نیست. اینان می‌گویند که شما به نوعی برداشت شخصی خودتان را در نوشتن خلاصهٔ داستانها دخالت می‌دهید. همچنین می‌گویند که شما بیشتر از منظر فلسفی و جامعه‌شناسی، آثار را بررسی می‌کنید و نقدهایتان شاکلهٔ تأویلی دارد. درمثل برداشت شما از *بوف کور* صادق هدایت، واقعاً منحصر بفرد است، کاملاً شخصی است؛ دنیایی را که شما در *بوف کور* دیده‌اید، دیگران ندیده‌اند. این یک نقد فردی مثل نقد هگل

است. در حالی‌که نقدهای شما، دعوی نقدی اجتماعی همچون نقد شلگل را دارد.

می‌دانید ما در محضر فلسفه هستیم، باید از اینکه خودمان را مرکز و محور بدانیم، پرهیز و دوری کنیم. گر چه من نخستین کسی بودم که نقد را جدی گرفتم، ولی در آغاز، به طبع وضعی روشن نداشتم و می‌بایستی با اشکالات کار مواجه می‌شدم. ابتدا بیشتر، نقد تکنیکی می‌نوشتم و با پیشداوری‌هایی سراغ کتابها می‌رفتم، بعد از مدتی با خواندن بیشتر رمانها و نقدها پی بردم که در هر کدام از این آثار نکته‌هایی وجود دارد که باید تشریح شوند. من درواقع تأویل نمی‌کنم، می‌خواهم ببینم که در این نوشته، نویسنده تا چه اندازه راست گفته و صمیمی و اصیل بوده؛ و نیز ببینم که چقدر در سلوک خودش در هر دو حوزهٔ حقیقت و واقعیت، به مقصود نزدیک و نزدیکتر شده، بنابراین می‌کوشم که به سوابق اشخاص کاری نداشته باشم. ممکن است شخصی در زمانی به گروهی یا حزبی پیوسته باشد، اما اثری که به وجود آورده، دارای ویژگی‌های زیبا-شناسی تجسمی و هنری باشد.

در حقیقت، شما به نقد اثر اعتقاد دارید، نه به نقد نویسنده؟

به نویسنده این طور نگاه می‌کنم که دریابم چقدر در اثرش حضور دارد. نویسنده هم افکار و عقایدی دارد که این افکار و عقاید را برای خود ارزشمند می‌شمارد. بنابراین، چنین افکاری خواه و ناخواه در رمان یا قصه‌اش بروز می-یابد. چون آن اطلاعات یا طرح داستانی را، که افزون بر توالی رویدادها، متکی بر روابط علت و معلولی است، نویسندهٔ قصه تنظیم می‌کند و بر همین اساس است که دنیایی خاص به وجود می‌آید که ما آن را دنیای دیکنز یا بالزاک می-نامیم، هر قدر نویسنده از واقعیت دورتر باشد، به جهت دیگر به واقعیات نزدیکتر می‌شود.

برای نمونه در قرن نوزدهم، سه رمان دربارهٔ زندگی زنان نوشته و منتشر شد که عبارتند از *آناکارنینای* تولستوی، *مادام بواری* فلوبر، و *عاشق خانم چاترلی* اثر دی. اچ. لارنس.

«آنا کارنینا» و «مادام بواری» سرانجام خودکشی می‌کنند، در حالی که «خانم چاترلی» از شوهرش طلاق می‌گیرد و با مردی عادی که باغبان آن خانوادهٔ اشرافی است، زندگی تازه‌ای را آغاز می‌کند. اما در هر سهٔ این رمانها با واقعیت مشابهی سر و کار داریم؛ واقعیتی که از سه زاویهٔ دید نگاه شده است.

می‌خواهم بگویم وقتی که اثری داستانی را مطالعه می‌کنم، در هر حال متوجه هستم که نقص‌های تکنیکی را که در آن هست، بیان کنم و در ضمن ببینم که در آن اثر چه نشانی از واقعیتهای روان‌شناختی و جامعه‌شناختی هست؛ واقعیاتی که مردم، هر روز با آنها سر و کار دارند و اسباب خشنودی و ناخشنودی آنهاست و آنها را به کمال نزدیکتر و یا از آن دورتر می‌کند. بنابراین اگر نقص‌های تکنیکی در کار باشد، به طبع، به کلیت آن صدمه می‌زند، یعنی اگر طرح (plot) و یا شخصیت‌پردازی قوی نباشد و یا اینکه نویسنده اشراف کافی بر محیط داستان نداشته باشد، و نمونه‌هایی از این دست، به طور حتم، داستان، آسیب می‌بیند. اما همراه و همپای آن باید واقعیاتی را که گفتم نیز در نظر داشت و سنجید.

شما کتابهای قبلی‌تان را که دربارهٔ نویسندگان ایرانی و آثارشان است قبول دارید، یا گمان می‌کنید که آنها را باید اصلاح و بازنگری کنید؟

اگر قرار باشد که دوباره چاپ شوند باید آنها را بازنویسی کنم (کتابی دربارهٔ صادق چوبک نوشته‌ام که هم ناقص است و هم مختصر، در این کتاب یک مقدار آرای نظری در نقد ادبی مطرح شده که ربطی به نقد ندارد. این

کتاب را تجدید نظر کرده‌ام و اکنون به سه برابر حجم اولیه‌اش رسیده که قرار است به زودی چاپ شود).

من از اشخاصی نیستم که گمان کنم همهٔ ابعاد یک اثر را می‌توانم ببینم، از همین رو در نقدهایی که می‌نویسم، با نویسندگانی که به آنها دسترسی دارم، مشورت می‌کنم.

بسیار خوب است که از پیشینهٔ نقد ادبی در ایران دورنمایی بدهید. آیا نقد به معنای امروزی آن، در ادبیات کلاسیک ما نشان و سابقه‌ای داشته است؟

در ایران پس از اسلام، که محیط تازه و مناسبی برای پرورش و تربیت مردم به وجود آمد، حوزهٔ وسیعی گشوده شد تا ایرانیها با توجه به فرهنگ دیرپای خود حیات دوباره‌ای را آغاز کنند. این رخداد در سدهٔ چهارم و پنجم به اوج خود می‌رسد و اسخاص بزرگی چون فارابی، بیرونی، ابن‌سینا، سهروردی و. ... به آوازه و شهرت می‌رسند. اما اصول مسلمانان بسیار محکم است. بنابراین با فرهنگهای دیگر مواجه می‌شوند، اما با دیدی انتقادی؛ به ویژه در مواجه شدن با افکار و نظریه‌های علمی و فلسفی. از جملهٔ این افکار، اندیشه‌های افلاطون و ارسطو است. در این میان، ارسطو بیش از افلاطون مطرح می‌شود، چرا که نظریاتی دربارهٔ شعر دارد و ابن سینا و فارابی و بعضی دیگر از نویسندگان آن زمان به پیروی از نظر وی معتقد بودند که شعر کلامی است خیال‌انگیز، و می‌کوشیدند که علت این خیال‌انگیزی شعر و حماسه را بیابند. چنان که ابن سینا در کتاب *شفای* خود یک بخش دربارهٔ نقد شعر آورده است. این افراد بعدها کوشیدند به عناصری چون بلاغت، فصاحت و ایجاز و روابط استعاری و تشبیهی اشعار توجه کنند و خیلی سراغ قصه نمی‌رفتند. نثر و شعر را به طور کلی بررسی می‌کردند. از نمایندگان معروف آن عبدالقادر جرجانی و قلقشندی را می‌توان نام برد که در کشف ظرایف شعر و نثر و قواعد آنها، نظرهای صائبی ابراز داشتند. اما شعر را از نظر روان‌شناختی و

جامعه شناختی خیلی کم مورد بحث قرار می‌دادند و بیشتر به جنبهٔ متنی و تکنیکال آن می‌پرداختند. بیشتر این کتابها هم به زبان عربی بودند و عامهٔ فارسی زبان نمی‌توانستند از آنها استفاده کنند، مگر دانشمندان و شاعرانی چون انوری، خاقانی، سعدی و. .. که به این زبان و زمینهٔ بحث آشنا بودند. همان نقد خیلی زنده و جاندار را ما در آثار خود نویسنده‌ها هم می‌بینیم، اما به طور پراکنده، مثل بیشتر انتقادهایی که مولوی از شاعران دیگر می‌کند، یا تعرض‌هایی که حافظ و سعدی به شاعران دیگر دارند، یا آنجا که فردوسی همراه با ستایشی که از شعر دقیقی می‌کند، به طور موجز و مختصر انتقادی می‌کند و می‌گوید:

نگه کردم این نظم سست آمدم بسی بیت ناتندرست آمدم

سالها وضع چنین بود، اما رخدادهایی اجتماعی مانند هجوم مغول و تیمور این نقد پراکنده را هم دچار بیماری و وقفه کرد، تا اینکه در دورهٔ مشروطه، دوباره فرهنگ جامعه جان تازه‌ای گرفت و نقد (یا کریتیک) اجتماعی و هنری رونق بیشتری یافت، علت چنین رونقی آن بود که نویسندگان ما با آثار و افکار اروپائیها آشنا شدند و کوشیدند این عقب‌ماندگی‌های فرهنگی را جبران کنند. از جمله کسانی که در این زمینه کار کردند، آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی و دهخدا را می‌توان نام برد. اما در چند دههٔ اخیر کسانی مثل دکتر خانلری، ضیاءالدین هشترودی، نیمایوشیج و صادق هدایت متوجه شدند که باید تحقیق و نقد را به شکل و شیوه‌ای جدید انجام دهند. از همین رو اگر نقدهای این دوره را با نقدهای دورهٔ قدما مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که نقد پیشینیان بیشتر در زمینهٔ زبان (معانی بیان و ظرافتهای بلاغی و استعاری و. ..) است و نقد معاصران دورهٔ مشروطه به بعد با نگاه به ابزار دیگری مثل کشفیات روان-شناختی و مردم شناسی، اسطوره‌شناسی و جامعه‌شناسی و از این دسته. این را هم بگوییم که در نقد قصه، ناقد نه تنها باید به اجزا و عناصر داستانی توجه داشته باشد، بلکه باید گذشتهٔ فرهنگی جامعهٔ خودش را هم در نظر بگیرد.

چون اگر به گذشتهٔ فرهنگی توجه نکنیم، دیگر تکیه‌گاه و سکویی نداریم که روی آن بایستیم. در صحبت از این دوره، باید از مرحوم جلال آل احمد هم نام ببریم که نوشته‌های با اهمیت او به ویژه آنچه در *نفرین زمین* و *غرب‌زدگی* مطرح می‌کند، درخور تأمل است. در آثار جلال‌آل‌احمد، گذشته از موضوعات هنری آن، نقد اجتماعی به خوبی و فراوانی مطرحند.

بعد از سالهای مشروطه، چه دوره‌هایی وجود داشته است و چه افرادی به طور موضوعی و یا دوره‌ای شاخص بوده‌اند؟ درمثل نقد در اروپا، از اوایل قرن نوزدهم تا اوایل قرن کنونی، دوره‌های نقد اجتماعی، فردی و دیالکتیک را تجربه کرده است. دوره‌های نقد در ایران کدامها بوده‌اند؟

اجازه بدهید به این پرسش چنین پاسخ بدهم که احسان طبری و نیمایوشیج هر دو به مقوله‌های اجتماعی می‌پرداختند. به عبارت دیگر نقد ایشان، نقد ادبی جامعه‌شناختی است. نقدی که صادق هدایت می‌نوشت، نقد ادبی درونی بود و او می‌کوشید اندیشه‌ها و افکار نویسنده را بازشناساند. در چند دههٔ گذشته نیز برخی به تأثیر از فروید به سنجش آثار ادبی از نظر روان-شناسی و روان‌کاوی و آنچه به ناخودآگاه آوازه یافته می‌پرداختند، مثل سیروس شمیسا که آثار فروغ فرخزاد و صادق هدایت را از این نظرگاه تحلیل و وارسی کرده است. دسته‌ای نیز که بیشتر، استادان دانشکده‌های ادبیات هستند، از همان نقد سنتی پیروی می‌کنند، یعنی آثار نویسندگان قدیم یا جدید را از نظر فصاحت و بلاغت و دانش معانی بیان و بدیع واکاوی می‌کنند.

آیا این دسته دربارهٔ داستانهای امروزی هم چنین نقدی می‌نویسند. یا اصلاً داستانهای امروز را نقد می‌کنند؟

خیلی کم و به ندرت. یکی از اشتباهات دانشوران ما این است که ادبیات معاصر و زندهٔ کنونی را به رسمیت نمی‌شناسند و در برابر آن جبهه‌گیری می-کنند. البته در میان اینها و در چنین فضایی، خانلری، چند نقد داستان خوب هم

نوشته است. اما در دهه‌های اخیر، نقد به طور مستقل پیگیری می‌شود وبه ویژه نسل جوان در نقد نویسی جدیت بیشتری از خود نشان می‌دهد. از این گروه برای مثال، از مشیت علائی، رضا رهگذر (سرشار) و محسن سلیمانی نقدهای خوبی خوانده‌ام. گرایش دیگری در این زمینه نیز هست که پیروان آن به نظریات جدید نقد شالوده شکنی و تأویلی و ساختارگرا توجه بیشتری می‌کنند. هر چند ایشان ظرایفی هم در کارهای ادبی و قصه‌نویسی کشف کرده‌اند، اما عیب عمدهٔ آن این است که نظریات ادبی بر آنچه درون متن است مقدم می‌شوند. و درواقع نظریه بر متن حاکم می‌شود که کار درستی نیست.

چه کسانی با این شیوه نقد نوشته‌اند؟

براهنی، حقوقی، محمد مختاری، که البته بیشتر از نظریه‌پردازان غربی متأثر هستند و چون مدام نظریات تازه‌ای به بازار می‌آید، همواره اصول نقدی خودشان را تغییر می‌دهند، تا با آنچه در غرب مطرح است، تطابق یابد. این‌گونه نقدها اشکال دیگری دارند و آن این است که خیلی جنبهٔ مبهم و غیر مستقیم دارند و بیشتر متکی بر احساسند تا متکی بر تعقل و ادراک. نمونه‌اش کتاب *قصه نویسی* رضا براهنی است که او در این کتاب متأثر از نظریه‌پردازان غربی بوده است و از همین رو قصدش این بوده که چوبک را تأیید کند و کسانی همچون بزرگ علوی، جلال آل احمد، بهرام صادقی، و حتی صادق هدایت را که معلم چوبک بوده، در درجه‌ای پایینتر از او دانسته است.

براهنی پس از آنکه با چوبک دیدار کرد، بسیار تحت تأثیر شخصیت و افکار چوبک قرار گرفت و نظرش بدینجا رسید که او را به عنوان بهترین قصه‌نویس معاصر معرفی کند. این گونه افراد آنچه را که خودشان دوست می‌دارند و می‌خواهند در متن جست و جو می‌کنند و به محض آنکه نشانی یافتند، آن را برجسته می‌کنند. برای نمونه می‌گویند فلان نویسنده، فلان نظریه را در اثرش

به کار نبرده است، بنابراین اهمیتی ندارد. *شوهر آهو خانم* که کتابی به طور کامل «بومی» است، از سوی چنین ناقدانی کمتر نقد شده است و اگر گاهی از آن نام برده شده است، اغلب برای استهزا از آن یاد شده است. در سالهای اخیر هم نظریه‌های جدیدی از فیلسوفانی چون هایدگر، گادامر و مانند آنها به طور ناقص رواج یافته است. چنان که مترجمینی مانند بابک احمدی، مقاله‌ها و کتابهایی در این زمینه ترجمه کرده‌اند و از آنجا که در این زمینه تاکنون کتابهای مدوّنی نداشته‌ایم، چنین کارها و آثاری می‌تواند آشنایی اجمالی و مختصری از این نظریات برای خوانندگان رمان فراهم آورد تا بدین وسیله بدانند کسانی که امروز در غرب با عنوان «شالوده شکن» معرفی شده‌اند، چه کسانی بوده‌اند، چه اهدافی داشته‌اند و چه اصولی را در این شیوه به کار می‌بستند. اما کار مترجمی چون بابک احمدی به چند علت اشکالاتی دارد. اول آنکه آگاهیهای فلسفی او آنقدرها که باید نیست. اگر مترجمی با سیر فلسفهٔ اروپایی از هراکلیتوس تا هایدگر و لوکاچ آشنایی کاملی نداشته باشد، در برگرداندن اندیشه‌ها و نظریه-های فیلسوفان غرب، دچار نقصان و انحراف می‌شود. دومین اشکال کار او این است که احمدی در برگردان واژگان فلسفی دقت درخوری نکرده است. چنین واژگانی اگر به دقت ترجمه نشوند، موجب اشتباه می‌گردند. یعنی فیلسوف از به کار بردن واژه‌ای نظری داشته که به علت ترجمهٔ نادرست، خواننده از آن به نظر دیگری می‌رسد. برای نمونه «پوزیتیویسم» در کتاب او به «تحققی» یا «تحصّلی» ترجمه شده است، در حالی که اگر چنین تعبیری از آن شود، گمان می‌کنیم که پوزیتیویسم در جست و جوی حقیقت است، حال آنکه فلسفهٔ پوزیتیویسم همان فلسفهٔ علم است؛ فلسفهٔ پوزیتیویسم آنچه را که اثباتی است، قبول دارد. درواقع نگرش علمی است. برخی کلمات، برابر و معادل فارسی کاملی ندارند، مثل واژهٔ «فنومنولوژی» که آن را پدیدار شناسی ترجمه می‌کنند که چنین برگردانی نارساست. در ترجمه و برگردان این کلمات متأسفانه دقت

لازم به کار نمی‌رود، بنابراین بعضی از فلاسفه وارونهٔ آنچه بوده‌اند معرفی می‌شوند. این کتاب البته اشکالات دیگری هم دارد که اینجا جای بحث دربارهٔ آن نیست و از همین رو از پیگیری صحبت دربارهٔ آن می‌گذرم. فقط باید این نکته را یادآوری کنم و بر آن تأکید کنم که ممکن است فیلسوفی غربی سخنی بگوید که در محیط فرهنگی ما زیاد جالب و جاذب نباشد. ما حق انتخاب داریم و باید آنچه را که نفع و سودی برای ما دارد برگزینیم. این گزینش خلاقانه اگر در زمینه‌های هنری یا فلسفی و یا مانند آنها اعمال نشود، می‌شویم مصداق آنچه مولانا گفته است: «خلق را تقلیدشان بر باد داد».

و زمانی که مقلد شدیم، انقطاع فرهنگی پیدا می‌کنیم و گمان می‌کنیم که به اصطلاح «مرغ همسایه، غاز است». این گونه است که نسل جوان به جای آنکه دربارهٔ میراث کشور خود و بزرگان نامدار و صاحب مقامی چون حافظ و سعدی و خیام و عطار و. .. یا حتی معاصران تحقیق کند، به هایدگر اشتیاق بیشتری نشان می‌دهد. بنابراین در برابر نظریه‌هایی چنین باید بسیار نسبی و با احتیاط رو به رو شد تا چنین خطری نسل جوان ما را احاطه نکند.

به عنوان آخرین سؤال، چرا تعداد منتقدان ادبی ما این‌قدر کم است و آن تعداد هم کمتر به صورت حرفه‌ای که مشغلهٔ اصلی ایشان نقادی باشد، فعال هستند؟ حتی خود شما کتابهای فراوانی دربارهٔ حافظ، گوته، نیچه، شاملو و اخوان دارید که ربطی به ادبیات داستانی ندارند.

ساده است، چون نقد ادبیات داستانی کار بی‌اجری است. هنوز هم در مجامع دانشگاهی و ادبی ما نقد ادبی جدی گرفته نمی‌شود و تیراژ کتابهای نقد اندک است. تیراژی که یک کتاب رمان دارد، هیچ وقت یک کتاب نقد ادبی ندارد. از سوی دیگر، به هر حال، نقد یک نوع تعارض میان نویسنده و ناقد به وجود می‌آورد. به ویژه نویسنده‌ای که شیفتهٔ کار خود است، به طور حتم از

نقدی که باب میلش نباشد، استقبال نمی‌کند. برای ما که به گفت و گـو عـادت نداریم و بیشتر دوست می‌داریم که تک گویی کنیم، خواندن نقد، اتلاف وقـت به شمار می‌رود. افزون بر آن نقد نویسی وقـت زیـادی لازم دارد. درمثـل اگـر کتابی کشش لازم را نداشته باشد و جوابگوی نیاز خواننده نباشد، خیلی راحت آن را کنار می‌گذارد و می‌رود سراغ یک کتاب دیگر. اما ناقد این کـار را نمـی-تواند بکند. کتاب، بد یا خوب باشد، ناقد ناچار از خواندن آن است، اگر چه که کتاب یا مقالهٔ نقد، آن اهمیت و برد لازم اجتماعی را ندارد و نمی‌تواند زنـدگی ناقد را تأمین کند. اشکال دیگر اینکه چون اساس نقـد فلسـفه اسـت و فلسـفه دشواریهایی دارد که برای رفع آن باید تمرکز داشت، اغلب ناقدان ما به فلسـفه چنان که باید توجه ندارند و بنابراین بیشتر بر نقد ذوقی تأکیـد مـی‌کننـد و بـه ذوق و سلیقهٔ خودشان متکی هستند. معلـوم اسـت کـه حاصـل کـاری چنـین ضعیف از کار درمی‌آید. شاید یک علت دیگر این باشد کـه نویسـندگان مـا در مقابل نقد خیلی حسّاس هستند و برای ایشان خیلی دشوار است که بـه حـرف ناقد گوش بدهند (پـذیرفتنش بـه کنـار). درواقـع تـا آنجـا کـه مطلـع هسـتم، نویسندگان ما متأسفانه دوست دارند که تعریف بشنوند و خیلی برایشان دشوار است که نقد بخوانند.

منتقد باید راز ناپیدای اثر را آشکار کند*

(سید عبدالعلی دست‌غیب منتقد مشهور در گفت‌وگو با گروه آیینه)

گفت‌وگو: مریم سادات کوشه

آقای دست‌غیب! چطور شد که شما منتقد ادبی شدید؟

علت گرایش من به سمت نقد ادبی، نامه‌یی از استاد موسیقی، روح‌الله خالقی، سردبیر یکی از مجلات بود که از من خواسته بود مقالاتی برایش بنویسم. وی چون بیشتر طرفدار ادبیات کلاسیک بود، من هم مقاله‌یی دربارهٔ آثار جمال‌زاده نوشتم و آن را چاپ کرد. در این مجله، مرحوم سعید نفیسی، دکتر هشترودی، رضا آذرخشی استاد زبان روسی و دکتر فاطمه سیّاح همکاری داشتند. بعد از چاپ مقاله‌یی که دربارهٔ یکی از کتابهای جمال‌زاده بود، مرحوم جمال‌زاده نامه‌یی به من نوشت که کاری که من می‌کنم، نقد ادبی است. از این‌رو من به نقد ادبی روی آوردم.

پیشرفت نقد ادبی را در ایران چگونه می‌بینید؟

به طور کلّی، نقد ادبی در جهان پیشرفت کرده است. البته در ایران نیز نسبت به سالهایی که ما شروع به نقد کردیم، پیشرفت کرده است. ولی بحث

---

* *روزنامهٔ ایران*، سه‌شنبه، ۲۳ فروردین ۱۳۷۹، ص۷.

سر این است که در ایران منتقدین ادبی کم نبودند و از زمان امیرکبیر، یعنی پیش از مشروطه هم شروع به کار کرده بودند، اما کسانی که مستقلاً این کار را کرده باشند، کم هستند. به طور مثال، میرزا ملکم خان که تعدادی کتاب نوشته و طرفدار لیبرالیزم غربی بوده و صحبت از قانون هم می‌کند، عدهٔ کمی از شعرا و نویسندگان هم عصر خود را فقط به دلیل این که مسائل اجتماعی را بیان نمی‌کنند، انتقاد کرده است.

به نظر این گونه منتقدین، شاعران غالباً صحبت از شمع و پروانه می‌کنند و از اطلال و دمن صحبت می‌کنند. در همان زمان، میرزا فتحعلی آخوندزاده، که زبانهای روسی و فرانسه می‌دانست، مقالاتی دربارهٔ نویسندگان و شعرای گذشته و معاصر خود نوشت. نقد ادبی در آثار طالب‌زاده، میرزا آقاخان کرمانی و دهخدا به چشم می‌خورد. منتهی اشکالاتی داشته است که متأسفانه آنطور که باید برطرف نشده است. البته نقد ادبی و نقد فلسفی شاید به طور شفاهی در ایران بازتاب شده باشد، اما به صورت مکتوب بازتابی نداشته است.

اما یونانی‌ها به جایی رسیده‌اند که به آن تفکر ادبی می‌گویند. یعنی هر موضوعی را روبروی خود می‌گذارند و دربارهٔ آنها تأمل می‌کنند. یعنی شاعر آسمان را می‌بیند و مجذوب آن می‌شود و شعری دربارهٔ آسمان می‌گوید. مجذوب آبشار می‌شود و شعری دربارهٔ آن می‌گوید .اما فیلسوف کارش این است که آسمان را نگاه کند و بپرسد که آسمان چیست؟ نه این که وصف آسمان بکند. بلکه می‌خواهد ذات اشیاء را بشناسد. ارتباط و نسبتی که با جهان و انسان پیدا می‌کند، نسبت فلسفی است و در آثار درام و زیبایی‌شناسیشان این موضوع وجود دارد. یعنی درواقع با دید مردم یا عوام قضاوت نمی‌کردند. بلکه مستقلاً به موج دریا نگاه می‌کردند و از تغییر و تحول آن به نتیجه‌یی دست می‌یافتند. بنابراین افلاطون و بعد از او ارسطو کتابی به نام پوئتیک (Poetic) نوشتند که دربارهٔ اصول نقد ادبی و هنری و نیز حماسه و درام صحبت کرده‌اند. در رُم هم عده‌یی

این کار را انجام دادند همانند هوراس، و در اروپای جدید با زنده شدن فلسفه، این کار ادامه یافت. بخصوص آلمانی‌ها که مغز فلسفی قویتری دارند، در این زمینه بسیار کوشیدند. امروزه نقد ادبی در اروپا مهم می‌باشد. در سایر نقاط جهان همانند مصر، پاکستان، هند و عراق، منتقدین ادبی خوبی نیز وجود دارد.

اما عیب کار ما این بود که اگر نویسندگان گذشتهٔ ما وارد نقد ادبی می‌شدند، بیشتر به جنبهٔ صوری و بلاغی کار می‌پرداختند. یعنی درواقع دربارهٔ صورت معنای کلام سخن می‌گفتند که آیا این کلام فصیح است یا نه، بلیغ هست یا نیست. ایهام، کنایه و چه نوع تشبیهی در آن به کار رفته است. از این‌رو آنان به مسائلی از این قماش می‌پرداختند و نمی‌آمدند دربارهٔ چنین مسائلی بحث کنند، که رابطهٔ شاعر و نویسنده با جامعه‌اش چیست؟ چه چیزی باعث می‌شود شاعری مثل سعدی غزل بسراید و فردوسی حماسه. یکی از مواردی که در نقد ادبی مورد توجه است، شناخت جامعه‌یی است که نویسنده یا شاعر در آن می‌زیسته است. به طور مثال، بودلر (Baudelaire) یکی از سمبلیست‌های فرانسه و شاعری نامدار است. وی در جوانی با انقلاب ۱۸۴۸ م فرانسه موافق بوده است و بسیار از کارگران و رنجبران طرفداری می‌کرده است و در کل یک انقلابی رمانتیک است، اما بعدها می‌بینیم که دچار روان‌پریشی می‌شود و اشعاری می‌سراید که بیشتر به کشف زیبایی منجر می‌شود و به وضع مردم کاری نداشته است. وی مطالبی درباره بی‌اعتباری دنیا می‌گوید و مطالبی نیز دربارهٔ عاشق که نمی‌تواند بیشتر از دو صورت ظاهر شود. یکی این که به خاک بیفتد و از دست محبوب و عاشق شلاق بخورد، و دیگر این که شلاق به دست داشته باشد و بزند. کتاب *گلهای شر* اثر بودلر، سراسر شکنجه و خودآزاری است. ژیل دلوز در کتابی دربارهٔ بودلر نوشته است که این نتیجهٔ شکست اجتماعی است. بنابراین چون انقلاب فرانسه (کومون پاریس) شکست خورد، او می‌خواهد این شکست را در جای دیگری جبران کند. لذا به دنبال کسی می‌گشت که او را مقصر و مصوب

کارها بداند و این شخص از نظر سیاسی همانی بود که کودتا کرده بود. یعنی ناپلئون سوم که کومون پاریس را از بین برده بود در واقع ژیل دلوز می‌خواهد بگوید که درست است که بودلر به سبک سمبولیزم نوشت، و بازیهای لفظی و زیبایی‌های بیانی را شروع کرد، اما تأثیرات اجتماعی با حالات شاعر و نویسنده موازی می‌شود، یعنی خصوصیات زندگانی بودلر به جای خود، و شکست‌هایی که در زندگی شخصی متحمل شد، به جای خودش، که در حقیقت با شکست اجتماعی و با آرمانهایی که از دست داد، موازی بود. لذا ژیل دلوز معتقد است تمام حالات شیزوفرنیا یا روان‌پریشی، اشتقاق شخصیت، ترس، هراس و وحشت، همه از علایم بیماری شیزوفرنیک هستند که در بودلر دیده می‌شود.

به این ترتیب، ژیل دلوز می‌خواهد دو کفهٔ ترازو را حفظ کند. حال، بحث من از این اشاره این است که ما، در ایران به این معنا منتقد ادبی نداریم که تز خاص خودش را داشته باشد، چرا که منتقدین بزرگ غرب همانند ادموند ویلسون، لوکاچ، بنجامین، همه تز مخصوص خود را دارند.

استاد! از انواع نقد، کدام یک بیشتر در ایران رواج دارد و شما کدام یک را می‌پسندید؟

نقد در گذشته صوری بوده است، نه زبان‌شناسی، آن هم به معنی امروزه. یعنی می‌خواستند بدانند که جمله از نظر جمله بودن چه اختصاصاتی دارد، یا این که به سوی بدیع می‌رفتند که سخن مجازی است یا حقیقی، و یا به سوی کلام، قافیه و علم عروض می‌رفتند و آنها را از نظر وزن می‌سنجیدند. اما از زمان مشروطه، نقد ادبی، جنبهٔ اجتماعی داشت. زمانی جنبهٔ روان‌شناسی پیدا کرد، بخصوص از زمانی که فروید در ایران مطرح شد، تعدادی مقالهٔ نقد ادبی دربارهٔ آثار ادبی بر اساس افکار فروید و روانکاوی وی نوشته شد. اما امروز

بیشتر نقد را به طور مدرنیستی می‌نویسند که یکی از شاخص‌هایش توجه به زبان است. زبان، متن، روایت و ارتباط درون متنی.

پس لازمه نقد، شناخت نویسنده است.

در مثل من اگر بخواهم دربارهٔ تولستوی صحبت کنم، ناچارم او را بشناسم. اما یکی از مباحث نقد ادبی که یاکوبسن پیشنهاد می‌کند، آشنایی‌زدایی است. به طور مثال، فلان داستان تولستوی راوی داستان اسب است و در عالم ما انسانها حرف نمی‌زند. از این‌رو یاکوبسن و امثال او معتقدند که: اگر متن آشنایی‌زدایی نکند، خلاقیت هم در آن وجود ندارد. یعنی نویسندگان باید کاری کنند که با یک موضوع خارق‌العاده سروکار داشته باشند. اما اگر اینطور باشد، آثار عرفانی ما همه خرق عادت است.

زمانی که نویسنده متنی را به اتمام می‌رساند، در حقیقت خودش می‌میرد. حالا باید خوانندهٔ متن را زنده کند، یعنی درواقع خواننده است که متن را می‌نویسد یا خالق متن است، پس این هم نوعی نقد است، و اگر این‌طور باشد، ما به تعداد خوانندگان یک متن ادبی، مفسّر داریم و این بسیار رواج یافته است.

در کنار این نقد ادبی، نقد اجتماعی است و امروزه بیشتر صحبت از نقد هرمنوتیک (Hermeneutic) یا نقد تحلیلی و یا نقد زبانی می‌شود و کسانی که این کار را می‌کنند، به اصطلاح نظریه‌هایی را وارد می‌کنند. یعنی نظریاتی را از ژاک دریدا، ژان پل سارتر، رولان بارت و... می‌گیرند و در کنار هم می‌گذارند و به اسم خودشان اینها را به چاپ می‌رسانند و چون منبع اطلاعاتشان متنوع و متضاد است، نقد ادبی‌شان اشکال پیدا می‌کند و این یکی از بزرگترین معضلات نقد ادبی است که براساس نظریه پردازی بعضی نویسندگان بنام نقد عرضه می‌کنند و این خود اشکال دارد.

شما به کدام یک از انواع نقد علاقه‌مندید؟

من به هر دو نوع نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی علاقه‌مندم و هر دو را به صورت جداگانه ناکافی می‌دانم و معتقدم که در تحلیل یک اثر ادبی و هنری، چند عامل را باید در نظر گرفت. به طور مثال، ماکسیم گورکی، نویسندهٔ مشهور، کتابی به نام *مادر* نوشته است که امروزه در دنیا به آن صورت خواننده ندارد. زیرا او از لحاظ رمان‌نویسی اشکالاتی دارد، چون باعجله آن را نوشته است.

به هر حال، او از نظر الگو، رمانتیک انقلابی است و در همهٔ ادبیات دنیا هم افرادی بوده‌اند که برای حقوق مظلومان می‌نوشته‌اند. در *شاهنامه* نیز کاوهٔ آهنگر الگو یا نمونهٔ نخستین داستانهای این گونه است. به این ترتیب، به صرف این که شخصی اجتماعی است یا معلول شرایط اجتماعی است، نمی‌توانیم دربارهٔ آثارش بحث کنیم، پس باید به محرکات شخصی شاعر یا نویسنده نیز توجه شود. همان احساسات ناشی از غم و اندوه و شادی که در نوشته تأثیر بسزایی دارد چنان‌که حافظ می‌گوید: اکنون باید پرسید که آیا این حالات به من هم سرایت می‌کند، یا نه؟

در دنیا هر روز عده‌یی متولد می‌شوند و می‌میرند. چرا وقتی سهراب یا هملت می‌میرد، ناراحت می‌شویم و ممکن است اشک هم بریزیم، این یعنی تبدیل خاص به عام و در حقیقت طیف خصوصی به جادوی طیف عمومی تبدیل می‌شود. این یکی از کارها و خلاقیتهای هنر است. پس باید به مسائل روان‌شناسی توجه داشته باشیم و در کنارش به زیبایی‌شناسی. ممکن است داستان جالبی را نقد کنید، پس خود نقد کردن مهم است. طرز بیان و الفاظ و صحنه‌هایی که به کار برده می‌شود نیز مهم می‌باشد. چرا که کلمه در اختیار منتقد است و این مسأله را باید در نظر گرفت که نقد ادبی باید روح و معنای اثر را برای ما بیان کند یعنی یکی پیدا شود و داستان رستم و سهراب را تحلیل

کند، معانی و چراهای داستان را شرح و تفسیر کند و بگوید چرا این اثر هنری مدت مدیدی است که عمر کرده است و هنوز هم جزو شاهکارهای جهانی است. پس ما باید به برخی از این جهات هنری توجه داشته باشیم، یعنی میزان تأثیر یک کلمه و یک حادثه در زندگی ما، در احساسات و در دنیای درونی ما تا چه حدّ است.

ما یک دنیای درونی و یک دنیای بیرونی داریم. دنیای درونی هر کسی بسته است. به طور مثال، کافکا با وجود این که از وضع مالی خوب و موقعیت اجتماعی مناسبی برخوردار بوده است، اما خیلی تنها بود و این اساس تعلیق که در وی وجود دارد، در آثارش به وضوح به چشم می‌خورد. از این‌رو به نظر من منتقد ادبی، با توجه به همه شرایط باید روح نوشته را برای خواننده بشکافد و معنای ناپنهان اثری هنری را از خفا به ظهور بیاورد که این خود مستلزم نبوغ است.

گفت‌وگو با عبدالعلی دست‌غیب، منتقد، مترجم و پژوهشگر*

گفت‌وگو: محسن فرجی

جناب دست‌غیب! به نظر می‌رسد که در حوزهٔ نقد ادبی، بین نسل شما و نسل امروز گسستی پیدا شده است؛ در دورهٔ شما نقدها بیشتر نقد محتوایی است، اما منتقدان جدید بیشتر به سمت نقد فرمالیستی متمایل شده‌اند. به گمان شما چرا این اتفاق افتاده است. به سبب تغییر و تحولی است که در متون ادبی ما رخ داده یا به علت مطرح شدن شیوه‌های جدید نقد ادبی است؟

نقد ادبی شاخه‌ای است از فلسفه و شاخه‌ای است از ادبیات. یعنی هر دو جنبه را داراست.

کتاب نقد ادبی، مانند کتاب *آناتومی نقد* نورتروپ‌فرای را می‌توانیم دارای امتیازات ادبی و هنری هر دو بدانیم. در عین حال، ذهن کنجکاو نورتروپ-فرای، مانند ارسطو که فن شعر را نوشته، به طبقه‌بندی انواع ادبی می‌پردازد و در دورهٔ جدید به همان شیوهٔ ارسطویی، منتها با امکانات و مثال‌های بیشتر، مسائل را تحلیل می‌کند و توضیح می‌دهد که نقد ادبی چیست، چگونه باید به

* *انتخاب*، سه‌شنبه اول شهریور ۱۳۷۹، چهارشنبه دوم شهریور ۱۳۷۹.

سراغش رفت، ادبیات باید به چه شکلی مطالعه شود و مفهومها و انواع کلی ادبی و هنری چیست؟ البته منظور من این نیست که هرچه نورتروپ‌فرای گفته، درست است. اما خودش در مقدمهٔ کتاب، شیوهٔ خودش را توضیح می‌دهد که من این‌گونه به قضایا نگاه می‌کنم و کار نقد، این است.

او معتقد است که متن ادبی خاموش است و منتقد باید آن را به صدا دربیاورد. یعنی صدای خاموش و پنهان متن را بلند کند و به گوش دیگران برساند. درواقع می‌شود گفت که کار منتقد، مکمل کار نویسنده یا شاعر است. در دورهٔ رمانتی‌سیسم معتقد بودند که نقد و ناقد ادبی، طفیلی است و اینها مطالبی می‌نویسند که دالّ بر بی‌ذوقی است و چون خودشان در هنر و ادبیات به جایی نرسیده‌اند، بنابراین آمده‌اند و نقد ادبی می‌نویسند تا ناکامیابی خودشان را جبران کنند. البته نظریه‌های دیگر هم هست. این که نقد ادبی ما در حال به چه شکل است و در گذشته چگونه بوده و پیرو چه سبک و اسلوبی است، تا آمار دقیقی نباشد، قضاوت کردن درباره‌اش آسان نیست. نقد فرمالیستی هم نوشته می‌شود، نقد محتوایی هم نوشته می‌شود. در دوره‌ای که من شروع به این کار کردم، نقد ادبی شاخه و فن مستقلی نبود. بعضی نویسندگان، برخی از آثار را نقد می‌کردند. البته از نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار هم شروع شده بود.

با چه کسانی؟

آخوندزاده و میرزا ملکم‌خان در عین حال که آدم‌های سیاسی بودند، آثار ادبی را هم نقد کردند. البته زیر تأثیر افکار فلاسفهٔ قرن هیجدهم و نوزدهم اروپا بودند و منظورشان هم متحول‌کردن جامعه بود. اما این که کسی حرفه‌اش این باشد و بگویند او منتقد ادبی است، نه. ما به این صورت، کسی را که داوطلب این حرفه ـ که چندان هم خوشایند شاعران و نویسندگان نیست ـ نداشتیم.

چرا خوشایند نیست!

برای این که منتقد ادبی ناچار است که عیوب کار را بگوید و برای جامعه‌ای که در آن ظاهرسازی و خودبینی و خودمحوری رواج دارد، نقد ادبی و البته نقد اجتماعی نمی‌تواند زیاد مطلوب باشد.

من امتحان کرده‌ام که حتی جوان‌های تازه‌کار ما در برابر نقد ادبی خیلی حساسند. بیشتر دوست دارند تحسین شوند تا کارشان حلاجی شود. بنابراین، نقد ادبی که در ایران رایج بود، استمرار و پیوستگی مؤثری نداشت و به تناوب و تفریق، این کار انجام می‌گرفت.

از چه زمانی، افراد به عنوان منتقدان ادبی پیدا شدند که حرفهٔ اصلی‌شان نقد باشد؟

اگر حمل به خودستایی نکنید، من نقد ادبی را به عنوان یک حرفه دنبال کردم، از سال ۱۳۳۷. بیشترین وقت خودم را وقف این کار کردم و صدها مقاله و در حدود ۲۰ جلد کتاب در نقد نویسندگان و شاعران ایران نوشتم و چاپ کردم.

من مایلم که همچنان به سؤال اولم برگردم؛ شما فرمودید که باید با مؤلفه‌ها و مشخصه‌های آماری سراغ آن بحثی رفت که من مطرح کردم. ولی با چاپ کتاب‌های آقای «بابک احمدی» و مطرح‌شدن شیوه‌های جدید نقد ادبی که ایشان برای بار اول در ایران عنوان کردند، ما موجی از نقدها و تحلیل‌ها را دیدیم که براساس نظریات کسانی چون «دریدا»، «دیلتای» یا «فوکو» نوشته شده بود.این اتفاقی بود که در دورهٔ شما نیفتاده بود و به هر حال، تفاوتی بین این دو دورهٔ نقد ادبی دیده می‌شود؛ چه ما داده‌های آماری در این زمینه داشته باشیم و چه نداشته باشیم.

این گفتمان مفصلی می‌شود که من خلاصه‌اش می‌کنم. در همان دورهٔ ما هم ریشه‌های این مباحث وجود داشت. یعنی در مثل سال ۳۷ که ما شروع کردیم، از

کسانی مثل «گادامر»، «میشل فوکو» و یا «دریدا» سخنی نبود، ولی استادان آنها مثل «هوسرل»، «نیچه»، «یاسپرس» و «هیدگر» سخن گفته می‌شد.

این افراد که شما نام بردید، بیشتر فیلسوف هستند تا منتقد ادبی. این طور نیست؟

نه. اینهایی که شما نام بردید مثل فوکو و گادامر و دریدا همه برمی‌گردند به افرادی که من نام بردم. کسانی که شما نامشان را به میان آوردید، البته اسم و رسمی دارند و کارهایی هم انجام داده‌اند، ولی مبدع نیستند. در مثل وقتی افکار دریدا یا ژیل‌دلوز ـ را که من بیشتر با او آشنا هستم ـ می‌خوانید، می‌بینید که اینها براساس مفاهیم فرویدی یا نیچه‌ای یا مارکسی کار می‌کنند.

در فلسفه، عده‌ای هستند که مبتکرند و تفکر مدرن با آنها آغاز می‌شود. عده‌ای هم هستند که شارحند، ایده‌های آنها را می‌گیرند و بسط می‌دهند. بعد از نیچه و هوسرل و فروید و مارکس (از نظر فلسفهٔ تاریخی) دیگر آنچه در اروپا اتفاق افتاد، شرح و بسط نظریات آنان است. مبدع مدرنیزم هم بیشتر نیچه است و واگنر و فروید. کمی جلوتر برویم، می‌بینیم که اصلاً جنبش مدرنیته با کانت شروع می‌شود. خلاصه این‌که، همان موقع هم این مباحث و مفاهیم مطرح بود. اما چه آن دوره و چه حالا، ما شناخت دقیقی از این مفاهیم نداریم. در مثل الآن هم خیلی صحبت از میشل‌فوکو یا گادامر می‌شود، ولی من کسی را ندیدم که به غیر از همان حرف‌هایی که در کتاب‌های غربی مطرح می‌شود، چیزی بگوید که استنباط خودش باشد.

حتی بابک احمدی؟

آقای احمدی البته زحمت کشیده و مجموعه‌هایی را فراهم کرده است. باید حدش را شناخت و زحمتی را که کشیده است، قدر دانست. اما این کتاب مقداری نامفهوم است، مقداری هم مؤلف به حاقّ مطالب نرسیده است.

منظورتان کتاب «ساختار و تأویل متن» است؟

بله. بعضی از واژگان این کتاب هم درست نیست. یعنی ما را از مشکل‌های فلسفی دور می‌کند. فلسفه و نقد اروپایی را در صورتی می‌توان دقیقاً شناخت که به همان الفاظ بیان بشود. یعنی اگر ما فلسفهٔ «پوزیتیف» را به «تحصلی» و «تحققی» ترجمه کنیم، چیزی می‌شود که اصلاً به مفهوم واقعی آن هیچ ارتباطی ندارد. چون فلسفهٔ پوزیتیف، در مقابل نگاتیف است و پوزیتیف یعنی علوم مثبت. به عبارتی، چیزهای که در آزمون و آزمایش ثابت می‌شود و به طور تجربی، به اثبات می‌رسد. ولی تحصلی یعنی چیزی که حاصل می‌شود. تحققی هم از مصدر حق است و چه ربطی به پوزیتیف دارد.

در این کتاب هم بعضی از همین الفاظ دیده می‌شود، یکی از نقص‌هایش این است که ما را از آن فضا و اقلیم فلسفهٔ اروپایی دور می‌کند.

عیب دیگر *ساختار و تأویل متن* این است که ارجاعات نویسندهٔ کتاب، مربوط به منابع اروپایی است. یعنی خود ایشان این مقالات و کتابها را نخوانده است. در مثل او این طور وانمود می‌کند که همهٔ آثار هگل یا نیچه را خوانده، در حالی که کسانی که با زبان خارجی آشنا هستند، این را می‌دانند که وقتی شخصی دربارهٔ آثار درمثل نیچه تحقیق می‌کند، منابع زیادی را می‌بینند. برای جوانان ما که به این مباحث علاقه‌مندند و منابع هم در دسترسشان نیست، یک مترجم می‌تواند به سادگی منابع دیگران را به عنوان مراجع خودش ذکر کند. صریح‌تر بگویم؛ ایشان به طور مثال آثار هوسرل را نخوانده، بلکه تحقیقی دربارهٔ هوسرل خوانده و آن منابعی که در آن مقاله دیده، به عنوان مراجع خودش ذکر می‌کند. به نظر من، اصلاً روش کسانی که آثار فلسفی غرب را در ایران تفسیر می‌کنند، روش درستی نیست. آن روشی که بتواند افکار هیدگر یا هوسرل را به زبان فارسی برگرداند و منعکس کند، جز در یکی مورد اشخاص استثنایی، موجود نیست و ما زبانش را پیدا نکرده‌ایم.

ولی به گمان من، مشکل ما مشکل واژگانی نیست که به طور مثال نتوانسته‌ایم برای پوزیتیف واژهٔ مناسبی را جایگزین کنیم، بلکه مشکل عمیقتری پیش روی ماست؛ شما فرمودید که اصلاً با فروید، نیچه و هوسرل است که مدرنیسم آغاز می‌شود. ما با این معضل عمده روبرو هستیم که ساختار ذهنی و جایگاه زیستی و فرهنگی ما مدرن نشده است و به همین سبب نمی‌توانیم با دنیای اندیشه و متون آنها ارتباط برقرار کنیم.

این مشکل ثانوی است. البته من تعبیر شما را قبول دارم، یعنی مشکل اساسیتر هم محسوب می‌شود. اما زبان و تفکر، پشت‌و روی یک سکه هستند، زبان خیلی مهم است. در شعر و داستان هم بسیار مهم است، ولی در فلسفه و علوم نظری که دیگر به نهایت اهمیت می‌رسد. پس من گفتهٔ خودم را تکمیل می‌کنم، که چون ما اهل تفکر نیستیم، بنابراین برای ما هم واژگان‌ها آن اهمیت حیاتی را ندارند. من در اینجا مثالی می‌زنم. در قرون وسطی چون «فوسیس» یونانی را نمی‌فهمیدند، آن را به زبان لاتین «ناتورا» ترجمه کردند و در زبان عربی به «طبیعت» یا متافیزیک را «ماوراءالطبیعه» نامیدند. کاوش‌های شلایر ماخر و نیچه، همچنین زبان‌شناسان آلمانی، نشان داد که یونانی وقتی می‌گفت متافوسیس و «فوسیس»، منظورش فیزیک و مابعدالطبیعه و ناتورا نبود. یعنی دو هزارسال فلسفهٔ یونانی را نفهمیده بودند. براساس همین اشتباهی هم که در کلمه کرده بودند، شروحی نوشتند و سیستم‌هایی ساختند. «فنومنولوژی» هوسرل نشان داد که افلاطون را هم نمی‌فهمیدند. نیچه هم قبلاً این را گفته بود که یونانی‌ها این‌گونه نمی‌اندیشیدند و به این شکل با جهان تماس نمی‌گرفتند.

فلسفهٔ معاصرغرب و نقد ادبی که از دل آن درآمده است، پشتوانهٔ دو هزار و پانصدسال ارثیهٔ فلسفهٔ یونان را دارد. البته در خوانش آن، به گفتهٔ شما، اشتباهی هم رخ داده است. ما که این پشتوانه و ذخیرهٔ فلسفی را

نداشته‌ایم، چطور می‌توانیم از دستاوردهای اندیشهٔ آنها در حوزهٔ نقد ادبی استفاده کنیم و متون خودمان را به نقد و تأویل بکشیم؟

این مسأله دقیقاً مهمترین مشکل جامعهٔ فرهنگی ماست. یعنی وقتی ما متن و نوشتهٔ فیلسوف انگلیسی یا فرانسوی را می‌خوانیم، متوجه می‌شویم که هارمونی و هماهنگی دارد. الفاظی هم که به کار می‌برند، مشترک است. درمثل کلمات «سوژه» و «ابژه» در زبان فرانسه که ما گاهی به «شناسنده» و «شناخته شده» ترجمه کرده‌ایم، در انگلیسی و آلمانی هم همین است. حالا ما اگر خود این کلمات را بگوییم، عامهٔ فارسی زبان متوجه نمی‌شوند. اگر ترجمه کنیم ـ مثل همان کلمهٔ پوزیتیف که صحبتش شد ـ بار معنایی و ریشه‌ای‌اش را از دست می‌دهد. البته ما هم تفکر و اندیشه‌ورزی داشته‌ایم که بیشتر در شعر فارسی ما منعکس شده است.

ولی این تفکر، تفکری تئوریزه‌شده نیست و آن شکل و راهکارهای فلسفی را ندارد.

طبعاً همین‌طوراست. یعنی شعر فارسی مقداری بار فلسفه را به دوش کشید. به این سبب که فلسفه با الفاظ عربی بیان می‌شد و از طرفی هم افرادی چون «فارابی» و «ابن‌سینا» مجاز نبودند که در بعضی حوزه‌ها مثل فلسفهٔ علوم اجتماعی وارد شوند. در مثل، حکمرانان اجازه نمی‌دادند که دربارهٔ آیین شهرداری، متونی بین مردم نشر پیدا کند.

با این حال، من حرف شما را قبول دارم که فلسفهٔ مطرح شده در شعر فارسی، آن شکل آکادمیک و نظری را ندارد. در نتیجه، نقد ادبی امروز ما هم به سبب نداشتن آن پشتوانهٔ فلسفی و البته خیلی مسائل دیگر، دچار رخنه و نقص فراوانی است.

به نظر شما عمده‌ترین عیب و نقص آن چیست؟

عیب بزرگ نقد ادبی ما این است که آن کسی که زبان می‌داند، مثل براهنی، می‌رود از میشل فوکو، گادامر و دیگران اقتباس می‌کند و بعد به اسم خودش به چاپ می‌رساند. آن کسی هم که زبان بلد نیست، از کتاب‌های بابک احمدی ـ که باز هم تأکید می‌کنم برای کار او ارزش قائل هستم ـ به عنوان منبع استفاده می‌کند. پس اولی منبع فکریش برخی متون انگلیسی و فرانسوی است، این یکی که دیگر آبشخور فکریش و منبعش، دست دوم هم هست! حتی براهنی هم که به متن اصلی دسترسی دارد، می‌بینیم که به مرور کارش بدتر می‌شود؛ اوایل کارش که حدود۴۳ ـ ۴۴ شروع می‌کند، شور و شوقی دارد و ادعایش هم کمتر است. بعد شروع می‌کند به نوشتن *طلا در مس* و مقالات دیگر که خوب، بدک نیست و بعضی جنبه‌های مثبت در کارش دیده می‌شود. به موازات این کار هم شروع می‌کند به شعرگفتن و رمان نوشتن و تظاهر به جامع‌الاطراف بودن و کردن. کم‌کم نقد ادبی‌اش هم وسیله‌ای می‌شود برای تثبیت و اثبات کتابهایی که نوشته است. بعد ۱۵ ـ ۱۰ سالی این کار را انجام می‌دهد که در جامعه موفقیتی به دست نمی‌آورد. آن وقت است که فکر می‌کند برای جبران عدم توفیقش در شعر و رمان، باید نظریه‌های فیلسوفان و زبان-شناسان جدید را در کتاب‌هایش اجرا و اعمال کند و در مثل در آخرین کتابش نحو زبان را می‌شکند.

مجموعه شعر«خطاب به پروانه‌ها» را می‌گویید؟

بله، که یک چیز مهملی است و در جامعه رسوخ نمی‌کند. برخی نقدهایش هم همین‌طور است و جز سرگردانی جوان‌هایی که به دنبال مفاهیم جدید هستند و به منابع دسترسی ندارند، نتیجهٔ دیگری ندارد.

با توجه به همین نمونه‌ای که مثال زدید و روح کلّی صحبت‌هایتان، به نظر می‌رسد که تفکر فلسفی و رویکرد نقادی به شیوهٔ غربی در ما نهادینه نشده و در نقدهای ادبی ما هم جواب مثبت نداده است. حالا با این اوضاع و احوال، چه لزومی دارد که نقادی ما براساس آرا و نظریه‌های فلاسفه و منتقدان غربی باشد؟ ما نمی‌توانیم شیوه‌های نقد ایرانی که به کار متون خودمان بیاید، ابداع کنیم؟

ما احتیاج به سنتز یا ترکیب داریم. اینجا کار به آسانی هم نیست. نقد ادبی، فلسفه و علوم انسانی به این شکل نیست که بگوییم چون غربی است، پس چیز منحط و فاسدی است.

منظور من هم این نبود. می‌خواهیم بگویم که آن تفکرات برای ما کاملاً قابل درک نیست، نه از منظر غربی بودن و غربزدگی.

حتی امروز کتاب *غربزدگی* آل‌احمد دیگر موضوعیت ندارد. البته آن جنبه‌های انتقادی‌اش به جای خود باقی است. او به دنبال راه بوده، مردی است دلسوخته و با شهامت که در پی چاره بود. ما مشکلات اقتصادی، فرهنگی، روانی و فلسفی داریم. آل‌احمد جست‌وجو کننده بود و مسائلی را مطرح کرده که مهم است. *غربزدگی* هم دو قسمت است؛ قسمتی که راه حل می‌دهد و آن راه حلها با توجه به دنیای امروز کارساز نیست، و قسمتی که انتقادی است و به جای خودش استوار است. افزون بر این از لحاظ سبک نویسندگی، مهم و طرفه است و اسلوب دارد.

برگردیم به همان بحث خودمان. شما گفتید که ما در نقد ادبی شیوه‌های ابداعی خودمان را مطرح کنیم، ولی ما نمی‌توانیم بگوییم کاری به کار ارسطو و افلاطون نداریم، هوراس و هم‌چنین کسانی که در قرون وسطی شعر می‌گفتند و نقد ادبی می‌نوشتند هیچ، فرض کنیم نظریات کانت دربارهٔ هنرهای زیبا که

اسم کتابش *نقد نیروی داوری* است هیچ است. حالا بیاییم ما همهٔ اینها را دوباره کشف کنیم. معلوم است که این کار هم نادرست است و هم کار خطرناکی است.

ولی با توجه و استناد به همین بزرگانی که شما نام بردید، ما نتوانسته‌ایم به نقد ادبی موفقی برسیم، پس چه باید کرد؟

ببینید! قضاوت قطعی نباید کرد. معمولاً در داوری‌های احساسی، مقداری غلو و مبالغه می‌شود. به عنوان مثال، سالیانی نه چندان دور وقتی یک ایرانی به کشفی می‌رسید، به او می‌گفتند تو حالا در مثل می‌توانی به مرتبهٔ یک انگلیسی برسی. بعضی از اروپایی‌ها هم نسبت به جوامع جهان سوم همین نگاه را دارند. در مثل وقتی اندیشه‌ای جدید را در خارج از مرزهای خودشان می‌بینند، می‌گویند چیز مهمی نگفته یا می‌گویند از ما یاد گرفته است. ما نباید حد خودمان را پایین بیاوریم، نباید هم قدر و مرتبهٔ خودمان را زیادتر از آن چیزی که هست، نشان بدهیم؛ ما هم پشتوانه‌هایی داریم و گذشتگانمان زحماتی کشیده‌اند و کارهای بزرگی کرده‌اند. ما بین دو حد افراطی واقع شده‌ایم: یکی این که بگوییم همه چیز از ماست و یکی هم این که بگوییم هیچ چیز از ما نیست. اینها نشان‌دهندهٔ این است که واقع‌بینی نداریم. ما باید واقع‌بین باشیم و بر اساس باورها و پیشینه‌های خودمان، به شیوه‌ای روشمند و عقلانی با قضایا برخورد کنیم. در مثل شاعری پیدا می‌شود که شعر می‌گوید و استعداد هم دارد. حالا اگر او برود و این «نحوشکنی» را که ما نمی‌دانیم در اروپا به چه شکلی بوده، بر اساس چه مراد و مقصودی انجام می‌شده، از براهنی یاد بگیرد، زود این ماجرا جوان را جذب می‌کند. چون جوان، عجول است. ضمناً زحمتی هم ندارد. این است که تند می‌رود دنبال خرق عادت (آشنایی‌زدایی) و بعد از نفس می‌افتد. جوانی گفته بود: صدای پای او را می‌بینم! گفتیم این دیگر چه

نوع کلامی است؟ گفت: آشنایی‌زدایی می‌کنم. دیگری می‌گفت: می‌بویمم یا می‌گویمم. و فکر می‌کرد ید بیضا کرده است. متأسفانه اینان کشته مردهٔ شهرتند و نمی‌دانند عروج بر فلک سروری به دشواری است. اساس کار را بر موهومات یا بر نظریه‌های مستعار می‌گذارند و وقت تلف می‌کنند. ده‌سال از کار شعری خود را روی نحوشکنی زبان متمرکز می‌کنند، بعد هم نتیجه نمی‌گیرند. شاید هم نتیجه برای شاعر این است که مردم «اشعارش» را نخوانند!

با این حال، جناب دست‌غیب! من فکر می‌کنم که در دورهٔ شعر سرودن و نقّادی دکتر براهنی، هم اشعار بهتری سروده می‌شد. و هم نقدهای ادبی تأثیرگذاری بیشتری داشتند. این طور نیست که امروز اثربخشی نقد ادبی کمتر شده است؟

البته نقدهای آن دوره هم در پیشبرد آن شعر و داستان‌ها زیاد مؤثر نبوده است. برای این که اینها بعد از خلق آن آثار به وجود آمد. من که همیشه پنبهٔ دیگران را زده‌ام! و از آنها انتقاد کرده‌ام، حالا از خودم انتقاد می‌کنم: وقتی کتاب *باغ آینه* شاملو چاپ شد، البته در آن دوره به این صورت نبود که پشت ویترین کتابفروشی‌ها برود، ولی در مجامع ادبی و فرهنگی مطرح شد. این کتاب، نقطهٔ عطفی است در شعر نو فارسی. یعنی شاملو در *باغ آینه*، مجموعهٔ تجارب خودش را فرموله کرده و جهش بزرگی نسبت به اشعار قبلی‌اش در این کتاب نشان می‌دهد. در این نقطهٔ حساس است که شاملو مجموعهٔ دانسته‌ها و تجربیّاتش را متبلور کرده است. من نقدی برای *باغ آینه* نوشتم که در *راهنمای کتاب* چاپ شد. خود شاملو هم جواب داد، خیلی هم تند جواب داد و مطلبی گفت به این صورت که: «ببینید ناقدان ما چه کار می‌کنند. بلینسکی‌های ما اینها هستند. حالا چشمه‌ای جوشیده، به عوض این که این چشمه را پر آب‌تر بکنند، دارند کورش می‌کنند». البته مدتی بعد، من متوجّه خطای خود شدم و فهمیدم که

اشتباه کردم. من مرتبهٔ این کتاب را اصلاً تشخیص نداده بودم. اجازه بدهید بگویم ما نقد را باید از خود آغاز کنیم. اگر در کارهای فرهنگی یا اجتماعی و اقتصادی موفق نمی‌شویم، نباید گناهِ کار را به گردن دیگران بار کنیم(چیزی که خیلی رایج است) غالباً تندروی می‌کنیم، بی‌مقدمه و مطالعه دست به کار می‌زنیم و شیاطین کوچک و بزرگ را دراز می‌کنیم! از مهاجمهٔ دشمن غافل نیستیم ولی عیب دوست را هم نمی‌توانیم نادیده بگیریم. آیا سخن سعدی را نشنیده‌اید که می‌گوید دشمن دانا از دوست نادان بهتر است؟ اگر مجاز بودم می‌گفتم نقد درست از نان شب هم واجب‌تر است. چرا هنرمندان، ناقدان و مردم ما عموماً نمی‌خواهند به معایب خود پی ببرند. آیا بهتر نیست راه زندگانی و تکامل را دانسته و سنجیده برویم تا مصداق این سرودهٔ نغز سعدی بزرگ نشویم:

راه است و چاه و دیدهٔ بینا و آفتاب تا هرکسی نگاه کند پیش پای خویش
چندین چراغ دارد و بیراهه می‌رود بگذار تا بیفتد و بیند سزای خویش

سخن تلخی است، امّا عبرت‌آموز است. امیدوارم که ما چنین نباشیم. مبادا که حسب حال ما باشد یا صعب‌تر از این حسب حال فرهنگمداران و ناقدان ما باشد. البته نمی‌شود ادّعا کرد در آن دوره و این دوره، نقد خوب و صائب موجود نبوده. البته موجود بوده و تا آنجا که درست بوده، کارساز هم بوده است. مانند نقدی که در آن دوره مرتضی کیوان بر اشعار شاملو نوشت و راهنمایی‌ها و نوشته‌هایی که فریدون رهنما و دکتر خانلری عرصه داشتند واقعاً باارزش و مؤثر بود.

چطور شد که این شاعران به وجود آمدند. یعنی نقدهای ادبی آن دوره برای شکل‌گیری و پیشبرد شاعرانی مثل شاملو و اخوان ثالث و فروغ فرخ-زاد مؤثر نبود؟

چرا مؤثر بود ولی نه زیاد. به ویژه که نقد روزنامه‌ای نمی‌گذاشت نقد واقعی راه بیفتد. در دوره‌های بعد این مدح و ذم‌ها و نظریه‌های مستعار، کار را دشوار کرد و شعر درخشان دهۀ ۴۰ رو به سراشیب رفت و در حالی که ادبیات داستانی ما صعود و پیشرفت کرد. تا آنجا که شعر ما غالباً به صورت الفاظی بی‌معنی درآمده است. ولی واقعاً برای همان شاعران بزرگ و برجستۀ ما، منتقدان چه کاری انجام دادند؟ تعبیر شاملو خیلی حسابی و منطقی بود که «چشمه‌ای پیدا شده و دارند کورش می‌کنند». نقدهای براهنی و حقوقی نبود که این شاعران را ساخت. در واقع، نوشته‌های آنها اصلاً نقد نیست؛ یک نوع تعبیر و تفسیر و توضیح است. نقد، آن است که لوکاچ می‌نویسد، آن است که بلینسکی می‌نویسد، یا آن که ادموند ویلسون می‌نویسد. اینها که نقد نیست، توضیح است. خود شاملو هم در جایی به صراحت گفته است که اخوان و حقوقی و دست‌غیب، شعر مرا نفهمیده‌اند. نقد این اشعار، ابزار دیگری می‌خواسته است که اینها نداشته‌اند.

پس می‌توان گفت که نقدنویسی آن دوره، نمونه‌های موفق ندارد؟

به این صراحت، نه. در مثل به عنوان نمونه می‌توان گفت نقد آن بود که «ضیاء هشترودی» نوشت. او وقتی که در سال ۱۳۱۰ یا ۱۳۱۲ جُنگی از شاعران ایرانی تهیه می‌کند، *افسانۀ* نیما را هم داخل آن می‌گذارد و می‌گوید که *افسانه*، یک نوع غزلسرایی جدید است. او ناقد تیزبینی بوده است و خیلی هم مورد حمله قرار می‌گیرد.

با توجه به این که به گفتۀ شما، نقّاد ادبی در آن زمان، چندان تأثیرگذار نبوده، بنابراین برای یافتن علت موفقیت شاعران نسل پیش، احتمالاً باید به دنبال عوامل اجتماعی بود؟

بله، همین‌طوراست. بعد از شهریور ۱۳۲۰ که مقداری آزادی‌های نسبی به وجود آمد، شور و حرارتی در جامعه شکل گرفت. جنگ جهانی دوم بود و

صنایع جدید و کشف‌های تازه؛ این شور و حرارت و جست وجو در جامعهٔ فرهنگی عمومیت داشت و باعث شد بزرگانی که در این حوزه فعالیت می‌کردند، مقدمات کار را فراهم کنند. در مثل نیمایوشیج، زبان و ادبیات فرانسه را خوب خوانده بود، از *تعریف و تبصره* و *ارزش احساسات* پیداست که فلسفهٔ اروپایی را می‌شناخته و ادبیات کهن ما را هم به خوبی مطالعه کرده بوده، استعداد هم داشته و شرایط زمانه، این امکان را برایش فراهم می‌کند تا دست به نوآوری بزند. یا صادق هدایت که براساس زبان فارسی و تعاملات فرهنگی، می‌آید و *بوف کور* را می‌نویسد. می‌گویند او به سینمای اکسپرسیونیست خیلی توجه داشته و به کتابی از «ریلکه» هم عنایت داشته است، یا بخش‌هایی از *بوف کور* شبیه آثار نروال یا کافکاست. امّا با تمام این حرفها، او یک اثر ارژینال خلق کرده و ترجمه نیست. کاملاً هم منطبق با ادبیات بومی ماست. در حالی که شما وقتی *سمفونی مردگان* معروفی را نگاه می‌کنید، می‌بینید یک کپی ضعیف از *خشم و هیاهوست* یا *رازهای سرزمین من*، یک کپی ناقص است از بعضی کارهای جیمزجویس و *وقتی که جان می‌سپرم* فاکنر.

شما گفتید که ما در داستان‌نویسی رو به تعالی رفته‌ایم، ولی با این مثال‌هایی که عنوان کردید، به نظر می‌رسد که ما تنزل داشته‌ایم. چون از *بوف‌کور* رسیده‌ایم به *سمفونی مردگان*.

اینها نمونه‌های بد ادبیات داستانی ما بود که من نام بردم. فرض کنید که اگر با *بوف‌کور* شروع کنیم یا حتی از داستان‌های تاریخی زمان قاجار که «خسروی» و «بدیع» نوشته‌اند، اوّلین رمان اجتماعی فارسی *تهران مخوف* است که مشفق کاظمی نوشته. بعد *زیبا* اثر حجازی است و بعد *سه قطره خون* و *زنده به گور* هدایت است تا می‌رسیم به آثاری که محمدمسعود نوشته و *بوف‌کور* که در ۱۳۰۹ نوشته شده در۱۳۱۵ چاپ شده است. البته در کنار هدایت،

«بزرگ علوی» هم هست که البته سبکش فرق می‌کند؛ با *چمدان* شروع می‌شود که شبیه به کارهای هدایت است و بعد می‌آید به طرف ادبیات رئالیستی. بعد می‌رسیم به دو نویسندهٔ قابل توجه در دههٔ ۴۰ که خانم دانشور و بهرام صادقی هستند. از نظر سبک هم *مدیرمدرسه* می‌آید. تا اینجا ادبیات ما زیر تأثیر فضای بوف‌کور بود که در هدایت هم تأثیر چخوف و گی‌دوموپاسان در آثارش کاملاً محسوس است. از اینجا ادبیات ما دو شاخه می‌شود. یک شاخه‌اش به سمت مدرنیسم و یک شاخه‌اش به سمت ادبیات بومی و رئالیستی کشیده می‌شود. در شاخهٔ ادبیات رئالیستی و بومی، *مدیرمدرسه* ، *نفرین زمین* و *نون و القلم* را داریم. بعد می‌رسد به دولت‌آبادی با *آوسنهٔ بابا سبحان*، می‌رسد به احمدمحمود که *همسایه‌ها* و *داستان یک شهر* را نوشته است، کمی *جلوتر شوهر آهوخانم* افغانی را داریم تا می‌رسد به *ملکوت* بهرام صادقی که این اثر به سمت مدرنیسم و ادبیات *بوف‌کوری* می‌رود و البته چندان موفق نبود و چیزی به *بوف‌کور* اضافه نکرد.

ملکوت اثر مصنوعی است، برخلاف داستان‌های کوتاهش که فوق‌العاده قوی است و طنز و شخصیت‌پردازی مستحکمی دارد. این فرارونـد ادامه پیدا می‌کند تا می‌رسد به ادبیاتی که به سمت مدرنیزم می‌رود؛ مثل *سمفونی مردگان*، *آزاده خانم و نویسنده‌اش* از براهنی که اینها کاملاً پیداست که کپی است. به عنوان نمونه، در بعضی از صحنه‌های رمان *دل‌دلادگی* مندنی‌پور، تأثیر مستقیم رمان‌های مدرن آمده و او بخشی از داستان کوتاه *مردگان* جویس را به عین عبارت، آورده است. البته قسمت‌هایی هم از این رمان خوب است، ولی دو جلد است که به گمان من، یک جلدش زاید است و در همان قسمت باقی مانده هم، اقتباس‌هایی از فاکنر و جویس، زیاد است. در رشتهٔ ادبیات بومی، ما *سووشون* را داریم، *دیدار* احمدمحمود هم هست و *سال‌های ابری* درویشیان و یا بعضی از داستان‌های کوتاه محمدمحمدعلی، تا می‌رسد به رمان *بامداد خمار*. این رمان، درست است که قدیمی است، ولی از نظر رمان‌نویسی

به نظر من مهم است و استقبال جامعه هم نشان داد که مخالفت مدرنیست‌ها با این رمان، به دلیل نشناختن فضا و اقلیمی است که ما در آن نَفَس می‌کشیم.

جناب دست‌غیب! شما گفتید که در دورهٔ شما منتقدان ادبی، نقش چندان کارسازی نداشتند و این خود ادبیات بود که راهش را پیدا کرد. امروزه وضعیت چطور است؟ چه کسانی با نقد و سنجش‌های ادبی توانسته‌اند به رشد و شناخت ادبیات کمک بکنند؟

البته من اکنون حاضرالذّهن نیستم. کسی را هم به آن صورت نمی‌شناسم که کار نقد ادبی را به طور حرفه‌ای دنبال بکند. در مثل دکتر صالح حسینی که بسیار هم مترجم خوبی است، چند کار در حوزهٔ نقد ادبی انجام داده و به گمان من، تحلیلی که از سهراب سپهری کرده، بهترین کتابی است که دربارهٔ سهراب نوشته شده است. یا به عنوان نمونه، جواد مجابی کتابی دربارهٔ شاملو نوشته است. ولی اینها کارشان نقد ادبی نیست و روی ذوق و سلیقه یا انگیزهٔ ذوقی، نقد ادبی می‌نویسند، در مثل ع . پاشایی که خیلی خوب، نقد ادبی می‌نویسد فقط بر آثار شاملو متمرکز است. بنابراین، ما نقادانی مثل «لوکاچ» ، «پن‌وارن» ، «مالکوم کاولی» یا «ادموند ویلسون» که کارشان صرفاً نقد ادبی بوده است، نداریم و اگر حمل بر خودستایی نشود، تنها کسی که حرفهٔ اصلی‌اش نقدنویسی بوده و جز این کار به موضوع دیگری نپرداخته است، من بوده‌ام. آخرین کتابی هم که نوشته‌ام، *درآینهٔ نقد* نام دارد و در آنجا سعی کردم چیزهایی از ادبیات گذشتهٔ خودمان بیرون بیاورم و نشان بدهم که ریشه‌های نقادی در ادبیات کهن ما وجود داشته است.

بیشتر هم در شعرمان تا در ادبیات منثور، درست است؟

بله، در مثل وقتی حافظ دربارهٔ شعر سعدی حرف می‌زند، یا دربارهٔ شعر خودش، ایده‌ای می‌دهد که اگر این ایده را بسط بدهیم، به نتایج مهمی می-

رسیم. من نمونه‌ای از سعدی می‌آورم: «متکلّم را تا عیب نگیرند، سخنش کمال نپذیرد». این یک اصلی است که می‌شود بر اساسش شروع کرد و جلو رفت. در مولوی و فردوسی و دیگران هم هست. در مثل فردوسی می‌گوید:

سخن چون برابر شود با خرد روان سراینده رامش برد

در واقع می‌شود براساس این شعر، یک نقد راسیونالیستی یا خردگرا ایجاد کرد.

با توجه به این صحبت شما، می‌توان به آسیب‌شناسی نقد ادبی در ایران از منظر دیگری هم نگاه کرد؛ احتمالاً بخشی از ناکارآمدی نقادی ادبیات درکشور ما به این برمی‌گردد که ما مؤلّفه‌های نقد را فقط در متون غربی جست‌وجو کرده‌ایم و استناد و ارجاعی به گذشتهٔ فرهنگی خودمان نداشته‌ایم.

بله، همین‌طور است. این مشکل در استادان دانشگاه و محققان ما هم هست. فرض کنید که ما تاریخ‌نویسان خوبی داشته‌ایم. مثل «ابن‌اثیر» که کتابی نوشته به نام *الکامل فی‌التاریخ*. او *تاریخ طبری* را جلویش گذاشته، آن را ویراسته و کمبودهای آن را جبران کرده و بعد هم از آن‌جایی که طبری نگفته، خودش پژوهش کرده و خیلی مطالعه و سفر هم داشته است. خوب! این کتاب به زبان‌های اروپایی ترجمه شده و خیلی هم استفاده کرده‌اند. «یوستی» ــ تاریخ‌نگار و پژوهشگر آلمانی ـ می‌گوید درست است که این کتاب در قرون وسطی نوشته شده، امّا نظریه‌های انتقادی‌اش شبیه زمان جدید است. محقق اروپایی چون اهل جست‌وجوست، می‌رود این کتاب را پیدا می‌کند، تدوین و ترجمه می‌کند و از آن استفاده می‌برد. ولی ما *الکامل* را نمی‌شناسیم. در نقد هم همین‌طور است. چیزهایی هست که نویسندگان و ادبای ما بیان کرده‌اند؛ منتها به ابزار زمان خودشان. در آن زمان، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی یا متن‌شناسی این قدر پیش نرفته بود، ولی این به آن معنا نیست که فارابی یا در مثل ابن‌سینا

و ابن‌خلدون چیزی نمی‌دانسته‌اند. اگر کسانی پیدا شوند که حرفهٔ اصلی‌شان نقّادی و پژوهش باشد، خواه ناخواه به سراغ متون کهن خودمان هم می‌روند.

چطور می‌توان عده‌ای را تربیت کرد که صرفاً در این حوزه‌ها به کار بپردازند؟

کار مراکز فرهنگی ما، دانشگاه‌ها و فرهنگستانهاست که متأسفانه به این مسائل توجهی ندارند. باید سرمایه‌گذاری بشود و منتقد و نویسنده و پژوهشگر، مورد تشویق و حمایت قرار بگیرد. آنهایی که در گذشته کارهایی انجام داده‌اند، تشویق و حمایت می‌شده‌اند. سیستم حمایت‌گری، خیلی کارها را انجام می‌دهد، در مثل همینگوی می‌آید و کتابی را به چاپ می‌رساند. با کتاب‌های اولیّه‌اش که کسی همینگوی را نمی‌شناسد، منتقدی می‌آید و معرفی‌اش می‌کند. خودش هم استعداد و ظرفیت دارد. همهٔ این عوامل، دست به دست هم می‌دهند تا او شناخته شود. بعد، از روی آثارش فیلم برمی‌دارند و به همینگوی پول می‌دهند تا در کارش مداومت داشته باشد و بتواند آثار جدیدی خلق کند. در اینجا مردم از هنرمند حمایت می‌کنند، درحالی که در زمان کهن و قرون وسطی اشراف فئودال، حامی هنر بودند.

البته بودند کسانی که از سیستم حمایت‌گری بهره‌مند نشده‌اند، مثل نیچه. ولی گوته را هم داریم که از این سیستم استفاده می‌کند. دوک‌وایمار حامی بزرگ او بود. در جامعهٔ ما هم این حمایتها بوده، اما در حال حاضر وجود ندارد یا خیلی ضعیف است.

آقای دست‌غیب! اگر بخواهیم با توجه به صحبت‌های جناب‌عالی، کاستی‌ها و معایب حوزهٔ نقد را فهرست کنیم، این تقسیم‌بندی به چه شکل خواهد شد؟

نقد ادبی، اوّلین ایراد عمده‌ای که دارد، این است که وضعیت به گونه‌ای نیست تا ناقد، تمام وقت و انرژی‌اش را برای این کار بگذارد. کسی که وارد

این حوزه می‌شود، می‌داند که چقدر مشکل است؛ این که در مثل شخصی بنشیند یک رمان هزار یا دوهزار صفحه‌ای را بخواند و یادداشت بردارد، بعد هم بخواهد قضاوت منصفانه بکند، دشوار است، هم حوصله می‌خواهد، هم وقت و هم فداکاری. از طرفی هم منتقد باید همهٔ آثار منتشر شده را بخواند تا بتواند جرقه‌ها و استعدادها را کشف کند. مثل همان مورد *باغ آینه* که گفتم. به عنوان مثال، من اگر بشنوم که در مشهد، کتاب شعر خوبی از یک شاعر جوان منتشر شده و در تهران نباشد، باید به مشهد بروم و آن کتاب را به دست آورم. این کارها هم بدون سیستم حمایت‌گری ممکن نیست. به همین سبب، کمتر کسی حاضر است صرفاً به این کار بپردازد. همه می‌خواهند در کنار کارهای دیگر، به نقد ادبی هم بپردازند. البته حالا دیدم که یکی از جوانان، به نام کامیار عابدی شروع کرده و دارد به طور مستمر و پیوسته کار می‌کند. اگر قواعدش را بداند و این کار را ادامه بدهد، با کارها و تلاش‌های او و دیگران، در یکی دو دهه این نقص برطرف خواهد شد.

دومین کاستی ما در حوزهٔ نقد ادبی که در کارهای جوانترها بیشتر دیده می‌شود، این است که نظریه‌ها را«مصرف» می‌کنند. من خودم دچار این بیماری بوده‌ام، که دارم به صراحت این حرف را می‌زنم. در مثل یک نظریه به ما رسیده بود که هنر باید رئالیستی باشد و دربارهٔ طبقات محروم جامعه حرف بزند. اگر هم این کار را نکند، اشرافی و ارتجاعی است. ما مدتی این نظریه را مصرف می‌کردیم، که خیلی هم‌اشتباه کردیم. بعد، من به این نتیجه رسیدم که این شیوه درست نیست و من باید فکر خودم را به کار بگیرم. به عنوان مثال، لوکاچ، فیلسوف بزرگی بوده، نظریات بدیعی داشته و حتی مدرنیست‌ها به کارش توجه دارند، آثارش در دانشکده‌های اروپا و آمریکا هم تدریس می‌شود، امّا اگر من بخواهم لوکاچ را بخوانم و مصرف کنم، از این که چیزی عایدم نمی‌شود. بنابراین باید در رفع این مشکل هم بکوشم.

یعنی نظریه‌ها را خودمان مطرح کنیم یا به یک نوع سنتز و ترکیب برسیم تا بتوانیم قضاوت درست بکنیم.

احتمالاً یکی دیگر از معایب نقد ادبی ما باید این باشد که منتقدان ما خودشان داستان‌نویس و شاعرند؟

بله، این هم اشکالات خاصّ خودش را به همراه دارد و حتّی شاملو که من خیلی به آثارش علاقه‌مندم، وقتی دربارهٔ ادبیات گذشته یا ادبیات جدید صحبت می‌کند، کاملاً پیداست که چیزهایی را پیدا می‌کند و می‌پسندد که با نظام فکری و ذوقی خودش سازگار است. بنابراین، شاعران و نویسندگان ما می‌آیند یک متن ادبی را بر اساس نظریه‌های خودشان و به سبک و اسلوب خودشان، یا برحسب نظریه‌های عاریه‌ای نقد می‌کنند. نمونه‌اش نقدی است که گلشیری دربارهٔ *بامداد خمار* نوشته است.

او چون نوعی مدرنیسم را پذیرفته بود، حالا که می‌خواست دربارهٔ این رمان قضاوت کند، همان ذهنیات خودش را ملاک قرار می‌داد. نتیجه‌اش هم این که، هر داستانی به غیر از سبک و شیوهٔ جویس و کلودسیمون باشد، نقّالی است و داستان حقیقی، آن است که آلن‌رب‌گریه و طرفدارانش ارائه می‌کنند. این قضاوت ممکن است دربارهٔ کار خودش درست باشد، امّا نمی‌توان با این نظرگاه به نقد رمان *کلیدر* یا *بامداد خمار* پرداخت.

یکی دیگر از معضلات حوزه نقد، این است که متأسفانه نویسندگان ما از انتقاد بدشان می‌آید. من کمتر کسی را دیدم که از انتقاد، استقبال بکند. همه خواهان شنیدن تحسین هستند و این خیلی عیب بزرگی است. البته ما دیدیم که گاهی فردوسی و حافظ و مولوی از شعرشان تعریف کرده‌اند و خیلی مقام خودشان را بالا برده‌اند. امّا باید در نظرگرفت که آنها بی‌بدیل بوده‌اند. امثال فردوسی و حافظ و شکسپیر در دنیا کم می‌آید، مثل الیوت و ازراپاند ـ که البته

درجای خودشان مقامی دارند ـ زیاد آمده و رفته‌اند. بنابراین، خودنمایی‌ها و بزرگ‌بینی‌ها که در ما وجود دارد، نه عقلانی است و نه به دردی می‌خورد. حتی بزرگان ما هم که از خودشان تعریف می‌کرده‌اند، به زبانی می‌گفتند که به مخاطب برنخورد. در مثل سعدی می‌گوید:

گلی چو روی تو گر ممکن است در آفاق

نه ممکن است چو سعدی هزاردستانش

زیبایی محبوب را ستایش می‌کند، شعر خودش را هم ستایش می‌کند. انتقادناپذیری هم باعث عقب‌ماندگی نویسنده می‌شود و هم باعث اخلال در کار ناقد.

با این توصیفات، آیندهٔ نقد ادبی ما را چطور پیش‌بینی می‌کنید؟

ما در دورهٔ گذار هستیم و در دورهٔ گذار، قضاوت خیلی سخت است. یعنی چون به نتیجهٔ منجز و قطعی نرسیده‌ایم، عده‌ای همه چیز را انکار می‌کنند یا در بزرگ‌نمایی داشته‌هایمان افراط به خرج می‌دهند. در مثل می‌گویند ما هم میشل فوکو داریم یا این منتقد ما نیچه است! هر دو سر افراط و تفریط، غلط است. به گمان من، با توجه به نسل جدیدی که در حال شکل‌گیری و تعالی است، نقدادبی ما آیندهٔ مثبتی دارد و کم‌کم می‌تواند شکل مطلوب را به خود بگیرد. این ایرادهائی که من به فضای نقدادبی و کار ناقدان ادبی در ایران گرفتم، به معنای نفی آن نیست. الآن می‌بینم که گام‌هایی برای رفع این معایب و معضلات برداشته می‌شود که در آینده جواب مساعد خواهد داد.

پیرنقّادی از معیارها می‌گوید*

(پای صحبت عبدالعلی دست‌غیب، منتقد پیشکسوت)

در ابتدای گفت وگو اگر موافق باشید نخست مفهوم نقد را بیان کنید. از نگاه شما نقد چیست؟ و نظرگاه‌های متفاوتی را کـه در ایـن زمینـه مطـرح است، چگونه می‌توانیم طبقه‌بندی کنیم؟

در یکی، دو هزار سالهٔ اخیر، تلاشهای گوناگونی در زمینه شناساندن ماهیت نقد(Critique) شده است که کلی‌ترین مفهوم آن عبارت اسـت از «سـنجش و باز سنجش» اثر هنری، ادبی، فلسـفی، سیاسـی، اجتمـاعی و....براسـاس اصـول پذیرفته شده یا پیشنهاد شده. مثال آن هم این است که ما کسی را می‌بینـیم کـه در حضور جمع به جای اینکه روی صندلی بنشیند، روی میـز مـی‌نشـیند و در این کار خلاف قاعده است. کسانی که موشکاف‌اند، می‌گویند این کار بد است، یا در این کار بدی است، در حالی کـه در بسـیاری از سـیرک‌هـا و نمـایش‌هـا کسانی هستند که این کار را می‌کنند ودر آنجا تشویق وتحسین می‌شـوند. البتـه مکان، حالت و موقعیت را باید در نظر گرفت. چون وقتی که انتقـاد مـی‌کنـیم، درواقع قضاوت می‌کنیم، قضاوتی که باید بر پایهٔ اصل باشد، نه اینکـه بـر پایـه

---

* *کتاب هفته*، چهارشنبه ۱ آذر ۱۳۸۵، صص ۸ ـ ۱۰.

خوش‌آمد یا خوش‌نیآمد باشد. بنابراین در نقد باید اصول را رعایت کرد. برای نمونه، دبستان رونکاوی می‌گوید که هنر به واسطهٔ تحولات و سرکوب تمایلات جنسی به وجود می‌آید. وقتی ما بر اساس این روش به نقد هنر می‌پردازیم، باید به اصول آن پابند باشیم، نقد ادبی نیز چنین است. زمانی که اثر حافظ یا لامارتین یا ویکتورهوگو را تفسیر یا انتقاد می‌کنیم باید بر اساس اصولی تفسیر و قضاوت کنیم.در مثل، چرا حافظ دلبستگی زیادی به شیراز دارد، وقتی از شیراز دور می‌شود، ناله می‌کند و اظهار گله می‌کند، این غریبگی در دیار غربت که در آثار حافظ و سعدی است، منشأ آن کجاست؟ رونکاو می‌گوید این نوع تمایل، به گذشته و دوران کودکی باز می‌گردد. شهر در اینجا، در فرهنگ رونکاوی به مادر تبدیل می‌شود. در جایی که می‌گوید می‌خواهم به شیراز برسم، یا دلتنگی‌هایی که لامارتین برای طبیعت دارد، با اشتیاق ژان ژاک روسو برای جاهایی که تمدن آنجا دست نخورده باقی مانده، مثل نقاط دور دست، کوهها، دریاچه‌های بکر.

دربارهٔ گونه‌های نقد، اختلاف آرا وجود دارد، اما خود انتقاد پذیرفته شده است، حال شما اصلی را که پذیرفته شده در نظر بگیرید کهدر مثل، غزل که در زبان فارسی خیلی هم پیشرفت کرده، اساسش عشق و عاشقی است. یعنی اگر شما عشق و عاشقی را از غزل بگیرید، دیگر غزل نیست واین اصل پذیرفته شده است. وقتی ما این را پذیرفتیم، باید ببینیم که این غزل چه نوعی است، شعر غنایی یا وصفی است، یعنی نوع آن را تعریف می‌کنیم. بنابراین ما در نقد ادبی و سیاسی و هر نوع نقدی باید اصلی را پیشنهاد کنیم، اصل پذیرفته شده‌ای را به میان بیاوریم و بر اساس آن اصل، قضاوت کنیم. اگر این اصل را نداشته باشیم و بگوییم سعدی شعرش ضعیف است و حافظ شعرش قوی است، چون در شعر سعدی فلسفه کم است و در شعر حافظ زیاد است، این نقد و قضاوت نیست. در حالی که ما باید از نظر غزل بودن قضاوت کنیم. یا

نمی‌توانیم بگوییم مارسل پروست نویسنده یا رمان‌نویس نیست، چون مثل بالزاک ننوشته است، در حالی که مارسل پروست رمانش رمان خاطره است و این دو با هم تفاوت دارند، باید ببینیم کاری که شخص تعهد کرده درست انجام داده و چقدر موفق بوده است. همچنین شما نمی‌توانید بر اساس نوشته‌های بالزاک دربارهٔ جویس قضاوت کنید، چنانچه نمی‌شود بر اساس رمان مدرن، آثار دیکنز یا تولستوی یا والتر اسکات را داوری کرد.

وقتی شما غزلهای حافظ را بخوانید، می‌بینید که با غزلهای سعدی تفاوت‌هایی دارد. این تفاوتها هم جالب است و هم از طرف دیگر درخور بحث است. در مثل پاره‌ای از شعر حافظ را می‌خوانید و می‌بینید که این خارج از چارچوب غزل است، یعنی مسایلی را طرح می‌کند که مسایلی کلامی است.در مثل، از مشیت الهی صحبت می‌کند، یا از آغاز و پایان جهان حرف می‌زند، بنابراین حتی حافظ به قالب اصلی کارش وفادار نمانده.در مثل، من غزل «سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد» که نظریهٔ صدور نوافلاطونی را بیان می‌کند، یا «در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد» اینها را غزل نمی‌دانم، اینها شعرآفرینی یا پوئتیک (poetic) نیست. یا این شعرش که گفته : «اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش»، خیلی هم طرفه و مهم است و فکر مهمی در آن هست. آن را دیگران هم گفته‌اند که رفیق شفیق درست پیمان باشد، بعد از اینکه شما آن را خواندید، تمام می‌شود، یعنی در برابر شما منظرهٔ خیال‌انگیزی پدیدار نمی‌شود، این را ما رتوریک می‌گوییم. البته حافظ تکنیک را می‌شناخت و از ۱۷ سالگی هم شروع به شعر گفتن کرد، انواع شعر و بیشتر غزل گفته و غزلهای او گاهی وصفی، گاهی تحلیلی، گاهی فلسفی است. از سوی دیگر شعرهایش با هم بعد دارند، در یکی از زمین و در دیگری از آسمان می‌گوید، یکی از فیزیک و دیگری از متافیزیک می‌گوید. در این مجموعه که آن را شاعرانه و پوئتیک یعنی شعرآفرینی می‌دانیم، عوامل سخنوری و بلاغی وارد

شده، چون کلّ اثر شاعرانه است، آن را می‌پذیریم، اما غزل «اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش» یا این غزل سعدی «خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم»، از لحاظ شاعرانگی شعر نیستند. فرق پوئتیک و رتوریک در این است که رتوریک (اغرا) و (ترغیب) دیگران است برای اینکه کسی دروغ نگوید، یا به همنوعان خود بدی نکند، در حالی که پوئتیک شعرآفرینی است.

این نکته را نیز فراموش نکنیم که دو غزل عرفانی یاد شده و بیشتر غزلهای حافظ، شعر والا (Sublim) است و اندیشهٔ آمده در آنها، اوج فلسفه و عرفان است، و درواقع شاعر شیراز در این قسم اشعار از مرز غزل فراتر رفته است. انتقاد من در این زمینه مشابه انتقادی است که سامرست موآم از رمان *رستاخیز* تولستوی کرده است.اودرهمان زمان که تولستوی را یکی از بزرگترین رمان نویسان دنیا می‌داند، دربارهٔ رمان *رستاخیز* او می‌گوید: *رستاخیز* کتابی است که شهرت خود را به نویسنده اش مدیون است. مقاصد اخلاقی نویسنده، هنر او را مخدوش کرده است. بیشتر رساله است تا قصه.

در حال حاضر، کدام یک از روش‌های نقد، صرف نظر از نقد ادبی و جز آن، در غرب بیشتر مطرح می‌باشد و بر رویکردهای انتقادی اروپا تأثیرگذار است ؟

در عرصهٔ نقد ادبی، فلسفی اروپا نظریه‌هایی انتقادی مهمّی‌نیز دیده می‌شود که دیگر نقد ادبی صرف نیستند، مانند نقد جامعه شناختی یا نقد اسطوره‌ای یا ساختارگرایی. ....

نقد اسطوره‌ای از روایت‌ها سخن می‌گوید که سرگذشت باشندگان فراطبیعی و آیین‌های قدسی را بیان می‌کنند. روایت‌هایی که به گفتهٔ میرچا ایلیاده دارای حقیقت رمزی و قدسی‌اند. پیکره های قدسی در ژرفای روان انسان نقش بسته است. این نقوش ازلی سپس در کردارهای آئینی به مدد بهره

بردن از نمایش‌های سمبلیک از قوه به فعل می‌آید و جلوه‌گری می‌کند. ما در اینجا با کهن الگوها (سرنمون‌ها) سر و کار داریم. آبدر مثل، کهن الگوی مهمّی‌است. رودخانه، دریا، چشمه. .. همه تنوعات کهن الگوی "آب" هستند. این نماد در حماسهٔ *گیلگمش*، توفان نوح *عهد عتیق*، به دریا افتادن افراسیاب در *شاهنامهٔ* فردوسی، بیابان بی‌آب و گیاه منظومهٔ *سرزمین ویران* الیوت، سفر در رودخانه می‌سی‌سی‌پی در *هکلبری‌فین* مارک‌تواین. ... مکرّر می‌شود. به گفتهٔ الیوت :" رودخانه، خدای شبق رنگ نیرومند" نماد آرمانی است رازگو، و بیان کنندهٔ رمز زندگانی و آفرینش. آب می‌تواند نماد پیوستن به جاودانگی باشد، یا رمز مرگ و عشق به طوری که در *فانوس دریایی* ویرجینیا وولف می‌بینیم. آب چیزی است که وولف را مدام به سوی خود می‌کشد. *فانوس دریایی* در میان دریا، رمزی است که می‌باید با گذشتن از آب گشوده شود. سرانجام وولف خود برای بار سوم به میان آبها رفت و دیگر هرگز بازنگشت.

نقد اسطوره‌ای، از مردم شناسی، آزمون های روانکاوی به ویژه از پیشنهادهای یونگ دربارهٔ ناخودآگاهی عمومی بهره می‌گیرد تا روایت ها و قصه هایی را بسنجد که رؤیاها و تمایلات ناخودآگاه و همیشگی اقوام را نشان می‌دهد، مانند نماد مهم "سپر بلا " شدن و قربانی شدن قهرمان. تراژدیهای *اورستس* و *هملت* این قهرمانان فدایی شده را به روی صحنه می‌آورد. این اسطوره ها ساختگی نیستند و از گذشتهٔ دور به میان ما آمده اند. برای مثال، *هملت* از قصهٔ اسکاندیناوی قرن دوازدهم میلادی گرفته شده است. کهن‌الگوی این قصه در اساطیر یونان و آسیای کوچک نیز دیده شده است. جوانی، شاه را می‌کشد و همسر او را به زنی می‌گیرد. این کار به وجود آورندهٔ آشوب است تا اینکه پسر یا یکی از خویشان مقتول ظهور می‌کند و از غاصب انتقام می‌گیرد و نظم از دست رفته را باز می‌گرداند. البته قهرمان غالباً در این کار جانش را از دست می‌دهد، اما با کار خود، وظیفه‌ای قدسی را به انجام می‌رساند.

در اینجا از نقد جامعه‌شناختی نیز می‌توان سخن گفت. این قسم نقد نیز مانند نظریه‌های انتقادی دیگر شاخه‌های بسیار دارد. نمایندگان مهم نقد این دورهٔ معاصر، پلخانف، لوکاچ و گلدمن هستند. نقد جامعه شناختی، بنیاد کار را بر تحولات اجتماعی و اقتصادی می‌گذارد و در وجه افراطی خود اقتصاد و قوانین آن را علت پیدایش هنر، علم، ادبیات و اخلاق می‌داند. این نظریه سپس تعدیل شد و منتقدان اجتماعی از رابطهٔ دیالکتیکی "روبنا" و " زیربنا " سخن گفتند. از سوی دیگر، متفکرانی مانند ژاک دریدا، به شالوده شکنی نظریه‌های جزمی مارکسیستی – که اقتصاد را منشأ همهٔ تحولات اجتماعی، علمی و نظری می‌داند- پرداختند. دریدا همراه با واکاوی ضعف و قدرت نظریه‌های مارکسیستی، می‌خواست آن را از پیلهٔ سفت و سختی که به دور خود کشیده است، بیرون آورد.

او در کتاب *اشباح مارکس* (۱۹۹۴) - تعبیر شبح در" مانیفست مارکس" آمده- می‌کوشد از این فلسفه رمززدایی کند. مارکس گفته بود شبحی (specter) بر اروپا سایه انداخته، شبح انقلاب، یا او به دورهٔ زرینی می‌اندیشید که در آن همهٔ تضادهای اقتصادی و اجتماعی حل و رفع شوند و این دوره به مدد خیزش طبقهٔ کارگر در مقام طبقهٔ نجات بخش واقعیت پیدا می‌کند. دریدا می‌گوید: در این پوئتیک اشباحواره و در این افسانهٔ دورهٔ زرین و نجاتبخشی، نمادها و استعاره هایی است که فیلسوف را به دام انداخته و ما دربارهٔ آنها تردید جدّی داریم.

از سوی دیگر، بین خود نظریه‌پردازان جامعه شناختی نیز در تبیین گزاره های مارکس اختلاف افتاد و آرای تازه‌ای در زمینهٔ ادب و هنر و شناخت آنها به میان آمد. یکی از مهمترین نمایندگان این رویکرد، میخاییل باختین بود. او با طرح نظریه‌های رمان چند آوایی، کارناوال، دیالوژیسم، مکان زمانمند، راه تازه- ای برای خوانش ادبیات و به ویژه برای خوانش رمان گشود. باختین می‌گفت

که رمان‌های داستایفسکی بر خلاف نظر قدرت های رسمی شوروی پیشین، ارتجاعی و نمایشگر تمایلات خرده بورژوازی نیستند. بلکه نمایشگر اصیل تحولات اجتماعی روسیه‌اند. او از نظر باختین، بزرگترین ابداع کنندهٔ شکل هنری تازه، یعنی مبدع رمان چند آوایی است. نظریهٔ باختین به زودی از مرز واکاوی ادبیات فراتر رفت و برخی از اصول بنیادی زیبا شناسی اروپای غربی را متأثر و دگرگون ساخت. چند آوایی در متنهایی ظاهر می‌شود که قدرتهای رسمی آن را زیر نفوذ خود قرار نداده باشند. این گرایشی است نهفته در همهٔ گفتمان‌های داستانی اصیل، و داستایفسکی، یکی از نمونه‌های شاخص این شکل ادبی است. البته بعد خود باختین به این نتیجه رسید که همهٔ نویسندگان بزرگ (تولستوی، دیکنز.....) رمان های چند آوایی نوشته اند و این مشخصهٔ عصر جدید است که هنری از این دست به وجود می‌آورد، زیرا به واسطهٔ تحولات اجتماعی و انقلاب‌ها، مردم به روی صحنه آمده‌اند و به طور مستقیم در ساختن تاریخ سهیم شده‌اند. بعضی ناقدان گفته اند که کار باختیندر مثل در (رسالهٔ پوئتیک داستایفسکی) اساساً تحقیقی فرمالیستی است، اما باید دانست چنین تمایز شدیدی بین صورت و محتوا، از جهات دیگر با روح دیالوژیسم و منطق گفت وگو، بیگانه است. با در نظر آوردن اصوات چندگانهٔ مستقلی که در رمان‌های داستایفسکی ، (ودیکنز و تولستوی. ....) شنیده می‌شود، می‌توان گفت رمان چند آوایی روح جدید را نمایش می‌دهد. قهرمانان این رمانها از مؤلف اثر استقلال یافته‌اند و تابع باورهای او نیستند. این بازنمایش اصوات و جهان‌نگری چندگانه، ناگزیر به ایجاد ساختار متفاوت رمان انجامیده است. باختین با تکیه بر منطق گفت و گو می‌گفت کسانی مانند فادیف و پاله‌وی. ... رمان نویس نیستند، بلکه سخنگوی نظریه‌های انحصار طلب حاکم‌اند و آنچه را که مارکسیسم رسمی می‌گوید، پژواک می‌دهند، اما داستایفسکی در تجسّم اشخاص متفاوت داستانی که آواهای متفاوتی دارند، متنی به دست می‌دهد که

در مقیاس با آثار نویسندگان رسمی، بسیار متناقض‌تر و نـامعین‌تـر اسـت. آثـار داستایفسکی از منظرهٔ رمان‌های مونولوژیک، آشفته و درهم و بـر هـم بـه نظـر می‌رسد، امـا از منظـر دیالوژیسـم دارای وحـدت والاتـری اسـت. رمـان‌هـای داستایفسـکی، انتظـارات رسـمی را در زمینـهٔ وحـدت اثـر و پایـان‌گیـری آن برنمی‌آورد و ساختاری از قسمی دیگر پدید می‌آورد. باختین می‌نویسـد: «روح یگانه شده و به دیالکتیک تطوریابنـده (آن طـور کـه از تعـابیر هگلـی اسـتنباط می‌شود) به ناچار به تک گفتار فلسفی می‌انجامد. در این معنا روح وحدت‌ساز تطوریابنده، حتی در مقام تصویر و تشبیه در بنیاد با تفکر داستایفسـکی بیگانـه است. جهان داستایفسکی در بنیاد، جهانی است عمیقاً متکثر.»

به نظر باختین، عامل خودآگاهی قهرمان، مشخصهٔ اصلی آثار داستایفسـکی است و همین عامل به آشکارترین وجه، داستان‌هـای او را از آثـار نویسـندگان رسمی و تک‌آوایی متمایز می‌سازد. پیروان بـاختین، سـپس ایـن سـاختار چنـد آوایی، خودآگاهی قهرمان و منطق گفـت و گـو را در آثـار نویسـندگانی ماننـد هرمان ملویل، ویرجینیا وولف، تونی ماریسون. ....کشف کردند ودر مثل نشـان دادند رمان *امواج* وولف متنـی اسـت عمیقـاً دیالوژیـک. در ایـن رمـان، شـش شخصیت داستانی هست که هر یک گرچه اظهار خاص خـود را دارد، بـاز بـا آوای دیگران در گفت و گوست و بر خلاف آنچه گفته‌اند آوای این شش نفـر را نمی‌توان به شخصی واحد برگرداند. ایـن متنـی اسـت کـه از آغـاز تاپایـان تصویری به دست می‌دهد از ترکیـب آواهـا و آمیخـتن و انحـلال تصـاویر در یکدیگر. کانون تحلیلی آن کوششی است برای مقایسه و تبـاین واگـر اسـتعارهٔ «برنارد» را به کار ببریم، تلاشی است برای کشف این مسأله که چگونه " مـوم بکر و عفیف که تیرهٔ پشت را می‌پوشاند، برای ما هر دو، در قطعه‌های متفاوت ذوب می‌شود "، این گفته در راستای نظریهٔ باختین اسـت دربـارهٔ "نویسـنده و شخص داستانی او ".

آیا آنچه بایست به دست آورم، شخص دیگری است که باید با من بگـدازد و ترکیب شود؟ او باید منحصراً آنچه را که من اکنون می‌بینم و می‌دانم، ببیند و بشناسد، او فقط باید دایرهٔ مسدود قطعی زندگانی خود مرا در خود مکرر کنـد و اجازه دهد که خودش بیشتر بیرون از من باقی بماند. در رمـان *امـواج* چنـین منطقی به طور هنری بسط یافته است.

تاریخچهٔ نقد را اگر بخواهیم به طور اجمالی در فرهنگ ایرانی اسـلامی بررسی کنیم، نگاه شما به آن چگونه است؟

از آثار دورهٔ باستانی و قبل از اسلام، دربارهٔ نقد وفرهنـگ و علـم بـه طـور کلی آثار مکتوب دورهٔ اشکانیان، هخامنشیان و ساسانیان و قبل از آنهـا مـدارک چندانی در دست نیست و نمی‌توان دربارهٔ آن قضاوتی کرد. از دورهٔ اسلامی به بعد، یعنی از اواخر قرن اول و اوایل قرن دوم هجری، به ثبت جنبه‌های تاریخی و روایی و آداب دبیری، وزارت، عبادت و سنجش شعر و شاعری و بعد از آن کم‌کم به جنبه‌های فلسفی نیز توجه می‌شود. پـس از آن در ایـران بـه ویـژه در دوره سامانیان تا قرن ششم از نظر شهرنشـینی، حـدود امنیـت، کاروبـار اداری، هنری، ادبی، فلسفی خیلی پیشرفت کرد. به‌طوری که تاریخنگـاران اروپـایی از رنسانس ایران صحبت می‌کنند. کسانی مثل فردوسـی، بیرونـی، زکریـای رازی، خیام، دیگران در این دوره ظهور کردند. در حوزهٔ نقد نیـز در ایـران و ممالـک اسلامی افرادی مانند عبدالقاهر جرجانی، ابن قتیبـهٔ دینـوری و دیگـران ظهـور کردند که به زبان عربی می‌نوشتند و نظرگاه‌های بسیار مهمی مطرح کردنـد کـه اکنون نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد.در مثل، *اسرارالبلاغه* کتاب مهم عبـدالقاهر جرجانی، که یک فصل آن دربارهٔ استعاره اسـت کـه دبسـتان (اسـکول) پسـت مدرن امروز در بحث متافور خود از آن خیلی بهره برده و به آرای جرجـانی و نحوهٔ تحلیل او از استعاره، رجوع کرده است. نقد ادبـی را در آثـار دانشـمندان دیگری نیز مثل *شفای* ابن‌سینا، *اساس‌الاقتباس* خواجه نصیرالدین طوسی، *چهار*

مقالهٔ نظامی عروضی، *المعجم* شمس قیس رازی و حتی در آثار خود شاعران می‌بینیم که فوق‌العاده مهم بوده است، همچنان‌که دکتر زرین کوب در *نقد ادبی*، دکتر شفیعی کدکنی در *صور خیال* و محمود کیانوش در *قدما و نقد ادبی* به طور مشروح در این زمینه بحث کرده‌اند. منتهی دانشوران ما به خصوص ابن سینا و فارابی وقتی دربارهٔ فن شعر صحبت می‌کردند، با توجه به اینکه ارسطویی بودند، نظریات ارسطو رابسط می‌دادند که اشکال پیدا می‌شد. برای اینکه نوع شعری که در یونان بود، و فیلسوف یونانی، انتزاع و استخراج وفرموله می‌کرد، در ایران آن نوع شعر وجود نداشت.در مثل، در نوع شعر دراماتیک که فردوسی بزرگترین نماینده‌اش نه در ایران، بلکه در جهان است، بحثی نکرده‌اند. آنهایی که دربارهٔ فردوسی صحبت کرده‌اند، فقط گفته‌اند که در مثل این صحنه را خوب ساخته است. ابن اثیر دربارهٔ *شاهنامه* صحبت می‌کند می‌گوید که این کلام بسیار والایی است. بحث‌ها بیشتر اینگونه است. چون قواعد درام را نمی‌شناختند، نمی‌توانستند شعر فردوسی را که حماسی و دراماتیک است، تجزیه و تحلیل کنند.

بنابراین نقد متقدم، نقد نحوی، صرفی و بلاغی و مانند آن بود که سراغ آثار می‌رفتند و می‌گفتند که تناسب ندارد، یا اینکه ضعیف است. در مثل نظامی عروضی در *چهار مقاله* این شعر رودکی «بوی جوی مولیان آید همی» و شعر امیرمعزی که می‌گوید «رستم از مازندران آید همی» را آورده و آنها را باهم مقایسه کرده، که از شعر «رستم از مازندران آید همی» عیب می‌گیرد. یا اینکه نقدهای دیگری در مثل درباره تنسیق صفات، به کار رفتن مترادف زیاد، استعاره و بعیدالذهن بودن تعبیر، یا سستی کلام نوشته می‌شد، که اینها همه نقد بلاغی است.

در دوره قاجار و مشروطه، که ما با تمدن‌های جدیدی آشنا شدیم، افرادی چون ملکم خان که انگلیسی و فرانسه می‌دانست، و آخوندزاده که روسی و

فرانسه می‌دانست، آثار حوزهٔ نقد اروپا را خواندند و آمدند مطالبی گفتند و به نقد نثرنویسان و شاعران دورهٔ خودشان پرداختند که در مثل مطالب را تکرار می‌کنند، چیز تازه‌ای در آثارشان نیست. یا به تعبیر میرزا ملکم خان، تضییع وقت می‌کنند. یا فقط قافیه‌سازی می‌کنند. اگر آنجادر مثل «هلال» آمده، اینجا باید لفظ «بلال» بیاید. از برخی آثار گذشته هم انتقاد می‌کردند. کم کم این انتقاد گسترده‌تر شد و ما می‌بینیم که در کتاب میرزاحبیب اصفهانی، *حاجی بابا*، انتقادهای تندی دربارهٔ شعر و شاعری و آداب و رسوم و رفتار مردم و به خصوص دستگاه حاکمیت آمده است. بعد، افراد دیگری مانند میرزا آقاخان کرمانی، دهخدا، احمد کسروی، نیمایوشیج، ملک‌الشعراء بهار، سعید نفیسی، قزوینی و دیگران آمدند که ضمن تصحیح متن یا شعرسرائی، انتقادهایی را مطرح کردند که آثار کسروی از همه بیشتر جنبهٔ انتقادی داشت که دربارهٔ شعر و شاعری و صوفیگری و حتی اروپایی‌گری انتقاد می‌کند. البته بعضی انتقادهایش درست نیست، یعنی در مثل وقتی اشعار شاعران به خصوص خیام، سعدی، حافظ و مولوی را نقد می‌کند، آن اصلی که بنا گذاشته، درست نیست، یعنی می‌گوید که شعر مثل نثر است. به عبارت دیگر، دنبال سودمندی شعر است. و اساس را بر این می‌گذارد که شعر، اخلاق مردم را بهتر کرده یا بدتر کرده. می‌گوید خراباتی‌گری و صوفی‌گری و مطالبی که در آثار سعدی و خیام و مولوی آمده، چون حاکی از خوشباشی‌گری و غنیمت شمردن دم یا ترک دنیاست، به ضرر جامعه است. بحثش، بحث سود و زیان است که البته اشتباه است، اصلاً شعر به این معنا نیست، تولستوی و افلاطون هم این اشتباه را کردند. انتقادی که بر احمد کسروی وارد است، این است که فلسفهٔ تاریخ را نمی‌دانست، مبانی هنر را نمی‌شناخت، این بود که قضاوت‌هایش خیلی تند و شدید و بعضاً بدون استدلال بود.

بعد، افراد دیگری نیز پیدا شدند که نقد می‌نوشتند، اما کمتر کسی در زمینهٔ نقد پیگیری داشت. یعنی ضمن انتقاد، کارهای دیگری هم می‌کرد، مثل دکتر ناتل خانلری که هم استاد دانشگاه بود، هم زبانشناس بود، هم مجلّهٔ *سخن* را اداره می‌کرد، هم ترجمه می‌کرد و هم نقد ادبی می‌نوشت. در دورهٔ معاصر، پرویز داریوش، دکتر زرین‌کوب، دکتر شفیعی‌کدکنی، دکتر یوسفی، هر کدام بر اساس اصولی نقد ادبی نوشته‌اند. اما اگر حمل بر خودستایی نباشد، من تقریباً از میانهٔ دههٔ ۳۰ نقد ادبی را شروع کردم و بعد از مدتی کلاً خودم را وقف نقد ادبی کردم، یعنی کار دیگری نکردم، یا کتاب فلسفی ترجمه کردم که آن هم مربوط به نقد ادبی بوده، یا آثار ادبی نویسندگان و شاعران ایرانی را نقد کردم که بیشترشان در مجلات و نشریات منتشر شده است. چهارده کتاب دربارهٔ نویسندگان و شاعران معاصر ایران نوشتم. البته این که اینها در چه مرتبه و چه درجه‌ای‌اند، آیا به اصول نقد وفادار هستند یا نیستند، درست است یا درست نیست، آن را باید نسل آینده قضاوت کند.

استاد! نقد در ایران در مقایسه با غرب در چند دههٔ اخیر توفیقی داشته است؟ آیا می‌توان به منتقدانی اشاره کرد که در نقد موفق باشند؟

توفیقی که ما برای اشخاص یا نوشته‌ها و کتاب‌ها قائل می‌شویم، یا نمی‌شویم، مربوط به این است که چه توقعی از آنها داریم، بعد توان یا ظرفیت جامعه چقدر است. اگر ما منتقدان خود را با منتقدان صاحبنظری مثل پرفسور ریچاردز، ادموند ویلسن، یا رنه‌ولک، یا لوکاچ بخواهیم مقایسه بکنیم، باید بگوییم نه. برای اینکه اولاً منتقدان ما همچنین فراغتی نداشته‌اند و نیز ارتباط تنگاتنگی میان شاعر، نویسنده، منتقد، موسیقیدان ما وجود نداشته است. یکی از علت‌های دیگر این است که کارهای فرهنگی ما گسسته است.در مثل، کسی می‌آید تحقیقات و کارهایی انجام می‌دهد، بعد که درگذشت، معوّق می‌ماند.

کسی دیگری می‌آید و از جای دیگری شروع می‌کند. آن کار هم به دلایلی مانند اینکه یا خسته می‌شود، یا مانع کارش می‌شوند، معوّق می‌ماند. شما این کتاب‌های فلسفی که از زبانهای اروپایی به زبان فارسی ترجمه شده، یا رمانها را نگاه کنید، هر کدام، یک سازی می‌زنند. در حالی که وزارت فرهنگ ترکیه، کلّ آثار بالزاک، استاندال، یا دیکنز و دیگران را خودش ترجمه و منتشر کرده است. در حالی که اینجا یک اثر بالزاک، پنجاه سال پیش ترجمه شده و حالا اثر دیگری از او ترجمه می‌شود. بنابراین به طور کلّی، مسألهٔ نقد کتاب هم چندان جدّی گرفته نشده است،

مقولهٔ نقد بعد از شهریور ۱۳۲۰ نسبت به جامعهٔ ما رشد کرد. در حال حاضر هم کارهایی در حوزهٔ نقد کتاب، نقد سیاسی و نقد اجتماعی می‌شود، اما نقص دارد. یکی از نقص‌ها این است که پیوسته نیست، یعنی قرار براین است که هدف خاصی در این کار تعقیب شود، یعنی قرار براین است کهدر مثل، من از شعر سهراب سپهری و فروغ فرخزاد حتماً دفاع کنم، یا اینکه بر خلاف آن باید در مثل مقام شعر رهی‌معیری، ابوالحسن ورزی، ملک الشعراء بهار و دیگران را کوچک کنم که اصلاً شعر نیست. بیشتر، حول حوش این قضایا چرخیده‌ایم. ما در مقام ناقد باید به این مسأله بیندیشیم که تفکر انتقادی در ایران ریشه بگیرد و پرورش پیدا کند. از سوی دیگر، پدیدآورندگان آثار ادبی ما چندان روی خوشی یه نقد نشان نمی‌دهند. من در تجربهٔ طولانی خود، که با بسیاری از شاعران و نویسندگان تماس داشتم، یک نفر را ندیدم که از انتقاد استقبال کند. دوست دارند همیشه تحسین بشوند.

استاد! اگر اجازه دهید، محور بحث تا حدودی عوض شود. به اعتقاد شما حدود آزادی بیان برای ترویج فرهنگ نقد در جامعه چه میزان است؟

برای این آزادی نمی‌توان حدودی تعیین کرد، یا بخشنامه‌ای دراین باره صادر کرد، که در مثل نویسندگان تا این حد مجازند حرف بزنند، از این حد به

بعد مجاز نیستند. دوره‌های گذشته نیز شاهد این واقعیت بودیم. در مثل، مولوی و حافظ هم از حدّ مجاز عبور می‌کردند و گاهی هم البته تکفیر می‌شدند. معمولاً کسانی که به کارهای فرهنگی مثل شعر و شاعری و داستان و فلسفه می‌پردازند، با معضلات و چالش‌های بسیاری در این زمینه مواجهند و کار خطیری می‌کنند. من برای نمونه به گالیله اشاره می‌کنم، چون در آن عصر، فیزیک ارسطوئی حاکم بود و کلیسای کاتولیک هم آن را حمایت می‌کرد، و گالیله فیزیک جدیدی آورد که نظر ارسطو را رد کرد. البته او نمی‌گفت که ارسطو آدم بزرگی نیست، بلکه می‌گفت که وی ابزار و وسایل کافی برای آزمون علمی در دست نداشته است. گالیله دربارهٔ زمین کتابی نوشت، اتفاقاً در همان دوره، دکارت هم چنین کتابی نوشته بود که بعد از اینکه گالیله محکوم شد، دکارت کتابش را مخفی کرد. مردمان آن زمان که شنیده بودند، یا در همهٔ کتابها خوانده بودند که زمین مسطح و ثابت است وقتی گالیله، فرضیهٔ قدیم را مبنی بر مرکزیت زمین نسبت به جهان رد کرد و گفت خورشید مرکز منظومهٔ شمسی است، مشکلات بسیار شدیدی برای او ایجاد کردند که حتی به محاکمهٔ گالیله منجر شد.

در ادبیات هم همین طور است، برای نمونه، نمایشنامه‌های رمانتیک ویکتورهوگو که خودش نوشته بود و به صحنه آورد، تماشاگرانی که به نمایش‌های کورنی و راسین عادت کرده بودند، با گوجه‌فرنگی گندیده و تخم‌مرغ به بازیگران حمله کردند و صندلی‌ها را شکستند و هنرپیشه‌ها را کتک زدند و مانع از برگزاری نمایش شدند. بنابراین شرط لازم و کافی برای پدیدار شدن فکر و اندیشهٔ نو، آزادی است.

البته آزادی با هرج‌مرج فرق می‌کند. آزادی این است که شما انتخاب بکنید. اگر آزادی به این معنا باشد که من نقد ادبی می‌نویسم، شروع بکنم به بدگویی به ملک‌الشعرای بهار، محمد قزوینی، رهی‌معیری، شهریار، دیگر در این صورت

ناقد نیستم، آزادم که نظریه‌های خودم را ارائه بدهم. اما این نظر باید سنجیده و بر حسب اصول باشد، نه اینکه چون از کسی خوشم نمی‌آید، وجود او را نفی کنم، از کسی خوشم می‌آید، او را به صدر بنشانم. این خلاف قواعد نقد و تفکراست. شما دربارهٔ نوشته‌ها و تفکر ما به تاریخ مراجعه کنید، چه موقعی پیشرفت داشته، چه زمانی نداشته‌ایم، حتی دوره‌هایی بوده مثل زمان هجوم مغول به ایران، که ادب، هنر، اندیشه و حتی علوم کلامی ضعیف شد. برای اینکه آنها فکر وفلسفه را تعطیل کردند. و در مقابل صوفیگری، درویش‌مآبی و خانقاه‌نشینی و دست شستن از کار و زندگی را تشویق می‌کردند. طبعاً انتقاد هم در این دوره ضعیف شد. اما همین که امکان آزادی پیدا می‌شد، آن طور که در قرن سوم تا ششم هجری می‌بینیم، دانشمندانی مثل ابن‌سینا، خیام، رازی، بیرونی و دیگران ظهور کردند. دورهٔ معاصر که تحولات زیادی رخ داد، ما با تمدن جدید اروپا آشنا شدیم، آثار و نوشته‌هایی تألیف شد.

بنابراین نویسنده باید خود را وقف کار خودش کند. گاهی یک صفحه‌ای که شما می‌خواهید بنویسید، حالا چه تحقیقی باشد چه نثر و شعر، ساعتها طول می‌کشد و این امکان ندارد مگر این که فراغت داشته باشید. گوستاوفلوبر که سبکپرداز بزرگ نثر فرانسه است، خوشحالی می‌کند که من توانستم امروز ۸ صفحه بنویسم. یعنی ۱۰ ساعت نشسته پشت میز و ۸ صفحه نوشته است. می‌گفت باید بروم آن چیزی را که من می‌خواهم وصف بکنم، باید آن صفتی را که مخصوص آن است، پیدا کنم. البته او تمکن مالی داشت. اما نخبگان جامعه از افرادی مثل بالزاک، دیکنز، تولستوی و داستایوفسکی حمایت می‌کرد برای این که آثارشان را می‌خریدند و می‌خواندند. در ایران نیز افرادی مثل مولوی، سعدی و دهخدا به نحوی حمایت می‌شدند.

نکتهٔ دیگر اینکه مردم باید به درستی از آزادی استفاده کنند و طوری تربیت شوند که به مرتبهٔ شناخت حدود آزادی برسند. آزادی، بی بند و باری و هرج و

مرج و اینکه هر که هر کار دلش خواست انجام بدهد، نیست. حدود آزادی این است که اشخاص بتوانند احساسات و عواطف و افکار خودشان را به صورت معقول بیان کنند، اما به این سادگی‌ها هم نیست، چون گاهی یک فکر، یک نوشته، تولید آشوب می‌کند، یعنی اضطراب و پریشانی در جامعه به وجود می‌آورد که برای حکومت معضلاتی ایجاد می‌کند. این یک دو راهی به وجود می‌آورد که از یکی سو تفکر و نوآوری پدید آمده و از سوی دیگر این نوآوری و تفکر جدید، تولید اغتشاش کرده است.

به اعتقاد شما چه موانعی در جامعهٔ ما برای نهادینه شدن نقد وجود دارد؟ آیا اصلاً نقد توانسته در جامعهٔ ما جا باز کند، اگر اینگونه نیست، علتش چیست؟

یکی از موانع برای نهادینه شدن نقد در جامعهٔ ما، عدم آمادگی جامعه و مردم است. مردم هنوز نقد را به عنوان عاملی که می‌تواند در ترقی و توسعهٔ جامعه مؤثر باشد، نپذیرفته‌اند، یا به احتمال از آن آگاهی ندارند. باید جامعه را در این زمینه تربیت کرد و پرورش داد. یکی دیگر از موانع، فقدان منتقدان صاحب سبک و روش و صلاحیت است. ما باید قبول کنیم منتقدانی با این شرایط در ایران نداریم، یا کم داریم، زیرا اگر چنین افرادی در جامعه باشند، آثار و تأثیرات بسیاری را در جامعه خواهند گذاشت. الان بیشتر منتقدان ما صاحب روش و سبک نیستند و بعضی نیز غرض‌ورزانه قلم می‌زنند که خوب این مسائل باعث می‌شود نقد را نتوانیم به عنوان عنصر مفیدی در جامعه جاری کنیم. یکی دیگر از موانع، عدم استقبال نهادهای فرهنگی از نقد است. به نظر من، نهادهای فرهنگی و حتی نهادهای سیاسی باید از نقد استقبال کنند. چون هر کاری که فرد انجام می‌دهد، خالی از نقص نیست، حتی ممکن است سوء-نیّتی در کار نباشد. حال این فرد می‌تواند مدیر، کارمند، نویسنده، رئیس

دانشگاه، مقام ارشد کشوری و. ...باشد. به اعتقاد من ما باید از مقاطع تحصیلی پایین، کار نقد را در میان دانش‌آموزان نهادینه کنیم. اگر این موانع را بتوانیم مرتفع کنیم، می‌توان تازه راه ابتدایی نهادینه کردن نقد را باز کرد.

چرا نویسندگان، متفکران، نهادها و جامعهٔ ما از نقد گریزان‌اند و به طور کلّی چرا ما فرهنگ نقد پذیری را نداریم؟

نقد نیز همچون قانون یک جامعه، نیاز به فرهنگسازی دارد، یعنی فرهنگسازی و پرورش نقد سیاسی، اجتماعی، ادبی، علمی و... کنفوسیوس حرف جالبی می‌زند، می‌گوید: «شما اگر درخت سیب بکارید، باید پنج سال زحمت بکشید تا محصول بدهد، اگر درخت گلابی بکارید، باید هفت سال زحمت بکشید تا ثمر بدهد، اگر گردو و فندق بکارید، باید ده سال کار و تلاش کنید تا به نتیجه برسد. اما اگر ملتی را می‌خواهید تربیت کنید، باید صد سال زحمت بکشید» شاعر طنزپرداز ما ذبیح بهروز می‌گوید: «اصلاح مدار این ستاره ـ صد سال درست کار داره.» یکی دیگر از مسائلی که در فرهنگسازی نقد مؤثر است، اینکه باید فضا و بستر مناسبی ایجاد کرد. تردیدی نیست که هم نقش دولت، هم نقش جامعه و هم نقش نخبگان و متفکران و پدید آورندگان علم و هنر در این زمینه مؤثراست. باید این فضا در جامعهٔ ما بسط پیدا کند واین فضا مراقبت شود. از یک سو باید آن را دچار تشتت و اضطراب و از سوی دیگر محصور در تنگ نظری و کوتاه بینی نکنیم. جامعه باید در همهٔ کارها مشارکت داشته باشد. باید دست به دست هم بدهیم تا اندیشه نقد را در جامعه نهادینه کنیم، چنانکه سعدی می‌گوید: «متکلّم را تا عیب نگیرند، سخنش کمال نپذیرد.» باید نقد در جامعه جاری باشد تا پیشرفت هم باشد.

به اعتقاد شما برای رسیدن به تعالی و رشد نقد سازنده، به چه عوامل و بسترهایی نیاز داریم ؟

برای رسیدن به نقد سازنده و رشد آن، یکی از مهمترین عوامل، تشویق و حمایت از کارهای فکری، هنری، فلسفه و علمی است، و سرمایه‌گذاری به روش‌های گوناگون در این زمینه. دومین عامل این است که موانع را از میان برداریم. یکی از موانع، تعصب و طرفداری یک سویه از فردی با اندیشه‌ای در قبال دیگران است، در مثل بیاییم فقط از ملاصدرا دفاع کنیم و بگوییم او درست گفته و آن را اساس قرار دهیم و نظریه‌های فارابی، کانت و هگل و دکارت را رد کنیم و بگوییم فیلسوف نبودند و فیلسوف مطلق فقط صدرالدین شیرازی بود و هست. حال من می‌خواهم با همه عظمتی که برای ملاصدرا قائلم، از او انتقاد کنم. یا وقتی کتابی نوشتم، بخواهم آن را منتشر کنم، بگویید صلاح نیست این کتاب چاپ شود. در این صورت، فکر و تفکر تعطیل می‌شود. حدود آزادی بیان نیز یکی از عوامل است که هر اندازه تنگ‌تر می‌شود، فرهنگ‌سازنده نیز کمتر می‌شود. باید از آرای جامعه استقبال کرد، اگر اشتباه بود، به آن پاسخ داد.در مثل، اگر در کلاسی بچه‌ای ادعا کند که می‌خواهد فیزیک اینشتاین را رد کند، نباید حرف او را به تمسخر بگیریم، یا از حرف زدن او جلوگیری کنیم، باید بگذاریم دانش‌آموز حرفش را بزند. در سطح گسترده‌تر نیز این مسألهٔ را می‌توان رعایت کرد. ما اهل این سرزمین هستیم، به آثار فرهنگی خودمان وابسته‌ایم و خیلی کم می‌توان سراغ گرفت که کسی به آثار فرهنگی خودش علاقه‌ای نداشته باشد. یکی دیگر از عوامل به خود منتقد برمی‌گردد، یعنی (اول اندیشه، وانگهی گفتار) یعنی خود منتقد باید به مطالعه، پژوهش، احاطه و بهره‌گیری از اصول و مبانی درست نقد به شیوه ها و روش های متفاوت مجهز باشد تا به نقد اثری بپردازد. این گونه نباید باشد که ما بیاییم و بدون اینکه به این موارد مجهز باشیم، نقد کنیم و از قضا نقدمان هم درست و سازنده باشد.

نکتهٔ بعدی اینکه ما چه به عنوان مدیر فرهنگی و چه به عنوان منتقد و اندیشمند، باید مسئولیت‌پذیر باشیم، یعنی همانطور که نهادهای فرهنگی در برابر ما مسؤول‌اند، ما نیز در برابر جامعه، فرهنگ و به طور کلّی فرهنگ کشورمان مسؤول هستیم. یکی دیگر از مسائلی که می‌توان برای سازندگی و رشد نقد برشمرد، بازنگری و تجدید نظر در آثار و کارهای گذشته است. هر قدر به گذشتهٔ خود با علاقه و تمایل بیشتر تجدید نظر کنیم، راه پیشرفت بازتر می‌شود و ما می‌توانیم بهترین راه و روش را انتخاب کنیم. یکی دیگر از عوامل فرهنگ‌سازی نقد سازنده، توجه به الگوهاست. ما باید از الگوهای جوامع پیشرفته که توانسته‌اند جنبه‌های مثبت نقد را سامان دهند، استفاده کنیم. یعنی از برخی روش‌ها و نظام‌هایی که آنها استفاده می‌کنند و با جامعهٔ شرقی ما سازگار است، بهره ببریم.

البته در دهه‌های اخیر، نقد در جامعهٔ ما بیشتر جا باز کرده و جامعه و نهادهای رسمی از نقد نسبت به چند دهه گذشته بیشتر استقبال می‌کنند. این مسأله دربارهٔ نویسندگان و شاعران و متفکران نیز صادق است. یعنی تضارب آرا بیشتر شده است. البته باید جامعهٔ فرهنگی ما از تخاصم و غرض‌ورزی ممانعت کند و بیشتر به مباحثه و تضارب آرا بیندیشد. نیچه می‌گوید که اندیشه‌های بزرگ با صدای بال کبوتر به دنیا می‌آیند. جالب است این را کسی می‌گوید که طبل جنگ می‌زند و (خواست قدرت) را مهم‌ترین سائق زیست بشری می‌داند. خود نیچه که ناقد فلسفهٔ کلاسیک بود، زمانی که می‌خواست فلسفهٔ خود را بسازد، به سویهٔ اثبات گرایید و اندیشه‌ای آورد مبتنی بر «تأیید زندگانی» و «خواست قدرت» و به این ترتیب به گفتهٔ هیدگر در پیشا ـ دهش روش متافیزیک اروپایی باقی ماند. اما با این همه، این متافیزیک به رغم داوری هیدگر، متافیزیک ذات‌ها نیست، بلکه متافیزیک آپارانس (ظواهر، پدیدارها) است. نیچه نه فقط فیلسوفانی مانند افلاطون و کانت را به محک نقد می‌زند،

بلکه دربارهٔ نویسندگان و شاعران اروپایی از هومر گرفته تا فلوبر و امرسون.... داوریی‌هایی بسیار تند و تیز و البته دقیق دارد. او بود که با تفکر رادیکال خود، راه را برای دبستان مدرنیسم وپسامدرنیسم هموار کرد، به ویـژه راه پیـدایش و بسط نظریهٔ شالوده‌شکنی را.

نقدی کـه اثـر تخریبـی دارد و سـازنده نیـز هسـت، در دبسـتان فلسـفی ـ زبانشناختی (Deconstruction) که نمایندهٔ معروف آن ژاک‌دریداست، با دقت ویژه‌ای طرح شده و می‌شود. ایـن کلمـه را شـالوده شـکنی یـا ساختارشـکنی ترجمه می‌کنند، اما بهتر است آن را «تخمه افکنی» ترجمه کنیم (تخمه‌افکنی بـه دو معنای افشاندن و برکندن).

برخلاف آنچه بعضی‌ها پنداشته‌اند، این روش فلسفی و ژاک دریـدا بـر آن نیستند نظام‌های هنری و ادبی را از بن ویـران کننـد، یـا از قـدرکانت و هگـل بکاهند. «تخمه‌افکنی» از سطح به عمق می‌رود و اصل‌ها و بنهـا را مـی‌سـنجد. تفکری است با شیوه‌ای نظام‌مند، قسمی استدلال گام به گام بر پایهٔ آگاهی تنـد و تیز از تمایز سطوح، تمامیت و ترتیبی مشخّص، البته سویهٔ روشنمندی تخمـه افکنـی (ساختارشـکنی) هنـوز آغشـته بـه طـرح و نقـش‌هـای خصوصـی و آشوبگرائی‌هائی نسبت به ادبیات است تا به فلسفه، یکـی کـه از راه‌هـای ادراک این تفکر، فهم ماهیت آن است در این زمینه که تخمـه‌افکنـی چـه حاصـلی داشـته است و چه حاصلی می‌تواند به دست آورد؟ و نیز گفته می‌شود این دبستان فلسفی، هدف‌های زیر را تعقیب می‌کند:

بازی آزادانهٔ تفکر و استدلال، پنهان داشتن نیهیلیستی تضادها، نسخ پایگـان (سلسله مراتب)، رمز و راززدائی و ایدئولوژی‌زدایی فلسفه‌ورزی غرب ... البتـه این هدفها، خاصه اصلی تخمه‌افکنی (ساختارشـکنی) نیسـت. آشـنایی بـا ایـن دبستان بیشتر مستلزم آگاهی عمیقی از درونمایه‌هـای اصـلی و ضـرورت‌هـای سازنده فلسفه از آغاز تا امروز است تا مستلزم آشنایی با بزرگان تاریخ فلسـفه،

یعنی فیلسوفانی مانند هگل یا هوسرل.«پس‌زمینهٔ» این فلسفه‌های بنیادی ابزاری فراهم می‌آورد برای اینکه ساختارشکنی به اهداف خودبرسد.

تخمه‌افکنی از این رو متعهد تلاش‌هایی است در شیوه‌های ویژه‌ای برای عرضهٔ تنوع چندگونه یا بسیار لایهٔ تضادهای غیرمنطقی و نابرابری گفتمانی از هر قسم، که موجب عدم پیشرفت براهین فلسفی و نمایش نظام‌مند آنها می‌شود: مفهوم‌های اصلی فلسفی که باید باز سنجیده شود عبارتند از: اصل یگانه کننده، خاستگاه، زمینه. این نامشابهات باید متعین شود: نخست در شکل‌بندی مفهومی، دوم در سطح رزم‌آرایی‌های براهین فلسفی، و سوم در سطح آرایش بافتار[متنی] و گرایش به بخشهای متفاوت فلسفه‌ورزی. براین اساس، همه مفهوم‌های عمدهٔ فلسفی: بودن (وجود)، ذات، نیک، واحد، حقیقت، خرد (سخن logos)، ارزشهای کفایت بی‌نقص و حضور تام و تمام هستند. با این همه مفهوم‌ها، باشنده‌های سادهٔ نقطه مانند نیستند، زیرا به منظور اینکه آنچه هستند، باشند، می‌بایستی از دیگر مفاهیمی که پیوسته به آنها ارجاع می‌کنند، متمایز شوند. و نیز چنان ارجاعی به دیگر مفاهیمی که به وسیلهٔ آنها تضادهای دوتایی می‌سازند. مفهوم‌های اصلی همچنین در نظام‌هایی قرار می‌گیرند و نیز محصور در زنجیره‌های مفهومی می‌شوند. ناسازگاری‌های خاص سطح برهان‌آوری فلسفی را می‌توان به بهترین صورت به وسیلهٔ اختلافات متن‌های فلسفی بین اعلام صریح مقصود فیلسوف و طرز بیان این اعلام مجسّم ساخت. برای مثال، می‌خواهیم دریابیم مراد افلاطون چه بوده است زمانی که او در نوشتهٔ خود مدّعی می‌شود کار نوشتن را باید نکوهش کرد. اینها اختلاف‌هایی هستند که وجودشان وامدار نابرابریهای بین چینه‌ها و دقیقه‌های زمانی برهان‌آوری است که به هر حال به دیدهٔ فیلسوف به هیچ وجه مانع از اعتبار و خوش بنیادشدگی برهان و استدلال نمی‌شود.

تناقض‌ها و ناسازواری‌هایی را که می‌توان در سطح آرایش بافتاری(متنی) یافت، بغرنج‌ترند و شامل مجموعهٔ متباینی از امکان‌هایی می‌شوند که از ناسازواری‌های واژه‌شناختی مرتبط با کاربردهای چندگانه و فراوان کلمهٔ کلیدی، دلالت و حتی دلالت‌کننده آغاز می‌شوند و به اختلاف‌های بین پیشگفتار، عنوان اثر و متن اصلی می‌رسند با این همه به دیدهٔ فیلسوف، همهٔ این تباین‌ها و تناقض‌ها سبب نمی‌شود که در مفهوم‌های یکتایی، انسجام و کلیت گفتمانی فلسفی تردید کنیم.

تخمه‌افکنی(شالوده‌شکنی) به این ترتیب مفهوم‌های اصلی فلسفه: بسیاری، یکتایی، همانندی، فراوانی ... را که قرنهاست بر متافیزیک باختر زمین سایه افکنده، می‌شکند و بی‌اعتبار می‌سازد تا راه برای اندیشه‌ورزی نوعی دیگر باز شود. نتیجهٔ مثبتی که از آثار نقدی ژاک دریدا به دست می‌آید، این است که ما بایستی در خواندن آثار ادبی و فلسفی ـ قدیم و جدید ـ بنیاد کار را بر تردید بگذاریم و به درک این نکته برسیم که همهٔ فیلسوفان و نویسندگان، نخست بن‌مایه‌ای اصلی و خاستگاهی را می‌پذیرند و پیش می‌نهند و سپس براساس آن اصل بنیادی فضا و ساختاری هنری یا فلسفی به وجود می‌آورند. در این آثار، غالباً صدای مسلّط وجود دارد که بر اصوات دیگر غالب می‌شود و همچنین روایت کلان در ادبیات و داستان بر روایت خرد سبقت پیدا می‌کند و بر آن سیطره می‌یابد، در حالی که ما با مفهوم‌های کاملاً همسان رویاروی نیستیم. چیزی به نام زبان یا معنای همگون و یکتا وجود ندارد. بنابراین در کار نقد باید بخش‌های خردی که در متنی ویژه کنار زده شده و به حاشیه رانده شده، بازیابیم و در این‌باره کنجکاوی کنیم به چه دلیل یا دلائلی روایت کلان و ایدهٔ کلی این بخش‌ها را کنار زده یا سرکوب کرده است.

دانش نقد ادبی*

نقد ادبی، دانشی است که آثار هنری کلامی را می‌سنجد و ساختار درونی و برونی آنها را می‌شکافد و جهات متفاوت و گاه متضادشان را نشان می‌دهد. این دانش، شاخه‌ای از فلسفه و ادبیات است و در روشنگری آنها کار نمایانی به عهده دارد. البته باید دانست که نظریهٔ ادبی، تفسیر، تأویل، توضیح و جستار زیباشناختی گرچه به اعتباری آثار فلسفی و ادبی را می‌پژوهند، با این همه با نقد ادبی، یکی و یکسان نیستند. نقد ادبی افزون بر شناخت اثر، به ارزش سنجی و ارزشگذاری آن نیز می‌پردازد و مانند چراغی راهنما، هنرمند و هنردوست را راهنمایی می‌کند و مایهٔ اصلی و ژرفای شعر یا قصه یا اثر فلسفی را آشکار می‌سازد. به گفتهٔ الیوت: «گه گاه هر از قرنی یا بیشتر آرزویی دلخواه است که ناقدانی برآیند و به سنجش آثار ادبی کهن بپردازند و شاعران و اشعار را در نظمی جدید جای دهند. این وظیفه‌ای انقلابی نیست، بلکه هماهنگ ساختن دوباره است. آنچه ما مشاهده می‌کنیم تا اندازه‌ای همان منظره است، اما در دورنمایی متفاوت و بسیاردور. در زمینهٔ مشاهدهٔ اشیاء تازه و شگفت‌انگیزی موجودند که باید با دقت و تناسب به سوی اشیاء آشناتری که هم‌اکنون در افق

---

* *کیهان فرهنگی*، سال دهم، شمارهٔ ۱۰، دی ۱۳۷۲، صص ۲۸ ـ ۳۲.

پدیدار شده‌اند، کشانده شوند، جایی که ممتازترین آثار در برابر دیدگان بی‌سلاح، شایستهٔ دیدن گردد.»[۱]

نقد ادبی، پیرو اصول و متوجّه هدف است و باید بیان آن روشن، دقیق و صریح باشد. مرحلهٔ نخست کار ناقد، مرحلهٔ پژوهش و جست‌وجوست، جست‌وجوی متن هنری و شناخت نوع نقد کاراً و سودمند. مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ تفکر در بارهٔ شکل و محتوای اثر است که متضمن دوری از پیشداوری است. سپس مرحلهٔ مقایسه و تحلیل متن است، اما این ابزار به گفتهٔ الیوت نباید حاکم بر داوری ناقد شوند و او را به افراط و تفریط بکشانند. به همین دلیل، کشف صورتِ حسابِ شستنِ جامهٔ شکسپیر یا پیداشدن نامه‌ای از حافظ ـ که چیزهایی بی‌اهمیت بوده ـ گاه ممکن است در حلّ غوامض آثار این دو شاعر بزرگ، بسیار کارآ و سودمند باشد.

نقد ادبی، خود می‌تواند تا مرتبهٔ اثری هنری اوج گیرد، از این رو شکل و بیان آن از نقدهای عادی متمایز است. این نقد، نوشتاری است که به تحلیل نوشتار دیگر می‌پردازد و بر بنیاد این نوشتار زبان ویژهٔ خود را می‌آفریند، و درواقع ادبیاتی است که تعیین کنندهٔ موضوع خود است.

این نقد، عملکرد مشخص «زبانی» دارد، هم دربارهٔ نوشتار دیگر داوری می‌کند، هم به نوعی به استدلال علمی و فلسفی می‌پردازد، و هم امتیاز ادبی پیدا می‌کند. برای نمونه، کتاب *ضد واگنر* نیچه با دارا بودن هر سه امتیازی که بر شمردیم، در میان آثار فلسفی و هنری نیز ممتاز است، نویسندهٔ آن اسلوبی ویژه و والا دارد و در هنر نویسندگی نیز چیزه دست است. کتاب‌های نقد ادبی «پورورویال» منتقد مشهور، سنت‌بر و «فضای ادبیات» موریس بلانشت نیز تا حدودی خصلت ادبی دارند.[۲]

نقد از نظر لغوی به معنای «بهین چیزی گزیدن» و «جداکردن دینار و درهم سره از ناسره است» و نیز به معنای آشکارکردن نیکی‌ها و بدی‌های سخن.[۳]

واژهٔ "Kritikos" در زبان یونانی نیز به معنای تشخیص و داوری است؛ یعنی هنر فراروند یا اصول داوری آثار ادبی است که بازسنجی آنها را ممکن می‌سازد، پس به خلاف تصور عامه، نقد با عیبجویی تفاوت دارد. برخی نقدها توضیحی یا ذوقی هستند، مانند این داوری جامی دربارهٔ حافظ که گفته است: «بیشتر اشعار او لطیف است»،[۴] یا تعریضی و ویرانگر است، مانند ناقدی که در بارهٔ *یولیسس* جمیز جویس نوشته است: «این کتاب، مانند تپه‌ای از تپاله است که کرم‌ها در آن بلولند و از پشت ذره‌بینی با دروبین سینما از آن فیلم‌برداری کرده باشند». در حالی که طرفداران این رمان می‌گویند: «*یولیسس*، فریاد اعتراضی تراژیک است در برابر خروارها لفاظی سطحی و دور از صداقتی که نویسندگان بازاری بیرون داده‌اند».[۵]

د. اچ. لارنس در برابر کسانی که می‌خواهند «نقد ادبی» را به صورت علم مثبت و دقیق درآورند، واکنش نشان می‌دهد و می‌نویسد: «نقد ادبی نیست مگر گزارشی از احساسی که اثر در ناقد به وجود آورده و هرگز علم نمی‌تواند بود و در گام نخست، بسیار فردی و شخصی است و در مرتبهٔ دوم با ارزش‌هایی سر و کار دارد که علم از آنها بی‌خبر است. معیار نقد «احساس» است، نه «خرد و استدلال». ما اثر ادبی را بر بنیاد تأثیرش بر عاطفهٔ صمیمانه و حیاتی‌مان داوری می‌کنیم، نه بر بنیاد چیزی دیگر. همهٔ این داد و بیدادهای مربوط به سبک، شکل، طبقه‌بندی‌های شبه علمی و تحلیل‌های تقلید شده از اسلوب گیاه‌شناسی جز شعاری گستاخانه و بسیار خسته‌کننده نیست».[۶]

اما له‌ویس نظر دیگری دارد: «تحلیل و داوری آثار هنری از آن نقاد است که باید واکنش انتظام یافتهٔ تفسیر کردن و تصمیم دقیق گرفتن در برابر اثر ادبی داشته باشد. اثر در برابر اوست و دلیل اینکه چنین یا چنان است، در خود اثر نهفته، هر قدر تجربهٔ زندگانی ناقد بیشتر باشد، اثر ادبی را بهتر خواهد شناخت و آگاهی وسیع‌تر، او را در ادراک بیشتر یاری خواهد کرد، اما کار خود نقاد،

همان است که بود، یعنی در اختیار گرفتن واکنش‌های خود در برابر اثر و تعیین ویژگی‌های آن، بدان‌گونه که در اثر نهفته است». به هر حال، گویا نمی‌توان بدون «نقد» سر کرد، هر چند اثر ادبی بر نقد تقدم دارد، اما گاه نیز اثر ادبی به سبب راهنمایی ناقد به وجود می‌آید یا بهتر می‌شود.[۷]

رومانتیک‌ها باور داشتند که نقد، شکل زاید و طفیلی آثار ادبی است و دانشی است که بر شکل مقدم خود بنیاد می‌شود، نیز تقلید و توضیح قدرت آفرینشگرانهٔ هنرمند است. به دیگر سخن، در ذوق هنری ناقد شک نباید کرد، اما در قدرت آفرینش هنری او تردید بسیار است. با این همه پولی هم ندارد که به هنرمند بدهد و از او حمایت کند! ناقدان، طبقهٔ میانه‌ای هستند بین هنرمندان و هنردوستان و محتوای اثر را به مردم می‌رسانند، البته به سود خود و از هنرمند بهره می‌گیرند و خوانندهٔ او را معدودتر می‌سازند، اشخاصی هستند بی‌ثمر و بی‌ابتکار! در اینجا مشکل دیگری نیز خود را نشان می‌دهد و آن این دعوی است که: «نقد و ناقد مصنوعی، و ذوق و سلیقهٔ مردم طبیعی است»[۸]

چنانکه به رغم نبود ناقد یا ناقد بصیر در گذشته، این مردم بوده‌اند که هنر فردوسی، سعدی، حافظ، مولوی و ... را دریافته‌اند و «تحفهٔ سخن این شاعران را دست به دست برده‌اند». به این اعتبار، ناقد لازم نیست. حتی چخوف گفته است « ناقدان ، مانند خرمگس هستند که اسب را از شخم‌زدن باز می‌دارد»[۹]

اما این داوری را می‌توان تعریضی دانست بر ناقدانی که به جای شناختن و شناساندن اثر به عیبجویی از آن می‌پردازند. نقادی که به سلاح بینش علمی و سخن‌سنجی مجهز است، نقد را وسیلهٔ والاساختن کار هنرمند قرار می‌دهد و «اسب هنر» را از شخم‌زدن باز نمی‌دارد، بلکه راه درست را به او نشان می‌دهد. بدون نقد، آثار ادبی خام و دور از دسترس می‌مانند و به صورت خامی تفسیر می‌شوند. آن‌جا که اثر هنری خاموش می‌ماند، ناقد به سخن درمی‌آید. در آثار ادبی، معانی ژرفی نهفته است و ناقد بصیر آنها را بیرون می‌آورد و هنر شاعر یا

قصه‌نویس را روشن و مشخص می‌کند. او در خواندن آثار ادبی وارد حوزهٔ تفکر می‌شود و می‌خواهد بداندکه این آثار چه‌اند و سودشان چیست؟ چه تمایلاتی را خشنود می‌سازند؟ چرا نوشته وخوانده می‌شود؟ نقد ادبی، نوعی نظرورزی نیز هست و می‌پرسد شعر یا قصه یا درام چیست و آیا اثر عرضه شده امتیاز هنری دارد یا نه؟ البته هیچ نقدی نمی‌تواند آن اندازه رسا و کامل باشد که همهٔ جوانب اثری، مانند *شاهنامهٔ* فردوسی را باز نماید و بسنجد، اما از سوی دیگر، تجربهٔ مستقیم ناقد از شعر فردوسی می‌تواند این اثر را تا حدودی به دیگران بشناساند و متضمن فعالیت‌های تعمیم یافته باشد. به گفتهٔ الیوت: «ارسطو در *فن شعر* خود مطالبی نوشته که درک ما را از آثار تراژدی‌نویسان یونانی تیزتر کرده است و نیز کالریج در رسالهٔ *دفاع از شعر* به سوی تعمیم‌هایی دربارهٔ شعر کشانده شده و به این نتیجه رسیده که اینها بزرگ‌ترین سودها را دربردارند و نیز وردزورث دربارهٔ ماهیت شعر اظهاراتی دارد که گرچه مفصل است، ولی حاصلی دارد بیش از آنچه او خود تشخیص می‌داد».[۱۰] البته خود شاعران یا قصه‌نویسان نیز دربارهٔ کار خود داوری کرده‌اند. فردوسی سخن خود را کاخی می‌داند که از باد و باران گزند نمی‌یابد. تولستوی دربارهٔ *جنگ و صلح* خود نوشته است: «فروتنی به کنار! این اثری است همطراز ***ایلیاد***». ایبسن گفته است *امپراتور و ناصری* بزرگ‌ترین اثر اوست و بخش‌هایی از «پیر گنت» تمثیلی نیست. در اینجا البته این ایبسن ناقد است که سخن می‌گوید.

اما همیشه داوری هنرمند دربارهٔ اثرش صائب یا جامع و مانع نیست و ممکن است تجربه و ذوق و سلیقه‌اش را حکم قرار دهد. سعدی به انتقاد کسی که او را مرد میدان شعر حماسی ندانسته بود، پاسخ می‌دهد:

نداند که ما را سر جنگ نیست وگرنه مجال سخن تنگ نیست

اما آنچه سعدی در این زمینه ـ به عنوان آزمایش ـ سروده است، ناتوانی او را در سرودن شعر رزمی نشان می‌دهد و اینکه نتوانسته است«آزمون» خود را

با قانون عام ادب پیوند دهد. کار ناقد بر بنیاد کل ادبیات استوار است و او سندی به دست می‌دهد که همهٔ دانش‌پژوهان بتوانند آن را بیازمایند. اما حوزهٔ کارش بیرون از عرصهٔ ادبیات نیست و در نتیجه باید فرض‌ها و اصول خود را از آثار ادبی بیرون آورد.

ناقد، نخست باید اثر ادبی را به دقت بخواند، ادراک کند و خلاصه‌ای استقرایی از آن فراهم بیاورد و اصول انتقادی خود را برپایهٔ شناخت دقیق بگذارد. این اصول را از باورها، فلسفه‌ها و سیاست‌نمی‌توان به دست آورد. ناقد، اصول و مفهومهای خود را از مطالعهٔ جدی و عملی ادبیات به دست می‌آورد و بر آن نیست تا ساختمان نظری تفکر خود را بر اثر ادبی تحمیل کند. آنگاه باید به اصول خود وفادار بماند و شاعر و نویسنده را در بستر تاریخی ظهور آنها بسنجد. تردیدی نیست که در حوزهٔ نقد نیز ستیزه و تضاد موجود است و بعضی ناقدان سه نمونهٔ ممکن راه حل این تضاد را به دست داده‌اند:

الف: یکی از جبهه‌ها با بیرون راندن رقیب به زور یا غلبه بر او پیروز شود.

ب: مصالحهٔ جبهه‌ها که در آن طرفین مخاصمه تفاوت و تمایزهای خود را به طور مساوی حفظ کنند.

پ: احراز ثبات و آرامش به وسیلهٔ وضع با هم بودن خصمانه که در آن طرفین، حوزهٔ تصرفی خود را با سدها و موانع ضروری استحکام بخشند و آن را از دستیابی خصم مصون دارند.

در نمونه‌های الف و ب، راه حل به دست آمده وسیلهٔ زور و غلبه است یا وسیلهٔ ترغیب و مصالحه، در حالی که در نمونهٔ پ راه حل به دست آمده وسیلهٔ جدایی و انفراد است که با طرح و الگویی ویژه ایجاد می‌شود و بر بنیاد عدم تصدیق دوجانبه برتری حریف استوار شده است.

نمونه‌های الف و ب در شرایط امروز انتخابی واقع‌گرایانه نیستند. در عرصهٔ تعادل موجود قدرت‌ها هیچ یک از طرفین دعوا دیگری را از حوزهٔ جدال

بیرون نمی‌کند و این واقعیتی است که ژرفا و تلخی دو قطبی بودن (Polarisation) را می‌رساند و مشعر بر آن است که هر قطبی می‌تواند دیگری را واژگون سازد و به کیش خود آورد. تندروها که جوانترند بهتر می‌توانند منتظر این تحول بمانند. به همین دلیل در این زمینه مصالحه‌ای ممکن نیست. نیروهای محرکه وضعیت در نتیجه به جهت قصور و نقص، نمونهٔ پ را مطلوب می‌شمارند: «سنت گرایان، ارابه‌های خود را گرد آنچه برایشان باقی مانده گرد می‌آورند، در حالی که نظریه‌پردازان تندرو (Radical) متصرفات خود را استحکام می‌بخشند و برای پیشروی بعدی منتظر فرصت مناسبند. حاصل کار صلحی است مسلح که مایهٔ خشنودی هیچ یک از طرفین نیست، اما هر یک از آنها را در اشتراکی جزیی در زمینهٔ روش‌ها و برنامه‌ها تسکین می‌دهد».[۱۱]

هر یک از این قطب‌های متضاد به رغم داوری خصم در عرصهٔ نقد ادبی توفیق‌هایی داشته‌اند. آنها برحسب اصول خود به جهتی از جهات آثار ادبی تجربه کرده و به نتیجه‌هایی رسیده‌اند که در خور دقت است. مهم‌ترین این رویکردها از این قرار است:

۱. نقد ادبی از نظرگاه اخلاق: از نظر اخلاق‌گرایان، اثری خوب است که در آن آموزشی اخلاقی نهفته باشد. از این روی اثری که «فساد اخلاقی» به وجود می‌آورد و شهوت‌ها و بی‌بندوباری‌ها را رواج می‌دهد، بد است. افلاطون از بنیانگذاران این نقد است. او با انتقاد از هومر و دیگر شاعران یونان که به وصف کردار خدایان و خونریزی و غارت پهلوانان می‌پرداختند، فرمان می‌دهد که آثار آنها را دور از دسترس جوانان قرار داده و خود ایشان را از شهر آرمانی (Utopia) بیرون رانند، زیرا اشعار ایشان موجب ناهماهنگی روان و تن انسان می‌شود و تفکر او دربارهٔ اصل چیزها به سوی «سایه» و فرع آن‌ها برمی‌گردد. پس از سده‌های بسیار، تولستوی در کتاب هنر چیست؟ ازاین نظرگاه به داوری دربارهٔ شعر و موسیقی پرداخت و نوشت: «آثار شکسپیر، نیچه، واگنر و

... برای «گزیدگان» جامعه به وجود می‌آیند و دور از فهم مردم عادی هستند. این آثار با وصف صحنه‌های شهوانی، خونریزی یا تأیید قدرت و قدرتمندان ـ که به ستم بر ناتوانان خواهد انجامید ـ روان انسان را تباه می‌کنند و در نتیجه مردودند».[۱۲]

۲. نقد روان‌شناختی: این نقد، خاستگاه آثار ادبی را در عواطف، روحیه، منش و ناخودآگاهی نویسندگان و شاعران می‌داند و می‌گوید در انسان نیروهایی هست که حالت خفته و مکتوم دارند و منتظر فرصتند تا به گونه‌ای آشکار شوند. همین نیروها اگر در فردی مستعد وهوشمند و با ذوق پدیدار شوند، به صورت شعر و موسیقی دل‌انگیز و زیبا درمی‌آیند. به تعبیر فروید *برادران کارامازوف*، اثر داستایوفسکی که مسألهٔ «پدرکشی» را طرح می‌کند، از تمایل خود نویسنده به کشتن پدر که او را منفور می‌داشته، اما قادر به انجام چنین عملی نبوده، سرچشمه گرفته است. پس او برای جبران آرزوها وامیال نابرآورده شده‌اش به نوشتن رمان دست زده. نیچه که در زمینهٔ روانکاری، پیشرو فروید است، می‌گوید: شور جنسی (Passion) تا قلهٔ جان انسان نیز بالا می‌رود. از این رو نظرگاه ماری بوناپارت، شاگرد فروید، آثار ادگارآلن‌پو را تحلیل می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که پو شیفتهٔ جسد مردگان بوده. او چنان مادرش را دوست داشته که دیگر نمی‌توانسته با هیچ زنی بیامیزد، پس برای رهایی خود به باده‌خواری و هنر پناه برده است. اگر پو به این کار نپرداخته بود، بی‌شک جنایتکار از آب درمی‌آمد.

۳. نقد جامعه‌شناختی: جامعه‌شناسان می‌گویند رفتار و باورهای انسان، مشروط به وضعیت و شرایط اجتماعی است. ادبیات و زبان، عنصری است اجتماعی و در شرایط تاریخی ـ اجتماعی ویژه پدید می‌آید. برای نمونه آثار حماسی، زمانی ساخته می‌شوند که روحیهٔ نبردجویی و مبارزه‌طلبی بر قوم حاکم است و قوم، جنگ را یکی از عناصر ضروری زندگانی می‌شناسد.

شاهنامهٔ فردوسی معرف دورهٔ پهلوانی و رزم‌آوری است. کمی پیش از فردوسی، حنظلهٔ بادغیسی سروده بود:

مهتری گر به کام شیر دراست　　شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عز و نعمت و جاه　　یا چو مردانت مرگ رویاروی

فردوسی با ترسیم چهرهٔ پهلوانان و نام‌آوران نشان می‌دهد که جامعه، اهل تسلیم و عزلت‌گزینی نبوده، منش پهلوانی را می‌پسندیده است. این روحیه به تدریج کاهش یافت. در سدهٔ ششم و هفتم هـ. ق و پس از حملهٔ ویرانگر مغول به ایران، صوفیگری گسترش یافت، جامعه از «فرازجویی»خسته شد و تسلیم و گوشه‌گیری رواج گرفت. سعدی در دورهٔ متلاطم هجوم مغول می‌سراید:

ناسزایی را که بینی بختیار　　عاقلان تسلیم کردند اختیار
هر که با پولاد بازو پنجه کرد　　ساعد مسکین خود را رنجه کرد[۱۳]

و خواجوی کرمانی در دورهٔ چیرگی ایلخانان مغولی می‌سراید:

گر پند می‌دهند و گر بند می‌نهند　　ما دست داده‌ایم به هرحال بند را

پس برای «نقد ادب صوفیان»، نخست باید اوضاع و احوال اجتماعی ـ تاریخی آن روز ایران را پژوهید. در این دوره، نظام اجتماعی هماهنگی خود را از دست می‌دهد، واحدهای زراعی و شبکه‌های آبیاری ویران می‌شود و مغولان، مردم شهرهایی مانند خوارزم، هرات، نیشابور، بلخ و سمرقند را دسته جمعی کشتار می‌کنند. کسانی که از کشتار رهایی یافته‌اند گریزان و هراسانند. برای به تصور درآوردن ناامنی و بحران جامعهٔ آن روز ایران، می‌توان به کتاب‌های تاریخی و ادبی آن عصر رجوع کرد تا دریافت عمق قساوت و کشتار و ستمگری چه اندازه بوده است. شمس‌الدین صاحب‌دیوان به سبب سخن‌چینی مجدالملک یزدی ـ که برکشیدهٔ او بود ـ مغضوب خان مغول شد. روزی ایلخان، صاحبدیوان را احضار کرد تا به مجدالملک در پایهٔ تخت او با یکدیگر رویارویی کنند. بنابر رسم، هر دو مقابل یکدیگر زانو زدند. خان اشاره

کرد که صاحب فروتر از مجدالملک زانو بزند. روزی نیز در مجلس بزم خـان، صاحب سه نوبت ایلخان را کاسه گرفت. مغولان مشروبی داشتند مست کننده، ساخته شده از شیر اسب و شتر به نام «قمیز». رسم این بود که کسانی، و بیشتر حاجتمندان، کاسه‌ای پر از این نوشابه به دست در برابر شاه یا امیر زانو می‌زدند و کاسه را به او تقدیم می‌کردند. اگر خان، کاسه را مـی‌گرفـت نشـان برآمـدن حاجت کاسه گیرنده بود و اگر نمی‌گرفـت علامـت ناکـامی او. خـان از قبـول کاسهٔ نوشابهٔ صـاحبدیوان اعـراض کـرد. صـاحب در کـرت چهـارم از غایـت جلالـت، دفـع شـماتت دشـمن را زانـو زده عـرض کاسـه کـرد. پادشـاه از گوشت‌هایی که حرمت آن در نص کتاب کریم محقق شده است، تکـه‌ای را بـا سر کارد برداشت و به سوی او دراز کرد. شمس‌الدین زمـین بوسـیده، آن پـاره گوشت را بخورد. بعد از آن ایلخان آن جام را نوشید و مجلسیان را گفـت کـه نیک پُردل مردی است، هر چند از او قبول کاس اعراض فرمودیم، اقبال بـر آن زیادت نمود. با این حال در خاطر آن بود که اگر آن تکه را رد کند هم بـه سـر این کارد، دیدهٔ او را از حدقه همچو این تکه برمی‌داشتیم.» [۱۴]

وضعیت وزیر مملکت در آن دوره چنین بوده است، وضع دیگران معلوم است. زمانی که حافظ می‌سراید:

چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند

محتوای رویدادی اجتماعی را در جامهٔ شعری عارفانه ترسـیم مـی‌کنـد. آن کس که همگان را به شمشیر می‌زند سرباز مغول است. از نظرگاه جامعه‌شناس، ادبیات و ایدئولوژی‌ها، مشروط به نیروهای اقتصادی و اجتماعی است. در هـر اثر ادبی محتوای فکری و جهان‌نگری شـاعر و نویسـنده بـه میـدان مـی‌آیـد و حساس‌ترین وظیفه را به عهده می‌گیرد. خلاقیت ادبی، بیرون از دایرهٔ آگاهی و مشروط به ضرورت‌های صوری محض نیست. کار هنری، خودجـوش اسـت، اما بیرون از شرایط واقعیـت اجتمـاعی نیسـت. گلـدمن نشـان داده اسـت کـه

پاسکال و راسین به این دلیل از جهان سرخورده‌اند و به صومعهٔ «پـور رویـال» پناه بردند و آثار تراژیک نوشتند که وضع جامعهٔ فرانسه در سال ۱۶۷۵ میلادی رو به بدی می‌رفت. این دو هنرمند در شمار طبقهٔ اشراف رداپـوش (روحـانی) بودند و این طبقه به علت پیـدایش اشـراف تـازه بـه دوران رسـیده و وسـعت تشکیلات اداری، به گوشه‌ای رانده شد. اندیشه‌های پاسکال، فدر راسین تجسم شوربختی این طبقه است. به گفتهٔ تروتسکی«آفرینش هنری نتیجهٔ بغرنج‌تحـول درونی اشکال قدیمی اسـت کـه واقعیـت مـی‌یابـد. ایـن محصـول زیـر نفـوذ انگیزه‌های نوینی است که بیرون از هنرمند قرار دارند. هنر در وسیع‌ترین معنای واژه نوعی کاردستی است. عنصری نیست که از جسـم جـدا شـده و از خـود تغذیه کند، بلکه عملکرد فرد اجتماعی است که به طور پایـدار بـه زنـدگانی و پیرامون هنرمند وابسـته اسـت».[۱۵] پـس رابطـهٔ بنیـادی میـان هنـر و تحـولات اجتماعی موجود است. جهات هنر، بازتابندهٔ جنبه‌های گوناگون تحول هنـر در زمینهٔ تحول اجتماعی است.

جنبهٔ نخست، جنبهٔ زیباشناختی هنری اثری ادبـی اسـت کـه هنـر را در بخـش «شناخت‌شناسی»تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که چه اندازه فرارونده‌ای اجتمـاعی در ساختار اثری هنـری مـنعکس شـده‌انـد و نیـز ایـن فرارونـدها تـا چـه حـد در گرایش‌های مربوط به سبک و رابطـهٔ بـین شـکل‌هـای گونـاگون هنـری و مفـاهیم زیباشناختی اثر (معنی، محتوا، شکل، تصویر، زیبایی، نقص و ...) تأثیر داشته‌اند.

جنبهٔ دوم، جنبهٔ اجتماعی اثر هنری است که متضمن تحلیل بالیدن هنـر در زمینهٔ اجتماعی آن است و برحسب ایـن واقعیـت، نفـوذ طبقـه‌هـا را در شـکل گرفتن اثر هنری پژوهش می‌کند. گروه‌هـا و طبقـه‌هـای اجتمـاعی از هنـر چـه انتظاری دارند و اثر هنری چگونه این انتظار و نیاز را برمی‌آورد و سپس ماهیت ایدئولوژیک اثر هنری را مطالعه می‌کند.

جنبهٔ سوم، جنبهٔ اجتماعی ـ هنری است و این حوزه واسطه‌ای است که به دشواری می‌توان آن را تعریف کرد، اما در برگیرندهٔ هر دو جنبهٔ اجتماعی و زیباشناختی اثر هنری است. در این حوزه پرسیده می‌شود که هنر تا چه اندازه از خود شناخت دارد؟ مقامش در جامعه چیست؟ و رابطه‌اش با تحولات اجتماعی چگونه است؟

نقد جامعه‌شناسی به طور عمده باور دارد که اشکال موسیقی، نقاشی، ادبیات و ... همه و همه محصول تحول کار جامعه‌اند. ارزش و اعتبار صور هنری نه به خالص بودنشان، بلکه به برانگیختن ادراک و اندیشهٔ هنرمند برای نشان دادن سیمای جامعه و شناخت آن وابسته است.

۴. نقد اسطوره‌ای: اسطوره در لغت به معنای «افسانه و سخن باطل است» در یونانی واژه «Mythos»، به معنای قصه‌ای سنتی بوده است که به شیوه‌ای عجیب، رویدادهای تاریخی را که آشکار کنندهٔ باورها و وضعیت اقوام یا بیان کنندهٔ عمل، آیین جوامع یا نمودهای طبیعی است، نقل می‌کند. و نیز به معنای شخص یا چیزی است که وجودی خیالی یا غیرحقیقی دارد، یا به معنای باوری بی‌پایه است که قومی آن را بدون آزمون و سنجش پذیرفته است. واژهٔ «افسانه» در زبان فارسی نیز همین معنا را می‌رساند. افسانه، یعنی دروغ و باور بی‌اساس. حافظ می‌گوید:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه　　چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

فردوسی در وصف نبرد رستم با «اکوان دیو» برای قبولاندن داستان خود به خواننده می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان　　به یکسان روشن زمانه مدان
از او هر چه اندر خورد با خرد　　دگر بر ره رمز و معنی برد[۱۶]

اسطوره‌ها در تاریخ همهٔ اقوام باستانی جای مهمی در مناسک،آیین‌ها و سرودها و در گفتار و اوراد کاهنان داشته‌اند. در مراسم دینی آن اعصار ـ که

شناخت انسان از ساختار جامعه و نیروهای طبیعی اندک بود ـ قصه‌هایی نیز بیان می‌شد تا پیوند فرد را با جامعه و کیهان دوام بخشند و این قصه‌ها دربرگیرندهٔ اسطوره‌هایی بود که در جامهٔ شعر و روایت بیان می‌شد. ایرانیان کهن به ایزد «مهر» (میترا) باورمند بودند که خورشید جلوهٔ اوست و هر بامداد به درگاه او نیایش می‌بردند. «مهر»، آفریدگار دوستی، باروری و روشنی بود. در نقوش معابد مهری، مهر را می‌بینیم کمان در دست، تیری به سوی صخره‌ای پرتاب می‌کند و از آن صخره، چشمه‌ای جاری می‌شود. در مصر نیز ایزدی به نام «آمون» ایزد خورشید باور داشتند. برخی اسطوره‌ها جنبهٔ حماسی دارند، مانند اسطورهٔ پرومته‌ئوس. او نیمه خدا و موجودی فراطبیعی است و چون انسان‌ها را دوست می‌دارد، آتش را از ایزدان می‌رباید و به انسان می‌دهد تا شب‌ها در تاریکی نمانند. «زئوس» فرمان می‌دهد که پرومته‌ئوس را به گناه این کار بر صخره‌ای در کوه قفقاز به زنجیر کشند و شکنجه کنند. پژوهشگران این اسطوره را معرف وضعی می‌دانند که انسان از موقعیت طبیعی آغازین خود بیرون آمده و به راه تمدن گام گذاشته است. ترحم و شفقت نسبت به شوربختی انسان، پرومته‌ئوس را به یاری او برمی‌انگیزد. زمانی که زئوس به قدرت می‌رسد نه تنها کاری برای انسان انجام نمی‌دهد، بلکه تصمیم می‌گیرد او را از بین ببرد و نژاد دیگری از موجودات به جای او بیافریند. در این زمان است که پرومته‌ئوس، آتش را از خدایان می‌رباید و به انسان می‌دهد. او آتش را در چوب مجوف درختی از تیرهٔ «سرخس»، روی لایه‌ای خاکستر حمل می‌کند تا دستش نسوزد. حتی امروزه در جزایر «یونان»، روستائیان آتش را به همین ترتیب به جایی که می‌خواهند می‌برند.[۱۷] در این پیشرفت تمدنی مسأله‌ای درخور توجه است. برآمدن از حالت طبیعی آغازین با ظهور توانایی تفکر عقلانی همراه بوده است. در نمایشنامهٔ پرومته‌ئوس، اثر آیسخیلوس می‌خوانیم: «من انسان را بی‌خرد یافتم و به ایشان یاد دادم چگونه از هوش و

خردشان بهره گیرند و در نتیجه آنها را سرور اندیشهٔ ایشان ساختم». به سخن دقیق‌تر:«من ایشان را موجوداتی خردمند ساختم». پیش از آن «انسان‌ها در سرگشتگی و اغتشاش،برچیزها دست می‌سودند... کردار بعدی ایشان همه به راستی محاسبهٔ خردمندانه بود».

تمدن، خاستگاه‌های خود را در تحلیل ادراک و مفهوم‌ها دارد و در کشف قاعدهٔ دیدن و شنیدن. «زیرا در آغاز، انسان‌ها چشم داشتند، اما بی‌هدف به پیرامون خود می‌نگریستند، گوش داشتند، اما نمی‌شنیدند» پرومته‌ئوس، انسان‌ها را توانا می‌سازد پیشگویی کنند، به کشف زمان طلوع و غروب ستارگان برسند، نشانه‌هایی برای اعلام زمستان و بهار گل‌افشان و میوه‌ها و غلات تابستان به وجود آورند. مهم‌تر از همه، اینکه در گام بعد پرومته‌ئوس به تعلیم انسان می‌پردازد و به آنها اعداد و حروف می‌آموزد. او علامت سمبولیکی اختراع می‌کند که انسان بتواند بین دال و مدلول تشخیص دهد ونیز به او نظام اعداد و الفبا یاد می‌دهد تا بتواند چیزها را به یاد بیاورد، جهان را در دانستگی خود تکرار کند و آن را به طور خردمندانه به نظم آورد. سخن پرومته‌ئوس دربارهٔ خاستگاه‌های تمدن به گونه‌ای شگفت‌آور به گفتار ژان ژاک‌روسو «دربارهٔ خاستگاه نابرابری انسان» (۱۷۷۶) که بیست و دو قرن پس از نوشتن اثر آیسخیلوس به چاپ رسیده، همانندی دارد. به گفته لوی استرو س بدون تردید این رسالهٔ ژان ژاک روسو:

Discours Sur L'origine et les Fondements de L'ine'galite Parmi les hommes

نخستین رسالهٔ مردم شناسی در ادب فرانسه است.[۱۸] برای روسو و نیز آیسخیلوس، گذر از طبیعت به فرهنگ، از حالت حیوان به انسان، همانا نقطهٔ پیدایش خرد است.

طرفداران اسطوره به قسمی دیگر، این فرارونـد را توجیه می‌کنند و از گـذر انسان از وضع طبیعی به وضـع عقلانـی دلخورنـد. ایلیـاده مـی‌گویـد: «انسـان غیردینی جدید، وضع وجودی جدیدی به خود گرفته است. او خود را منحصراً عامل و کارگزار تاریخ می‌داند و توسل به فراسـوی حـوزهٔ محسـوس را انکـار می‌کند [و می‌گوید] انسان خود را می‌سازد، و او فقط خود را به طور کامـل در ابعادی می‌سازد که خود و جهان را غیرقدسی مـی‌کنـد. قدسـی مـانع آغـازین «آزادی» اوست. او زمانی به طور کامل به «خود» خود خواهد رسید که به طـور کلی خود را فاقد رمز و راز سازد. او به راستی آزاد نخواهـد بـود، مگـر اینکـه آخرین باشندهٔ برتر از طبیعت را کشته باشد».

اسطورهٔ حماسی ـ تاریخی دیگر، اسـطورهٔ ضـحاک مـاردوش اسـت. ایـن اسطوره را فردوسی به صورتی بدیع بازسازی کرده اسـت. ضـحاک بـه اغـوای اهریمن، پدر خود، مرداس شـاه را مـی‌کشـد و خـود شـاه مـی‌شـود. اهـریمن (ابلیس) که او را آمادهٔ خدمت به نیروهای بدی می‌بینـد، بـه خـوردن گوشـت حیوانات وسوسه‌اش می‌کند. در نتیجهٔ گوشت‌خواری، بر سر دوش ضحاک، دو مار سهمگین می‌روید و دچار رنج و شکنجه می‌شود. اهریمن بدکنش در اینجا در کسوت پزشک به او اندرز می‌گویدکه هر روز دو جـوان را بکشـد و مغـز آنها را خوراک مارها سازد، تا از رنـج برهـد. سـپس ضـحاک بـه ایرانشـهر رو می‌آورد و جانشین جمشید شاه ـکه راه اهـریمن را گزیـده ـمـی‌شـود و مـردم بسیاری را تباه می‌کند تا فرجامین روزش در می‌رسد. خلق به راهنمـایی کـاوهٔ آهنگر قیام می‌کنند و به فریدون می‌پیوندند و بنیاد ضـحاک را برمـی‌اندازنـد و فریدون، ضحاک را در کوه دماوند به زنجیز می‌کشد. «ضحاک ماردوش (عربی شدهٔ واژهٔ دهاک) همان اژدهای سه سـر *اوسـتاسـت* کـه در *شـاهنامه* همچـون شهریاری بیدادگر با چهره و گوهر انسانی پدیدار شده است»[۱۹]

ناقدان اسطوره‌شناسی این قسم روایت‌ها را که در ادبیات و فرهنگ عامهٔ همهٔ اقوام به شیوه‌های گوناگون آمده است این گونه تفسیر می‌کنند و می‌گویند: در این روایت‌ها عنصری به نام «کهن‌الگو» دیده می‌شود. برای نمونه کهن‌الگوی «شاه غاصب و بیدادگر» که در چهرهٔ ضحاک، آژیستوس، کلادیوس و ... تجسم یافته، در اسطوره‌های یونان «اورانوس» شاهی است بیدادگر، پسرش «کرونوس» ضد او قیام می‌کند و خود شاه می‌شود. سپس نوبت به زئوس می‌رسد که کرونوس را به اعماق تارتاروس «دوزخ» پرتاب کند و جانشین او گردد. در نمایش‌نامهٔ *هملت*، کلادیوس، برادر هملت بزرگ در گوش او زهر می‌ریزد و به دیار نیستی می‌فرستد و سلطنت را غصب می‌کند. هملت جوان پس از آگاهی از راز مرگ پدر درصدد انتقام برمی‌آید. کلادیوس را می‌کشد و گرچه خود نیز جان می‌سپارد، نظم از دست رفته را به دانمارک بازمی‌گرداند.

از این نظرگاه، معنای شعر و داستان و ساختار «بدیعی» آن الگویی است ثابت. به عنوان نمونه در اسطورهٔ مرگ و رستاخیز ـ که در ادب جهان مکرر شده ـ شب می‌رود و روز می‌آید. در زمستان، ایزد گیاهی می‌میرد و دوباره زنده می‌شود و این سیری است دایره‌وار. از این رو اصل اسطوره یا خود دایره پیوستاری است از زندگانی فرد که از زایش تا مرگ واز مرگ تا زایش ادامه می‌یابد.

رمانتیک‌ها نیز به اسطوره‌ها توجه بسیار داشتند. شللی در شعر خود «پرومته‌ئوس زنجیر گسسته» اسطورهٔ یونانی را بازسازی کرده است. او در پیشگفتار اثر خود می‌نویسد: «درحقیقت از فاجعه‌ای چنین ضعیف و از مصالحهٔ قهرمان با بیدادگر که بر انسان ستم روا داشته، بیزار شدم. مصلحت اخلاقی قصه که با قوت وسیلهٔ رنج‌ها و شکیبایی پرومته‌ئوس حفظ شده، می‌بایست از میان برداشته می‌شد. اگر ما می‌توانستیم او را همچون کسی به تصور آوریم دم فروبسته از کلمات والا و مقاوم در برابر دشمن پیروزگرش».

گوته نیز در این زمینه شعری نوشته است. پرومته نه فرا انسان است، نه غول و نه انسان! بلکه پیش نمونهٔ جاودانهٔ انسان است درمقام عصیانگر آغازین و اثبات کنندهٔ سرنوشت خود. ساکن نخست و اصلی کرهٔ زمین که در مقام هماورد زئوس دیده شده است. گوته دربارهٔ خود نوشت: من همچون پرومته‌ئوس در برابر قدرت‌ها عصیان می‌کنم. او چکامهٔ خود را این گونه پایان می‌دهد:

من در اینجا هستم
انسان را به صورت خود درمی‌آورم
نژادی که همانند من است
که رنج بکشد و بگرید
به وجد آید و شاد باشد
و همچون من
هیچ پروای شمایان را نداشته باشد

به نظر فیلسوفان اجتماعی پرومته‌ئوس قهرمان مبارزه است: «او نمی‌خواست برده و بندهٔ شاه خودکامه و شکنجه‌گرآدمیان باشد» اعتراف او که من دشمن همهٔ خودکامگانم، اقرار باور به فلسفه است و مفهوم آن ضدیت با همهٔ خودکامگان است. آگاهی انسان را دارای برترین مقام می‌داند که یارای تحمل هیچ رقیبی را ندارد.

همین اسطوره را کامو و کافکا از جنبهٔ تاریکش دیده‌اند. کامو عظمت پرومته‌ئوس را در عصیان بدون امید او می‌داند. در یکی از قصه‌های پیندار (Pindar) که به احتمال با پایان تراژدی پرومته‌ئوس ربط داشته، عقابی که نگهبان «تندر» زئوس است به واسطهٔ نغمه‌خوانی خدابانوان موسیقی به همراهی چنگ آپولو، به خواب می‌رود. این همان عقابی است که هر بامداد بر فراز صخره‌های قفقاز پرواز می‌کند تا جگر پرومته‌ئوس را بخورد. بر عصای شاهی زئوس،عقاب به خواب می‌رود و بال‌های چالاکش را بر دو جانب می‌گسترد

عقاب به سبب نغمه‌های شیرین موسیقی به خواب می‌رود و خشم از میان المپ‌نشینان رخت برمی‌بندد. این چهارمین و آخرین صورت زمان است: فراموشی و گذر به نیستی.

کافکا در یادداشت‌های روزانه‌اش چهار افسانه پرومته‌ئوس را ثبت می‌کند:

به حسب افسانهٔ نخست، پرومته‌ئوس به علت اغفال خدایان و ربودن آتش از ایشان و سپردن آن به انسان‌ها، در کوه قفقاز به زنجیر بسته می‌شود و خدایان، عقابی را می‌فرستند تا جگر او را که هر روز بار دیگر می‌روید، بخورد.

به حسب افسانهٔ دوم، پرومته‌ئوس در رنج و عذابش آنگاه که منقار عقاب، جگرش را می‌درد، بیشتر و بیشتر در دل صخره فرو می‌رود تا سرانجام با آن یکی می‌شود.

بنابر افسانهٔ سوم، در طول هزاران سال خیانت، او فراموش می‌شود، خدایان او را فراموش می‌کنند و عقاب نیز، حتی خود او خود را فراموش می‌کند.

طبق چهارمین افسانه، همه از آنچه بی‌معنی شده است به تنگ می‌آیند. خدایان به تنگ می‌آیند، عقاب نیز خسته می‌شود و زخم های پرومته‌ئوس نیز به طور کسالت‌باری التیام می‌یابد... سپس آنچه باقی می‌ماند سلسله‌های نامفهوم و گنگ کوه‌هاست. افسانه می‌کوشد توضیح نشدنی را توضیح بدهد. از آنجا که افسانه از بُن حقیقت برمی‌آید، باید حوزهٔ نامفهوم بودن و توضیح داده نشدنی پایان‌گیرد.[۲۰]

گیلبرت موری از طرفداران نقد «کهن‌الگو» و «نقداسطوره‌ای» پس از یادکرد دو متن *اورستس* و *هملت* و برشماری روایت‌های متفاوت آن‌ها، می‌کوشد این دو تراژدی را با هم مقایسه کند. او می‌گوید که در وضعیت کلی، همهٔ روایت‌ها در بنیاد مشابهند. قهرمان، فرزند شاهی است که که از سوی غاصبی کشته شده و غاصب که جوان‌تر و از خویشان شاه مقتول است، به شاهی می‌رسد. آژیستوس در متن‌های یونانی و «فنگ» (Fang) یا کلادیوس در روایت‌های اروپای شمالی

همسر شاه مقتول به همسری غاصب درمی‌آید. قهرمان به تحریک فرمانی فوق طبیعی، کار انتقام را به عهده می‌گیرد و به پایان می‌رساند.

در همهٔ روایت‌ها پروا و ترسی در زمینهٔ قتل مادر ـ از سوی قهرمان ـ دیده می‌شود. در روایت‌های قدیم‌تر مادر کشته نمی‌شود. در *هملت* شکسپیر «گرترود» به حسب تصادف کشته می‌شود. در روایت‌های یونانی، مادر به عمد به قتل می‌رسد، اما هراس، عمل خرد قهرمان را مختل می‌سازد.

در همهٔ روایت‌ها قهرمان به نوعی از سوی سایهٔ دیوانگی محصور می‌شود و این در زمینه، کل خصلت نمایشی او، بسیار مهم و بنیادی است. در *هملت*،هملت جوان وانمود می‌کند دیوانه است، اما چیزی در خصلت قهرمان وجود دارد که نشان می‌دهد او از قسمی دیوانگی و شوریدگی دور نیست. در روایت یونانی دیوانگی کامل قهرمان در مقام نتیجهٔ قتل مادر نمایان می‌شود.

لودگی کردن قهرمان نیز در همهٔ روایت‌ها هست. گفتار هملت در برخی صحنه‌ها نمونهٔ شکسپیری لوده و دلقک را نشان می‌دهد (بنگرید به گفت‌وگوی او با پولونیوس، صحنهٔ دوم، پردهٔ دوم). پس از اجرای نمایشنامه تأتر دوره گردها، صحنهٔ سوم، پردهٔ دوم. و نیز قهرمان به صورت شخص دیگری در می‌آید. چنان که در صحنهٔ اول، پردهٔ پنجم، هملت با هیئت مبدل ظاهر می‌شود، در حالی که مردم گمان می‌کنند او در انگلستان است و شاه و محارم او می‌پندارند به قتل رسیده، سپس مراسم دفن اوفیلیا فرا می‌رسد، هملت زمانی پنهان می‌ماند و سپس بیرون می‌جهد و خود را نشان می‌دهد:

«اینک، من هملت دانمارکی هستم» (پردهٔ پنجم ـ صحنهٔ اول)، می‌نماید که این کلمات پژواک فریادی باشد که در تراژدی‌های یونانی نمونهٔ نوعی است: «این منم، اورستس پسر آگاممنون» (*آندروماخه*، ص۸۸۴، ایفی‌ژنی، ۱۳۶۱). و نیز می‌توان به یادآورد گفتاری را در «هملت»های پیش از شکسپیر: «نام من هملت است! انتقام».

یکی دیگر از ویژگی‌های لودگی قهرمان، کثیف بودن و بی‌نظمی جامهٔ اوست. در هملت‌های پیش از شکسپیر، هملت آرام و چرک و کثیف است و خود را روی زمین می‌اندازد و در گل و لای غوطه می‌خورد.

اوفیلیا در اثر شکسپیر، هملت را این طور وصف می‌کند:

در اتاق خود نشسته بودم و سرم به خیاطی گرم بود که ناگهان حضرت هملت داخل شد ... دکمه‌های نیم‌تنه‌اش باز بود و کلاه بر سر نداشت و بند جورابش نیز باز شده و جوراب‌هایش تا قوزک پایش پایین آمده بود. رنگ چهره‌اش چنان پریده بود که با رنگ پیراهنش فرقی نداشت (پردهٔ دوم ـ صحنهٔ اول)

همین‌طور اورستس در آغاز نمایشنامه با خواهرش دیده می‌شود. چون شبح پریده رنگ، کف بر دهان و دیدگان قی‌آلوده، موهای بلندش را کثافت پوشانده و به سبب شسته نشدن طولانی هیبتی وحشی به او داده. خواهرش به او می‌گوید: «چه طره‌های حقیری، چه سیمای حقیر کثیفی» (*الکترا*، ۲۱۹)

گیلبرت موری پس از برشماری‌های مشابهات عمیق و سطحی دو تراژدی به این نتیجه می‌رسد که برخی از مسایل آنها ـ که بویژه توجه انسان‌های ابتدایی را برمی‌انگیخت ـ می‌بایست در غرایز انسانی ریشه داشته باشد.

نقد کهن الگویانه یا اسطوره‌ای به سبب مطالعات سرجیمز فریزر در *شاخهٔ زرین*، ۱۲ جلد، ۱۹۱۵ ـ ۱۸۹۰م و سرادوارد تایلور در *فرهنگ ابتدایی*، ۱۸۷۱، کارل گوستاویونگ... گسترش یافت. الیوت در یادداشت‌های *سرزمین ویران* خود وام خود را به جسی وستون و کتاب او از *مناسک دینی تا رمانس* و مطالعات مردم‌شناسی تصدیق می‌کند. پژوهندگان یادشده در جست‌وجوی استقرار الگوهای عام انسان بودند. قطع نظر از زمان و مکان رابرت گریوز، ییتز و جیمز جویس نیز به کهن الگوها و اسطوره‌ها دلبستگی داشتند و جویای «عمیق‌ترین معانی بودند. آن معانی که در همهٔ کتاب‌ها به نوعی خاص گسترده شده

است و بر حسب نمادهای کهن الگویانه‌ای که نویسندگان بـه آن رجـوع مـی‌کننـد، باید تحقیق شود».

۵. نقد صوری: نقد صوری با نفوذترین روش نقدی زمان ما بـوده اسـت و ریشه‌های آن به کالریج می‌رسد که گفت: قطعه های ادبی به شیوهٔ خاص خـود وجود دارد، با نوع خاص زندگانی خود. او به وحدتی زنده می‌اندیشـید. کلـی همخوان و هماهنگ با همه اجزای خود. این اجزا به طور هماهنگ با یکـدیگر عمل می‌کنند و وحدتی جامع و یکپارچه به وجود می‌آورند. الیوت در گسترش نقد صوری تأثیر بسیار داشته است. او زیر نفوذ پاوند و هولم برای هنر مرتبتـی والا قایل شد، نه به جهت بیان ایده‌های سیاسی، دینی، اجتماعی و یـا اخلاقـی، بلکه به دلیل اینکه هنر، خود مقامی ممتاز دارد. از نظرگاه او این شعر یـا قصـه، واحد مستقل زنده‌ای اسـت و اهمیـت آن در همـین اسـت. شـاعر سرشـار از عاطفـه و شخصـیت در شـعر پنهـان مـی‌شـود و ناقـد را تشـویق مـی‌کنـد از مطالعه‌زندگینامهٔ شاعر دور شود و به شگردهای شعر توجه کند. به دیگر سـخن، الیوت دل مشغول صورت‌بندی قسمی نقد است کـه از جسـت‌وجـوی تفسـیرهای تاریخی، اخلاقی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی عـارض بـر شـعر آزاد باشـد و بـر کیفیت هنری اثر متمرکز گردد.

ریچاردز نیز بر نقد صوری نفوذ بسیار داشته. او در کتاب *اصول نقـد ادبـی* (۱۹۲۴) به تحلیل روابط شعر و خوانندهٔ شعر می‌پردازد. اثر دیگر او بـا عنـوان *معنی معنا* (۱۹۲۳ با همکاری اوگدن) واژگانی به دست می‌دهد بـرای بحـث و تحلیل اقسام معانی که در واکنش به محرک لفظی به وجود می‌آیند و پایه‌هـای رویکرد «معناشناسی» (Semantic) را در حوزهٔ نقد ادبی بنیاد می‌گـذارد. او در کل در کار تحقیق «معنا»ست که از سویی به معناشناسی یا دانش علامـت‌هـا و تفسیر علامت راه می‌برد و از سوی دیگر به توضیحات دقیق اشـعار، آن گونـه که در تحقیق‌های امپسون و بلک مُر آمده است.

به طور کلی، نقد صوری، شعر و شاعری را سرچشمهٔ معتبر شناخت می‌داند که جز با واژگان خود انتقال نمی‌یابد و این مطلب را باور دارد که باید از همهٔ مسایل، همچون وضعیت‌های شخصی و اجتماعی نهفته در پس اثر دوری گزید (مسایلی از قبیل دلالت‌های اخلاقی و ...) و بر ساختار شعر یا بر عناصر ساختاری آن که با تجربهٔ جامع شاعرانه سر و کار دارد، متمرکز شد. پن وارن این مسأله را این گونه بیان می‌کند: «شعر، سرودن نهفته در عناصر ویژه نیست، بلکه وابستهٔ ردیف روابط، یعنی ساختاری است که ما آن را شعر می‌نامیم» از این رو ناقد، این عناصر را در روابط متقابل آنها می‌آزماید، یعنی فرض می‌کند که معنا از مواد شکل (وزن، تصویر، حسن انتخاب لغت و...) و مواد محتوا (لحن، درونمایه و ...) ساخته می‌شودکه با هم ـ نه جدا از یکدیگر عمل ـ می‌کنند.[۲۱]

اصول نظری «نقد فرمالیستی» را کلینت بروکس بدین گونه تعبیر می‌کند: این نقد نخست آنچه موضوع (اوبژه) شناخت خود قرار داده، توصیف و ارزش‌سنجی می‌کند و خود این نقد نیست، مگر توصیف و ارزش‌سنجی. برای این منظور، «نقد صورتگرا» نخست متوجه «وحدت» اثر می‌شود. هر اثر ادبی «کلیتی زنده» به وجود می‌آورد که دال بر توفیق ادیب است یا از ساختن چنین کلیتی ناتوان است که نشانهٔ عدم توفیق اوست. کلیت اثر ادبی در صورتی تعهد می‌شود که اجزای متفاوت آن با یکدیگر در کار ایجاد اثر به طور زنده و درونی مرتبط باشند. در ایجاد ارتباط صوری اثر، البته منطقی موجود است، ولی پیوند صوری از این مرز در می‌گذرد.

شکل و محتوای اثر چنان به هم آمیخته‌اند که نمی‌توان آنها را از یکدیگر جدا ساخت و از این بیشتر، معنا همان «فرم» است (!) البته چنین نظریه‌ای می‌تواند به آنجا برسد که بگویند کار شعر بیان معنا نیست، هدفش ایجاد صورتی تازه است به آن صورت که در اشعار قدیمی‌تر نبوده. شعر یا قصه با

فعالیت در حوزهٔ صورت آغاز می‌کند و سپس معنای خود را به دست می‌آورد. به همین دلیل، ادبیات مروج اخلاق یا باورها نیست. بهرهٔ مهمی که از ادبیات حاصل می‌شود، بهره‌ای است که از دریافت مفهوم و ایدهٔ آن به دست می‌آوریم. به ایده‌ها و مفهوم‌ها کار داریم، نه با مصادیق.

برای نمونه در این زمینه جیمز اسمیت می‌کوشد کمدی «*هر طور که بخواهی*» شکسپیر را توضیح و نقد کند. او نخست به تحلیل مالیخولیای شخص اصلی اثر [جاک] می‌پردازد و در این زمینه بین او و *هملت* و *مکبث* همانندی‌هایی می‌یابد. این هر سه در شک و تردید به یکدیگر همانندند. هملت با تنفر و بی‌شکیبی سخن می‌گوید و مکبث با خستگی و به ستوه آمدنی که برای «جاک» ناشناخته است. ناهمانندی عظیم این سه تن نیز در خور توجه است. هملت و مکبث غنی‌تر و کامل‌تر از جاک زندگی می‌کنند و از خود خود آگاه‌ترند و به رغم سستی و افسردگی و شکاکیت به طور تب‌آلودی مدام گوش به زنگ هستند. نتیجه آنکه هملت و مکبث به آسانی تن به عمل در نمی‌دهند، در حالی که جاک بدون افسوس به گذشته می‌نگرد و حتی با خشنودی آن را می‌پذیرد.

پی‌نوشتها:

1. T. S. Eliot, Selected Prose, London, P. 7. 1955

۲. *کیهان فرهنگی*، ژ. ژنت، سال نهم، شمارهٔ ۱۱، (بهمن ۱۳۷۱)، ص ۴۱.

۳. *برهان قاطع*، *آنندراج*،*فرهنگ معین*.

۴. *بهارستان*، جامی، ۱۰۰.

۵. *مجهٔ نگاه*، شمارهٔ ۱۱، مقالهٔ مارکسیسم و نقد ادبی.

6. H. Coomees. Literature And Criticism, P: 8. 1963

۷. *ادبیات و نقد*، همان، ۹ و ۱۰.

۸. نورتروپ‌فرای، *آناتومی نقد*، نیویورک، ۱۹۹۰، ص ۳۱۸ ـ ۳۲۰.

۹. *دربارهٔ ادبیات*، ماکسیم گورکی، ۲۸۶،تهران، ۱۳۴۵.

۱۰. *فایدهٔ نقد*،تی. اس. الیوت.

11. Future Literary theory. Newyork- 1986.

۱۲. هنر چیست،لئو تولستوی، ترجمهٔ کاوه دهگان.

۱۳. *کلیات سعدی*، نسخهٔ فروغی، ۱۳۶۳.

۱۴. *تاریخ وصاف*، به نقل از مجلهٔ *کلک*،شماره‌های ۳۳-۳۲، آبان و آذر ۱۳۷۱، مقالهٔ م. ج. محجوب، صص ۱۴ ـ ۱۵.

15. Trotosky. Literature and Revolution

۱۶. *شاهنامه*، چاپ مسکو، ج ۱، ص ۲۱.

17. Ian kott, The Eating of The Gods. P: 16. N. Y. 1974

18. C. Levi-Strauss, Totemism. Tr by R. Needham, P: 99. 1963.

۱۹. ***آفرینش زیانکار***، کریستن سن، ترجمهٔ احمد طباطبایی، صص ۹۹ ـ ۱۰۰ و تبریز ۱۳۵۵.

۲۰. ***خدایان آدمیخوار***، همان، ص ۴۱.

21. Five Approaches. W. Scott. P: 180-4. N.Y. 1972

نقد تأویلی (هرمنوتیک)*

تأویل به معنای برگرداندن مفهوم، کلمه یا عبارت به معنای اصل آن است و طرفداران این نوع نقد می‌کوشند تا توجه و نیت اصلی نویسنده و شاعر را بازسازی کنند. بعضی از آنها البته می‌گویند که مفسر در کار خود نمی‌تواند از زمینه تاریخی‌اش بگریزد. هیرش با این نظر مخالف است، زیرا گرفتار آمدن در دور «هرمنوتیکی» را باطل می‌داند.

حتی زمانی که «تفسیر»، محور نقد ادبی قرار گرفت و «نقد جدید» در دهۀ ۱۹۴۰ نیرویی عمده شد، منتقدان انگلیسی و آمریکایی توجه چندانی به نظریه تفسیری نداشتند. یکی از دلایل این بی‌توجهی آن بود که واژه هرمنوتیک را آنها منحصراً به طور نسبی جدید می‌یافتند. نخستین اثر مهم نقد آمریکایی که هرمنوتیک را به پیش‌نما آورد، کتاب *اعتبار تفسیر* هیرش (Hirsch.D.E) بود. هیرش دلبستگی شدیدی به رمانتی‌سیسم آلمانی داشت و به خوبی از اهمیت «نقد تأویلی» در فرادهش فلسفی آلمانی باخبر بود. او هم با رویکردی که با نقد جدید پیوسته بود، به مخالفت برخاست و هم با هرمنوتیک هایدگری هانس گئورگ گادامر، رهبر گسترش یافتن نقد هرمنوتیک در سی سال اخیر. درواقع کتاب هیرش مدعی است که پیوستگی نیرومندی بین این دو نظریه وجود دارد، گرچه «ناقدان جدید» معدودی، از این واقعیت باخبرند. او در پشتیبانی از شکل

---

* *کیهان فرهنگی*، سال هجدهم، شمارۀ ۱۷۸، مرداد ۱۳۸۰، صص ۵۲ ـ ۵۷.

سنتی «نقد تأویلی» ـ که نزدیک‌ترین پیوند را با آثار شلایر ماخر و ویلهلم دیلتای دارد و در حمله به نظریهٔ متضاد با آن، که به وسیلهٔ سنت نقد جدید و گادامر عرضه شده... کتاب *اعتبار تفسیر* را نوشت که با نفوذتر از آن است که ناقدان آمریکایی و انگلیسی در زمینهٔ پیوستگی نظریهٔ هرمنوتیک و تفسیر ادبی به تصور می‌آوردند.

هرمنوتیک ـ علم یا نظریهٔ تفسیری به تمدن کلاسیک غرب که ریشهٔ یهودی دارد می‌رسد، اما دلبستگی جدید به آن با آثار شلایر ماخر، یکی از پیشروان رمانتیک آلمان، آغاز می‌گردد. محور دلبستگی هرمنوتیک، آن طور که به پژوهش ادبی پیوسته است از این واقعیت سربرآورد که متون گذشته همچنان به هستی ادامه می‌دهند و باید خوانده شوند، در حالی که نویسندگان آنها و زمینهٔ تاریخی ایجادشان در طول زمان فراموش و ناپدید شده است. پس مطالعه این متون از مسأله تفسیر آنها جدانشدنی است. پیش از دوره‌های جدید، «هرمنوتیک» اساساً با این مسأله پیوند داشت که: «چگونگی متونی مقدس از قبیل کتاب مقدس (عهد قدیم و عهد جدید) را باید خواند؟» برای مثال عهد قدیم را باید متنی دید که به خودی خود معتبر است، با این مقیاس مطالعه شود یا هرگونه فهم آن می‌بایستی به وسیله آموزه‌ای مقبول کلیسا به دست آید؟ می‌گویند شلایر ماخر را باید بنیادگذار نظریهٔ هرمنوتیک جدید شمرد، زیرا او همزمان با دلبستگی به تفسیر توراتی، این نظریه را فراسوی حوزهٔ دینی گسترش داد و به این نتیجه رسید که آن را می‌توان در معنای عام‌تر در تفسیر متون دیگر به کار برد.

سهم عمدهٔ شلایر ماخر در این نظریه آن بود که «فهم» (Verstehen) را محور نظریهٔ هرمنوتیک قرار داد. دشواری کار مطالعهٔ متون این بود که هر متن قدیمی ممکن است تحریف شده یا تضادهایی را به خود راه داده باشد. شلایر ماخر، محور کار را فراسوی این دشواری‌ها برد و توجه ما را به این مسأله

جلب کرد که پیش از هرچیز باید به شرایطی ضروری توجه کنیم که لازمهٔ درک چنان متن‌هایی است. تفسیر به این ترتیب، چرخشی نظری به خود گرفت. شلایر ماخر استدلال کرد که «فهم» دو جنبهٔ اساسی دارد: دستور زبانی یا روان‌شناختی «یا به تعبیر خود او فنی» هر اظهار مکتوب یا شفاهی باید اجزای نظامی زبان‌شناختی را بسازد و نمی‌بایست درک شود مگر اینکه شخصی از ساختار چنان نظامی باخبر شود. اما چنان اظهاری هم‌چنین فرآوردهٔ بشری است و باید در پیوند با زندگانی شخصی که آن را بر زبان آورده، فهمیده شود. این هر دو جنبه را به وقت تفسیر باید در اندیشه حفظ کرد. محور نخست تفسیر دستور زبانی از این قرار است: تصمیم و حکم دقیق‌تر درباره هر اشارهٔ موجود در متنی داده شده باید بر بنیاد کاربرد زبانی مشترک مؤلف و جامعهٔ اصلی او حل و فصل شود. محور دوم چنین می‌گوید: معنای هر واژهٔ عبارت مؤلف باید به وسیلهٔ متنی که عبارت در آن ظاهر می‌شود تعیین گردد. شلایر ماخر در گفت‌وگو درباره «تفسیر دستور زبانی» می‌نویسد: «پیش از آنکه تفسیر فنی بتواند آغاز شود، شخص باید اسلوب و شیوه‌ای را که در آن نویسنده، ماده موضوع و زبان خود را دریافت می‌کند و هرچه را که دربارهٔ شیوهٔ مشخص و متمایز او در حوزهٔ نوشتن می‌توان شناخت، بیاموزد.» تفسیر فنی مشتمل بر دو روش است که شلایر ماخر آنها را پیشگویانه و قیاسی می‌نامد.

با هدایت مفسر به دگرگون کردن خود، یعنی تبدیل خود به مؤلف، روش پیشگویانه در جستجوی به دست آوردن ادراک بی‌واسطه و بی‌درنگ مؤلف در مقام شخص است. روش قیاسی به وسیلهٔ آندراج مؤلف در زیر عنوان گونه‌ای عام حاصل می‌آید و سپس می‌کوشد رویّه‌های مشخص مؤلف را به وسیله قیاس او با دیگران در جهان، گونهٔ عام بیابد. شناخت پیشگویانه (شهودی) توانایی زنانه در شناخت مردم است، در حالی که شناخت تطبیقی و قیاسی مردانه است.

رویکرد شلایر ماخر به هرمنوتیک و سپس به وسیلهٔ ویلهلم دیلتای در قرن نوزدهم گسترش یافت. دیلتای تمایزی بین علوم انسانی (هنر، فلسفه، تاریخ و...)، علوم اجتماعی و علوم طبیعی برقرار کرد. از آنجا که علوم طبیعی توجه خود را به داده‌هایی معطوف می‌دارد که پیوندی با آگاهی انسانی ندارند، تفسیر به شکل «توضیح» (Erklaren) درمی‌آید. دیلتای «فهم» را به حوزهٔ علوم انسانی محدود می‌کند، زیرا در این حوزه، تفسیر با آن چیزی سروکار دارد که عوامل انسانی عرضه می‌دارند. کوشش تأویلی دیلتای در این است که بنیادی فلسفی و روش‌شناسی مطمئنی برای پژوهش علوم انسانی فراهم آورد. او از نظرگاه شلایرماخر از این نکته دور می‌شود که «نیروی فهم» می‌توانست به شناخت زبان و زمینه متن و سوبژکتی ـ ویته سازندهٔ آن محدود باشد. می‌توان گفت که دیلتای «فهم» را سیری درونی در فرارونِد زندگانی بشری می‌دانست و آن را چهارچوب (کاته گوری فهم) حیات می‌نامید. به سخن دیگر می‌گفت: مردم به طور مدام خود را در وضعیتی می‌یابند که می‌باید در آن حالت آنچه را در پیرامون ایشان روی می‌دهد بفهمند تا عمل کنند یا تصمیم بگیرند. پس «فهم» را نمی‌توان از احساس ما در اینکه ما انسان هستیم، جدا ساخت. عمل نیروی فهم از آن چیزی به وجود می‌آید که او «تجربهٔ زیسته شده» نامید. گرچه این ایده‌ها کاربُردی بس وسیع‌تر از آن دارند که منحصراً در تفسیر متونی مکتوب به کار روند، دیلتای آن را به هرحال برترین شکل تفسیر می‌شمرد.

فهم روش‌شناختی بیان حیاتی دائماً استوار و ثابت شده که ما توضیح و تبیین می‌نامیم، برترین شکل تفسیر است. همچنان که زندگانی دانستگی منحصراً بیان کامل، خستگی‌ناپذیر و از این رو بیانی به طور مشخص و واقعی درک‌پذیر در حوزهٔ زبان می‌یابد، توضیح در تفسیر گزارش‌های مکتوب هستی انسان به اوج می‌رسد. این هنر، بنیاد «علم زبان» و علم این هنر «هرمنوتیک» است.

دیلتای باور داشت که وظیفهٔ عمده هرمنوتیک تحلیل فلسفی «فهم» و «تفسیر» است همان‌گونه که اینها در شعبه‌های متنوع علوم انسانی نمایان می‌شوند.

امروزه هرمنوتیک وارد متنی می‌شود که در آن پژوهش انسانی وظیفه‌ای جدید و مهم به دست می‌آورد و همیشه مدافع ایقان فهم در برابر شکاکیّت تاریخی و خودبنیادی دلبخواهی بوده است... اکنون ما باید هرمنوتیک را با وظیفه «شناخت شناسی» نشان دادن امکان شناخت تاریخی و کشف ابزار حصول آن ربط و پیوند دهیم. بنیاد اهمیت و معنای «فهم» توضیح داده شده است: اکنون ما باید با آغاز کردن از صور منطقی نیروی فهم در مقام این تحقیق برآییم که تا چه اندازه این موضوع می‌تواند اعتبار بیابد.

هیرش با سنت تفسیر شلایرماخر و دیلتای، به ویژه سنت شلایرماخر پیوند یافت و از نقد جدید و تفسیر تأویلی گادامر هر دو دور شد. او با موافقت هرچه تمام‌تر این اظهار شلایر ماخر را نقل می‌کند: «هرچیزی که در متن داده شده و مستلزم تفسیر غنی‌تر باشد، باید منحصراً از حوزهٔ زبانی مشترک مؤلف و جامعهٔ او اخذ و توضیح شود و حل و فصل گردد»

این اظهار، پایگاه هیرش را به تمامی خلاصه می‌کند. او ناقدان جدید و هایدگر و گادامر را متهم می‌کند که آموزهٔ «استقلال معناشناسی» را پذیرفته‌اند، یعنی می‌پذیرند که همه زبان‌های مکتوب مستقل از حوزهٔ درونی اندیشه‌ها و احساس‌های شخصی مولف، باقی می‌مانند. مهم‌تر از مباحثه درباره شیوه تأویلی گادامر در چهارچوب خاص آن، سودمندتر است اساساً آن را در زمینه کار هیرش و نقد جدید به بحث بگذاریم و این کار را با نگرش به انتقاد هیرش از اثر عمده گادامر *حقیقت و روش* به انجام رسانیم.

نخست باید تأکید کنیم که گادامر در معنایی وسیع‌تر از دلمشغولی به تفسیر ادبی با نظریهٔ هرمنوتیک سروکار می‌یابد. به هرحال، نظرگاه او درباره ماهیت

متن ادبی یا به تعبیر خودش «متن نمایان و ممتاز» همانندی‌های نیرومندی با نظرگاه ناقدان جدید دارد:

اثری شاعرانه در فرادهشی ادبی به بحث گذاشته می‌شود یا دست کم در آن ذوب می‌شود و این احساس اساسی و ضروری متن است، یعنی قسمی متن که در مقام ثبات به سخنگویی درونی یا اظهارات به زبان آمده ارجاع نمی‌دهد، بلکه از اصل خود رهایی می‌یابد و اعتبارش را در مقام آخرین دادگاه استیناف برای خواننده و مفسر هر دو از پیش به دست می‌دهد. آنچه دقیقاً در آن متن نیست، چیزی است که در جای دیگر حقیقت ادعای اظهارها را تجویز و توجیه می‌کند، یعنی آن قسم خویشاوندی با «واقعیت» که شخصی «ارجاع» نام می‌دهد. متن، زمانی شاعرانه است که چنان پیوندی را با حقیقت مجاز نمی‌داند یا دست کم آن را همچون معنای ثانوی به حساب می‌آورد. این وضع همه متونی است که ما در مقام «ادبیات» طبقه‌بندی می‌کنیم. اثر ادبی ـ هنری «استقلال» خود را دارد و این به آن معناست که متضمن آزادی از آن مسأله حقیقی است که اظهارات را تبیین می‌کند اعم از این که اظهارات یاد شده شفاهی باشند یا مکتوب، صادق باشند یا کاذب.

گادامر مانند «ناقدان جدید» اهمیت زیادی به تفسیر می‌دهد. اما متن ادبی را واجد معنایی در ادراک و واژگان عادی نمی‌داند:

فرض من این است که شرح و توضیح اساساً و به طور پیوسته به خود متن شاعرانه مقید است دقیقاً به این علت که هیچ گاه به سبب توضیح به پایان نمی‌رسد. هیچ کس نمی‌تواند شعری را بدون نفوذ هرچه بیشتر در نیروی فهم بخواند و این حاوی شرح و توضیح نیز هست. خواندن یعنی شرح و بیان، شرح و بیان نیست مگر انجام دادن صریح و روشن خواندن... همان طور که واژهٔ «متن» به راستی نشان می‌دهد، یک رشته درون بافته‌ای که بار دیگر رشته فردی را مجاز به

نمایان شدن نمی‌دارد، همچنان است متن شاعرانه که متنی است در این معنا که عناصر آن در ردیفی وحدت یافته از کلمات و اصوات ذوب می‌شود.

در این بیان، شخصی می‌تواند پیوندهایی روشن با آموزه مرکزی نقد جدید بیابد که می‌گوید: شعر گزاره‌ای دروغین یا شبه گزاره است که در آن شکل و محتوا وحدت می‌یابد و مدعای خود را درباره حقیقت داراست. هیرش، هرمنوتیک گادامر را مورد حمله قرار می‌دهد به این علت که این نظریه همانند نظریهٔ نقد جدید، قصد مؤلف را انکار می‌کند:

فرض این که متن به معنای چیزی است که مؤلف مراد کرده از لحاظ گادامر منحصراً روان‌شناختی ناب رمانتیک است، زیرا معنای متن در فرایند اندیشه قرار ندارد، که در همه موارد غیرقابل حصول است، بلکه در ماده موضوع یا آنچه مقصود است (Sache) نهفته است و در همان زمان که مستقل از مؤلف و خواننده است، هر دو در آن سهیم‌اند. (*اعتبار تفسیر*، ص ۲۴۷)

به این ترتیب برای گادامر در تقابل با شلایر ماخر و دیلتای، «معنای مربوط به متن به نحوی می‌تواند مستقل از آگاهی فردی باقی بماند.» هیرش این گفتهٔ گادامر را نقل می‌کند:

معنای متن نه گهگاه، بلکه همیشه از مؤلف آن فراتر می‌رود. فهم فعالیت دوباره بازسازی شده نیست بلکه همیشه فعالیتی سازنده است.

از نگاه هیرش نتیجهٔ روشن این سخن آن است که همه معانی مربوط به متن نامتعین است و تفسیر به بی‌معنایی می‌رسد زیرا منحصراً وقتی که متنی ویژه چیزی معنا می‌دهد نه درست هر چیزی که به تصور آید، در چنین زمانی است که تفسیر اقدام متهورانهٔ موجهی است.

هیرش درمی‌یابد که مفهوم گادامر از فرادهش (سنت)، محدود است به نظارت کردن بر نامعین بودن معنای متن و عبارت زیر را از *حقیقت و روش* نقل می‌کند:

جوهر ادبیات دیرپایی بی‌حرکت و راکد «بودنی» بیگانه نیست که همزمان با واقعیت آزمون شده دوره‌ای متأخر، هستی داشته باشد، بلکه ادبیات، عمل ابقا و سنت روحی است و از این‌رو تاریخ پنهانی خود را به درون هر لحظهٔ کنونی حمل می‌کند.

در حقیقت، چیز مهم آن است که فاصله را بهنگام، در مقام امکان مثبت و سازنده «فهم» تشخیص بدهیم. این ورطه‌ای پرناشدنی نیست بلکه به وسیله تداوم فراآمدن آن و سنتی که روشنی‌اش همه چیز را درخشان می‌سازد و به دست ما می‌رسد، کامل می‌شود. (*اعتبار تفسیر*، ۲۵۰)

اما هیرش می‌گوید:

سنت به راستی نمی‌تواند در مقام مفهومی ثابت و عادی عمل کند، زیرا درواقع مفهومی متغیر و وصفی است... بدون هنجاری در اصل استوار مانمی‌توانیم حتی در بنیاد گزینشی معتبر بین دو تفسیر متفاوت داشته باشیم و با نتیجه‌ای واگذاشته می‌شویم که متنی ویژه در جزء ابداً چیزی به شمار نمی‌آید. (همان، ۲۵۱)

هیرش همین‌طور دربارهٔ ایدهٔ گادامری «وظیفه و عمل افقها» نظر انتقادی دارد، عملی که به وسیلهٔ آن همسانی ویژه‌ای بین چشم‌انداز خواننده در لحظه کنونی و چشم‌انداز تاریخی متن ایجاد می‌شود و چشم‌انداز واحدی که کلاً نه آن است و نه این، ایجاد می‌کند. در جایی که در هرمنوتیک سنتی شلایرماخر و دیلتای، مفسر متن باید بکوشد از مُجاز دانستن چشم‌انداز از لحاظ تاریخی خطاآمیز خود به نفوذ در تفسیرش احتراز کند، نزد گادامر این مسأله ممکن نیست، بلکه حتی نامطلوب است که بکوشد تا چنین کند. گادامر به پیروی از هایدگر باور دارد که مفسر باید این واقعیت را بپذیرد که راهی برای نقض آزادانهٔ دایره هرمنوتیک موجود نیست، یعنی مفهومی بنیاد شده بر تناقضی که بتوان بخشی از متنی ویژه را که شخص نیاز دارد تا شناختی از کلّ آن داشته

باشد ادراک کند، در حالی که درک کلّ متنی ویژه وابسته به ادراک همه اجـزای آن است. دیلتای اندیشید که می‌توان به وسیلهٔ پس‌خوراند (feedback) مـدام بین جزء و کل بر این مانع چیره شد، اما هایدگر این را رد کرد و مفهوم دایـره هرمنوتیک را چنان بسط داد تا وضعیت وجودی فرد را دربرگیرد. هیـرش ایـن موضوع را این طور خلاصه می‌کند:

معنای پیشین «کل» که سرانجام به تجربه هر شخصی معنا می‌دهـد، کیهـان روحی یا عالم (Welt) اوست. اما در آنجا که عالم هر شخصی همیشه به طـور تکوینی تاریخی است، پس این نتیجه به دست می‌آید کـه هـر معنـایی کـه مـا تجربه می‌کنیم باید از پیش با جهان تاریخی ما متوافق شده باشد.

پس بیهوده است تا خودمان را در گذشته تاریخی فراافکنی کنیم در جـایی که متون ما به ظهور رسیدند، زیرا جهان کنونی خود ما هم اکنون در فراافکنـی آزمون شدهٔ ما از پیش داده شده است.

از نگاه هایدگر و گادامر هر کوششی برای نقـض ایـن دایـرهٔ هرمنوتیـک و رهایی از آن، انکار بودن به طور درونی و تاریخی خـود انسـان اسـت. هیـرش استدلال می‌کند که مفاهیمی از قبیل ذوب و ادغام افقها و دایـره هرمنوتیـک بـا نقد سنتی تاریخی آشتی‌ناپذیر است، نقدی که جویاست تا معنای اصـلی متـون را کشف کند.

به هرحال، هرمنوتیک گادامر نفوذی عمده بر نقد تـاریخی هـانس روبـرت ژاس داشته است که متمرکز است بر دریافت و پذیرش آثار ادبی.

تاریخی‌گری و ذات توجه گروی هیرش، به هرحال، همبودند با نظرگـاهی از ماهیت زبان و معنایی که در سطح او را نزدیک‌تر به نقد جدید و گادامر می‌سازد تا به نقادان سنتی و تاریخی. یکی از مفاتیح ایـده‌هـایی کـه او در «اعتبـار تفسیر» پیش می‌نهد، آن است که زبان را نمی‌تـوان بـه معنـایی واحـد محـدود ساخت. اگر به متنی ویژه در مقام قطعهٔ مستقلی از زبانی ویژه بنگـریم، درمـی‌

یابیم که بر کثرت معانی گشوده است. هیرش باور دارد که معانی متنوع ممکن که در زبان متنی ویژه پنهان است خود منحصراً به وسیله تشخیص این واقعیت که مؤلف معنای خاص ویژه‌ای مراد کرده است، می‌تواند به معنای واحد کاهش یابد. او این نکته را وسیله اتخاذ و تفسیر متضاد از شعر وردزورث: «خوابکی که روح مرا مهر (افسون) کرد»[1] که کلینت بروکس و بیت سون (Bateson.W.F) به دست داده‌اند، تصویر و استدلال می‌کند که هر دو تفسیر، به شرط اینکه شعر را منحصراً از لحاظ زبان آن در نظر گیرند، به طور متساوی محتمل است. تنها راه تصمیم‌گیری در این زمینه که کدام تفسیر را باید بر تفسیر دیگری برتری داد، آن است که تصمیم بگیریم که کدام یک محتملاً باید به قصد شاعر نزدیکتر باشد. هیرش به طور ضمنی معیار نقد جدید را درباره جامعیت که کافی است در بین تفسیرها تصمیم‌گیری کنیم، بر این زمینه مردود می‌شمارد. تفسیرهای متضاد ممکن است مدارج مشابهی از جامعیت را به نمایش بگذارد.

به هرحال، او هم چنین باور دارد که خوانندگان ادبیات، آرزومندی بنیادی دارند تا احساس کنند که متنی ویژه قسمی پیوند با مشغله‌های زمان خود ایشان داراست. در اینجا هیرش به گادامر نزدیک‌تر است تا به هرمنوتیک سنتی یا به نقد جزمی تاریخی، زیرا مانند گادامر تأکید دارد که خواننده جدید نمی‌تواند و نباید تجددگرایی خود را انکار کند. اما در این استدلال با گادامر تفاوت می‌یابد که اهمیت و مفاد مدرن (جدید) متنی ویژه را نبایست با معنای آن درهم آمیخت. او در تباین با «ذوب افقها»ی مطلوب گادامر استدلال می‌کند که برای خواننده جدید ممکن است «معنا»ی متنی ویژه، معنای آن در پیوند با زمان خود آن را از اهمیت و مفاد آن جدا سازد، یعنی آنچه متن یاد شده می‌تواند در زمینه زمان خوانندگان بعدی معنا بدهد:

تمایز بنیادی که گادامر از آن غفلت دارد، آن است که بین معنای متنی ویژهٔ مفاد و اهمیت آن معنا برای وضعیت کنونی چیزی نمی‌گوید...

تفاوتی هست بین معنای متنی ویژه (که تغییر نمی‌کند) و معنای آن متن برای ما در زمان کنونی (که دگرگون می‌شود) معنای متن آن چیزی است که مؤلف با کاربرد نمادهای خاص زبانی مراد کرده است... به هرحال هر بار که این معنا تفسیر و تعبیر می‌شود، معنای آن نزد مفسر ـ یعنی مفاد و اهمیت آن ـ دگر می‌شود.

هیرش باور دارد که گادامر این دو فرارونده را با هم خلط کرده است.

تفاوت قطعی رویکرد هرمنوتیک هیرش و گادامر، فلسفی است. هیرش آگاه است که منطق جهت‌گیری شده که متنی ویژه به شمار زیادی معنا گشوده است، اگر منحصراً در مقام متن لحاظ شود، به این نتیجه می‌رسد که از نظرگاه خواننده، معنایی که از لحاظ تاریخی اشتباه و ناهمزمان است، ممکن است به دلایلی بر معنای اصلی رجحان داده شود، اما چنان معنایی می‌بایست در زمینه-های اخلاقی به کاته گوری «مفاد و اهمیت»، تحویل شود.

بگذارید بگویم چه چیزی را اصل بدیهی بنیادی اخلاقی تفسیر می‌دانم، اصلی که مدعی هیچ مجوّز مزیت داده شده‌ای از متافیزیک یا تحلیل... نیست. بلکه اعتبارش را از مقاصد عام اخلاقی مشترک بین‌المکان، به دست می‌آورد. تا زمانی که ارزش قدرتمند مسلطی در طرد قصد خود مؤلف (یعنی معنای اصلی متن) موجود باشد، ما که به عنوان حرفه و کار جدّی آن را تفسیر می-کنیم، بنیاد آن اصل را مردود بشماریم.

او می‌گوید که این اصل بدیهی (Maxim) برای ادبیات و نیز برای مباحث غیرادبی معتبر است. او برخلاف نقادان جدید و گادامر، وضع خاص ادبیات را انکار می‌کند و این مهم است که کتاب خود را *اعتبار تفسیر ادبی* نام نگذاشته گرچه اثر او به تقریب کلاً با تفسیر ادبی سروکار دارد.

گادامر می‌توانست تمایز هیرش بین «معنا» و «اهمیت» را رد کند، زیرا از نگاه او ما می‌توانیم متنی ویژه را منحصراً در پیوند با وضعیت خودمان درک کنیم. پس تفاوتی بنیادی بین معنا و «مفاد و اهمیت» متن‌ها موجود نیست. یکی

از دلمشغولی‌های عمده گادامر در کتاب *حقیقت و روش* آن است که مفهوم پیش داوری را از حملات و ضربه‌هایی که تفکر روشنگری سنتی بر آن وارد آورده بودند، رهایی داد و زنده کرد.

ادراک و شناخت همیشه پیشداوری شده است و این را باید پذیرفت. دورهٔ روشنگری باور داشت تفسیری که ملهم از عدم جانبداری کامل است درنمی‌یابد که آگاهی همیشه به وسیله آن چیزی که گادامر «ساختار پیشین فهم» می‌نامد، اداره می‌شود. به هرحال می‌توانستیم استدلال کنیم که هیچ گاه نباید بکوشیم تا آنجا که ممکن است پیش‌داوری را حذف کنیم، حتی اگر پایگاه گادامر را می‌پذیرفتیم که حذف کامل و جامع، ناممکن است. اما گادامر استدلال می‌کند که باید با متانت و آرامش، قطعی بودن پیش‌داوری را پذیرفت و در اینجا روشن است که او در زمینهٔ تفسیر، نظرگاه اخلاقی متفاوتی با نظرگاه هیرش دارد. مراد او از نیروی فهم کاملاً از سنت شلایرماخر و دیلتای دور می‌شود. فهم، در معنای متنی ویژه از راه رویاروی شدن پایگاه خود شخص، به متن در مقام موضوع (اوبژه) در این فرارونده شرکت می‌کند. در نظر آوردن معنای متنی ویژه در مقام زیر نظارت بودن کامل آن از سوی مؤلف، به منزله یکی و یکسان دانستن و تعیّن آن معنا با مقاصد مؤلف است و به این قرار احتراز از رویاروی شدن و سهیم شدن در معنایی است که در خود متن مجسم شده است.

مشکل قصد (توجه intention) هرچند حمایت وسیعی در جبهه ناقدان سنتی تاریخی به سود کوشش هیرش در رهایی دادن ذات توجه گروی و معنای تاریخی از نظرگاه نقدی جدید دربارهٔ متن در مقام ساختار مستقلاً موجود و از پایگاه گادامر که می‌گوید مفسران در دایره نظریه هرمنوتیک به دام افتاده‌اند، در کار بوده است، با این همه بعضی از ناقدان یادشده در زمینهٔ مجاز دانستن هیرش در این باره که متون کاملاً لحاظ شده در چهارچوب زبان

درواقع واجد استقلال معناشناختی شده‌اند و معنایی که مؤلف در نظر داشته منحصراً تقدم اخلاقی دارد، به دردسر افتاده‌اند. من باور دارم که این ناقدان حق دارند در این زمینه تشویش داشته باشند، زیرا مفهوم استقلال معناشناسی (Semantic) همراه با تمایز معنا ـ مفاد آن متن‌ها به وجود آورندهٔ مشکلاتی است که نظریهٔ توجه‌گروی هیرش درباره معنا در نوع، تفاوتی با نظریهٔ هرمنوتیک ناقدان جدید و گادامر ندارد. درواقع من استدلال خواهم کرد که تفاوت بین هرمنوتیک هیرش و سنتی از سویی، و هرمنوتیک ناقدان جدید و گادامر از سوی دیگر، هر دو در طراز نظریه و عمل از آنچه به نظر می‌آید، بنیادی نیست.

در مثل، به تقریب تردیدپذیر نیست که اکثریت عظیمی از ناقدان جدید در پذیرش نظریه و مفهوم توجه‌گرایانه هیرش درباره معنا در طراز معناشناسی شاد خواهند بود. این ناقدان با دیدن واژهٔ تندبادها (Gales) در شعر کولین (collin) «چکامه برای غروب» با این نظریه به مخالفت برنخواهند خاست که مراد کولین از این واژه، نه بادهای شدید، بلکه نسیم‌های لطیف بوده است. ناقدان جدید به خوبی آگاهند که زبان ایستا نیست و برای هرگونه درک زبان شعر ویژه‌ای این مسأله را باید در خواندن، تفسیر اشعار سروده شده در زمان گذشته، در نظر گیرد. اما هرچند ما می‌توانستیم قادر باشیم به توافقی عام دربارهٔ آنچه زبان شعر ویژه‌ای در واژگان جمله به جمله معناشناسی مراد می‌کند برسیم ـ و باید تأکید کنیم که حداقل مراتب تفسیر درخواست شده حتی در طراز معناشناسی اساسی در این مقام که معنا هیچ گاه از زمینه آزاد نیست لازم است ـ با این همه معنای آن شعر در کلّ چیزی کاملاً متفاوت است. ظاهراً این تفاوت در نظریه هیرش دربارهٔ معنا، مغشوش شده است و البته آنچه بیش از هرچیز ناقدان ادبی با آن سروکار دارند، معنایی است که با کل اثر پیوند دارد. حتی زمانی که آنها بر معنای عبارت یا جمله‌ای تأکید خاص دارند، به ندرت

دلمشغول معنا در مفهوم معناشناختی بنیادی هستند و می‌توان گفت بیشتر با این مسأله سروکار دارند که چگونه دلالت‌های معیّن، معنایی ویژهٔ آن عبارت یا جمله با اثر همچون واحدی کلی پیوند می‌یابد.

دشواری عمدهٔ نظریهٔ هیرش آن است که چگونه قصد مؤلف با معنای اثرش همچون کلی واحد پیوند می‌یابد. ناقدان تاریخی سنتی، ناقدان جدید و گادامر، به تعبیر من، همه قدرت قصد مؤلف را آن سان که با معنای متون در مفهومی معناشناختی پیوند می‌یابد، می‌پذیرند. اما باید پرسید نمایشنامهٔ *شاه لیر* همچون کلّ چه معنی دارد؟ اگر حتی شکسپیر را می‌توانستیم زنده کنیم و از او می‌پرسیدیم، محتمل به نظر می‌رسد که او قادر نمی‌بود پاسخی سودمند به ما بدهد، زیرا راهی به نظر نمی‌رسد که معنای متنی ویژه را در مقام کلی واحد، از تفسیر آن متمایز و جدا سازیم و نویسندگان به ضرورت در کار تفسیر ادبی دارای مهارت نیستند. بهترین کاری که نویسنده‌ای می‌توانست انجام دهد، این بود که خطوط راهنمایی به دست دهد تا ناقد ادبی قادر باشد آن را سروسامان دهد و به کار اندازد و البته ناقد الزاماً نمی‌توانست نظر نویسنده را به طور مؤکد یقینی بگیرد، زیرا باید تشخیص بدهیم که نویسندگان گاهی دروغگو هستند یا حافظه درستی ندارند. به این ترتیب، معنای کل اثر در واژگان هیرش این است که تفسیری ویژه که می‌توانست به وسیلهٔ نویسنده‌ای قصد شده باشد، همان معنای کل اثر است، اما در اینجا رابطه مستقیمی بین نویسنده و تفسیر موجود نیست در حالی که در طراز معناشناختی آن رابطه مستقیم معمولاً به طور آشکار می‌تواند ایجاد شود. آنچه هیرش می‌تواند مدعی شود، این است که در تفسیر کل اثر و معیار اساسی آن است که تفسیر نمی‌بایست با آنچه نویسنده شناخته و با زمینه تاریخی او غریبه و آشتی‌ناپذیر بوده، باشد.

اما چگونه این مسأله را با تمایز معنا ـ مفاد و اهمیت پیوند دهیم؟ این تمایز باید در پیوند با معنای معناشناسی و معنای کلّ آثار هر دو، عمل کند.

هیرش نمی‌تواند به طور پیوسته‌ای استدلال کند که خواننده‌ای که ترجیح می‌دهد واژهٔ (Gales) را در شعر «چکامهٔ غروب» همچون «تندبادها» تفسیر کند، خطاکار است، و نظر هیرش فقط حاکی از این است که زبان به طور معناشناسانه دارای استقلال است، و از این رو باید تفسیری تاریخی از واژه به عنوان «معنا» و تفسیری غیرتاریخی را به عنوان «مفاد و اهمیت» طبقه‌بندی کند. اما تمایزی از این دست را نمی‌توان به سادگی در طراز تفسیر کلّ آثار به دست داد. آشکار است که تفسیرهایی که به طور صریح از لحاظ تاریخی غلط‌اند نه معنا، بلکه مفاد و اهمیت دارند. اما به هر حال غیرعادی نیست که برخی تفسیرهای متضاد همان متن ادبی موجود باشند، تفسیرهایی که همگی در جستجوی اهمیت دادن به داده‌های نویسندهٔ متن و داده‌های تاریخی هستند، اما به این علت که چنان داده‌هایی مبهم‌اند، تفسیرهای متفاوتی به دست داده می‌شود.

در واژگان هیرش ما منحصراً «معنایی» واحد می‌توانیم داشته باشیم، حتی اگر ناممکن باشد تصمیم بگیریم که این کدام معناست؟ به علت اینکه هیرش قائل به استقلال معناشناسی است، نمی‌تواند بگوید که تفسیرهای دیگر صرفاً نمونه‌های معنایی کاذب است. مفهوم «استقلال معناشناسی» را نمی‌توان با معنای کاذب و غلط آشتی داد مگر اینکه آن معنا در طراز دستور زبانی و معناشناسی قابل دفاع نباشد. در اینجا گویی راه دیگری موجود نیست جز اینکه تفسیرهای غلطی را که به معیارهای نویسنده و معیارهای تاریخی در کاته‌گوری «مفاد و اهمیت» اتصال یافته، معین سازیم. این مسألهٔ آشکار تناقضی در نظریه هیرش ایجاد می‌کند، زیرا تمایز معنا ـ مفاد و اهمیت به تفکیک و جداساختن تفسیر توجه‌گرایانه از تفسیر غیرتوجه‌گرایانه تخصیص یافته، اما همانطور که کوشیده‌ام نشان بدهم، تفسیرهای توجه‌گرایانه‌ای که غلط از آب در می‌آیند، باید هم‌چنین بر حسب نظریه هیرش دارای مفاد و دلالت باشند. درواقع آنجا که داده‌های نویسنده و تاریخی مبهم‌اند، ناممکن می‌نماید تصمیم بگیریم که

تفسیرهای توجه‌گرایانه به کاته‌گوری معنا تعلق دارند یا به کاته گـوری مفـاد و دلالت؟ هیرش در حالی که این دشواری‌ها را به دست می‌دهد، نمی‌تواند تمایز معنا ـ مفاد و اهمیت را برای متمایز ساختن تفسیر توجه‌گرایانه از تفسـیر بنیـاد شده بر متن به کار برد، مگر اینکه در تفسـیر دومـی بـه طـور عمـدی خطـای تاریخی راه یابد و این مورد نادری خواهد بود.

آنچه نظریهٔ هیرش را به این دشواری‌ها می‌افکند، هواخواهی و پیوستگی او به مفهوم استقلال معناشناسی است. همین نکته اسـت کـه ضـروری مـی‌سـازد تمایزی بین معنا و مفاد و دلالت قائل می‌شود، زیرا نمی‌تواند بگوید که هرگونه معنایی که از لحاظ معناشناسی ممکن است، غلـط اسـت حتـی اگـر پایگـاهی توجه‌گرایانه اتخاذ کند.

از این رو شگفت‌آور نیست که پیشـرفتهای تـازه در نظریـهٔ توجـه‌گرایانـه، مفهوم «استقلال معناشناسی» را مورد حمله قرار داده است. از نظرگـاه توجـه-گرایانه، احتراز از گرفتاری‌ها و غموض تصور هیرش از «مفاد و دلالت» مزیتی داشته است، زیرا تفسیرهای توجه‌گرایانه‌ای که ممکن است غلط باشـد، صـرفاً اشتباهی است و ممکن به نظر می‌رسد که تمایزی بنیـادی بـین تفسـیر توجـه-گرایانه و تفسیر بنیاد شده بر خود متن ادبی ایجاد شود.

یکی از حامیان هدایت کنندهٔ چنان پایگاه توجـه‌گرایـی، یوهـل Juhl.D.P است. او استدلال می‌کند که مفهوم استقلال معناشناسی هیچ معنای منطقـی بـه وجود نمی‌آورد. او در جستجوی آن است که بنیاد نظری رویکردهای بنیاد شده بر متن را که مسأله قصد مؤلف را به دست غفلت می‌سـپارد، آن طـور کـه در نقـد جدید و هرمنوتیک گادامری می‌بینیم، بی‌اعتبار سازد، و در کتاب خود *تفسیر*، شـعر وردزورث را همان طور تفسیر می‌کند که هیرش در *اعتبار تفسیر* به بحـث گذاشـته بود، و با او موافقت دارد که زبان شعر بر بیش از یک معنا گشوده است.

اما آنجا که هیرش به استدلال می‌پردازد که تنها شیوهٔ منسجم برای احتراز از وضعیتی که در آن وسایل در دست نیست بین این یا آن تفسیر تصمیم بگیریم، آن است که تفسیری برگزینیم که بتواند با قصد مؤلف موافق باشد. یوهل استدلال می‌کند باید معنایی را انتخاب کنیم که مؤلف قصد کرده، زیرا معنا محصول عمل سخن‌گویی است و از این رو از مفهوم قصد جدانشدنی است. او می‌گوید باور به اینکه زبان می‌تواند معنایی داشته باشد مجزا از قصد بشری، هیچ بنیاد منطقی ندارد، زیرا زبان منحصراً زمانی معنا دارد که عمل کلامی باشد ایجاد شده به وسیله موجود انسانی. یوهل در بحث خود دربارهٔ این عبارت شعر وردزورث «در سیر روزانه کرهٔ خاک» پیشنهاد می‌کند که حرکت زن در این شعر عادی یا تند و سخت است.

فرض کنید شعری که آوردم، درواقع سرودهٔ وردزورث نیست و به تصادف به وسیلهٔ میمونی که الا بختکی به کلیدهای ماشین تحریر فشار آورده، ماشین شده باشد (یا آن سطرها را همچون نقوشی بر صخره‌ای بزرگ که سایش آب ایجاد کرده یافته باشیم) پس بی‌درنگ واضح می‌شود که ما دیگر نمی‌توانیم بگوییم که کلمات در عبارت «سیر روزانه کرهٔ خاک» بیش از کلمات دیگری که معرف حرکت شدید است، «چرخیدن در پیرامون چیزی» را القا کند، زیرا آنها وسایل مناسبی هستند برای نشان دادن حرکت آرام (زیرا آنها القاکننده حرکت آرام‌اند)... پس آنچه می‌توانیم بگوییم این است: کلمه‌های موجود در سطر «در سیر روزانهٔ کرهٔ خاک» بیش از کلمه‌های دیگر، چرخیدن در پیرامون چیزی را مشروط و متعیّن می‌سازند، زیرا میمون یاد شده به تصادف ردیف کلیدها (دکمه‌ها)ی ماشین تحریر را زده، یا به علت اینکه آب به تصادف صخره را ساییده تا آن نقوش ایجاد شود به جای اینکه کلمه‌ها و نقوش دیگری به وجود آمده باشد.

یوهل نتیجه می‌گیرد که می‌توان دلیل آورد که چرا سطر «در مسیر روزانه...» عبارت «چرخیدن دور چیزی» را مشروط می‌کند و این منحصراً مشروط به این است که شعر نویسنده‌ای داشته که زمان نوشتن آن دارای مقاصد خاصی بوده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. شعر وردزورث که در متن مقاله به آن اشاره شد، شعر کوتاه وصفی و عاطفی است:

خوابکی روح مرا مهر و موم (افسون) کرد
من فارغ از ترس‌های بشری شدم
او چیزی می‌نمود که دست گردش ایام
نمی‌توانست به دامنش برسد
اکنون نه جنبشی دارد، نه نیرویی
نه می‌شنود، نه می‌بیند
در مسیر روزانهٔ این کرهٔ خاک
با خرسنگ‌ها، سنگها و درختان می‌چرخد

ـ این مقاله، ترجمهٔ بخشی از فصل سوم کتاب *تفسیر متن* اثر Newton.M.K است. این نویسنده کتاب‌های: جورج الیوت، *رمانتیک انسان دوست* (۱۹۸۱)، *در دفاع تفسیر ادبی* (۱۹۸۶)، *نظریهٔ ادبی قرن بیستم* (۱۹۸۸) را نیز نوشته است. کتاب *تفسیر متن* چاپ ۱۹۹۰ است.

نقد ادبی و گسترهٔ آن*

انتقاد (هنری، فلسفی، علمی و اجتماعی) شناخت و دانشی بنیادی و ضروری است که خود را به صور گوناگون: ساده یا دشوار، منظم یا غیر منظم، رسا یا نارسا به نمایش می‌گذارد. و ما نیز در مسیر زندگانی خود درمی‌یابیم از آن گزیر و گریزی نداریم. انتقاد، چنانکه می‌دانیم، نوعی قضاوت است و قضاوت نیز یکی از دشوارترین کارهاست. زمانی که ما شعر یا قصه‌ای را در محفلی می‌خوانیم، توقع داریم دیگران دربارهٔ آن داوری کنند و خوبی یا نقص آن را نشان می‌دهند. اما با کمال تعجب مشاهده می‌کنیم که شنوندهٔ عادی، آنچه دربارهٔ آن شعر و قصه می‌گوید، منحصراً واکنشی احساسی و عاطفی است و از واکاوی شعر و قصه ناتوان است. چرا؟ زیرا شعر، قصه، نمایشنامه، آهنگ و موسیقی، تابلوی نقاشی و. .. همان‌طور که کلیتی زنده است، مجموعه‌ای است از عناصر و اجزاء گوناگون که یافتن و واکاوی آنها نیاز به دانش و بینش گسترده‌ای دارد.

به طور ساده می‌توان گفت: «انتقاد یعنی سنجش یک اثر بر بنیاد اصلی موضوعه یا پذیرفته شده» از این رو کسانی که بر اساس احساس خود، دربارهٔ اثر یا کرداری سخن می‌گویند، نمی‌توانند داوری خود را به صورت کلّی و عام

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۱۰۲، مرداد ـ شهریور ۱۳۸۵، صص ۹۶ـ۱۰۴.

درآوردند. ملاک داوری آنها غالباً تعبیرهایی کلّی از این قسم است: خوب یا بد، زشت یا زیبا. .. شعری را می‌شنوند، می‌گویند زیباست. اسبی را می‌بینند می‌گویند زیباست. آهنگی را می‌شنوند، آن را نیز زیبا می‌نامند. اینان حتی ممکن است سفرهٔ خوراک را هم زیبا بیابند، اما اگر از آنها بپرسیم: «زیبایی چیست؟» پاسخ مشخصی به این پرسش نمی‌دهند، یا نمی‌توانند بدهند، دشواریهای عمده‌ای که در کار انتقاد وجود دارد، چنانکه «ریچاردز» نشان داده، از این قرار است:

الف) یافتن معنای سادهٔ اثر ادبی یا هنری، دست و پا گیرترین و مؤثرترین واقعیتی که این آزمون پیش می‌آورد، این است که بسیاری از اشخاص هنرپذیر، غالباً از ادراک این واقعیت در مقام گزاره یا به عنوان بیان، ناتوان‌اند. اینان نمی‌توانند در مثل معنای صریح، ساده، آشکار، دشوار یا خشن فلان قطعه شعر را در مقام جمله‌های عادی و منطقی زبان که کاملاً دور از معنای بیشتر شاعرانهٔ آنها باشد، دریابند و همچنین احساس، لحن و پیام آن را به درستی ادراک نمی‌کنند و امکان دارد آن را در تفسیر خود به صورت بیانی استهزایی و هجوآمیز درآورند، یا در تجزیه و ترکیب آن، درمانند.

ب) هم‌طراز با دشواری تفسیر معنای اثری هنری، دشواری ادراک حسی آن نیز به میان می‌آید. در مثل در شعر، کلمه‌های متوالی، در گوش دانستگی (ذهن)، در گوش زبان و حنجره، حتی زمانی که بی‌صدا خوانده شوند، شکلی به خود می‌گیرند؛ پیش می‌روند، و حتی ممکن است وزنی داشته باشند. در اینجا خواننده‌ای هست که به طور طبیعی و بی‌درنگ این شکل و حرکت پیش رونده را به وسیلهٔ پیوند دادن دانایی حسی، عقلانی و عاطفی ادراک می‌کند، و خواننده‌ای که از این قضایا بی‌خبر است، ناچار است آن را با زحمت بسیار و جمع و تفریق فراوان بنا کند. بنابراین تفاوت این دو نوع خوانندهٔ شعر، دشوارترین نتیجه را به وجود می‌آورد.

ج) دشواری دیگر مرتبط است با جایگاه تصویر، به ویژه تصویر بصری در خوانش قصه یا شعر. این دشواری تا حدودی از این واقعیت طبیعی برمی‌آید که ما در ظرفیت متصور ساختن چیزها با یکدیگر به طور عظیمی تفاوت داریم. همین تفاوت در زمینهٔ تصویرسازی دیگر حواس نیز، در ما وجود دارد. هنرمندان افرادی هستند که به گمان ما دارای ظرفیت استثنایی خیال‌آفرینی هستند و برخی از خوانندگان و شنوندگان شعر و قصه مایل‌اند بر جایگاه تصویرآفرینی در خوانش اثر تأکید کنند، و به آن توجه بسیار داشته باشند و حتی در داوری دربارهٔ ارزش اثر هنری به معیاری توسل جویند، مُشعر بر تصاویری که آن اثر در خیال و فکر ایشان پدید می‌آورد. اما تصویر چیزی نوسانی و سیار است، در یکی تأثیر شدیدی دارد و در دیگری بی‌تأثیر است. و نیز تفاوت دارد با آنچه در فکر و خیال هنرمند گذشته است.

د) آشکارتر از این، ما ناچاریم در نظر آوریم نفوذ بسیار قدرتمند و فراگیرندهٔ عوامل نامرتبط تقویت حافظه را. هنرپذیر گاهی به یاد صحنه‌ای مشخص یا ماجرای مشخصی، تداعیهای گردنده، و مداخلهٔ انعکاسهای عاطفی گذشته که کاری به کار اثر هنری ندارد، می‌افتد. ارتباط و پیوستگی مفهومی آسان نیست که تعریف یا اطلاق شود، هر چند مواردی از مداخلهٔ عوامل نامرتبط در ساده‌ترین رویدادها به دیده می‌آید، که باید تشخیص داده شود.

هـ) گیج‌کننده‌ترین و طُرفه‌ترین عوامل، دامهای انتقادی‌اند که خزینه‌های واکنشها و پاسخها را احاطه می‌کنند. زمانی‌که اثری هنری، در ظاهر یا به طور واقعی، متضمن درگیر ساختن نظرگاهها و عواطفی است که هم اکنون کاملاً در اندیشهٔ هنرپذیر فراهم آمده، آن دامها مجال بروز می‌یابند، به طوری که آنچه روی می‌دهد بیشتر عمل هنرپذیر می‌نماید تا عمل هنرآفرین. بر دکمه فشار آورده می‌شود و سپس اثر هنری جای می‌پردازد، زیرا گزارش موجود در استقلال ظاهری کار هنری، که گمان می‌رود خاستگاه یا ابزار آن باشد، به بازی

آغاز می‌کند. هر زمانی که این توزیع اسف‌آور اشتراک هنرآفرین و هنرپذیر در کار هنری روی دهد، یا خطر روی دادن آن باشد، ما نیازمندیم، به ویژه، محتاط باشیم. در این عرصه، ممکن است هر گونه بی انصافی پیش آید چه از سوی کسانی که از دامهای یاد شده می‌گریزند، یا از سوی کسانی که در آنها اسیر می‌شوند.

و) احساساتی شدن شدید نیز خطری است که باید از آن احتراز کرد و مربوط است به میزان واکنش و همچنین است منع کردن که پدیده‌ای است مثبت که به تازگی به مطالعهٔ آن پرداخته‌اند و پیش‌تر زیر نقاب «سنگدلی» پوشیده می‌شد.

ز) پیوستگیهای آموزه‌ای. بسیاری از آثار هنری می‌توانند مواردی باشند از احتوای نظرگاه‌ها و باورهای درست یا نادرست دربارهٔ جهان و روابط آدمیان. اگر چنین باشد، حقیقت ارزشی و ارزش حقیقی آن نظرگاه دربارهٔ ارزش اثر چه نتایجی دارد؟ و اگر چنین نباشد، و اگر آن باورها به راستی در اثر موجود نباشد و فقط حاصل خوانش غیر هنری اثر باشد، حاصل اعتقاد هنرپذیر چه خواهد بود؟ آیا اثر هنری چیزی برای گفتن دارد؟ و اگر ندارد، چرا ندارد و چطور؟

این دشواریها با یکدیگر نامرتبط نیستند و به راستی همزمان وجود دارند. آنها را می‌توان زیر عناوینی جزئی یا کلی درآورد. با این همه اگر ما پیچشها یا تمایلات افراطی معینی را که مربوط به شخصیت است کنار بگذاریم، (در مثل خودشیفتگی کورکورانه را)، آنگاه درمی‌یابیم که بیشترین موانع و علل شکست در خوانش و انتقاد هنری، در عوامل یاد شده نهفته است.

آنچه ریچاردز دربارهٔ دشواریهای کار نقد بیان کرده است، بیشتر مربوط به حوزهٔ زبان و روان‌شناختی است. دشواریهای دیگری نیز در این عرصه وجود دارد که ناشی از تحولات تاریخی ـ اجتماعی است و باید به موقع خود به حساب گرفته شود.

نقد جامعه‌شناختی به مجموعه عوامل تاریخی ـ اجتماعی که سازندهٔ عناصر مهم اثر هنری و ادبی است، می‌نگرد و آنها را به روشنی می‌آورد. از این نظرگاه، هنرمند، انسانی مبتکر است، اما در همان زمان شهروند نیز هست و از الزامات اجتماع گزیر و گریزی ندارد. در مثل، در فرانسهٔ قرن هفدهم، هنرمندان و اندیشمندانی مانند راسین و پاسکال پدید آمدند که پیرو افکار یانسن، خداشناس مسیحی شدند، و اندیشه‌های او را در آثار خود بازتاب دادند. چرا؟ زیرا در این دوره، شکافی عظیم بین دو گروه دولتمرد فرانسه پدید آمد: اشراف رداپوش و اشراف نظامی. اشراف نظامی و چکمه‌پوش کم‌کم قدرت یافتند و اشراف رداپوش را کنار زدند، از این رو اندیشهٔ ترک دنیا در گروه نخست قوت و گسترش یافت و شمار زیادی از این گروه به دیرها و صومعه‌ها پناه بردند. معنای این عمل اجتماعی این است: شرایطی تراژیک که ادبیات را ناچار کرد با «وضعیت افراطی» سر و کار یابد و دلمشغولی پرسشهای نهایی دربارهٔ زندگانی بشر می‌شود، آنچه که پیروان یانسن به آن رسیدند، نتیجهٔ جنگ و مبارزه قدرت در فرانسهٔ قرن هیجدهم بود. یسوعیان با دنیا و جیفه‌های آن مصالحه کردند و پیروان یانسن در مقابله با آنها بر خصلت تراژیک سرنوشت بشری تأکید داشتند (چند قرن بعد ژان پل سارتر این حادثهٔ تاریخی را در جلدهای دوم و سوم *راه‌های آزادی بازسازی* کرد. او در این رمان از محاصرهٔ مونیخ و صلح موقتی و سپس از جنگ و ویرانیها و شوربختیهای حاصل از آن سخن به میان آورد.) پیروان یانسن از جمله راسین و پاسکال، به اندیشه‌های او که متضمن بینشی تیره نسبت به زندگانی بشری است، چنگ زدند.

افزوده بر این، قالب و لحن آثار ادبی نیز متأثر از تحولات اجتماعی است. در دورهٔ صفاریان و ساسانیان که در ایران نبردهای استقلال‌طلبانه درگرفته است، اشعار شاد، صریح و حماسی به وجود می‌آید، سپس گسترش شهرها و آسایش نسبی زندگانی، به ویژه زندگانی اشراف فئودال و بازرگان، ترانه و غزل

بر دیگر قالبهای شعر پیشی می‌گیرد و غزلسرایان بزرگی مانند عراقی، مولوی، سعدی، خواجوی کرمانی و حافظ به روی صحنه می‌آیند، که از سویی زندگانی شادمانه را وصف می‌کنند و از سویی دیگر از غمها و رنجهای زمانه شکوه سر می‌دهند. چرا که جامعهٔ ما در قرنهای پنجم به بعد خصلتی دوگانه پیدا می‌کند. جامعه در این دوره هم دربردارندهٔ توفیقها و آسایشها و ازدیاد ثروت است، و هم حاوی شوربختیها، نبردهای خانمان‌برانداز و بسط فقر و شوربختی. این دو ویژگی متضاد به ویژه در اشعار سعدی، مولوی و حافظ بازتاب عظیم هنری یافته است.

نمونهٔ دیگر تأثیر وضعیت جامعه در ایجاد آثار ادبی، آثار ادبی پیش از جنگ جهانی دوم به ویژه در انگلستان، فرانسه و ایتالیاست که سرشار از اضطراب، دلهره، شکسته روانی و نگرانی از سرنوشت فرد است (*تهوع* سارتر، *بیگانهٔ* کامو و داستانهای پیراندلو) اما همین که جنگ درمی‌گیرد و نهضتهای ضد فاشیستی اوج می‌یابد، رمان، شعر، نقاشی و موسیقی غالباً آهنگی حماسی پیدا می‌کنند و سرنوشت فرد و جمع به هم گره می‌خورد.

اما با این همه، نحوهٔ واکاوی آثار هنری تنوع بسیار دارد. منتقد متفکر، همهٔ عوامل مقوّم آثار هنری را در نظر می‌گیرد. او همان قدر به وضعیتهای اجتماعی اهمیت می‌دهد، که به ساختارهای هنری. افزوده بر این، منتقد باید دست‌آوردهای نبوغ فرد را بسیار با اهمیت بشمارد و گمان نکند که شرایط اجتماعی می‌توانند به خودی خود و مطلقاً آثار هنری یا فلسفی به وجود آورند. در این زمینه، نظر کردن به ساختار هنری و استعداد فردی هنرمند بسیار اهمیت دارد.

سامرست‌موآم که خود از نویسندگان مشهور و موفق سدهٔ بیستم میلادی است، مقاله‌ها و کتابهایی دربارهٔ نویسندگان بزرگ نوشته است. در مثل او باور دارد که تولستوی از داستایوفسکی، و چخوف از گی‌دوموپاسان برترند. او *جنگ و صلح* را از بزرگترین رمانهای دنیا می‌داند، اما رمان *رستاخیز* وی را ـ

جز در صحنه‌هایی که در آنها زندگانی مردم عادی به نمایش در می‌آید ـ موفق نمی‌شمارد: «*رستاخیز* کتابی است که شهرت خود را به نویسنده‌اش مدیون است. مقاصد اخلاقی، هنر نویسنده را کدر و مخدوش کرده است. بیشتر رساله است تا قصه، صحنه‌های زندان، گزارش سفر محکومان به سیبری، تأثیرات ناجوری در خواننده به وجود می‌آورد. مشعر بر اینکه نویسنده این صحنه‌ها را برای توصیف آن وضعیتها سر هم‌بندی کرده است. اما تولستوی حتی در این زمینه، امتیازها و موهبتهای عظیمی دارد که در اینجا از دست نرفته است. او تأثیرات طبیعت بر انسان را با شیوه‌ای شادمانه توصیف می‌کند که توأماً، رئالیستی و شاعرانه است. او می‌تواند رایحه‌های شب روسیه، گرمای نیمروز دشتها و صحراها و رمز و راز سپیده دم را طوری به قلم آورد که هیچ نویسندهٔ دیگری در ادب روسیه نتوانسته است به این خوبی عرضه کند. قدرت تولستوی در شخصیت‌سازی شگرف است به ویژه در ترسیم چهرهٔ تحلیدوف. گر چه شاید این شخصیت را بدان‌گونه که می‌خواسته، نتوانسته کاملاً طراحی و رسم کند. آن نیز به علت حقانیت و عرفان خود و به سبب کار ناآمدگی نتایج دلخواه و حساسیت شدید، و به واسطهٔ شلختگی در بیان و ترسویی و کلّه-شقی‌اش خود اوست. با این همه او در *رستاخیز* نمونه‌هایی نوعی، درست کرده است که در آنها، روسیان می‌توانند خود را بازیابند. اما از نظرگاه فنی احتمالاً ممتازترین ویژگی کتاب، ساختن تالار عظیمی از شخصیتهای فرعی و کوچک است که بعضی از آنها فقط در یک صفحه ظاهر می‌شوند و غالباً در دو سه خطی نقاشی شده‌اند؛ آن نیز با شاخصیت و فردیتی که هر نویسنده‌ای را مبهوت می‌کند. در مقام مقایسه، بیشترین شخصیتهای کوچک نمایشنامه‌های شکسپیر، اساساً طراحی و تصویر نشده‌اند. فقط نامهایی هستند و چند کلمه‌ای می‌گویند و کنار می‌روند. به همین دلیل بازیگران آثار دراماتیک که غالباً در این

زمینه شمّ و غریزه‌ای دقیق دارند، می‌گویند تلاش عظیمی لازم است تا این عروسکهای خیمه شب بازی را فردیت و جان بخشید."

موآم دربارهٔ چخوف می‌نویسد: «من در آثار این نویسنده، روحیه‌ای فوق‌العاده مناسب حال خود را کشف کردم. چخوف نویسنده‌ای است با شخصیتی واقعی و آرام، نه مانند داستایفسکی که نیرویی سرکش دارد، گیج می‌کند، الهام می‌دهد، می‌ترساند و مضطرب می‌سازد، بلکه شخصیتی که انسان می‌تواند با او صمیمی شود. احساس می‌کنم که از او ـ و نه از دیگران ـ می‌توان سرّ باطن روسیه را آموخت. مرتبه‌ای بزرگ دارد و شناخت او از زندگانی مستقیم است. او را با گی‌دوموپاسان مقایسه کرده‌اند. آن نیز به وسیلهٔ کسانی که گمان می‌رود آثار هیچ یک از این دو نویسنده را نخوانده‌اند. موپاسان داستان نویسی است هوشمند و در بهترین صورت تأثیرگذار. و در این زمینه هر نویسنده‌ای حق دارد بخواهد به وسیلهٔ این مقیاسها درباره‌اش داوری کنند. اما او پیوند واقعی زیادی با زندگانی ندارد. بهترین قصه‌های او ـ در زمانی که آنها را می‌خوانیم ـ برای ما طرفه است، اما به گونه‌ای مصنوعی است که نمی‌شود دربارهٔ آنها تفکر کرد. اشخاص داستانی‌اش پیکره‌های نمایشی‌اند و تراژدی آن فقط به دلیل این است که نه مانند باشندگان انسانی، بلکه مانند عروسکهای خیمه شب‌بازی رفتار می‌کنند و به صحنه می‌آیند. نظر آنها دربارهٔ زندگانی که زمینهٔ فکر، عمل و احساس آنهاست، تیره و پیش پا افتاده است. موپاسان روحیه‌ای دارد کاسب‌وار، کاسبی خوب خورده و خوش چریده، اشکها و خنده‌های او اثر و طعم اتاق ویژهٔ کاسبکاران را در مهمانسرایی محلی دارد. اما با چخوف، انسان گویا اساساً با قصه سر و کار ندارد، زیرکی آشکاری در او نمی‌بیند و گمان می‌برد هر کس می‌تواند قصه‌هایی از این قسم بنویسد، اما درواقع هیچ کس نمی‌تواند. او عاطفه‌ای دارد که می‌تواند در کلمات جای دهد و خواننده به نوبت خود می‌تواند آن را دریافت کند و در نتیجه همکار او شود. نمی‌توان داستانهای او را

همچون بیان کهنه شدهٔ پاره‌ای از زندگانی خواند، چرا که هر قطعه، پاره‌ای است بریده شده و این درست همان امپرسیونی است که در زمان خواندن آن قصه‌ها، به دست نمی‌توان آورد. صحنه‌ای است دیده شده از خلال انگشتان دست، که می‌دانیم بدین سان ادامه می‌یابد گر چه ما فقط بخشی از آن را می‌بینیم.»

موآم، ادبیات داستانی روسیه، تولستوی، تورگنیف، داستایفسکی و چخوف را بسیار می‌ستاید و می‌نویسد این نویسندگان، عاطفه و احساسی به ما می‌دهند که مشابه تأثیر آثار ادبی کشورهای دیگر نیست. کار آنها سبب شده است که بزرگ‌ترین رمانهای اروپایی غربی مصنوعی به نظر برسد. ابتکار ایشان سبب می‌شود که خواننده نسبت به آثار تاکری، دیکنز و ترولوپ (Trollope) ـ که اخلاقی قراردادی را بازتاب می‌دهند ـ بی‌علاقه شود. حتی بزرگترین نویسندگان فرانسه: بالزاک، استاندال و فلوبر در قیاس با نویسندگان روسیه، رسمی و کمی سرد به نظر می‌رسند. آن زندگانی‌ای که نویسندگان فرانسه و انگلستان به تصویر می‌کشند، با ما آشناست و غرابتی ندارد و من و هم‌نسلان من از آن خسته شده‌ایم. اینان جامعه‌ای اداره شده و منظم را توصیف می‌کنند که شهروندانش فکر تازه‌ای ندارند، و عواطفشان حتی زمانی که افراطی است، منظم و محدود شده است. نوع قصهٔ چنین جامعه‌ای مناسب حال تمدن مردم طبقهٔ متوسط است، مردمی خوب تغذیه شده، خوش پوش و خوش نشین. ..

موآم، زمانی که دربارهٔ نویسندگان روسیه سخن می‌گوید، داوریهای متضادی به دست می‌دهد. در مثل *آناکارنینای* تولستوی را اثری می‌بیند قدرتمند و عجیب، اما اندکی دشوار و سرد. *پدران و پسران* تورگنیف از نظرگاه او داستانی است زیاد مرتبط با ادب فرانسه و تصورگرایی تورگنیف به مذاق او نمی‌سازد و آن را بسیار احساساتی می‌یابد، گر چه زمانی که با این داستان نویس و دیگر داستان‌نویسان روسی آشنا می‌شود، درمی‌یابد که نامهای عجیب و اصالت شخصیتهای این آثار، دریچه‌ای به رومانس می‌گشاید. او با خواندن

جنایت و کیفر داستایوفسکی به دریافت عاطفه‌ای سرخورده و مبهوت کننده می‌رسد: «در این اثر چیزی بسیاری با معنا وجود دارد.»

سانین (sanine) نوشتهٔ آرتزیباشف، ارجی دارد و مزیتی که در قصه‌نویسی روسیه نادر است. مزیتی همچون درخشش خورشید، اشخاص داستانی آن بر حسب معمول در زیر بارش باران منجمدکننده به سر می‌برند. آسمان آبی است و بادهای دلپذیر تابستانی در میان درختان غان خش‌خش می‌کنند.

آوردن نمونه‌هایی از انتقاد شعر نیز در اینجا ضروری است. در مثل، دربارهٔ قطعه شعر *هیولا* اثر پل‌والری نوشته‌اند که او در اینجا متأثر از آرتور رمبو است. والری همیشه شوق دیوانه‌واری برای خواندن شعر زورق مست رمبو داشت و برای وصف توفان از تصویرسازیهای این شاعر بهره برد، و نیز شورش شیطانی، کشتی شکستگی و این قسم مفهومها را از او به وام گرفت، و وزن ده هجایی رمبو را برای بیان حالت پیشگویی به کار برد. والری در آخرین سطور شعر خود پیکرهٔ مسیح را نشان می‌دهد که به مرگی وحشتناک در دریا غرق شده است، در حالی که دنیایی آشنا را با خود به اعماق آبها می‌برد:

مسیح با طناب بسته شده به بازوی دکل را می‌بینیم
رقص مرگ می‌آغازد و با اغنام خود غرق می‌شود
دیدهٔ خون فشانش، چشم مرا بر این نوشته می‌گشاید
«کشتی بزرگ با همه سرنشینان به اعماق دریا فرو رفته است».

این آهنگ سخن و تصویرسازی، بدگمانی نامتعهد نیست، بلکه گفتهٔ شاعری است نه کمتر نمایشی‌تر از «مالارمه»ی جوان، و شاید نه دورتر از چکامهٔ ایام جنگ «کلودل»، که بینش خود را از غرق شدن تخیلی کشتی، تعبیر و تفسیر می‌کند.

جان دوورویلسن در نقد ممتاز خود از *هملت* شکسپیر، ویژگیهای دراماتیک و شاعرانهٔ این اثر را به نحو درخشانی به نمایش می‌گذارد. می‌دانیم

که هملت درصدد است از عمویش، کلادیوس، که پدرش را کشته است، انتقام بگیرد. هملت در آغاز افسرده است، و بعد حالات دیوانگان را نمایش می‌دهد. کلادیوس نسبت به کارهای برادرزاده‌اش بدگمان است و دو نفر از دوستان قدیم هملت را مأمور می‌کند از سرّ باطن شاهزاده، سردربیاورند. هملت نخست این دو را به گرمی می‌پذیرد، اما به زودی در می‌یابد اینان جاسوس کلادیوس هستند، و با ترفندهایی آنان را مجبور می‌کند راز خود را فاش کنند:

هملت: به السینور (کاخ شاهی دانمارک) خوش آمدید، ولی پدرم که عموی من است و مادرم که زن عمو باشد، فریب خورده‌اند.

گیلدنسترن: از چه بابت؟

هملت: من تنها در باد شمال ـ شمال باختری است که دیوانه‌ام. وقتی باد از جنوب بوزد، «باز» را از «کلنگ» تشخیص می‌دهم.

از این به بعد، هملت دیگر به گیلدنسترن و روزانکرانتز (دو جاسوس) روی خوش نشان نمی‌دهد و آنها را به وسیلهٔ عرضهٔ جناس ایهام واژه‌ای «باز hawk» و «کلنگ handsaw» دست می‌اندازد (آوردن این جناس در ترجمهٔ فارسی بسیار دشوار است). این جناس ایهام، متضمن این نکته است که او، آن چنانکه کلادیوس گمان می‌برد، دیوانه نیست.

دیلن تامس، شاعر انگلیسی، در اشعار خود غالباً استعاره‌های زیادی را به هم می‌بافد. او استعاره‌هایی غریب و دور از دانستگی و برساختهٔ خودش را با استعاره‌های آشنا ترکیب می‌کند، به طوری به دشواری می‌توان گفت مراد او، از عباراتی که می‌آورد چگونگی لفظی دارد، یا مجازی است. در کار او استعارهٔ برساخته و ابداعی افزوده شده و بر استعاره‌های دیگر، با دو خطر رویاروی می‌شود. در تمثیل پوشیده، دومین استعاره در نسبت با استعارهٔ نخست، استعاری نیست، بلکه فقط در نسبت با واژگان خاصش، استعاری است. از این رو استعارهٔ دوم غالباً استعارهٔ نخست را ضایع می‌کند، یا در زمانی که رابطهٔ

برساخته، رابطه‌ای همانی (یکسانی) بنیادی باشد، نتیجه کار، دوپارگی صرف، یا «همان گویی» است. استعارهٔ دوم به نوبت خود، در نسبت با استعارهٔ نخست، می‌تواند استعاری باشد، که در این مورد استعارهٔ جدیدی بر آن افزوده می‌شود، و در معرض این خطر قرار می‌گیرد که «ثابت» بماند.

نمونه‌های یاد شده نشان می‌دهد که نقد ادبی چیست؟ چه عملکردی دارد و رابطهٔ آن با زبان، جامعه، هنرمند و با خود اثر چگونه است. نقد شعر و نقد نثر در سرزمین ما پیشینه‌ای دیرینه‌سال دارد و آثاری که در این زمینه از پیشینیان به ما رسیده، از شمّ انتقادی آنها حکایت دارد. البته بیشتر آثار انتقادی گذشته، به کلام، روابط کلام و انواع صناعات شعری می‌پرداخت و نظریه‌ای فلسفی یا علمی راهنمای آن نبود. در سدهٔ اخیر، نقد ادبی جدی‌تری پی‌گیری شد و کسانی مانند میرزا ملکم خان، آخوند زاده، طالب‌زاده و بعد دهخدا، کسروی، ضیاءالدین هشترودی، علی دشتی، سعید نفیسی، دکتر خانلری، دکتر زرین‌کوب، دکتر یوسفی، پرویز داریوش و. .. کار را ادامه دادند و دریچه‌ای تازه‌ای بر نقد ادبی سرزمین ما گشودند.

اما از شهریور ماه ۱۳۲۰ به این سو ـ که کتابهای فلسفی متعددی به زبان فارسی ترجمه شد ـ در کار اقتباس از نظریه‌های فیلسوفانی مانند مارکس ـ هیدگر، گادامر، میشل فوکو و ژاک دریدا و منتقدانی مانند لوکاچ، الیوت، گلدمن و. .. افراط شد و کار از نظریه‌سازی به نظریه بازی رسید.

نقد درست، نیازمند روش و تفکر درست است. در کار نقد، مهمترین کارها، به گفتهٔ ریچاردز، از این قرار است: گردآوری اسناد، آماده کردن صناعات جدید و روش نو برای سنجش آثار و فراهم آوردن شیوه‌ای برای روشهای آموزش مؤثرتر از آنچه معمول است. مشکل، مشکل روش است. زمانی که منتقد به نتیجهٔ مطلوب نرسد، باید روش کارش را عوض کند. دربارهٔ آثاری مانند *شاهنامهٔ* فردوسی، *ایلیاد* هومر، *کمدی الهی* دانته، *مکبث* شکسپیر، یا

رُمان *جنگ و صلح* تولستوی، عقاید متفاوت و گاه متضادی بیان شده است. آیا ما باید همهٔ آنها را بپذیریم یا برخی از آنها را؟ آیا بهتر نیست که نخست این عقاید و همچنین باوری را که خود داریم، در بوتهٔ سنجش بگذاریم؟

چندی پیش، شاعری مدّعی شد که فردوسی ناظم بوده، نه شاعر، به این دلیل که *شاهنامه*، اثری خود برجوشیده نیست، و به اسناد و مدارک تاریخی اتکاء دارد. این شاعر نمی‌دانست که خودجوشی به معنایی که امروز در نظریهٔ سورئالیسم رواج دارد، فقط ویژهٔ اشعار کوتاه است و منظومه‌های طولانی مانند *شاهنامهٔ* فردوسی، *منطق‌الطیر* عطار یا *کمدی الهی* دانته را به این شیوه نمی‌توان ساخت. افزوده بر این، *شاهنامه* اثری حماسی و دراماتیک است، و مصالح کار حماسه سرا رویدادهای تاریخی گذشته و مایه‌های اساطیری دیرینه‌سال است. شعر دراماتیک، قطعه‌ای وصفی یا تعزلی نیست که برجوشیده از احساس آنی و بی‌درنگ شاعر از منظره یا حالتی باشد؛ گر چه چنین اوصافی، اعم از تعزلی یا وصفی، در *شاهنامه* و *ایلیاد* نیز آمده است؛ اما البته سازندهٔ کلیت شعر نیست. در این زمینه، ادعای شاعر یاد شده بنیادی ندارد، همچنانکه داوری موآم دربارهٔ گی‌دوموپاسان ـ که در سطرهای بالا آوردیم ـ نامنصفانه است. و اتفاقاً، خود وی سالها بعد، حرف خود را پس گرفت و آن داوری را مردود شمرد.

البته بهره‌گیری از «نظریه‌های انتقادی و ادبی» ـ به شرطی که متناسب با زبان و ادبیات ما باشد ـ بسیار خوب است و بسیاری از گره‌های کار را می‌گشاید، اما صرف اقتباس آنها و تطبیق دادنشان با آثار ادبی قدیم و جدید ایران، خطرآفرین است و می‌تواند باعث آشفتگی زبان و تفکر شود. منتقد ادبی در کار خود نباید پایهٔ نقد را بر «نظریه‌ها» بگذارد و آثار ادبی را با آنها تطبیق دهد. او خود باید دارای تجربه و مجهز به نظریهٔ تجربه شده باشد. همراه با اثر و صاحب اثر تفکر کند، و ظرائف کار را با موشکافی و استنباط درست، به پیش نما آورد. چنانکه می‌دانیم دربارهٔ آثار بزرگ ادبی و هنری، آرای متفاوتی عرضه

شده است. منتقد باید تا آنجا که ممکن است، بیشترین آرای پژوهندگان را گرد آورد، مقایسه کند و اجزای درست و سنجیدهٔ آنها را برای ساختن نظامی نو به کار گیرد. نتیجهٔ این شیوهٔ کار، بسیار سودمند است. زمانی که نخستین سایه‌های آشفتگی و حیرت کنار می‌رود ـ چنانکه به زودی کنار خواهد رفت ـ چنان است که گویی ما درون و پیرامون ساختمانی گردش می‌کنیم؛ ساختمانی که تاکنون فقط قادر بوده‌ایم از یک یا دو پایگاه دوردست مشاهده‌اش کنیم. سپس ادراک بس بیشتری به دست می‌آوریم هم از اثر هنری و هم از باورهایی که این اثر برمی‌انگیزد. گام مهم دیگر، داشتن طرح و نقشه برای کشف ظرایف معنا و صورت اثر هنری است، درست همانند طرح و نقشه‌ای که برای کشف مکانی جغرافیایی داریم. در مسیر هر کشفی، نقطه‌های تاریک و مبهم فراوان است و ما در مقام منتقد باید بیشترین راه‌های ممکن را بیازماییم. برخی از بغرنجیها یا ابهامات اثر هنری را به کمک روان‌شناسی می‌توان به روشنی آورد، و برخی دیگر از آنها را به کمک جامعه شناسی، متن‌شناسی یا به کمک مقایسهٔ آثار مشابه با یکدیگر.

به رغم همهٔ این تلاشها، کاملاً نمی‌توان مطمئن بود که نظام انتقادی پذیرفتهٔ ما همهٔ غوامض اشعار مولوی، حافظ یا شکسپیر یا آثار ادبی مهم دیگر را روشن کرده است. بعید نیست که در آینده‌ای دور یا نزدیک، روشهای کارسازتری برای کشف ظرایف و غوامض آثار بزرگ هنری به دست آید. در این صورت ما باید با دقت بسیار آغاز کنیم و با امیدواری به فرا رسیدن روشها و نتیجه‌های مساعدتر و مثبت‌تری به پایان رسانیم. اما به هر صورت، باید دقیق، روشن و بی‌غرضانه داوری کنیم، نقد ادبی خوب، خود نوعی کار خلاقانه است، از این رو، بهره‌گیری از امکانها و ظرایف زبان را در کار نوشتن رساله یا مقاله‌ای انتقادی از یاد نباید بُرد.

زمانی که ما به سنجش عقاید متضاد یا متفاوت دربارهٔ هومر، فردوسی، حافظ یا گوته می‌پردازیم، امکان دارد که با مقایسه و نقد آن عقاید، راه درست‌تری برای ادراک و توضیح اثر ادبی بیابیم. امروز ما به واسطهٔ پیشرفت دانشها و روش کار، دریافته‌ایم که داوری افلاطون دربارهٔ شاعران درست نیست و در همان زمان نیز ارسطو از آن انتقاد کرد. افلاطون گمان می‌بُرد شعر ـ و هنر ـ تقلید، یعنی بازنمایش واقعیت است. و چون واقعیت ناپدیدار و در حال شدن است، و خود سایه‌ای است از دنیای ایده‌ها، پس هنر و شعر تقلیدِ تقلید است و اعتباری ندارد. ارسطو در پاسخ او گفت که هنر بازنمایش خلاقانهٔ واقعیت است. درام، انسانها و کردار آنها را به صحنه می‌آورد. انسانهایی برتر از ما آدمیان عادی، مانند ایزدان و پهلوانان، و انسانهایی فروتر، که این گروه اخیر در آثار کمدی ظاهر می‌شوند.

افلاطون از نظرگاه باور و آرمان به هنر می‌نگرد، در حالی که ارسطو ساختار و عملکرد آثار هنری را واکاوی می‌کند: منتقد پیش از هر چیز ،باید به ساختار هنری اثری که در برابر خود می‌بیند، توجه داشته باشد و آن را بشناسد و بشناساند. بعضی از ناقدان بی توجه به ساختار اثری هنری، قطعه یا شعر یا قصه‌ای را بسیار مهم و مؤثر شناسانده‌اند، به دلیل اینکه حاوی پیامی اخلاقی یا آرمانی است. اما اگر نیک بنگریم، در این آثار، موضوع و صناعت تازه‌ای نمی‌بینیم. آنچه در آنها هست، گرایشهای رایج مسلط است، که در هر دوره‌ای عامیت می‌یابد و سپس جای خود را به گرایشهای دیگری می‌دهد. البته این قسم گرایشها نیز در آثار هنری نمایان می‌شوند، اما بنیاد و ساختار آن را نمی‌سازند. وجه مشترک هنرها، خیال‌آفرینی و خیال‌انگیزی است. اگر این عامل تخیلی در اثری هنری موجود نباشد، همهٔ آن عمارت فرو می‌ریزد. ارسطو این کار بنیادی هنر، یعنی خیال‌آفرینی را، پوئتیک نامیده است.

آثاری هست که هدف آنها تشویق و ترغیب دیگران به انجام دادن یا انجام ندادن عملی است. کسی که در مثل می‌پذیرد که دروغگویی خصلت ناپسندی است، و سپس این آموزه را در قالب شعر، قصه یا نمایشنامه‌ای در می‌آورد. این را رتوریک (سخنوری یا بلاغت) می‌نامند. سخنوری نوعی کار آموزشی است، اما پوئتیک نوعی کار خلاقانه است؛ اکتشافی است در عرصهٔ روابط، روحیات بشری و متضمن فضاسازی و تصویرپردازی اندیشه‌ورزی است در پرتو نیروی خیال. قسمی تفسیر زندگانی است.

هنر مسحور می‌کند، به وجد می‌آورد و ما را از زیر بار فشار سنگین رنجها و دردهای روزانه آزاد می‌سازد. شاعر انسانی است که کلمه‌ای جادویی بر نوک قلمش دارد. به هر چه دست می‌زند، نهفته‌ترین راز و رمز آن را آشکار می‌سازد، و آن را از افسونش آزاد می‌کند و به دلپذیری ممکن آن برمی‌گرداند، به هر چیز نزدیک می‌شود، وصف زیبا یا مؤثری از تجربه و کشف بر جامی‌گذارد که قسمی نشانی و امضای اثیری عطر، صوت، نغمه و رنگی است از آن خود او.

استعداد و ذوقی از این دست، خاص هنرمند است. (قبول خاطر و لطف سخن، خدا دادست. حافظ) و به ضرب و زور فن (تکنیک) به دست نمی‌آید. اما اینکه هنر چه انگیزه یا انگیزه‌هایی دارد، و ساختار و هدفش چیست و به چه عرصه‌ای تعلق دارد؟ پرسشهایی است که به آسانی به آنها پاسخ قطعی نمی‌توان داد. به گفتهٔ آرنولد هاوزر، کارشناس آگاه این مسائل، عوامل پیدایش هنر بغرنج‌تر از آن است که عامهٔ مردم فکر می‌کنند. در پس پشت هنرهایی مانند نقاشی، شعر، قصه، پیکرتراشی، چه مقاصدی پنهان است؟ بیان لحظه‌هایی از شادی زندگانی است که آدمی طلب می‌کند ضبط و تکرار شود؟ مراد از آن خشنودی سرشت بازنمایی پدیده‌ها یا بهره‌مندن شدن از شادمانی ناشی از آرایش است؟ یا همچون سلاحی است در مبارزهٔ زندگانی؟

زمانی که نقاش عصر دیرینه سنگی، حیوانی را بر صخره‌ای تصویر می‌کرد، جانوری که بدین سان ترسیم می‌شد، چیزی واقعی بود. برای آن هنرمند، جهان افسانه و تصاویر، حوزهٔ هنر و بازنمایی محض، هنوز حوزهٔ مخصوص به خود و جدا از واقعیت تجربی نبود، ولی هنوز با این دو حوزهٔ متفاوت هم نرسیده بود. اما در وجود یکی از آن دو، ادامهٔ مستقیم و بی زیر و بم دیگری را می‌دید. تلقی او از هنر چیزی شبیه تلقی سرخ‌پوست لوئی برول بود که وقتی پژوهنده‌ای را دید که داشت طرحهایی را می‌کشید، گفت: «می‌دانم که این مرد، بسیاری از گاوهای ما را توی کتابش گذاشته است.»!

به رغم شیوع و غلبهٔ تصوری که بعدها در میان آمد و هنر را در مقام چیزی مخالف و نقطهٔ مقابل واقعیت دید، ادراک حوزهٔ این هنر به مثابه ادامهٔ مستقیم واقعیت معمول هرگز ازمیان نرفت. افسانهٔ پوگمالیون که دل در گرو پیکره‌ای بست که خود آفریده بود، از همین طرز فکر مایه می‌گیرد. مثابه این برداشت در کار نقاشان چینی و ژاپنی نیز به چشم می‌خورد. این نقاشان، شاخهٔ گلی را می‌کشند و تصویری که می‌سازند، نه خلاصه‌کردن واقعیت است، نه ارائهٔ آن به صورت آرمان، نه تحویل و تبدیل زندگانی است، و نه اصلاح آن. چیزی که فراهم آورده‌اند، شاخه یا شکوفهٔ دیگری است که بر درخت واقعیت روئیده شده است.

نکته‌هایی که در قصه‌های پریان چینی دربارهٔ رابطهٔ هنرمند با اثرش، رابطهٔ بین تصاویر و واقعیت، و پیوند بین پدیده‌ها با هستی، افسانه، زندگانی و.... آمده، همین اندیشه را القا می‌کند. در مثل، در برخی قصه‌ها نقل شده اشکال از قاب بیرون می‌آیند، راه دشت و دمن را در پیش می‌گیرند و به آغوش زندگانی حقیقی می‌شتابند. در همهٔ این روایتها، مرز بین واقعیت و هنر تار و در هم می‌شود، و نمی‌توان آنها را از هم جدا کرد. تنها در هنر اعصار تاریخی است که تداوم این دو حوزه به صورت افسانه در افسانه ظاهر می‌شود.

پیشرفتهای فنی، علمی، منطقی و عقلانی اعصار، خود سبب شد که برخی از پژوهشگران و ناقدان از هنر اسطوره‌زدایی کنند؛ یا انگیزه و پیدایش آن را تابع نظریه‌هایی عقلانی و افکار فلسفی سازند. چنانکه در آلمان نازی و روسیهٔ شوروی سابق، چنین فراروندی را به شدت دنبال می‌کردند و حاصل آن درواقع نابود کردن هنر بود.نظریه‌پردازان آلمانی و روسی می‌خواستند عناصر تخیلی و آزاد هنرها را کنار بگذارند و آنها را در چارچوب باورهای خود بریزند. اما محدود کردن هنر به این صورت، کاملاً آن را از بین می‌برد. ما در عصر ارتباط وسیع فنی، و رسانه‌های فنی گروهی (رادیو، تلویزیون، رایانه و.....) و در شهرهای انبوه و در عرصهٔ زندگانی ماشینی به سر می‌بریم و فکر تحلیلی و منطقی ما را وادار می‌دارد همه چیز را از سویهٔ درست و نادرست، یا سود و زیان آن بنگریم. با چنین زندگانی کوتاهی که داریم و الزاماتی که با آن درگیریم و بار وظایفی که بر دوش می‌بریم، از خود خواهیم پرسید چرا عمر گران را صرف خواندن آثار تخیلی کنیم. آیا توجه به آثار هنری و غوطه‌وری در دریای سحر و جادوی آن، ما را از عقلانیت و پیشرفتهای علمی و فنی باز نمی‌دارد؟ طرفداران علم و ایدهٔ پیشرفت، از آسایشها و امکانهای مساعدی که تمدن جدید در اختیار انسان قرار داده است سخن می‌گویند، و امیدوارند با پیشرفت علوم اجتماعی و بهکرد نهادهای تمدنی، انسان به مرحلهٔ بالاتری برود، تعارضهای اجتماعی کمتر شود، و حتی از میان برود. اما به رغم این امیدواریها، ما همچنان شاهد جنگها، جنگهایی بسیار مهیب‌تر از نبردهای گذشته، و تعارضهای دامنه‌دارتر هستیم که هر انسان با احساس و اندیشه‌ورزی را به شدت نگران می‌کند.

نگرانی دیگری که امروز به پیش نما می‌آید، محصور کردن آدمی در ساحتی یگانه است. محصور کردن بشر در ساحتهای علم، عقل، ایدئولوژی، سودآئینی، سیاست و فن، اگر این فرارونده پیش برود، و ساحتهای عاطفه، هنر،

احساس و عشق، مقهور ساحتهای عقلانی و فنی شود، به احتمال بسیار، زندگانی دیگر طعم و بویی نخواهد داشت و هماهنگی نیروهای طبیعی آدمی بهم خواهد خورد.این خطر را روسو نیز احساس کرده بود. او در آستانهٔ عصر علم و صنعت مدرن، به این نتیجه رسید که با فنی و علمی شدن محض زندگانی، ساحت دل آدمی به دست غفلت سپرده خواهد شد. او که از پیشرفت علم و صنعت جدید، وحشت زده بود، اعلام کرد پیشرفت سریع علم و فن انسان را شوربخت کرده است؛ و هم در آن زمان به رغم ولتر و دیدرو، بازگشت به طبیعت را آموزش داد.

وایت هد در کتاب *علم و جهان جدید* می‌گوید: «جنبش رومانتیک درواقع کنشی بر ضد ایده‌های علمی بود، یا بهتر بگوییم بر ضد ایده‌های مکانیستی (افزارگرانه) که برخی از کشفیات علمی به وجود آورده بود. قرنهای هفده و هیجده در اروپا دورهٔ عظیم تکامل نظریه‌های فیزیکی و ریاضی است و در حوزهٔ هنر، دورهٔ معروف به کلاسی‌سیسیم. دکارت و نیوتن مانند خود استادان کلاسیک، در ادب نفوذ زیادی داشتند.شاعران مانند ستاره‌شناسان و ریاضیدانان، جهان را همچون ماشینی انگاشتند که از قوانین منطق فرمان می‌برد و پذیرای توضیح خردمندانه است. آفریدگار در مقام ساعت‌سازی به تصور می‌آمد که ساعت جهان را به کار می‌اندازد. این تصور هم چنین بر جامعه و نهادهای آن نیز اطلاق می‌شد، که گویا ویژگی نظامی سیاره‌ای دارد، یا ماشینی منظم است و هر دو طبیعت انسان را بدور از عواطف او به آزمون می‌گذارند. به این ترتیب، گزاره‌های فیزیکی یا نمایشنامه‌های هندسی‌وارهٔ راسین، و ابیات هموزن و هماهنگ الکساندر پوپ، مشابه هم تصور می‌شد.....

ولی این تصور «نظم ثابت ماشینی» سرانجام همچون قیدی احساس شد، زیرا زندگانی را از صحنه بیرون می‌گذاشت، یا دست‌کم توضیحی که به دست می‌داد، با تجربهٔ واقعی تطابق نداشت. رومانتیکها در عمل، از جنبه‌ها و ابعاد

تجربهٔ خود ـ که بر حسب نظریه ماشینی تحلیل نشدنی است ـ آگاه شدند. جهان، به هر حال ماشین نیست، بلکه چیزی است رمزآمیزتر و به گفتهٔ بلیک:

جوهرهای فرد (اتمهای) دموکریتوس، و ذرههای نور نیوتن، شنهایی هستند بر ساحل دریای سرخ، جایی که خیمههای قوم اسرائیل، آن سان به روشنی میدرخشد.

بلیک در اینجا به وضوح و با تحقیر با نظریهٔ فیزیکی قرن هیجده در تعارض است. و نزد وُردزورث، دهکدهٔ دوران کودکیش، نه به معنای موضوعی زراعی، و نه به عنوان گزارش کوتاهی به شیوهٔ کلاسیسیسم جدید، بلکه به معنای نوری است که هرگز بر ساحل یا دریا دیده نشده است. زمانی که شاعر به درون روان خود مینگرد، چیزی میبیند که نزد او به رشتهای از اصول طبیعت بشری ـ در مثل مانند گزارههای «لاروشفوکو» کاهشپذیر نیست. او در دوران خود، وهم، ستیزه، اغتشاش میبیند. وردزورث و بلیک، این شهود و بینش را در مقام قیاس با جهان مکانیکی فیزیکدان، «حقیقتی برتر» میشمارند، و بایرون و آلفرد دووینی به شدت این جهان مکانیکی را در مقام چیزی برونی و بیاعتنا به انسان، در دفاع از روان توفانی مستقل خود، به چالش میگیرند. به هر حال، همیشه احساسات فردی (مورد وردزورث) ، یا ارادهٔ فردی (مورد بایرون)، شاعر رومانتیک را به خود مشغول میدارد و زبان جدیدی ابداع میکند تا بیان رمزآمیز آن را ارائه کند و نیز ستیزه و اضطراب آن را؛ و صحنهٔ ادب به این ترتیب به صحنهٔ روح انسان بدل میگردد.

آنچه را رومانتیکها، حوزهٔ مکانیستی میشمردند، امروز هیدگر آن را به عنوان حوزهٔ فن بنیادی (تکنیسیته) میشناساند؛ که نمایشگر پیروزی روش بر علم است. از نظرگاه او تعریف ابزاری ـ انسان مداری از تکنولوژی نقشی موجودی (اونتیک) دارد و در عین حال ماهیتی وجود شناسانه. تکنولوژی در معنای اخیر خود، فقط مجموعهای از فعالیتها و کارها نیست، بلکه وجهی از

حقیقت (alethia) است؛ یا به سخن دیگر، میدانی است که همهٔ کارها و فعالیتها می‌توانند در درون آن به صورتی که می‌بینیم، ظهور یابند.

علم جدید با شیوهٔ تفکر خود، طبیعت را به عنوان شبکه‌ای از نیروهای محاسبه‌پذیر دنبال و تسخیر می‌کند. آزمایشی بودن فیزیک جدید، به این دلیل نیست که برای پرسش از طبیعت از دستگاه یا ابزار آزمایشگاهی استفاده می‌کند؛ درست بر خلاف آن، چون فیزیک، حتی در همان سطح نظریهٔ محض، طبیعت را به گونه‌ای مرتب و برپا می‌کند که خود را مانند شبکه‌ای از نیروهای از پیش محاسبه‌پذیر عرضه کند، آزمایشهای خود را نیز دقیقاً به منظور طرح این پرسش تنظیم می‌کند که آیا و چگونه طبیعت زمانی که به این گونه مرتب و برپا شد، خود را نشان می‌دهد؟ در اینجا نیازی درونی از دل برنامهٔ هیدگری در باب تکنولوژی برمی‌خیزد، و آن نیاز عبارت است از ضرورت پیدایش واقعیت زیباشناختی، در مقام عامل توازن برای جبران محدودیتهای تکنولوژی.

معیار شناخت حقیقت از نظر هیدگر، نه عالمانه، بلکه شاعرانه است. حقیقت، یعنی ناپنهانی آنچه هست. حقیقت همانا حقیقت بودن (وجود) است. زیبایی جدا و در عرض حقیقت نیست. زمانی که حقیقت در کار هنری باشد، ظهور می‌یابد. ظهور در مقام بودن حقیقت در کار هنری، همانا زیبایی است.

از نظر هیدگر ـ به ویژه آنجا که او به اشعار هولدرلین ارجاع دارد ـ زمانهٔ ما زمان فقر و تهیدستی است. دورهٔ ایده‌آلهای گریخته، و ایده‌آلهای هنوز نیامده؛ و آدمی از این حوادث تاریخی گریزی ندارد. شاعر، یعنی هولدرلین، از آتش آسمانی و جاودانی (ذات بودن) یاد کرد و به سوی زادگاهش، یونان، بازگشت تا خبر از چیزی تازه بدهد، یا چیزی که در راه راست. هیدگر، اما، از آرامشی که شعر به ارمغان می‌آورد، سخن می‌گوید.

زبان مانند آوای ناقوس آرامش حرف می‌زند. و این یادآور صدای ناقوس کلیساست در کلبهٔ دورافتادهٔ هیدگر در توتنائوبرگ در شبی زمستانی که برف

همه جا را پوشانده است. یعنی در بهترین زمان برای روی آوردن به فلسفه، وقتی که پرسشها ساده و بنیادی هستند، شنیده می‌شود؛ و باید آن آوا را نه در مقام صدای محسوس و بازشناختنی ناقوس، بلکه در محو شدن این صدا در سکوت شنید. آنجا که لرزش اصوات، بیشتر با دنیای سکوت ارتباط دارد. آوای ناقوس آرامش چیزی غیر انسانی است.

متفکران اجتماعی، هیدگر و کسانی مانند او را متعلق به مرحله‌ای تاریخی می‌دانند که در آن طبقه‌ای بالیده و به ختام کار خود نزدیک شده است، و اکنون سخنگویان آن، از خود و جامعه بیگانه گشته‌اند و آن نیز به حدی که نویسندگانی مانند جویس، تاریخ را کابوس می‌دانند، یا خطی دایره‌ای که به نقطهٔ شروع خود باز می‌گردد. اسطوره‌گرایی هیدگر و جویس بی‌سببی نیست؛ زیرا این گونه اسطوره‌ها قدرت معکوس‌کنندهٔ خود را به کار انداخته‌اند تا انسانها را در برابر هم و برابر خودشان قرار دهند؛ یا ایشان را به سوی حوزهٔ خاموش اشیا برانند. این فراروندی است که امروزه در جوامع سرمایه سالاری مدرن، پیش آمده که در آن مالکیت و پول، بتها (fetishes) های جدید هستند. هر اندازه جامعه تکنولوژی زده‌تر می‌شود، سرعت خود فریبی و خودبیگانگی بیشتر می‌گردد.

این دو نظریهٔ تاریخی و هستی‌شناختی را نمی‌توان با هم آشتی داد. هر دو را باید دید و گرفت و از هر دو برگذشت. راه حل مشکل این است که ساحتهای زندگانی انسانی را بشناسیم و هیچ یک را تابع دیگری نکنیم. هنر و ادبیات، یکی از ساحتهای زندگانی بشری است، همچنان که علم، فن، سیاست و... ما اگر در مثل، از تکنیک و علم صرفنظر کنیم، ناچاریم به دوران دیرینه سنگی و حتی پیش از آن برگردیم و این تمنایی است محال. و نیز اگر خاستگاه و کار هنر را نشناسیم، ممکن است آن را به چیزی بی‌روح بدل سازیم، که نه می‌تواند ما را به وجد یا اندوه درآورد، و نه می‌تواند عمومی شود. مایهٔ اصلی هنر، غم و شادی بشری است. ناقد

آثار هنری، همیشه باید نگران جزالت، اصالت و لطافت آن باشد. بعضی از ناقدان گمان می‌برند، در این صورت، هنر و به ویژه ادبیات از زندگی عامهٔ مردم دور خواهد افتاد. (هنر برای هنر) و از دین، تحولات اجتماعی، اخلاق و... سخن نخواهد گفت. اما به راستی این طور نیست. زمانی که ساختار هنری درست و استوار باشد، هم از خداشناسی و دین و هم از سیاست و تحولات اجتماعی سخن خواهد گفت. هنر مانند منشوری بلورین، چند سویه است و از هر سویهٔ آن نوری ویژه می‌درخشد.

کسانی نیز هستند که وصف مناظر سهمناک و تراژیک زندگانی را نمی‌پسندند و گمان می‌کنند این گونه آثار، اخلاق مردم را خدشه‌دار می‌کند. اما این نظر ـ همچنانکه ارسطو نشان داده است ـ درست نیست. انسان، همان طور که عارفان دریافته‌اند، باشنده‌ای است بین فرشته و حیوان. اگربه سوی زیبایی و نیکی برود، از فرشته ممتازتر خواهد شد؛ و اگر به سوی دومین روی بیاورد، از این یکی فروتر خواهد افتاد. ما در روی صحنه، رستم را می‌بینیم که دانسته یا نادانسته فرزند خود را می‌کشد، یا کلادیوس را مشاهد می‌کنیم که برادرش هملت بزرگ را از بین می‌برد و یا راسکولنیکف را سرگرم تهیهٔ مقدمات کشتن پیرزن رباخوار می‌بینیم، و سپس او را مشاهده می‌کنیم که با تبر، مغز خواهر پیرزن بیچاره را از هم می‌شکافد....این تبهکاریها دل ما را به درد می‌آورد و ما را متوجه اوضاع خطرناک زندگانی می‌سازد. آثار تراژیک، عواطف تیره و زشت، ترس، بیم، تجاوز و...را در ما برمی‌انگیزد و در درون ما تحولی به وجود می‌آورد. تماشای آثار تراژیک، سبب می‌شود این عواطف تیره و تار از درون ما بیرون ریزد و درون ما را صاف و پاک کند و در نتیجه نیروی تازه به ما می‌دهد تا به مدد آن، هم بهتر شویم، و هم از گریوه‌های زندگانی، سبکبار بگذریم.

اکنون می‌توانیم به این پرسش: «چرا قصه و شعر بخوانیم؟» پاسخ روشنتری بدهیم. پاسخ به تقریب همیشگی به این پرسش، این است: «برای رسیدن به

شادی و دانش». از زمانی که انسان، زبان و زبان هنر را کشف کرد، تا امروز از شنیدن و خواندن و مشارکت در ماجراهای خیالی، تجربه‌های خیالی، مردمان خیالی، اندوهگین یا شادمان می‌شده است، و می‌شود. این آثار بدون زیان رساندن به ما، کاری می‌کنند که زندگانی نه خسته‌کنند. بلکه پر جنب و جوش شود، ایام عمر به سرعت و با شادمانی بگذرد، و ابعاد گونه‌گون عواطف به نمایش درآید. البته فقط این نیست. هنر، چیزی برتر از شادمانی نیز می‌آفریند: اندیشهٔ ما را وسیع و تهذیب می‌کند، و نیز حس زندگانی را تندتر و تیزتر می‌سازد. در همان زمان که بازی خیال است، ورزش اندیشه نیز هست.

ادبیات و هنر، درک ما از معنای زندگانی ژرف‌تر می‌کند. زمانی به ما نشان می‌دهد که هستی بشری چه اندازه ناپایدار و مصائب حیات چه قدر سنگین است، آن طور که هملت جوان دریافته است:

بودن یا نبودن، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و نیز بخت ستم‌پیشه را تاب آورد، یا اینکه در برابر این دریای فتنه و آشوب، سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟ مردن، خفتن، نه بیش، و پنداری که ما با خواب به دردهای قلب و هزاران آسیب طبیعی که نصیب تن آدمی است، پایان می‌دهیم. چنین فرجامی سخت خواستنی است. مردن، خفتن، خفتنی، شاید هم خواب دیدن.آه دشواری کار همین جاست....

زمانی نیز غزلی از حافظ می‌خوانیم و جهان را گلزاری پر رنگ و بو، زیبا و سرشار از خورشید و ترانه می‌بینیم:

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر بهمنی

یا:

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد　　عالم پیر، دگرباره جوان خواهد شد

هنر و ادبیات، ما را به عرصهٔ تجربه آدمیان و اعصار بی‌شمار می‌برد و ادراک ما را چنان تند و تیز، و خیال ما را چنان گسترده می‌سازد که به بینشی نو و اصیل می‌رساند.دیده‌رو با اشاره به داستانهای ساموئل ریچاردسون، و خطاب به او می‌نویسد: واقعی‌ترین تاریخها پر از دروغ است و رومانسهای شما سرشار از حقیقت. این گفته در صورتی که به ترسیم حالات زندگانی بشری در داستان اشاره داشته باشد، مبالغه‌آمیز نیست.

نوع قصه و شعر را نخست باید تشخیص داد. آثاری هست که اوقات ما را فرحناک می‌کند و گذر ایام را تحمل‌پذیر می‌سازد، و آثاری نیز وجود دارد که آگاهی ما را از زندگانی وسیع‌تر، ژرف‌تر و تند و تیزتر می‌کند. نوع نخست، ما را به جایگاهی برتر از زندگانی واقعی می‌رساند و این توانایی را به ما می‌دهد برای مدتی مصائب زندگانی را فراموش کنیم؛ و با نوع دوم می‌توانیم از راه تخیل به ژرفای بیشتر جهان واقعی راه یابیم، و راز رنج و شادی زندگانی را ادراک کنیم. گاهی هر دو نوع اثر ادبی در قصه یا شعر با نمایشنامه‌ای واحد فراهم می‌آید. *گلستان* سعدی، *دون کیشوت* سروانتس، و *جنگ و صلح* تولستوی، نمونه‌های خوبی از این ترکیب هماهنگ دو نوع ادبی یاد شده است.

به این ترتیب، وظیفهٔ ناقد تا حدودی مشخص می‌شود و او باید همهٔ این جهات را در کار واکاوی آثار ادبی و هنری به دیده گیرد.

به گفته نورتروپ فرای آثار ادبی خاموشند و منتقد می‌تواند آنها را به صدا و آوا در آورد.

منابع مقاله:

۱. *ادبیات*. ج ا، L.Perrin، نیویورک، ۱۹۷۴،

۲. *در هملت چه روی می‌دهد؟*، J.D.Wilson، لندن، ۱۹۷۶،

۳. *هملت*، شکسپیر، ترجمهٔ م.ا.به آذین، تهران، ۱۳۴۶،

۴. *قلعهٔ آکسل*، E Wilson، نیویورک، ۱۹۶۵،
۵. *گزیدهٔ آثار پل والری*، James R.Lawler، لندن، ۱۹۷۷،
۶. *انتقاد در عمل*، I.A.Richards، نیویورک، ۱۹۵۶،
۷. *دیوان حافظ*، دکتر حسین علی یوسفی، تهران، ۱۳۸۱،
۸. *هیدگر و هنر*، ی. کوکلمانس، ترجمهٔ محمد جواد صافیان، ۱۳۸۲،
۹. *تاریخ اجتماعی هنر*، آرنولد هاوزر، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ۱۳۷۵،
۱۰. *یادداشت نویسنده*، سامرست موام، لندن، ۱۹۵۲.

وضعیت هنر نقد ادبی*

(جئوفرای هارتمان)

در چند دههٔ اخیر در حوزهٔ نقد ادبی غرب، دبستانی به نام "Deconstruction" پدیدار شده، که آن را ساختارشکنی نامیده‌اند. این دبستان به ظاهر بر آن است که نوعی «معانی بیان جدید» به وجود آورد و بیشتر به خواندن و تغییر آثار ادبی و گزاره‌های فلسفی و روایت‌های تاریخی توجه دارد.

ساختار شکنی [یا معیارستیزی] در اروپای غربی در حدود سال ۱۹۶۰، و در آلمان پس از فروپاشی نظام هیتلری به روی صحنه آمد. بحرانی که به دنبال جنگ جهانی دوم در اروپا پدیدار شد، نسل جوان را نسبت به قراردادها و معیارهای کهن بدبین ساخت و بعضی از زبان‌شناسان بر آن شدند «زبان» را از اضافه‌ها و تحمیل‌هایی که بر آن بار شده، سره و پاک کنند. گرچه گفته‌اند که این فرارونده در انگلستان از عهد چارلز دوم آغاز می‌شود و هم در قرن ما در آثار ریچاردز و دوست و مشاور او اوگدن نیز انعکاس یافته است.

به هر حال، تحلیل و نقد ادبی معاصر بار دیگر ابهام زبان را پیش می‌نهد، اما با این کار واژه‌ها را تکذیب نمی‌کند و طرح‌های جدیدی برای «مشخصه و

---

* *کیهان فرهنگی*، سال یازدهم، شمارهٔ ۵، مرداد ۱۳۷۳، صص ۱۲-۱۷.

وجود واقعی» یعنی ساختار زبانی استوارتر و حقیقی‌تر به وجود نمی‌آورد، بلکه آگاهی ما را از منبع غامضی که هم‌اکنون در برابر ماست، بالا می‌برد. ریچاردز در «فلسفهٔ معانی بیان» خود می‌نویسد: «جایی که معانی بیان قدیم ابهام را همچون نقص زبانی می‌شمرد و امیدوار بود که آن را محدود کند یا از بین ببرد، معانی بیان جدید آن را همچون نتیجهٔ قطعی قدرت‌های زبان می‌نگرد». پس ابهام دست کم در حوزهٔ هنر، قدرت‌ها و توانایی‌های زبان را مؤکد می‌سازد و حکایت از این دارد که: وجوه خواندن و تعبیری که مبین امکان بیان ادبی یا بی‌واسطه‌است، ساده کردن وحشتناکی خواهد بود. به هرحال این «ساده‌کردن»ها وارد دور و تسلسلی می‌شود که در برابر وجوه آزادتر تعبیر (Reading) واکنش نشان می‌دهد و در حالی که آزاد می‌شود تا ابهام را در مقام عنصری نامعین رسمیت بخشد، آسانی انجام دادن چنین کاری تب بنیادگرایی ویژه‌ای را بالا می‌برد؛ یعنی آن قسم بنیادگرایی که از لحاظ ترتیب وقایع تاریخی پیکرهٔ سیاست را آسیب رسانده و ویران کرده است. مجادله دربارهٔ «وضعیت» به درد روحیهٔ انتقادی نمی‌خورد، مگر اینکه بتوانیم موردی به وجود آوریم که در آن کار مایه و توان خرد و فهمی که ما را احاطه کرده است، هیچ بشمارند. به گفتهٔ کریستوفر اسمارت «دانستگی انسانی نمی‌تواند بدون هیچ نتیجه‌ای به هم برافزودگی خسته‌کنندهٔ «هیچ‌ها» را تحمل کند». بنابراین، می‌توانیم از خود بپرسیم که شاید فقدان «تئولوژی» (الهیات) در آثار ژاک دریدا معادل الهیاتی سلبی است؟ آیا در اینجا ما در حضور «کلاسی سیسیم منفی» که مالرو آن را قدرت غیرقراردادی نقاشی جدید تحدید و تعریف می‌کند هستیم؟ می‌توانستیم فلسفه‌ای را بپذیریم از نوع «سن سیمونی» آن، که با این واقعیت خود را تسلی می‌دهد: «پس از هر عصر شکاکی‌گری، عصری زنده و پر از اسطوره باید ظهور کند»؟ آیا بصیرت میشل فوکو را که به طور عمده در تاریخ جنسیت او گسترش یافته معتبر بشماریم که می‌گوید:

«همهٔ سخنان آزادی‌بخش ما دربارهٔ «منع» و «بازسنجی» صرفاً شیوه‌ای است از گسترش و تشدید قدرت‌های راهنمایی شدهٔ کلیسا و دولت که اکنون از راه دعاوی «انتقادی»مان به دورترین نقطه‌های سپهر زندگانی شخصی انسان‌ها نفوذ می‌کند، و بر آن بودیم از آن نگاهبانی کنیم». آیا هنر می‌تواند از تبلیغاتی بودن بگریزد؟

بدیهی است که ما در عصری «انتقادی» باقی می‌مانیم، ولی عصری که بازگشت به ایمان دینی بر آن پیشی می‌گیرد تا تعهدها را روشن سازد و اغلب رو به سوی ایمانی بنیادگرا دارد. اکنون دشوار است که توان تأثیرات تاریخی وارد بر تکرار و بسامدهای این دوره (Cycle) را دریافت. تی. اس. الیوت در سال ۱۹۲۹ بازگشت خود را به دین و سیاست محافظه‌کارانه اعلام کرد. در همین سال، والترلیپ من، *پیشگفتار بر رسم‌های اخلاقی* خود را به چاپ رساند و زوال نظم نیاکان را تحلیل کرد و گفت تجددگرایی و بنیادگرایی هیچ یک نمی‌توانند انسان را به دین روح متناسب با جامعهٔ بزرگ راهبر شوند.

ما نیز به خوبی می‌دانیم که فاشیسم بیان‌کنندهٔ رویه‌های مکاشفه‌ای و شوق به بستگی و تعلّقی بود که در نوع خود مشخص‌کنندهٔ ادیان سختگیر است. از این رو ظهور شواهد بازگشت به دین مناسکی و قراردادی از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد، تعجب‌آور نیست.

دلایل واکنش نشان دادن در برابر «شاه همان ابهام کلام است» (تعبیر آریستوفان) هرچه باشد، مشکل‌هایی را که بر «نقد ادبی و فرهنگی» اثر می‌گذارد، همچون مشکل‌های دوره‌های دیگر برجای می‌گذارد. ناقدان جدید می‌گویند ما مشکل تغییر را در عصری مشخص خواهیم ساخت، زمانی که متون ادبی بسیار خلل‌دار، یعنی این چنین مبهم یا متنوع به نظر می‌رسند در تاریخ معانی اسناد داده شده‌ای که این فریاد شنیده می‌شود: چرا باید ادبیات را مطالعه کنیم؟ عصری که هم‌چنین باژگونه، مفاد و اهمیت متون را مراجع قدرت

معین می‌کنند، به کمک این مفهوم که فقط معنایی واحد موجود است و اغلب به عنوان واژگان «ادبی» تعریف می‌شود.

ما می‌توانیم بار دیگر برای یافتن محور این معما به سوی ریچاردز بازگردیم. او از نقد می‌خواست «فرادهشی خردمندانه» را تشویق کند و پرورش دهد تا «به ما بگوید ... چگونه عبارتی را به طور ادبی بخوانیم». اگر او گفته بود «چگونه متنی را به طور ادبی بخوانی»، بر غموض تفسیری هنر تأکید کرده بود. با این همه، تعصب جدید ـ که با تغییر تفسیر دینی به نقد ادبی ارتباط داشت ـ او را ناچار ساخت گزارهٔ خود را به صورت دیگری بیان کند. ریچاردز البته بیشتر واقع‌گراست تا بنیادگرا، یعنی کسی است که تمایل مصرانه و ستایش‌آمیز ما را ـ که ادبیات را به زندگانی و نه فقط به ادبیات پیوند می‌دهد ـ می‌ستاید و مانند والاس استیونس گرایشی از این دست را نگاه می‌دارد: بازگردیم / بازگردیم / به واقعیت / به سوی میهمان‌سراهایی که به جای اوراد دینی / از درون به آنها باد می‌توفد.

با این همه،در بند آخر نوشتهٔ ریچاردز آنچه مایهٔ دریغ است نه از دست دادن واقعیت، بلکه از دست دادن انعطاف‌پذیری «تفسیر» است. در همین‌جاست که سر و کلهٔ نظریه در مقام مکمل کشف مهارت نمایان می‌شود. ریچاردز می‌گوید: «قرن ما در حال از دست دادن مهارت خود در تفسیر است و پژوهش متفکرانه‌ای را آغاز می‌کند که شاید به نظریه‌ای بینجامد که به وسیلهٔ آن بتواند مهارت یاد شده را دوباره به دست آورد». عصری که کمتر آسیب‌پذیر و به طور عمیق استوارتر است. زیرا آگاهانه‌تر به تشخیص ذوق و استعداد می‌رسد. ریچاردز همچنین زمانی را مشخص می‌کند، زمانی که در حدود پیدایش انگلستان جدید آغاز شد و در آن خواننده در عمل «متن ادبی» را «درست می‌خواند». او پیدایش مهارت و استادی نوشته‌های اواخر سدهٔ شانزدهم و بخش اعظم سدهٔ هفدهم را به علل اجتماعی و دینی که با شکوفایی

انگلستان همخوان است، ارتباط می‌دهد: دورهٔ انتشار گستردهٔ مواعظ، نمایشنامه‌ها، نامه‌ها، اشعار، مباحثه‌ها و نیز داستان‌ها و ترجمه‌ها. در پایان همین دورهٔ شکوفایی فرهنگی، همان نثری که خود ریچاردز می‌نویسد و نیز نقد مقاله‌ای آفریده می‌شود.

اما شواهدی اندک در این زمنیه که چگونه ادبیات آن دوره تفسیر می‌شده، در دست است؛ چه، شواهد موجود متعلق به تاریخ ذوق و سلیقه است و صورت تجزیه و تحلیلی را که حفظ شده باشد به خود نمی‌گیرد. پیشگفتارهای ویژه و مواعظی که به تفسیر خود می‌پردازند، مانند آثار جان‌دان که در این زمنیه به ظاهر استثنانی‌اند، اما آیا همین واقعیت کافی است که نبود نظرگاه جهانی و جامع فرهنگ سدهٔ هفدهم یا درک بهتری از اسلوبی که هنر دربارهٔ خود تفکر می‌کند یا رابطه متن و محیط و شرایط هنر را نشان بدهد؟ این مسایل به آنچه از دورهٔ ریچاردز به بعد گسترش می‌یابد اشاره دارد؛ یعنی نظریهٔ خواننده و دریافت او از اثر هنری. تاریخی‌گری جدید می‌خواهد دانش فرهنگ ویژه‌ای را بیان کند، آن هم به وسیلهٔ درک همهٔ عملیات دلالت کننده و منع‌شده و نه فقط درک آثار مُجاز و هم چنین آگاهی عام‌تر در این باره که چگونه فرهنگ‌ها داستان‌های خود را به یاری تفسیر و در مقابل کلام تفسیری را به وسیلهٔ داستان افزایش می‌دهند... [عنوان فرعی کتاب *پیدایش رازداری* فرانک کرمود، یعنی *تفسیر حکایت* می‌توانست به آسانی «حکایت تفسیر» تعبیر شود]. همراه با سه گرایشی که «تعریف ادبیات چیست؟» را گسترش می‌دهد، جداافتادگی آثار ادبی درمان می‌شود و توجه را به محدودیت‌های سخن معطوف می‌دارد؛ یعنی سخنی که وسیلهٔ آزمون‌های قدرتمند فرهنگی ـ گرچه کدر و منزوی شده ـ به چالش فراخوانده می‌شود. جنبش دیگر یعنی «ساختارشکنی» به طرزی شگرف و نافذ، نقد همهٔ طرح‌های رسمیت یافته و از

لحاظ زمانی جدید است که به تمثیل‌های طرفه اهمیتی می‌دهد و آنها را بار دیگر به صورت نمادها یا مثال‌های درک‌پذیر درمی‌آورد.

«نقد جدید» می‌کوشد به وسیلهٔ ساختمان کردن روایتی تاریخی که دعاوی تکاملی ندارد، از ریچاردز گامی بلندتر در صحنهٔ معاصر بردارد و می‌گوید فقدان مهارت تفسیری که ریچاردز در برابر آن واکنش نشان می‌داد، دارای هر علت غایی که باشد، هنوز با ماست و ما را ناچار می‌سازد نظرگاه «نقد» را گسترده سازیم و می‌بینیم که نمی‌توان آن را از سال ۱۷۰۰ میلادی آغاز کرد، آنچه نقد می‌نامیم در قیاس با فرادهش وسیع معاصر که به تفسیر دینی [یهود]«میدراش» (Midrash) و پدران کلیسا و پیش از آن به دورهٔ اسکندر، به فیلون و سوفریم می‌رسد، بخش فرازین کوه یخی شناور است. عصر نقد با گسترش و تکاملی مشخص اگرچه متأخر است، با این همه می‌توان تمایز ریچاردز بین مهارت و نظریه و نیز بین طبیعت (یعنی ذوق و استعداد آسیب‌پذیر) و تقویت آگاهانهٔ آن (یعنی سلیقه و ذوق جهت یافته‌تر و مصون از خطا) ... را نگاه داشت. همراه با پیشگفتار آرمانی که به مفهوم تربیت‌پذیری آمده در اثر ریچاردز مرتبط است، احتیاطی عملی سر بر می‌آورد که به عرضه و طرح مهارت می‌پردازد، برای اینکه زمینهٔ کار قرار گیرد، نه به عنوان چیزی یک‌بار برای همیشه داده شده یا اکتسابی، بلکه در مقام طبیعت دوم، یعنی عادتی که هوش انعطاف‌پذیر و متفکر پیدا می‌کند. اگرچه ریچاردز حتی دوره‌ای معین را به عنوان معیار مفهوم دربارهٔ پویایی تفسیری عرضه می‌کند، اما ایستایی‌اش در برابر مهارت یاد شده با بنیادگرایی ضدیت دارد. ادبیات برای او به وجوه دیگر خواندن تعبیر پیوند دارد و روحیهٔ انتقاد خود آشکارا بیش از عطیه‌ای عادی و فرعی است.

«نقد جدید» در اینجا بین نظر خود ـ که نزدیک به نظر ریچاردز باقی می‌ماند ـ و کار همنسل‌های الیوت تفاوتی احساس می‌کند. ناقدان جدی در

مقام اعتلادهندگان جنبش «مدرنیسم» ادب معاصر را به دانشگاه‌ها بردند و آن را با آنچه فرادهش یا سنت نامیدند، پیوند دادند. این کار از نظر آموزش ترقی‌خواهانه و با این همه از نظر فرهنگی محافظه‌کاران بود. آنها هم چنین به طوری عجیب در ایستار یا تلقی خود نسبت به روح نقد، محافظه‌کار بودند و مانند الیوت بر اهمیت تام و تمام خلاقیت تأکید داشتند، ولی در ویژگی قیدناپذیر و گاه مستقل آن محتاط باقی می‌ماندند. گویی آنها از نظر اسکاروایلد در زمینهٔ پیراستن هنر از زوائد غافل ماندند که نوشت: «همیشه از یاوگی و غرور نویسندگان معاصر خود تفریح می‌کنم که گویا تصور می‌کنند وظیفهٔ اصلی ناقد پرحرفی دربارهٔ آثار دست دوم ایشان است». «روحیهٔ نقد» از لحاظ رویّهٔ الیوت، خطرناک، تباه‌کننده و بسیار خودآگاه انگاشته می‌شد، آنگاه که به الزام و تشخیص خود واگذاشته شود و اگر همانطور که در مورد طنز و استهزا می‌بینیم، از هنر معما یا ابهام می‌تراوید بهتر و ایمن‌تر بود. الیوت که از نیروی به قوهٔ نقد ناراحت بود، در سال ۱۹۵۶ نوشت «فکر می‌کنم که این سی‌سال هم در آمریکا و هم در انگلستان و حتی می‌تواند به نظر رسد که در قیاس با گذشته بسیار درخشان بوده باشد» او دربارهٔ سه دههٔ پس از سال ۱۹۵۶ چه‌ها می‌توانست گفته باشد!

تأکید یاد شده دربارهٔ هنر «متجدد» بسیار تکامل یافته به قانون و به عمل تعبیر کردنی انتقال یافت که به تثبیت قانون انجامید و به این دلیل توانست آن را به اصلاح آورد. تصویر «نقد جدید» از آن حوزهٔ ادبی دیگر تصویر شاهکارهای ادبی، مستقل و شبه دینی نیست که در مرکز قرار گرفته و اقمار و نوشته‌های تفسیری مقلدانه را گرد خود به حرکت درآورد. آن تصویر را کاملاً نمی‌توان زدود یا بهتر گوئیم ارزش بطلیموسی دارد، اما مفهوم نقد جدید از خلاقیت طرح‌های امروزینه، خلاقیت نقشه و طرحی بیرون از مرکز و دور شده از مرکز است. بنابراین فقط جنبش‌های اجتماعی نیست و نیروهای حرکت آنی

انباشته در دهۀ ۱۹۶۰ که سلسله مراتب پدرسالاری، آکادمی، تک‌همسری را در حوزۀ ادبیات باژگونه کرده است. گمان می رود این سطحی از سطوح دگرگونی‌های متلاطمی است که زمانی آغاز شد که «ساختارگرایی» مرتبط با کشف‌های «مردم‌شناسی» و «زبان‌شناسی»با منطقی کردن انبوه آثار گردآمده از حوزۀ «فرهنگ عامه» تا اسطوره‌های آمریکای جنوبی، تصورات غربی را در بارۀ خلاقیت به اصلاح آورد. لوئی استروس با به کاربردن واژگان «تضاد دولایه» در مقام اصل «ساختار»ی توضیح داد که «معنا» چگونه ساخته و بازساخته می‌شود؟ چگونه فرهنگ‌ها در نظام‌های باور خود با تناقض‌ها رویاروی می‌شوند؟ همین‌طور «خلاقیت» آغازین و تفسیرهای بعدی، مرزهای استوار خود را از دست می‌دهند و گرچه بسط قانون به معنای نشان دادن متناسب گروه‌های قومی نیست، بلکه تصدیق کار اختصاصی مفسر و ناقد است [که باید آزمون زمانه را از سر بگذراند]، اثر «معنادار» هنری جدید، اگر کاملاً ممکن باشد، وسیلۀ آنها گرد می‌آید. پس «نقد جدید» دیگر اثر کامل یا دانستگی انفعالی را در سویی و هنر دوست یا مفسر مشتاق به ارتباط یافتن با آن موضع درخشان، یعنی اثر هنری را در این سو نمی‌گذارد.

ریچاردز در این مسایل بر الیوت پیشی گرفت یا آزادیخواه‌تر و تجربی‌تر بود. کتاب *نقد عملی* () نشان می‌دهد که هنر همۀ آن نیست که حتی برای دانشجویان با فرهنگ دست یافتنی باشد و تربیت ناچار است هم سادگی فکری و هم پیش‌داوری‌های فرهنگی را از اثر بیندازد، به ویژه در عصر رقابت‌آمیز جدیدی که آثار بازاری جانشین تجربۀ دشوارتر هنری می‌شوند، فرهنگ باید راهی برای «نقد ذوقی» بیابد. این کار گرچه ممکن است کوچک بنماید، با وجود گله‌های تازه دربارۀ بردن نقد به دانشگاه و نیز رسمی‌کردن زیاد آن (گویی دانشگاه هر ساله مشغول بی‌برگ و بار کردن ادمون ویلسن یا کنت بورخس بوده)،نوشتن و خواندن متون انتقادی با همان دقتی که برای

ادبیات قایلیم، و حتی گویی آوردن ادبیات انتقادی به حوزۀقانون ادبی توفیقی است که نقد جدید در زمینۀ آن تلاش می‌کند.

به ظاهر، بیشتر مردم فکر نمی‌کنند که «نقد» بسیار ثمربخش باشد، یا با شادی بسیار آثار «انتقادی» را نمی‌خوانند. «نقد» اشارات و نوسان‌های ناقص بسیار دارد. در درون موج زدن اتفاقی واژه‌های انتقادی، کیفیتی حساب شده و بسیار تعیین شده وجود دارد.

نقد چون شعر و نمایشنامۀ روستایی می‌نماید، که همیشه به مسایل بزرگ‌تر می‌نگرد و نثر ریچاردز در این زمینه نمونۀ شاخصی است؛ از واژگان ثابت طفره می‌رود و به نظر می‌رسد که هرگز مدیون انضباط مرکزی نیست. با این همه آغشته به واژگان علوم اجتماعی است. این غیاب آموزه‌ای ثابت و قاطع است که هم القایی بودن «نقد» را توضیح می‌دهد و هم این واقعیت را که این قسم نوشتن می‌تواند از نظرهای جزمی و ثابت و استدلال به طور آشکار منظم شده احتراز کند.

از این رو به طور کامل ممکن و حتی ضروری است که نثر انتقادی را تابع صراحت بیان‌سازیم. نخستین کسی که در شیوه‌ای مداوم و استوار چنین کرد و نثر انتقادی را طوری به قوام آورد که ترکیب روشنی داشته باشد، رانسوم بود در کتاب *نقد جدید*، عنوانی که نام خود را به جنبشی داد که او خود به بحث گذاشت. دیگر کارورزان «نقد جدید» تعبیر و دریافت دقیق و مشابهی را تنها بر داستان اطلاق کردند و همراه الیوت به تأکید گفتند که «نمی‌توان آن‌طور که خلاقیت را با نقد می‌آمیزیم، نقد را با خلاقیت ترکیب کرد». ناقدان دبستان ساختارشکنی نیز مدعی هستند که آگاهی جدیدتر و حادتر ما دربارۀ مسایل موجود در متن، که تقدم مرتبۀ داستان را بر تفسیر کاهش داده است، ما را قادر می‌سازد ماهیت با واسطه و بازسنجیده شدۀ متون را دریابیم، حتی زمانی که

نویسنده‌ای نامی آنها را می‌نویسد و ما را مجبور می‌سازد در پژوهش نقد در مقام فعالیتی خلاقه با این همه وابسته به متن قرون وسطائی‌تر باشیم.

پیشگفتار ریچاردز را بار دیگر به نظر آورید که می‌گوید: «فرادهش عقلانی به ما می‌گوید چگونه به طور لغوی و ادبی، عبارتی را مطالعه کنیم». این سخن سلسله ایده‌هایی متغیر برپا می‌دارد؛ آیا ریچاردز از آنچه ممکن بود مانع تفسیر شود، به نتیجه‌گیری می‌پردازد؟ [عنوان این فصل، دهنهٔ اسب اسطوره‌ای Pegasus است] آیا آنچه می‌توانست آن را آزادتر کند، مراد اوست؟ آیا ریچاردز ما را دعوت می‌کند برای کشف تفسیر دینی در مقام انضباطی، ولی در چارچوبی غیردینی،یعنی چارچوبی اساساً عقلانی؟ این سمت و سویی است که پس از او هایدگر در پیش خواهد گرفت، با هدف دشوار غیر عملی ساختن معنا و کشف، با توضیح اینکه چرا نمی‌توانیم در زمان کنونی از بودن (وجود) سخن گوییم، آن طور که متنی مقدس یا چند شاعر بزرگ می‌توانند سخن گویند. آیا به هر حال، فرادهش عقلانی خود جمع دو مفهوم متضاد نیست؟ زیرا می‌دانیم که «فرادهش» آشکارا در برابر منطقی و استدلالی‌شدن مقاومت می‌ورزد. پس آیا عقلانی دلالت بر «دنیوی بودن» دارد؟ آیا در این مورد عمل انتقاد باید فرادهشی دیگر بجوید، به جای فرادهشی که جامعهٔ دینی و متغیر انگلستان سدهٔ هفدهم داشت؟ عبارتی که در پیشگفتار کتاب ریچاردز آمده «غیرشخصی» است و همانند نوشتهٔ الیوت راهنمایی معتبر به نظر می‌رسد.

ساختار شکنان می‌گویند: «ما در قطاری هستیم که از خط آهنی به خط دیگر منتقل می‌شود، با این همه سفر ما را در طول هر دو خط به پیش می‌برد. مسأله اساسی این است که نخست تضاد نظریه و فرادهش و سنت را کشف کنیم، ـ که ریچاردز وسیلهٔ مفهوم «فرادهش عقلانی»هماهنگ کرده است ـ و دیگر اینکه مسألهٔ اسلوب نقد را بیابیم، یعنی اینکه چگونه «نقد» را درست

بخوانیم، نقدی که ما را به تصدیق ستیزه بین وجه مقاله‌ای و منطق شاعرانهٔ وصفی هدایت می‌کند.»

با این همه، می‌توان موردهای نخست و دوم را با هم پیوند داد. بالیدن «علم ادبی» که بر مقاله‌ای آشنا نظر می‌افکند، نقش تضاد بین نظریه و تضاد را دوباره بازی می‌کند. ناقدان علمی نقد مقاله‌ای را به طور کلی امپرسیونیستی یا مقلدانه(تبعی و طفیلی‌وار) می‌انگارند و آن را متهم می‌کنند که منابع بیان مجازی را به شیوه‌ای غیر دقیق به کار می‌برند و خود را بی‌ارج می‌سازند و در نتیجه از آن هیچ قاعده‌ای برای درست خواندن نثر فصیح به دست نمی‌توان آورد، یعنی نثری، که موجود است برای اینکه ما را یاری دهد تا «ادبیات» را درست بخوانیم.

«زبان مجازی» یعنی گزاره‌ای نمونه که دوام می‌یابد، نقدی است «کلیشه‌ای» و «مقاله‌ای» و نمودار خصلتی مقلدانه است: نقد مقاله‌ای، معناشناسی زبان متنی را که می‌پژوهد تقلید می‌کند، زیرا قادر نیست که به گفته دوله‌زل زبان وصفی خود را گسترش دهد و از این رو نمی‌تواند برفراز سطح تفسیر یا نقیضه‌گویی (parody) قرار گیرد. اگر به طور عملی سخن گوییم، تناقض وجوه وصفی و مقاله‌ای به ظاهر خفیف‌تر است،زیرا ابداع چارچوب‌ها و واژگان فنی هرچه باشد مانند خود ادبیات بر مقالهٔ نقدی تکیه می‌کند تا واژگان خود را کامل و آشنا سازد. آیا درواقع گناهی ضدعلم ادبی نیست فراموش کنیم نثر اجتماعی و آموزشی که در بیشتر مباحثه‌ها به کار می‌رود، ریشه در نقد مقاله‌ای نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم و آغاز سدهٔ هیجدهم دارد؟ آن نثر ملهم از آرمان پیش از دورهٔدموکراسی انسان شریف (Honnete Homme) یا انسان نجیب‌زاده بود و به تقریب در کل همچون رسم زمان و سبک از عهد روزنامه‌های سدهٔ هیجدهم تا زمان روزنامه‌های سدهٔ بیستم ثابت ماند. درواقع بازگشت به منطق فنی شاعرانه، یکی از چند اعتراضی است ضد اندکی غریبه بودن این سبک که به تساوی محاوره‌ای نویسنده و

خواننده تظاهر می‌کند و تمایز طبقه‌ای و نیز تمایز علامت‌ها و زیورهای کارشناسانه را از میان برمی‌دارد. حتی گادامر وسوسه شد که مفهوم کلیدی خود را دربارهٔ ترکیب کردن افق‌ها، زیر سپر حمایت آن قرار دهد. او مدعی است که این مفهوم ترکیب کردن افق‌ها (Horizontverschmelzung) «واقعیت یافتگی کامل» گفت‌وگوهاست که در آن مطلبی بیان می‌شود که فقط از آن من یا نویسنده نیست، بلکه مسأله‌ای است عام.

نقد جدید می‌گوید افزون بر علم ادبیات یا مکمل آن، به جامعه‌شناسی ویژه‌ای نیاز داریم. همان‌گونه که قانون مطلق بحثی ویژه‌ای در شکل دادن نثری انتقال‌پذیر مهم بود، این نثر در اشرافیت ناهماهنگی که مشوق زبانی غیر رایج یا نوشته‌ای غیرمعمول حتی در محافل حرفه‌ای بود، متراکم گردید.

گرچه این کار به خودی خود بد نیست،زیرا شخص فقط می‌تواند آنچه را جیمز بوزوالد در مقام «شادی و انبساط خاطر مباحثه و ادب رفتار» وصف کند بستاید،این روش در شیوه‌ای که هم شور و حرارت و هم روحیهٔ علمی را منع کرد، ناموفق ماند و «آداب‌دانی» آن بر آثار مطول ادب فرانسه و انگلیس حاکمیت مطلق یافت. پافشاری ریچاردز دربارهٔ «نظریه» آشکارا خشمی را بر ضد آداب اشرافی و فرادهش حرفه‌ای برمی‌انگیزد. این تأکید به جست‌وجو، مقاوله نامه، حرفه‌گرایی و اصولی که در تجربه آزموده شده، دعوت می‌کند. عنوان کتاب نخست او *اصول نقد ادبی* (۱۹۲۴) پژواکی یافت ضد زمینهٔ تقلید مسخره‌آمیز مقدمهٔ کتاب *جامعهٔ کاسبکار* (۱۹۲۰) نوشتهٔ تاونی که به تقلید از جین آستین آورده بود:«چیزی عادی است که فضیلت مشخص مردان انگلیسی، قدرت حفظ فعالیت عملی است و رذیلت آشکارشان محتاط بودن در آزمون کیفیت آن فعالیت است به وسیلهٔ ارجاع به اصول. آنها نسبت به «نظریه» هیچ کنجکاوی ندارند».

ریچاردز، ابر ناشناختنی را از چهرهٔ دانش‌های انسانی کنار زد، آن هم در خطر کردن تصدیق آرمان‌های علمی و افزارگروانه، فیلم ارابه‌های آتش (۱۹۸۱) ساختهٔ هادسون دربارهٔ زندگی در کمبریج در دههٔ ۱۹۲۰ وضعیتی را نشان می‌دهد که تأکید بر نظریه، ضد آن اعتراض می‌کند... اینجا بی‌گمان «آزمون الهی، آداب‌دانی» موجود است که بنیادگذاران «دانش‌های انسانی»مانند مارکس، فروید، استروس و پیروان ایشان ناچار متحمل‌شدند. فرادهش اشرافی آموختن نیز همین‌طور سنتی غیریهودی بود. کمی به جلو جهش کنیم،... زمانی که هارولدبلوم، واژگان «من و تو»ی بوبر را در مقام چارچوبی برای اسطوره سازی شللی به کار برد، یا درک شولم از تصوف یهودی (Kabbale) در زمینهٔ استدلال دربارهٔ نظریه «نادرست تعبیرکردن متون»عرضه شد، کبوتر خان‌های خشمآگین «مطالعات انگلیسی»با شادی بغبغو نکرد! مقاله‌ای فصیح در تقبیح بلوم و یکی از همکاران او با عنوان «مافیای تفسیر دینی:به دنبال خدایان بیگانه در یال» نه فقط به یکی از مسیحی‌ترین کتاب‌های الیوت اشاره می‌کرد، بلکه روشن می‌ساخت که مسأله‌ای نه به طور کامل «آقامنشانه» در «مکتب قدیم» در کار بوده است. سخن کوتاه، نقد مقاله‌ای همیشه بخشی از سنت نیست، بلکه نبردی درونی را به یاری سامان دادن به اسلوبی بت‌شکن برپا می‌دارد. زمانی که رسالهٔ کالریج را دربارهٔ سبک «انگلوگالیگان» که او منفور می‌دارد (زیرا «فاقد چفت و بست‌معنای عقلانی است» ...) می‌خوانیم،درمی‌یابیم که هرگز وسیلهٔ یادآوری و تأمل بعدی بر اندیشه سنگینی نمی‌کند. آیا بدگمان نیستیم که این چیزی بود برای اصلاح که «پایان» enfin ژاک دریدا پدید می‌آورد؟

جهت فراموش شدهٔ «آزمون الهی»، «آداب‌دانی» مربوط به زنان است. گرچه آرمان مباحثه‌ای به مرد شریف ربط می‌یابد،در فرانسه نیز وسیلهٔ«تالار» [سالن زنان اشرافی] رونق می‌گیرد. قدرت متمدن کردن مردان به وسیلهٔ زنان به هرحال «کلیشه‌ای» سلحشورانه بود که از راه افسانه‌ها و کتاب‌های عشق

درباری به رنسانس رسید. این «کلیشه» هم‌چنین بـه سـاحت دیگـر وجـود زن نزدیک شد: قوهٔ وسوسه‌گری که می‌توانست مردان را به نقض رفتار قـراردادی رهنمون شود. برای ویرجینیا وولف، حاصل کار خود را در واژگان «خانـه‌داری زنان» آشکار ساخت و در این خانه‌داری، در رام‌کردن وحشـیگری، در محـدود کردن زن به عنوان همسر، مادر، خانه‌پا ... مباحثهٔ ایده‌آل (آرمانی) سهم خـود را بـه انجام رساند. این نه شایعه ـ که غالباً مهلک است ـ بلکه وراجی اجتماعی بـود کـه عواطف را به بهای مبتذل کردن روابط آشکار به بند کشید.

قصه‌های کوتاه وولف *دوشنبه یا سه‌شنبه* (چاپ شده در ۱۹۲۱ و گـردآوری و طبع مجدد پس از مرگش) آن نوع محاوره‌ای که «روح زن را می‌خورد» نشان می‌دهد. حتی به نظر می‌رسد که خود این زن در آن محـاوره سـهیم مـی‌شـود. خانم دالووی مجسم شده در رمان وولف،پیکره‌هـای زنـانی را مـی‌نمایانـد کـه همچون مردان احساسات درونی خود را کتمان مـی‌کننـد. بـه ایـن ترتیـب بـا دیگران بودن و تنها بودن [حضور حاضر و غایب] به بن‌بسـت رسـیدن خـرده سخنانی را وصف می‌کند، از عواطف لحظه‌ای که هنوز بر زبان نیامـده سـرد و منجمد می‌شود. کلمات سردند. آنها در معنای بیان کردن و طفره رفتن هـر دو، اشخاصی را لو نمی‌دهند که می‌باید یکدیگر را به وسیلهٔ علایم متغیر، تسخیر و شکار کنند. در کنار این درونمایهٔ هنری جیمز گونـه، مایـه‌ای دیگـر در سـطح نزدیک به «کاریکاتور» [تصویر مضحک] چیره می‌شود. تکه پـاره‌هـای شـعر و عبارات مزیّن و پرآب و تاب در روح زن طالع می‌شـود، حتـی خـود را ماننـد روح می‌شناساند تا نثر شاعرانه‌ای که پرحرفی هنرشناسانه را کمرنـگ مـی‌کنـد بیافریند. این تجاوز به عنف از راه «اوهام» و سـخنان زریـن هماننـد تخـیلات خشن‌تر جامعه،هماهنگی را به هم می‌زنـد (ایـن زن مـی‌اندیشـد: شـاخه‌هـای درخشانی که در برابر او قرار داشت در تحلیل اهل خانه خیس و سیراب شـد، قطره‌های زرچکاند یا به نگهبانی ایستاد) نهرهـای اندیشـه کـه آن را زریـن یـا

خاکستری می‌کند از «عبارات قالبی» ساخته شده و زبان را در اقلیمی بدون هوای دلالت‌ها نگاه می‌دارد. و نیز می‌خوانیم:«ساشالاشام» شاد بود که با «برترام» است که می‌شد به او اعتماد داشت، حتی بیرون از اتاق ... تا بی‌وقفه حرف بزند.

برترام مدام وراجی می‌کرد دربارهٔ گردش خود در «دون شایر»، مسافرخانه‌های سر راه و مدیرهٔ آنها، دربارهٔ این یا آن شخص،دربارهٔ ماده گاوها و سفرهای شبانه، سرشیر و ستارگان، قطارهای اروپا و «برادشاو»، دربارهٔ ماهی گرفتن و چاییدن و آنفلوآنزا، روماتیسم و کیتز ... برای «روح زن» که به طبیعت رام نشدنی است و پرنده‌ای بی جفت، این دور شدن از اتاق به وسیلهٔ محرمیت دورغین به طور همزمان حافظ بکارت است و به شیوه‌ای دلخراش اثبات کنندهٔ هتک آن: «در همان لحظه در خیابان پشت‌خانه یا خانه‌ای عمومی، صدای عادی ترسناک مردانه و مبهمی طنین انداخت. جیغ و فریادی بلند برخاست.... پرندهٔ بی‌جفت تکان خورد و به دوردست‌ها گریخت.»

در اینجا می‌توان تعمیمی تاریخی را طرح کرد. اگر تاریخ تفسیر آثار ادبی بیش از دو هزاره ادامه می‌یابد، پس دوره‌ای که رنه ولک به عنوان «نقد جدید» توصیف می‌کند،به وسیلهٔ ترکیبی نهایی و زودرس احاطه می‌شود. از سال ۱۶۶۰ تا ۱۹۵۰ (این تاریخ را باید به وسیلهٔ سنت‌های ملی تصحیح و تعدیل کرد)، آداب‌دانی کلاسیک جدید به رغم گسست‌های مهلک و شاید به علت آن گسست‌ها پیروز شد. حتی زمانی که هنر مخاطره‌جو بود،«نقد» همچنان ارتجاعی باقی ماند، دانشی برتر از جامعه‌شناسی پر سر و صدا لازم است تا نشان دهد چه عواملی توطئه کردند تا آن فقدان یا محدودیت مهارت تفسیری را که نقطهٔ عزیمت ریچاردز بود، به وجود آورند.

دورهٔ پایانی مشخص کننده آن عهد متضمن روحیهٔ «سره کردن زبان» است که در انگلستان به چارلز دوم و از اینجا به عصر اوگوستوس می‌رسد و هنوز

در آثار دوست و مشاور خردمند ریچاردز، اوگدن مشاهده‌پذیر است. اوگدن حملهٔ برنده و نافذ «بنتام» را بر داستان‌های حقوقی چاپ کرد و به نام «عهد عتیق‌زدایی» به صورت جزوهٔ صد کلمه در مقام جادو نوشت [آن دورهٔ طرح دستور زبان انگلیسی بود که ریچاردز نیز از آن پشتیبانی کرد]. حملهٔ او متوجه کسانی بود که بر تفسیر مقدس دینی حاشیه می‌نویسند. بی‌توجه به انواع وحدت‌های صوری گرفته شده از ارسطو، حسن انتخاب واژهٔ چندآوایی و اتفاق همگانی را به سود کلام ساده یا عام ضعیف می‌کنند. در اینجا «آهنگ محدود اندیشهٔ انگلیسی» به تعبیر امرسون شکل می‌گیرد. هیچ اصالتی در تعیین هویت چنان دورهٔ پایانی موجود نیست و نیز در این جمله‌ها «ترس از شور و شوقی که مُهر خود را بر چهرهٔ عظمت سویفت نهاد و رشتهٔ سرخی است که سراسر این عصر کشیده می‌شود» اصالتی وجود ندارد، عصری که در آن «آداب دانی» میان مایه‌ای بر همهٔ مسایل گسترده می‌شود به امید سردکردن آتش مجادله و جلوگیری ازتجدید شقاق‌های خونین. میخاییل باختین که ادبیات اروپا، نه ادبیات انگلیس را در مقام متن انتقادی برگزید، دورهٔ مشابهی می‌بیند به وسیلهٔ کوششی مشخص شده، برای جلوگیری و منع کارمایه‌های بومی و کلام عامیانه، و بویژه تمسخرآمیز و به این ترتیب به قوهٔ انقلابی. اما به تعبیر «نقد جدید» این دوره البته با استثناهایی اندک، در نقد بسی بیشتر از آنچه در حوزهٔ هنر می‌بینیم... ادامه می‌یابد.

به هر حال، همچنین این شورزدایی از نثر و بدگمانی به «شعر رؤیایی» پیش از اسپنسر، شکسپیر و میلتون ... چنان محرز است که سامرست موآم می‌تواند دربارهٔ کتاب مقدس کینگ جیمز بگوید که این کتاب برای نثر انگلیسی زیان‌بخش بوده است: «کتابی است شرقی. تصویرسازی بیگانهٔ آن با ما پیوندی ندارد. آن استعاره‌های اغراق آمیز با نبوغ ما بیگانه است». از دید موآم: استعاره خوشایند موافق سخن ساده است. «مردان کودن انگلیسی زبان خود را

کژومژ می‌کنند تا مانند انبیای عبری حرف بزنند». موآم همچنان که به نتیجه‌گیری می‌پردازد، درنمی‌یابد چگونه از مسألهٔ کودنی و گیجی به پاکیزگی کلام می‌رسد. «خوب نوشتن مسأله‌ای است مربوط به رفتار ظریف ... نثر خوب باید مشابه گفت‌وگوهای مرد نجیب‌زاده باشد». این جمله‌ها گرچه در دههٔ ۱۹۳۰ نوشته شده، می‌توانست در روزنامه‌های آغاز سدهٔ هیجدهم درج شده باشد.

البته در جست‌وجو و پژوهش مسألهٔ «سبک» و به جنگ انداختن «نظریه» با «آقامنشی» نتایج وسیع‌تر رابطهٔ «نظریه» و «سنت» را حل نمی‌توان کرد و فقط می‌توان گفت در این دوره نیز مردم نمی‌دانند که به نثر حرف می‌زنند. اکنون باید جنبش با نفوذ «ساختارشکنی» را دید چگونه در سیر اندیشهٔ یاد شده در حوزهٔ مسأله «سبک انتقادی» و تضاد «نظریه» و «سنت» قرار می‌گیرد. ژاک دریدا در پایان «Glas»، [آوای ناقوس عزا] می‌نویسد: « Est Oblique la chose»ابهام کلام و نادرست بودن آن بر شیء اثر می‌گذارد. این مبین کوشش است برای وصف مسائل مورد بحث، و برای بیان «معیارشکنی» تاریخی و نمایش دادن واقعیت. مسئلهٔ گشوده خواندن و تعبیری که «نقد جدید» با آن سر و کار دارد، یا علایم کژ و مژ شده و ابهام، حتی زمانی که ما از نقد بی‌طرفانه به سوی نظریهٔ «رابطهٔ زنده جزء و کل (Holistic) گذر می‌کنیم، بیش از الگوی واژگون کردن شدید فرض‌های تصورگرایانه، بورژوایی دروغین کلاسیک و خلاصه فرض‌های فرادهشی نادرست... نمی‌تواند عرضه کند. در اینجا مفهوم کلیدی هگل که «روح خود را در مقام کار نفی نمایان می‌سازد و درک می‌کند» با آهنگی خشن‌تر بیان می‌شود. با این همه، مفهوم «کار» در تفکر مارکسیستی دال بر انتظار بردن موقتی و شبه دینی در حالت شکیبایی نیست، بلکه نیروی عملی مشخص گرچه یگانه شده در روابط اجتماعی است و ارزش نفی شده در حوزهٔ اقتصاد.

کشف ارزش نفی شده در تاریخ نقد، چنان نفی شده که تنها می‌تواند در مقام «ارزش منفی» نمایان شود. مسأله این است که «ناقدان جدید» را مجذوب نیرومندترین نظریه‌پردازان اندیشمندان عصر کنونی: والتر بنجامین، مارتین هایدگر، تئودور آدرنو، موریس بلانشو، ژاک دریدا و پل دمان ... می‌سازد. ناقدان جدید درمی‌یابند که شکل منفی کارمایهٔ عقلانی این متفکران، کارمایه‌ای است الهام بخش، اما بدون عرضهٔ وعدهٔ نتیجه‌ای آماده و پاک و پاکیزه و پیش‌رونده. به یاد آوریم که چگونه الیوت میانه‌رو به دقت در پی این کارمایه (انرژی) انتقادی بود و چه مبالغی گزاف حرف مربوط به قدرت‌های انسانی به واسطهٔ حق اختیارها، آشفتگی،سیل انگیزه‌ها، میزان سرعت بیگانه شده و علایم نگاری بی‌پایان زندگانی جدید ... هرز می‌رود. در این صورت می‌توان دریافت چه اندازه دشوار است آن کارمایهٔ منفی شده را طوری سامان داد که برای انسان به کار افتد، نه ضد او. درواقع واکاوی کلاسیک فروید دربارهٔ «ناخشنودی از زندگانی تمدنی» پیشگویی می‌کند که نمی‌توان به مرحله‌ای رسید که کار سیمای ناب انسانی به خود بگیرد. فرض می‌کنند آن قسم روابط جمعی را به وجود باید آورد که شکلی از بردگی و نیز شکلی از عشق است و وجوهی از فراغت که به سوی بی‌اعتنایی و رجعتی نیرواگونه رانده می‌شود. اینکه مشکل «اقتصاد» را الیوت همیشه نه در متنی سیاسی ـ اجتماعی، بلکه در متنی هنری طرح می‌کند، هیجان‌آور است. نقد او از *هملت* و دستور [فرمول] او دربارهٔ «همبستگی‌های مشخص و واقعی» به شکل دیگری در نظر او نسبت به ویلیام بلیک مکرر می‌شود. هنرمندی که نظرگاه معتبر جهان را از دست می‌دهد، ناچار است مبالغی گزاف از کارمایهٔ خود را در خلاقیت ـ نه در سازگار ساختن آن ـ صرف کند. اضطرابی از این دست دربارهٔ کارمایه‌ای که مستلزم رویارویی چالشگرانه با تجدد است و در مثل، عاملی مهم در آثار لوکاچ نیست. از نظر گئورگه لوکاچ منابع دست نخورده‌ای در روحیهٔ طبقه‌های به بند کشیدهٔ کارگر

و رنجبر موجود است و دریدن حجاب نیروبخش است، زیرا این کار عاملی واقعی، مادی و مرتبط با کار ـ نه روحی و شبح‌واره ـ را نمایان می‌سازد. در همان زمان این تبدیل نیروهای منفی به نیروهای انقلابی می‌تواند به مطالبات جابرانه و تمرکز خودکامانه بینجامد. نمونه‌ای از این دست، کتاب *کارگر* (Der Arbeiter) ارنست یونگر است. جزوه‌ای طولانی و صریح در زمینهٔ فلسفهٔ سیاسی که سالی پیش از به قدرت رسیدن هیتلر به چاپ رسید. یونگر به هنرها همچون تجملی تحمل‌ناپذیر، آخرین پناهگاه ثبات بورژوایی و سنت‌های بت شده حمله می‌برد. او فقدان قدرت سازندهٔ هنرها را محکوم می‌کند و برای وزنهٔ تعادل و خنثی کردن این احتکار کالای فرهنگی، گسترش سلاح‌های عظیم و ویرانگر را با پیشگویی آشکار می‌سازد. در واقع او خواهان سوزاندن ریشه‌ای کولباری است که به وسیلهٔ فرهنگ و تربیت بر ما تحمیل شده. در کلمات او که امروز بی حد ناخجسته است، زیرا آشکارا شدت عمل خودکامگی متمرکز را بیان می‌کند، تحرکی جامع (Totale Mobilmachung) مطالبه می‌شود که وظیفهٔ آن «تبدیل زندگانی به انرژی» است، آن طور که خود را در داد و ستد، فن‌آوری، انتقال و ارتباط با دندهٔ چرخ‌ها یا در میدان جنگ خود را همچون قدرت آتش و تحرک، نمایان می‌سازد.

ناقدان جدید باور دارند ناهماهنگی شدیدی که با آن خودکامگی متمرکز چپ و راست برای به دست آوردن روح کارگر رقابت می‌کنند و شیوه‌های کاربرد عبارات قالبی بت‌پرستی و جامع بودن به وسیلهٔ هر دو جبهه سر و صورت می‌گیرد، نخستین منظره را بر «ناب بودن» گشودگی و درخور بحث معیارشکنی پیش نهاد. این بیداری نمایان گردید که باژگون کردن ارزش‌ها و مخالفت‌ها کافی نیست و تنها آغاز پژوهشی است برای آشکار ساختن دو طرفه بودن چنان تخالف‌ها و هرج و مرجی لفظی که به اندازهٔ فضای خالی جای پرداخته و پیشین ترسناک است. اما پرسشی نیز موجود است دربارهٔ کارمایهٔ

عقلانی و کارمایه مبدلی که مدعای آن متفکران انقلابی است. آیا آن کارمایه(انرژی) از سرچشمه‌های امید مسیحیایی و رؤیابین دور می‌شود، امیدی کـه اغلـب در مقـام ریشهٔ ناشایستگی بشر به زیستن ساده و انسانی، محکوم شده است؟

زمانی که پل دمان در تفسیر سخن والتر بنجامین می‌نویسد:«مسلم نیست که زبان نمودی انسانی باشد» (یا واژه‌ها به همان علت) نمی‌تواند به همان نهاده‌ای برگردد که مدعی است. «زبان خاستگاهی الـوهی دارد» زیـرا ساختارشـکنی بـا بنیادگرایی به شدت مخالف است. این طور دقیـق خـود «زبـان» اسـت کـه بـا معوق‌ساختن‌های ویژهٔ معنایی‌اش، پیش‌نهادن متافیزیکی «خاستگاه» یا «غایت و هدف» را ویران می‌کند و محتمل نیز نیست که گزارهٔ دمان واکنش سـادهٔ «یـک نمی‌دانم چه؟» باشد. این گزاره مانند یکی از اظهارهای مـوجزی کـه دمـان بـه وسیلهٔ آن، ما را از جا درمی‌برد، بار دیگر نگرانـی ویـژه‌ای دربـارهٔ انگیـزهٔ جـز انسانی یا فراتر رفتن از حوزهٔ محسوس در عرصهٔ زبان پـیش مـی‌کشـد. آنچـه پیشتر مسألهٔ ابداع (خاستگاه) واژه‌ها را به دشواری انداخته بود، اکنون همچـون مسأله‌ای که با ابداعات (یا فرآورده‌های) زبان سروکار دارد، باز می‌گـردد؛ زیـرا هر قدر توانایی زبانی ما عملی و بیان کننده باشد، آنها در پیونـدی دور و حتـی انکارکننده با واقعیت نمودار شونده قرار می‌گیرند. اندیشیدن و نامیـدن[و نـه ـ نامیدن]، زبان و کار منفی، همگرایند. اغلب احساس می‌کنیم کـه اتحـادی بـین تحلیل خسته‌کنندهٔ ساختارشکنانهٔ متون [گاهی به شکل فراوانی نمـایش لفظـی که در بس بسیار بودن خود می‌میرد] و مشاوره‌های منفی الهیاتی که ارزش‌های دنیوی و بویژه مضاف‌الیه‌هایی مرتبط به اسمای الهی را انکار می‌کنـد... وجـود دارد. معیارشکنی هنوز درگیر شناختن و دورکردن تصور انسان‌گونگی از تفکـر است. این نظریه از این بیشتر و کمتر نمی‌گوید که زبان معنای «کامل» نـدارد و از این رو باید ـ گرچه هنوز نمی‌تواند ـسر و سامان یابد.

آنچه ساختارشکنی را مرموز نگاه می‌دارد، تنها مبهم‌بودن انگیزهٔ سیاسی یا اجتماعی آن است. به نظر می‌رسد که ساختارشکنی، وسواسی عقلانی‌ای به وجود می‌آورد که به هیچ کس خدمت نمی‌کند. پس خود را در معرض این اتهام قرار می‌دهد که توجهی به دگرگون شدن چیزها و کارها ندارد و خشنود است که وسیلهٔ اوهام (Paranomasia)، تناقض‌ها و معمارهای خود، اندیشه و زبان را به دردسر بیندازد و به حسب نظر مخالفان،ساختارشکنی در برترین مرتبهٔ نقدی است نیرومند از جلوه‌گری‌های آکادمیک، و اکنون آیا ما همراه با بت ایشان نیچه درنمی‌یابیم که فرهنگ دانشگاهی جز وجهی از کژومژسازی حرفه‌ای یا فرهنگ فرهیختگان (Gelehrtenkulture) نیست؟ در نظرگاه پاکیزه و ناب بودن ساختار شکنی ـ که می‌تواند به طور معماآمیزی با احساس آن دربارهٔ ناپاکی سیاست با خصلت فوق‌العاده تعیین شدهٔ نوشتن و سیاست پیوسته باشد ـ یادآوردن ناقدان دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ تسلی‌بخش است که دربارهٔ سرنوشت زبان و خواندن آثار ادبی در جامعهٔ جدید، گفت‌وگو می‌کردند.

با این همه،ساختارشکنی به سهم خود، هم‌چنین برخواندن (تعبیر) تأکید دارد (درواقع آن تأکیدی که به پذیرش آن در آمریکا یاری رساند). اکنون به هر حال مفهوم دست به نقدی که ناقدان جدید برگزیدند تا ایشان را بر «خواندن» متمرکز سازد (وحدت زنده، بدعت تفسیر، سفسطه‌های عمدی)گسترشی به طور کاملاً منفی به دست می‌دهد. نظریه‌هایی دربارهٔ غیرشخصی کردن، دربارهٔ الفاظ آثار ادبی،دربارهٔ شقاق دیگر بودن [جزمن]، متن را در مقام میدانی از نیروی نمونه قرار می‌دهد که نویسندگان تجربهٔ خود را بر لوحهٔ آن می‌نگارند. این نمونهٔ جدید تردیدآفرین دربارهٔ نویسندهٔ متحیر، کاملاً خود بنیاد و جسمیت‌یافتگی کلمه‌است. نقد زبانی یا معنایی از این پرسش سرچشمه می‌گیرد که زبان چگونه نابهنگام ترکیب می‌شود و تناسب می‌یابد و نیز چگونه

کلمات انتقام می‌گیرند؟ تحلیل دریدا از واژهٔ «فارماکون»(Pharmakon) افلاطون نشان می‌دهد که واژهٔ «فارماکون» به معنای زهر و تریاق است و این بی‌اعتنایی همهٔ نظام فلسفی افلاطون را آسیب رسانده است.

گفت‌وگو دربارهٔ «ابهام» در چارچوب تعبیر و خواندن مسأله‌ای است بسیار حساس. هنر در معنایی فراتر از شک و طنزی که به صورت اصلی کلی درمی‌آورد، سخن می‌گوید، درست همان‌گونه که نقدهای ایدئولوژیک نه فقط مدیون موضوعی است که نقد می‌کند ـ که می‌توانست رکود سیاسی به وجود آورد و هر چیزی را مانند دورهٔ پیش در معرض طرح‌های تجاوز و زور قرار دهد ـ بلکه اسطوره‌شناسی وحدت‌بخش نیز هست که نوتروپ‌فرای آن را همچون اصل مسری ساختار اثر هنری نمایش می‌دهد. اکنون باید پرسید ابهام را چگونه باید نگاه داشت؟ از دههٔ ۱۹۳۰ بویژه پس از ویلیام امپسون و در دههٔ ۱۹۵۰ دوام گفت‌وگو دربارهٔ «ابهام» همراه با نظریهٔ «کهن الگوها» بوده که به طور کلی مدیون یونگ و که‌رنی است، که شمار زیاد معانی را در مقام ارزشی مثبت زمینهٔ کار قرار داده است. گرایشی هست که اسطوره و کهن الگو را بویژه به هنر رومانتیک مرتبط سازد، گویی چنین ارتباطی جادویی گوهرهٔ همه ادبیات، کیفیات شفادهنده و وحدت‌بخش آن را در عصری روشنگرانه توضیح می‌دهد.

جنبش‌هایی مانند ساختارشکنی، به وسیلهٔ نشان دادن سبک دیالکتیک و طنزآمیز بعدی ـ حتی زمانی که بیشتر نمادین است ـ این نظرگاه رومانتیسیسم را بازمی‌سنجد و نیز نظری تحلیلی بر دیگر بودن [یا جز من] دارد تا بر محرمیت درمان شناسانهٔ مفروض نماد و کهن‌الگوها، دل به هم خوردگی (اشکوفهٔ) پس از فلوبری رولان‌بارت از دیدن عبارت‌های قالبی همچنین واکنشی است به «جزمن» صورتک‌دار، به تجاوز و قهر موذیانهٔ قالبی موجود در تفکر محافظه‌کارانه و تفکر رهایی بخش. اگر «به طور کامل مسلم نباشد که

زبان نمودی انسانی است»، یکی از دلایل آن چنین است که این عبارات قالبی به آسانی اعتباری قلابی ـو اغلب برانگیخته شده به وسیلهٔ سیاست ـ از کهن الگوها به دست داده است.

ساختارشکنی، هر لحظه برتری‌ای می‌دهد که مفهوم «نقد» را چون «بن‌بستی» عرضه کند. مسأله سبک آشفته را درنظر آورید، آیا ساختارشکنی جنبهٔ علمی دارد یا جنبهٔ مقاله‌ای؟ می‌توان پاسخ داد که این مسأله از آن حوزهٔ مقاله است، زیرا تعبیر ساختارشکنانه دیگر بر آن نیست مجموعهٔ قواعدی ماهرانه درست کند، بلکه هر دورنمای فراگیر تحمیلی را بی‌اعتبار می‌سازد. اما هنوز در گوهرهٔ خود متعلق به علم ادبیات است. محرکی در کار است تا ساختارشکنی را در جهت «نظریه» قرار دهند، زیرا بیشترین تلاش ساختارشکنی در این است که سنت غربی را در مقام جامعیت بنگرد، جامعیتی که به خطا به وسیلهٔ متحجر کردن قانون و کتاب،فراروند تفسیری را به پایان رساند. در نظرآوردن صفحه‌ای از آثار لوکاچ در این زمینه کافی است.

می‌شد استدلال کرد نظرگاه جامع ساختارشکنانه، سنتی که ما را احاطه می‌کند را به صورت «صفا و پاکی» ویژه‌ای بدل می‌سازد و دیگر نمی‌توان از برون به انتقاد از ان پرداخت، و از این بیش در مقام «برون» یا «درون»، نظرگاه دو بخش کنندهٔ ساختارشکنی با بدگمانی تلفی می‌شود و نمی‌توان آن را به شکل مرتبط ساختن دو چیز متضاد همچون فلسفه یا نوعی تحلیل ادبی طبقه‌بندی کرد. ساختارشکنی به طور آشکار هم این است هم آن و در حالی که متضمن نظریه‌ای دربارهٔ «خواندن» است، این نظریه می‌نماید به تنهایی همچون در مقام ردیف‌هایی از تمرین و ممارست، تعبیرهایی به فعل و عملی و مؤثر و ثمربخش باشد که متون را در سنتی عقلانی ـ گسترش یافته از افلاطون تا مالارمه و پس از مالارمه ـ بازسنجی و زنده کند. گاهی احساس می‌شود که ساختارشکنی خود بن‌بستی است. نام آن بر تحلیل تأکید دارد و بیشتر بر

خراب کردن (Abnahme) دلالت دارد تا بر (Aufheben) «ساختن» در دنبال بیان‌های نقلی عظیم روحی، یعنی ساختارهایی دیالکتیکی که «دانش جان» پس از هگل برپا کرد. ویلهلم دیلتای آن پیر با عظمت روایت‌های شکوهمنداست. گرچه گادامر فقط جانشین ارجمند اوست. «نظریه» برای دیلتای و گادامر شکل درونی سنت را روشن می‌کند که می‌بایست بیشتر حقیقت آن باشد تا مجاز آن، و نظریه نمی‌تواند پیروزمندانه جانشین تطور غنی تاریخی بشود. بلکه تنها می‌تواند آن را نمایان سازد. تبدیل نظریه به ابزار نقد ادبی ـ نه ابزاری فراگیر و جامع ـ ساختارگروی بسیار ماهرانهٔ ادب پیشرو (Avant la lerttre) نورتروپ‌فرای را به وجود می‌آورد که پروتستان‌گروی رؤیابین و حاد مرحله‌ای از مراحل زندگانی ویلیام بلیک را تکمیل می‌کند. شاید بهترین کاری که می‌شود انجام داد، این باشد که ساختارشکنی را در جای خود قرار دهیم و نشان دهیم که این مفاد و معنایی بیگانه نیست، بلکه با پیشرفت‌های جامعهٔ انگلستان که بر بن‌بست‌های نظریه و سنت‌نظری افکنده بود، پیوند دارد.

شگفتا که برای انجام این کار باید به کالریج و فصل سیزدهم (فصلی بدشگون) از *زندگینامهٔ ادبی*او برگردیم. اینکه او *زندگینامهٔ ادبی* نوشت، به خودی خود قابل توجه است و خصلت درون متن ماندن تحلیل او را بیان می‌کند. کالریج در فصل یاد شده «فلسفه‌ای ساختاری» را برمی‌گزیند که می‌کوشد به وسیلهٔ شناختن کار تخیل در دیالکتیکی به طور عمده فیخته‌ای ـ که در آن «جزمن» از «من»ریشه می‌گیرد ـ از پیچ در پیچ بودن و غموض متن‌ها بگسلد. او که نزدیک است خود را در گره این پیچیدگی‌ها گرفتار سازد، ناگهان موضوع را معوق گذاشته به نقل نامهٔ دوستی محتاط و خردمند می‌پردازد که وی را اندرز می‌دهد که این قسم حرف زدن نه عقلانی است،نه پذیرفتنی. سپس کالریج برای تعریف مشهور [اولی و ثانوی] تخیل که هر کودک دبستانی می‌تواند با دل خود بیاموزد، خیز برمی‌دارد. فضیلت مشخص

مـرد انگلیسـی، غریـزهٔ عملـی‌اش در اینجـا پیـروز از میـدان بـه درمـی‌آیـد و «زندگینامه» کـالریج بـه ناچـار خـود را از دو سـه نمونـهٔ سـخنوری [خطابـه] می‌سازد: بیان نقلی تعبیری که او را مصمم کرده است، همراه است بـا عبـاراتی از نقد عملی به جای آوردن نمونهٔ ماهرانهٔ فلسـفه سـاختارگروی؛ عبـاراتی کـه مبین قدرت وحدت‌بخش تخیل است، وحدتی که زندگانی و فلسـفه‌اش هـیچ یک نمی‌توانستند بیان دارند.

اکنون فلسفهٔ ساختاری واژگانی بر آثار شیللر، فیخته و شلینگ اطلاق شـده (امروزه فلسفهٔ ایدانتیته یا فلسفهٔ این همانی، سوژه و اوپژه نامیده می‌شـود) کـه در تلاش هگل برای چیره‌شدن بر «فرمالیسم» کانت به اوج می‌رسد. این فلسفه پیش از دریدا نیرومندترین پاسخ متضاد (آنته تیک) خود را در آثـار هایـدگر و دبستان فرانکفورت (تئودور آدرنـو، مـاکس هوکهـایمر، بنجـامین و مـارکوزه) دریافت می‌کند. دریدا از امکان «این همانی» به مفهوم بنیادی تفاوتی که جویای دور شدن از هر مفهوم بنیادی یـا قطعـی اسـت، مـی‌رسـد. در اینجـا تفـاوت، «تفاوت» متباین با «این همانی» نیست که گویی ما می‌توانستیم آن را بر تجربـهٔ چیزی با خود مشابه و یکسان بنیاد کنیم. از این رو ساختارشکنی، نـامی اسـت مناسب و مشروط بر اینکه به یادآوریم شلینگ در حالی که به تناقض‌هایی حرمت می‌گذاشت که در اندیشه گشوده می‌شوند، زمانی که اندیشه می‌کوشید «منـابع منـع شده» را دگر بار کشف کند، «ساختار» را در مقام حل کنندهٔ تناقض‌ها تعریف کـرد. پـس سـاختار شـکنی، شـاخهٔ نـازکی اسـت کـه بـرای کشـف منـابع منـع شـده (Versiegeln Quellen) یا تناقض والا شدهٔ هر نظام فلسفه یـا مـتن ادبـی ... منعطف می‌شود.

درواقع ساختارشکنی حتی از «تفسیر» می‌پرهیزد، زیرا تفسیر در مقام نظریه (تفسیر دینی) از لحاظ سنتی درگیر هماهنگ کردن تناقض‌های متنی یا مفهومی است. پژواک خنثی و حتی ساده‌خواندن [و تعبیر] با ساختارشـکنی بهتـر جـور

درمی‌آید، گرچه «خواندن» معنایی بیشتر از مفهوم «تعبیر» دارد و در حوزهٔ ساختارشکنی به صورت قدرت ثانوی نمایان می‌شود. نمی‌گوییم صور منطقی، دستور زبانی یا بلاغی، زمانی که با یکدیگر تصادم می‌کنند، می‌توانند به ترازی برتر برده شوند. ستیزه و وجوه نظام یافته تحلیل با ارج تلقی می‌شوند،حتی زمانی که به بن‌بستی در ساختار معنایی منفرد و یگانه شده می‌رسند. زبانی که به این شیوه عمل می‌کند، همیشه از منظرهٔ افزاروارگی و جامع بودن ناقص است و باید «خطا» و به تعبیر بعضی‌ها سنت را همچون کارمایهٔ خود به کار گیرد و این است که آن را وسیله‌ای سودمند می‌سازد.

دو ملاحظهٔ دیگر نیز درخور یادآوری است، نخست دل مشغولِ شگفت‌انگیز «ضد تفسیر دینی»ساختارشکنی و این تنها مفهوم تمثیل را به ضد تمثیل‌ها رهنمون نمی‌شود، بلکه از هماهنگ ساختن با خودش یا تفکر دربارهٔ آثار ادبی در مقام چیزی که دارای درونی لذت‌بخش و مرموز است، تن می‌زند؛ آن بُعد درونی که می‌بایست بر شقاق یا تضاد احساس درونی حسن تأثیر وجودی اعطاء کند. جدایی از این اسطورهٔ «عمق» (ژرفا) همچنین خود را مانند بدگمانی دربارهٔ نظرگاه‌های روان شناختی، ذات توجه‌گروی و ذات‌گرایی صاف و ساده همانند یا «موهوم پرستی معنای کامل» [تحلیل شده به وسیلهٔ ریچاردز در فلسفهٔ معانی بیان] ... نشان می‌دهد. بازی این شیوه با کلمه‌های موجود در متنی ویژه در همان زمان که اغلب در نوشته‌های دریدا به اندازهٔ خاخام‌های میدراش، لودگان و خنیاگران دوره‌گرد قرون وسطا، هماهنگ و پرشدت است، بن بستی به وجود می‌آورد که در آن مهارت تفسیری کهن دوباره یافت شده را هنوز نمی‌توان به وسیلهٔ ایمان یا نظریه بنیاد کرد. ناقدان دبستان ساختارشکن لودگان (Clowns) و خنیاگران دوره‌گرد (Jongleurs) همان کار را با زبان می‌کنند و ما را ناچار می‌سازند دربارهٔ جهات منفی، ساده و بی‌پیرایه و نیز جهات وعده دهندهٔ آن تفکر کنیم.

ملاحظه آخر با ملاحظهٔ «جذبه» متافیزیکی ربط دارد که بسیاری پژوهشگران به هر حال در ساختارشکنی دیده‌اند. دقیق‌تر بگوییم این «جذبه»ای روشمندانه است، یعنی مویه‌ای است بر ماهیت خود ابطال کنندهٔ همهٔ روشمندی‌ها. فقط اشتیاقی برای دقت و شدت اغلب به شکل نزدیک به نفرت پاسکال از خودپرستی یا سرچشمهٔ وهم سقوط اخلاقی ... باقی می‌ماند. در دوره‌ای که در آن پژوهش‌های ادبی که مدعی استقلال هستند و با این همه اغلب شدتی مشروح و مشت‌زنی و مجادلهٔ قسم دینی را جذب می‌کند، بسیار آسان است که امید دنیوی به ادبیات و نه به متون مقدس داشته به عمل آوردن این نتیجه ـ که از سوی، مانیوآرنولد پیش بینی شده بود ـ هم اکنون اندیشهٔ بیشتر متفکران ادبی را به خود مشغول داشته تا حدودی مبیّن سلوک منزه‌طلبانهٔ ساختارشکنی است که می‌تواند صرفاً بهداشتی (درمان شناسانه) و افزارواره گردد. حاصل عظیم‌تر اینکه در اینجا به چه معنا می‌توان مدّعی متون مقدس شد، اعم از اینکه به شکل «عهد عتیق» باشد یا قانونی دنیوی (مجموعهٔ آثار ملی...) یا حتی مدعی متنی به‌ویژه «تعریف شده»باشد مانند ادبیات در تمایز با آنچه ادبیات نیست؟ اما زمانی که این کار با دقت بسیار به باژگون کردن ساختارهای واجد سلسله مراتب فراروند تفسیری یا سلب حق از آن اشاره دارد، یا به وسیلهٔ خواندن دقیق با فرض‌های وحدت اثر و کار هنر به چالش‌درمی‌آید، یا محرک‌موجود در اقسام سخن و خطابه برای بیان بی‌واسطه را افشا می‌کند، محرکی که دربردارندهٔ بقایای تقلید (نمایش) و رازورانه است.

آغاز نقد ادبی*

(کلینت بروکس)

دلیل دیگری برای ضرورت وجود نقد هست. نقد می‌تواند سخن بگوید و دیگر هنرها لال‌اند. در نقاشی و پیکر تراشی و موسیقی می‌توان به سادگی دید که هنر چیزی را نشان می‌دهد، ولی نمی‌تواند چیزی بگوید. و در بی‌زبان بودن و نامیدن شاعر ـ هر جور که به نظر آید ـ معنایی بی‌نهایت مهم در میان است که در آن شعر همچون مجسمه خاموش است. شعر، کاربرد فارغ از غرض انتفاعی کلمات است، به این معنی که خواننده را مستقیم مخاطب قرار نمی‌دهد. اگر چنین کند معمولاً حس می‌کنیم که شاعر به میزان توانایی خواننده یا منتقد در معنای مورد نظرش اعتماد ندارد و می‌خواهد آنها را مدد کند. بنابراین از درجهٔ شاعری ساقط می‌شود و به مرتبهٔ ناظم تنزل می‌یابد و نظم چیزی است که هر کسی می‌تواند یاد بگیرد و کلام موزون و مقفا بسازد. تنها سنت نیست که شاعر را برآن می‌دارد از یکی از ایزد بانوان شعر همت بطلبد و به عتاب بگوید کلامش اختیاری نیست. مک لیش (شاعر) را خوشمزگی بر آن نمی‌دارد که در شعر معروف خود با عنوان (هنر شعر) واژه‌های گنگ، لال و بی‌کلام را به شعر اطلاق کند.

---

* *کیهان فرهنگی*، ش ۲۱۰، فروردین ۱۳۸۳، صص ۵۳ ـ ۵۷ ، ش ۲۱۱، اردیبهشت ۱۳۸۳، صص ۴۸ـ ۵۲ ، ش ۲۱۲، خرداد ۱۳۸۳، صص ۴۸ـ ۵۳.

صدای هنرمند را آن چنانکه در لمحهٔ شگرفی از بینش انتقادی بـر «جـان اسـتوارت میل» عیان شد، نمی‌شنوند، بلکه برای شنیدنش فال‌گوش می‌ایستند. بنیاد نقـد نبایـد براین باشد که شاعر نمی‌داند دربارهٔ چه سخن می‌گوید، بلکه باید بر این باشـد کـه شاعر نمی‌تواند دربارهٔ چیزی که می‌داند سخن بگوید. بنابراین لازمـهٔ دفـاع از حـقّ حیات نقد، پذیرفتن این فرض است که نقد یعنی نوعی ساختار اندیشه و شناسـایی مستقل، و از هنری که با آن سرو کار دارد، تا اندازه ای استقلال دارد. (*تحلیل* نقـد، نورتروپ فرای، ترجمهٔ صالح حسینی، ص ۱۷).

نقد ادبی و ادبیات را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد، چرا که ایـن دو لازم و ملزومند و با یکدیگر کلیتی می‌سازند زنده و پویا. البته نویسندگان در بسـیاری موارد روی خوشی نشان نداده‌اند و ناقدان آثـار خـود را مغـرض یـا خطاکـار دانسته‌اند، اما به رغم این تندخویی‌ها و حمله‌ها، ناقدان هنر و ادب به راه خود رفته و می‌روند و دربارهٔ آثار ادبی و هنری گفت و گـو مـی‌کننـد و بـه محـک سنجش و ارزش‌گذاری می‌نهند.

در یونان باستان ـ که در آنجا فلسفه به وجود آمد و اوج گرفت ـ نقد ادبی نیز با انسجامی بیشتر از سرزمین‌های دیگر بالید و نمایندگانی همچـون ارسـطو یافت که هنوز آثارش همان اهمیت و تازگی پیشین را حفظ کرده است. با ایـن همه شاید بهتر آن باشد که بدانیم نظـر سنجشـی و انتقـادی دربـارهٔ ادبیـات را نخست خود ادیبان و به ویژه شاعران آغاز کردند. به این دلیل شـاعران، تمایـل نیرومندی برای سر و صورت دادن به باورهای خـود دربـارهٔ حرفـه خودشـان دارند. مایلند این باور را در مقام بخشی از پیام آثارشان به کار برند، شاید بتوان نظریه و نقد ادبی را نخست در آثار ایشان جست و جو کـرد و یافـت. هـومر، حماسه سرای باستانی یونان، کتاب مشهور خود *ایلیاد* را این طور آغاز می‌کند..

ای ایزد بانوی شعر! خشم آخیلوس (آشیل) فرزند پله (palee) را بسرای، خشمی دل‌آزار که دردهای بی شمار برای مردم آخایی فراهم کرد.

می‌بینیم که هومر، منظومه خود را با فراخوانی ایزد بانوی الهام هنری شعر (Muse) آغاز می‌کند و به این ترتیب نظریه‌ای دربارهٔ شعر خود عرضه می‌دارد، به این معنا که می‌گوید شعرش به یاری الهامات آسمانی نوشته شده، یا بهتر بوده است نوشته شود، و این ایده‌ای است که عملکرد عمده‌ای در تدوین تاریخ بعدی فن شعر در یونان داشته است. در دو یا سه سده‌ای که پس از هومر در یونان زمین فرارسید، کسانی مانند افلاطون پدید آمدند که دربارهٔ شعر و هنر نظریه‌هایی آوردند و مطالبی از این قسم را در آثار خود بازتاب دادند: شعر مسحور می‌کند، آموزش می‌دهد، تربیت می‌کند، تراوش طبیعی نبوغ است، می‌شود به یاری «فن» (صناعت) آن را یاد گرفت، بازنمایش و تقلید است، دربردارندهٔ کاربرد زیرکانهٔ واژه‌هاست..... و همین نظریه‌ها دستمایهٔ نگارش کتاب‌های «فن شعر» (هنر شاعری) قرون بعد شده است.

در آتن در پایان دورهٔ بزرگ پریکلس، یعنی در پایان قرن پنجم پیش از میلاد، نویسندگان نمایش‌های کمیک ـ که کارشان نقد استهزایی زندگانی مردم بود ـ مطالب تند و تیزی در اندیشه داشتند که دربارهٔ ادبیات بگویند. بین آنها، آریستوفان در این زمینه از دیگران کر و فر بیشتری داشت و «اوریپیدس» را آماج حمله‌های طنزآمیز خود قرار داد، که نمایشنامه‌های تراژیک می‌نوشت و در این نوع ادبی نوآوری می‌کرد. نخستین قطعه نقد گسترش یافته و تفصیلی ادبی که از دورهٔ کلاسیک یونان باقی مانده، ستیزه یا گفتمان (مباحثه‌ای) است که در نمایشنامهٔ «وزغ‌ها»ی آریستوفان می‌بینیم (۵. ۴پ. م).

در این اثر «دیونی‌سوس» پشتیبان و ایزد جشنوارهٔ درام، به جهان زیرزمین (وادی خاموشان) فرود می‌آید به منظور اینکه «اوریپیدس» تازه درگذشته را به روی زمین باز آورد، اما در پایان در عمل، تاج افتخار را بر تارک «آیسخیلوس» درام‌نویس کهن یونان می‌نهد. این معیارهای آشکارا اعلام شدهٔ نقد ادبی «مهارت در هنر»، «مشاورهٔ بخردانه برای کار و بار دولت شهرها»ست که این یکی شاید مهمتر از آن یکی باشد، اما گزینش به فعل

واقعی دیونی سوس (برتری دادن آیسخیلوس بر اوریپیدس) گویا بیشتر بنیاد شده بر ارجاع به این یا آن معیار به عنوان این واقعیت باشد که آیسخیلوس شاعری است که به خیال و پندار خود تن درمی‌دهد و از آن استقبال می‌کند. برخی از روش‌های ویژهٔ شاعری به طور سرگرم کننده‌ای به محک نقد می‌خورد، از جمله آب و تاب‌های بلاغی تند و تیز و گیج‌کنندهٔ اشعار آیسخیلوس و علاقه احساساتی اوریپیدس به گدایان لنگ به عنوان قهرمان نمایشنامه.... اما چیزی که شخص متمایل به نقد ادبی به احتمال به زنده‌ترین وجه ممکن است به یاد بیاورد، خطاب مستقیمی است که به شکل استدلال، نسبت‌ها و میزان-هایی آشکار می‌شود و شاعران نسبت به یکدیگر، بیت به بیت، سنجیده و وزن می‌شوند:

دیونی‌سوس: «پس اکنون هر یک از شما شعری بخوانید.»

اوریپیدس: «من می‌خواهم که آرگو (Argo) با بال‌های بافته شده بیاید.»

آیسخیلوس: «آه ای شهرهای زادگاه و ای جلگه‌های چریده شده»

دیونی سوس: «از اینها بگذریم، اما ببینید این میزان از آن یکی سنگین‌تر است، آن نیز به طور درخور ملاحظه و چشمگیرتری. (وزغ‌ها، سطرهای ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۵)

گرچه این بیان تقلید استهزایی، روشی انتقادی، است باز می‌توان آن را نمادی گرفت از آنچه امروز به طور غالب در اسناد آغازین انتقادی بیش از هر موضوع نقد دیگری بارها عرضه شده است و نیست جز سادگی ظاهری معینی و شلختگی بی‌درنگ پژوهشی که وارثان دانش نقد، زمانی دراز از آن دوره تا امروز و به ضرورت در صورتبندی‌های فاضلانه‌تر خود به ابهام کشانده‌اند. برای اینکه بتوانیم دربارهٔ حماسه هومر ـ نه به عنوان سرچشمهٔ دور و درخور احترام سنت کلاسیکی که سه هزار سال کهنگی دارد، بلکه به عنوان شعر قهرمانی که به طور مداوم در جشنواره‌های همگانی روایت شد، و می‌شود سخن - گوییم و برای اینکه بتوانیم دربارهٔ تراژدی و کمدی در مقام صور اجتماعی و دینی هنری، که فقط درون محدودهٔ نیم قرن گسترش یافت، سخن برانیم، این مزیت

بزرگی می‌بود برای ژرف‌اندیشی که آزادانه دربارهٔ مشکل عام هستی انسانی حرف می‌زند و پیکرهٔ اصلی، نوشتهٔ نقدی دیگری است که اکنون باید به آن پرداخت.

رسالهٔ *ایون* افلاطون، زمانی در حدود مرحلهٔ افول درخشش هنری آتنی در قرن چهارم پ.م، چند سال پس از مرگ استادش سقراط، به نگارش آورده بود. این رساله انتقادی مانند چالش نمایشنامهٔ «وزغ‌ها»ی آریستوفان، صورت نمایشی به خود می‌گیرد و گفت و گوی فلسفی است. صحنه، صحنهٔ نمایشی است که مدّت کوتاهی پیش از نزدیک شدن جنگ ایران و یونان و خسوف موقت دموکراسی در آتن به تماشا گذاشته می‌شود. بازیگران، سقراط است و ایون شاعر رامشگر. ایون تازه از زادگاهش بازگشته است، از مکانی که در آنجا موفق به ربودن جایزه شده است در جشنواره‌ای که به افتخار ایزد بانوی شعر برپا شده بود. شاعر رامشگر [راپسوده]، آن طور که او را به دیده می‌آوریم و درواقع بیشتر بر اساس شواهد این گفت و گوی افلاطونی او را می‌شناسیم، شخصی بوده است که می‌توانستیم بر حسب واژگان خودمان به عنوان ترکیبی از بازیگر و استاد ادبیات دانشکده توصیف کنیم. او در کوچه و بازار به نقالی اشعار هومر می‌پرداخته و به ویژه در نقالی صحنه‌های مهم *ایلیاد* و *اودیسه* استاد بوده است و نیز تعهد داشته که خطابه‌های انتقادی و اخلاقی ایراد کند. وی بایست شنوندگانی بسیار در حدود بیست هزار تن ـ که در رساله *ایون* آمده، گر چه اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد ـ داشته باشد و او گاهی این شنوندگان را به شدت به هیجان می‌آورده است و حتی به گریه می‌انداخته است. «رامشگر» با جامهٔ فاخر به روی صحنه می‌آمده و شاید تاجی زرین بر سر می‌نهاده و جایزهٔ پولی گرانی را دریافت می‌داشته و نمایندهٔ پرورشی (Paideia) کهن‌تر، ادبی و نامنظم یونانی بوده است.

سقراطی که در این گفت و گو با «ایون» رویارویی می‌شود، باید معرف روح انتقادی و آزمایشی عقلانی دانست که با افزایش آزمون‌های تلخ اجتماعی دولت شهر یونان پدیدار می‌شود.

او در نمایشنامهٔ *ابرهای* آریستوفان، مانند سوفسطایی محض، آدمی فاضل و بسیاردان نمایان می‌گردد و به اغوای جوانی می‌پردازد تا بر ضد پدر خود به ستیزه برخیزد، اما او در گفت و گوهای افلاطونی فیلسوفی ظریف اندیشه است و دشمن بی‌امان نادانی. سقراط به شیوه‌ای دوستانه و خویشتندارانه، اما استوار ـ آن طور که گویی در جست و جوی دانستن چیزی دربارهٔ راه و روش پنهانی استادان ادبی امروز ما باشد ـ توفیق می‌یابد برخی پرسش‌های آزارنده را با «ایون» در میان بگذارد و پاسخ‌هایی نامساعد از او به دست آورد. در مثل در این گفت و گو، ایون تصدیق می‌کند گرچه شاعران بسیاری موجودند و غالباً دربارهٔ موضوع‌هایی مُشابه سخن می‌گویند، او فقط در روایت اشعار هومر مهارت دارد و فقط هومر را می‌پسندد و زمانی که راوی دیگری دربارهٔ شاعری دیگر سخن می‌راند، خوابش می‌برد. در این گفت و گو به اندازه‌ای بسنده روشن می‌شود که هر چه ایون دربارهٔ هومر دارد تا بگوید، به یاری آنچه سقراط هنر و دانش می‌نامد، بیان نشده است و نمی‌توانسته است بیان شود. ایون، از فوت و فن عقلانی آگاه نیست، زیرا فن و هنر یکی است و از یکدیگر جدایی ندارد، یا آن طور که ما می‌توانستیم بگوییم واژگان «شعر» (و شعر ساختن)ـ اگر به معنای بیانی خردمندانه باشد ـ اصطلاح (موضوع Term) صوتی یکتایی است نه زبان بازی و نیرنگ سازی.

کسی که می‌تواند این شاعر را انتقاد کند، باید قادر باشد شاعری دیگر را نیز به محک نقد بزند.

در پایان رسالهٔ *میهمانی* افلاطون، سقراط پس از گفت و گوهای بسیار با دیگر میهمانان حاضر در ضیافت در سراسر این شب میگساری، در حالی که

بامداد فرا رسیده است و شاعر تراژیک آگاتون و شاعر کمدی آریستوفان در کنار او هستند، این دو تن را که خواب‌آلوده‌اند، ترغیب می‌کند بپذیرند چون شاعری، هنری است یکتا، پس شاعر کمیک باید بتواند تراژدی بنویسد و شاعر تراژدی نیز بتواند اشعار کمیک بسراید، به رغم تفسیر افلاطونی‌ها از رسالهٔ *میهمانی*، این موضوع عرضه شده در این رساله می‌نماید رونوشت استهزایی استدلالی باشد از نظریه‌ای که در رسالهٔ *ایون* آمده بود. یعنی سقراط در رسالهٔ *میهمانی* با نظریه‌ای آغاز می‌کند و آن را بر ضد واقعیت معروف مخالف آن کسی که می‌گوید شاعر به یاری علم و فن شعر نمی‌سراید، به کار می‌برد.

تمایل عمومی استدلال سقراطی در حمله به خود شاعر به سبب اینکه او نمایندهٔ بعدی رامشگری است، در نیمه راه گفت و گو به این سخن مشهور می‌انجامد که شاعر «همچون مغناطیسی است که قسمی قدرت ایزدی از خود باز می‌تاباند»:

نیروی ایزدی، شاعر را بر آن می‌دارد مانند نیرویی که در مغناطیس وجود دارد، عمل کند. این سنگ پُرجاذبه، نه فقط حلقه‌های آهنین را جذب می‌کند، بلکه از نیروی خود به آنها نیز چیزی می‌بخشد، از این رو آن حلقه‌ها، حلقه‌های دیگر را به سوی خود می‌کشند و بدین سان زنجیری دراز از حلقه به وجود می‌آید، در حالی که هر حلقه نیروی جذب و نگاهداری حلقه‌ای دیگر از آن سنگ را کسب کرده است.خدای شعر نیز کسانی را مجذوب می‌کند و مجذوب‌شدگان، جذبه‌ای را که به ایشان روی آورده است، به دیگران منتقل می‌کنند و به این ترتیب زنجیره‌ای از مجذوبان پدید می‌آید. شاعران به راستی آفریدگانی لطیف و سبکبال‌اند و تا جذبهٔ خدایی به ایشان روی نیاورد و عقل و هوش ایشان را نرباید، شعر نمی‌گویند، زیرا آدمی تا دمی که عقل و هوشش بجاست، نه شعر می‌تواند گفت و نه پیشگویی تواند کرد. (*دورهٔ آثار افلاطون*، ترجمهٔ دکتر لطفی، ۳/۶۱۱)

این عبارت‌ها در قرون بعد به منظور استمداد از افلاطون در مقام گواه در انگیزهٔ شعر سرودن به کار برده شده است. در مثل «شللی» [شاعر انگلیسی]،

رسالهٔ *ایون* را ترجمه کرد و در رسالهٔ *دفاع از شعر*، مضامین افلاطونی را بازتاباند. اما این نکته درخور توجه است که «ایون»، خود، از پذیرفتن این مطلب که چنان نیروی درونی نهفته شده‌ای موجود باشد، سرباز می‌زند و در این زمینه تردید دارد:

نکته‌ای که توضیح دادی دلکش بود، ولی مرا قانع نساخت و باور نمی‌کنم که فقط در حالت خلسه و بی‌خودی در ستایش هومر سخن می‌توانم گفت. گمان می‌کنم تو خود نیز اگر یکبار سخن مرا دربارهٔ هومر بشنوی، از آن عقیده بازخواهی گشت.

درواقع، تکرار این ایدهٔ سقراطی که شاعر در حال جذبه و بی‌خودی شعر می‌سراید و نه به یاری هنر و فن، یا به یاری مهارت و استادی خود، به معنای تعارف و تحسینی عادی از کار شاعر و شاعری نیست.

به راستی تأکید شدید سقراط بر این ایده که شاعر در زمان سرایش شعر، هوش و حواسش به‌جا نیست و «فن شاعری» او را به کار وانمی‌دارد و از خود بی خود است، تعریف و تحسینی بی‌محتوا نیست، به آسانی می‌توان از این فکر دست برداشت که این راه ناقص دیگری برای آن توضیح‌های عقلانی است که سقراط آشکارا سخت می‌کوشد از داده شده‌ها استنباط کند.

پرسش‌های پی‌در پی دیگری که سقراط طرح می‌کند که گفت و گو را به نتیجه می‌رساند، در شمار به حد کمتر رساندن چنان فکری نباید باشد.

سقراط: پس در زمینه شعری که خواندی، تو بهتر می‌توانی در درستی و نادرستی سخن هومر داوری کنی یا ارابه‌ران؟

ایون: ارابه‌ران.

سقراط: چون تو راوی (Rhapsode) هستی، نه ارابه‌ران؟

ایون: آری.

سقراط: و چون آن دو هنر غیر از یکدیگرند، موضوع یکی غیر از موضوع دیگری است؟

ایون: آری.

سقراط: خوب، آن‌جا که هومر می‌گوید: «هکامده به معشوق «نستور»، «ماکائون» ـ که زخم خورده بود ـ نوشدارو داد و نوشدارو را چنین وصف می‌کند:

«از شراب پراسته» نوشدارویی ساخت و با رنده‌ای آهنین پنیر بز و پیاز رنده کرد و در آن ریخت، تا نوشدارو شربتی گوارا شود.»

داوری دربارهٔ اینکه سخن هومر با موازین دانش پزشکی موافق است یا نه؟ از پزشک برمی‌آید یا از راوی؟

ایون: از پزشک.(دورهٔ آثار، همان)

سقراط پرس‌وجو را مدتی به این شیوه ادامه می‌دهد و «ایون» را وادار به تصدیق این نکته می‌کند که ناتوانی شاعر روایتگر را پی‌در پی این فن یا آن فن بپذیرد تا سرانجام در جایگاه مطلوبی قرار گیرد که به طرح این پرسش بپردازد کدام هنر و فن باقی می‌ماند که به ویژه اختصاص به راوی داشته باشد؟

سقراط: تو که اشعار هومر را نیک می‌شناسی ، اکنون باید موردی را شاهد بیاوری و روشن سازی که داوری دربارهٔ آن از راویان برمی‌آید.

ایون: ادعای من این است که راوی در همه موارد بی‌استثناء داوری می‌تواند کرد.

سقراط: ولی ایون! اندکی پیش تصدیق کردی که در همهٔ موارد این طور نیست. مگر همهٔ آن تصدیق‌ها را از یاد برده‌ای؟ فراموشی از راویان پسندیده نیست.

ایون: کدام موضوع را فراموش کرده‌ام؟

سقراط: مگر نگفتی که هنر راوی غیر از هنر ارابه‌ران است؟

ایون: البته گفتم.

سقراط: و مگر تصدیق نکردی که چون آن دو هنر غیر از یکدیگرند. پس دانشی که به واسطهٔ یکی به دست می‌آید دربارهٔ موضوع دیگری است.

ایون: البته تصدیق کردم.

سقراط: پس راوی نمی‌تواند به واسطهٔ هنر روایت، همه چیر را بداند.

ایون: آری، شاید آن گونه چیزها را نداند.

سقراط: مرادت از آن گونه چیزها چیست؟ شاید درونمایه همه هنرهاست. جز هنر روایت، ولی هنوز نگفته‌ای که راوی به یاری هنر خود چه چیزها را می‌داند؟

ایون: به باور من راوی می‌داند که مرد و زن و بنده و آزاد و فرمانده و زیردست چه باید بگویند.

سقراط: پس اعتقاد داری «راوی» بهتر از ناخدا می‌داند که ناخدای کشتی دچار توفان چه باید بگوید. (*دورهٔ آثار*، همان، ج۳ ص۶۲۰)

بدین سان استدلال «ایون» به جای نخستین خود برمی‌گردد. ما در اینجا می‌بینیم که تلاش بی‌درنگ «ایون» برای ورود به عرصه‌ای که می‌توان آن را چیزی مانند «عرصهٔ طبیعت عام بشری» نام نهاد، با این پرسش سقراط به مانع برخورد کرد. پرسشی که بر عملی تأکید دارد. در پایان گفت و گو، «ایون» در اظهار این مطلب که راوی بودن دست کم متضمن این است که وی سردار خوبی نیز باشد، وضع خنده‌آوری پیدا می‌کند. شاید همانطور که افلاطون در دفتر چهارم *جمهور* توضیح داده است به این علت که فرض می‌کردند روایت اشعار هومر به طور سنتی با فن جنگ، نوعی ارتباط دارد.

در صریح‌ترین و دقیق‌ترین معنا، پرسش‌هایی که از «ایون» می‌شود، به این پرسش‌ها می‌انجامد: شعر به ما چه می‌گوید؟ سرچشمهٔ نیروی شاعر چیست؟ و هر چند به طور ناروشن‌تری این پرسش در متن خود می‌پرسد: رابطهٔ سرچشمه توان شاعر و ماهیت او در آنچه به فعل می‌گوید، چیست؟

هزیود [شاعر باستانی دیگر یونان] در آغاز «تئوگونی» [پیدایش خدایان] خود، توسل سنتی به ایزد بانوان شعر را مشعر بر این دانسته بود که آنها در آنچه به شاعر الهام می‌کنند، صادق‌اند.

آنها در این لحظه خود را بر او آشکار ساخته و گفتند: «پس چیزهایی ساختگی حقیقت مانند» می‌دانیم که چگونه بگوییم؛ با این همه، آنگاه که اراده

می‌کنیم، می‌دانیم چگونه آنچه را که حقیقی است بر زبان آوریم (*پیدایش خدایان*، 27 ff).

سقراط با نوعی ریشخند، یا با استدلالی اندک، پاسخی تا حدودی منفی را با پاسخی مثبت دربارهٔ خاستگاهی الوهی شعر و روایت به هم می‌آمیزد. پاسخی منفی مشعر بر اینکه شعر و روایت در جای خود و بدان سان هیچ چیز علمی به ما نمی‌گوید، یکی از گزاره‌های به طور سنتی درخور احترام دربارهٔ شعر در زمینه‌ای قرار داده می‌شود که گویی نامفهوم بودن خاصی را القا می‌کند.....البته باید دانست که نه فقط هومر و شاعران دیگر، ایزد بانوان شعر را به یاری طلبیده بودند، بلکه «پیندار» (شاعر دیگر یونان) نیز در مثل می‌گفت: شعر نه از فن (techne)، بلکه از نبوغ (phua) برمی‌خیزد. ایون اگر به ستوه می‌آمد، یا نمی‌آمد، سقراط به طور ضمنی، مقصود خود را به او می‌فهماند و فریبکارانه از آشکار ساختن اسرار حرفه‌ای خود سرمی‌پیچد، یا اینکه برای او چیزی عقلانی موجود نبود که آشکار سازد. او یا صادق نبود، یا عارفانه دیوانه بود. این آزمون کژ و مژ به دقت از نظر پنهان داشته می‌شود، اعم از اینکه گونه‌ای روایتگری گفتمان به فعل واقعی حرفه‌ای، یعنی تجلی برونی «دیوانگی»، راوی چه می‌تواند باشد، یا نباشد، گر چه ایون خود از آغاز مشتاق می‌بود، نمایشی از آن به دست دهد. ما با در نظر گرفتن مرتبه‌ای از بی‌انصافی موجود در روش سقراط، می‌توانیم بگوییم که این گفت و گو ما را فرامی‌خواند تا دست کم دو اصل را که در مواجهه با موضوع سخن، بی‌معنا نیست در برابر خود قرار دهیم:

۱. توانایی به تصنیف شعر، مساوی با توانایی به عرضهٔ استدلال عقلانی دربارهٔ آن نیست.

۲. شعر با ساختن گزاره‌های علمی سر و کاری ندارد.

(در اینجا باید به کتاب *اصول هنر* نوشتهٔ «کالینگ وود» نگاه کرد. آکسفورد، صص ۴۶ ـ ۴۷، چاپ ۱۹۳۸).

در زمینهٔ وهلهٔ مناسبی از استدلال رسالهٔ *ایون* ـ که افلاطون به راستی دوستدار هنرهاست ـ ما بر بنیاد این فرض پیش می‌رویم که پژوهندهٔ شعر به این نیازی ندارد که درواقع دربند به حساب‌آوردن افلاطون در جانبداری‌اش از شعر بوده باشد و نیز چندان در این باور که افلاطون در کلّ مخالف شعر بود، دچار مانع نشود. افلاطون را به راحتی می‌توان در مقام نمایندهٔ نظامی مؤثر و کاملاً راژمند (با انسجام) ضد شعر دانست. از همان آغازها، حمله به شعر و شاعری، غالباً به اندازه‌ای بسنده به نام او بستگی یافته است.

ممکن است به مکان‌هایی در گفت و گوهای افلاطونی اشارت کرد، در جاهایی که او می‌نماید به الهام شاعرانه اهمیت بسیار می‌دهد. در مثل در رسالهٔ «منون» قسم مفیدی از «پندار درست» (و البته نه شناخت)، بیان می‌شود، دربارهٔ مفسران ندای هاتف غیبی (سروش)، پیشگویان و همهٔ «شاعران» و اینها جملگی «الهام یافته‌اند»، و در «فایدروس» گرچه شاعران فقط در مرتبهٔ ششم پایگاه فرهیختگان قرار می‌گیرند، و هر چند هدف اصلی گفت و گو، بیان مسئولیت فلسفی و دیالکتیکی سخنوران است، اشاراتی دیده می‌شود مشعر بر اینکه فیلسوف برای دریافت ضربه‌های دیوانگی آمادگی بیشتری دارد. رسالهٔ «فایدروس» دربارهٔ شاعر، بیان بسیار نیرومندی دارد، دربارهٔ وابستگی او به دیوانگی ایزدی. در فرازی از این رساله، که آن را می‌توان در مقام بازسنجی تأکید استهزایی عبارتی موازی در رسالهٔ *ایون* نگریست اما تاریخ براهین در تأیید شعر، دارای مجوّزهایی خواهد بود که ما بیشتر به جست و جوی ایده‌ها در شکوفایی کامل آنها برخیزیم تا به جست و جوی اشخاصی که در پس پشت ایده‌ها قرار دارند. این مسألهٔ دیگری است که بکوشیم همهٔ گزاره‌های موجود در گفت و گوهای افلاطونی را هماهنگ سازیم.

پس از رسالهٔ *ایون* جایی که ما بی‌اطمینانی افلاطون را دربارهٔ شعر می‌یابیم که در ساده‌ترین و کاربردی‌ترین واژگان بیان شده است، فرازی است دربارهٔ

پرورش موسیقی «نگهبانان» در کتاب دوم و سوم *جمهور* و به یاد بیاوریم که این کتاب متعلق به دورهٔ دوم کار فلسفی او و از آن دوره شکوفایی اندیشه اوست. در این جا و در کتاب ششم *جمهور* در متافیزیکی‌ترین زمینه‌ها و در کتاب *قوانین* ـ که افلاطون در پیرانه سری در آن به تعدیل کتاب *جمهور* پرداخته است ـ ما با مخالفت مشهور او با نتیجه‌های اخلاقی شعر، رویاروی می‌شویم. به باور افلاطون «شعر»، شورها و شهوت‌ها را خوراک می‌دهد و می‌پروراند، دودلی و بی‌قراری به وجود می‌آورد و سبب خندهٔ بیجا می‌شود و ضدیت با هنرهای اخلاقی مدنی را موجب می‌گردد.

وظیفهٔ نگهبانان شهر درواقع این خواهد بود که راه بیرون شدن از شهر را به شاعران نشان بدهند: بنابراین اگر کسی به کشور ما بیاید، که استعداد همهٔ کارها را داشته باشد، بتواند به هر شکلی که درآید و همه چیز رابازنمایی کند و بخواهد هنرهای بی‌شمار خود را به نمایش بگذارد و اشعار خود را برای ما بخواند، از او همچون آدمی شگفت‌انگیز، دلپذیر و مقدس تجلیل خواهیم کرد، اما به او خواهیم گفت که در جامعهٔ ما جایی برای مردمانی مانند او نیست و قانون ما اجازه نمی‌دهد چنین کسی در کشو ما بماند.

پس بر سر او روغنی خوشبو خواهیم مالید و تاجی از یشم [بوتهٔ مورد؟] بر فرقش خواهیم نهاد و سپس به کشوری دیگر روانه‌اش خواهیم ساخت و برای کشور خود شاعرانی ساده‌تر و کم‌توان‌تر را برتری خواهیم داد که به تقلید مردان آزاد و شریف و پیروی از اصولی که دربارهٔ پرورش مردان جنگی بیان کردیم، قانع هستند. (*دورهٔ آثار*، ج۶، ص ۹۶۸)

فرازی با آهنگی مشابه این در *قوانین*، از شاعری آرمانی و شهر آشنا سخن می‌گوید، مردی که بیش از پنجاه هزار سال دارد، مردی مطمئن برای تصنیف سرودهای میهن دوستانه، اما چنین کسانی را نباید بین شاعران موجود: هومر، تراژدی نویسان و کمدی پردازان....یافت.

ما آماده‌ایم تصدیق کنیم هومر بزرگترین شاعر و شهریار تراژدی‌نویسان است، ولی فراموش نباید کرد که ما فقط اشعاری را به جامعهٔ خود راه خواهیم داد که مضمون‌شان ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد. اگر اشعار دیگر را اعم از تراژدی و حماسه به کشور خود راه دهیم، عنان اختیار جامعه به دست لذت و الم خواهد افتاد و قانون و خرد ـ که در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها، بهترین فرمانروایان هستند ـ از جامعه رخت بر خواهد بست....ولی برای اینکه هنر شاعری درصدد نکوهش ما برنیاید و ما را به خشونت و سخت‌گیری متهم نکند، باید بیفزاییم که شعر و فلسفه از روزگاران کهن با یکدیگر در جنگ هستند. (*دورهٔ آثار*، همان، ۶/۱۲۶۷)

می‌بینیم که ستیزه شاعر و فیلسوف، هدف ژرف ستیزهٔ شاعر و خود اخلاق است. اگر شعر نتیجه‌هایی غیر اخلاقی پدید می‌آورد، بدون علل معیّنی نیست که آن علل در ماهیت خود شعر و شاعری نهفته است. یکی از اینها در مثل، حاکی از این واقعیت است که شعر با تنوع انگیزه‌ها و احساسات، نیک و شر، و لذت و الم سر و کار دارد.

ما در کتاب جمهور با عبارت‌هایی از این دست، زیاد رویاروی می‌شویم که:

شعر، درگیر داستان‌ها و خیالات است و بیشتر با قصه‌های بد و دروغ‌های شریرانه سر و کار دارد. هومر و هزیود و درام‌نویسان به جای جلوه‌گر ساختن ایزدان در مقام باشندگان نیک و سرچشمهٔ همه نیکی‌ها، به جای راست‌گویی که دربارهٔ آن ایزد بانوان شعر هزیود با لاف و گزاف مدّعی آن هستند، انبوه ایزدانی انسان شکل، ستیزه‌گر، فریبکار، انتقامجو... به نمایش می‌گذارند. این شاعران، قهرمانان را در مقام کسانی که همان اندازه احساساتی و ترسویند که کامران، و دادگران را مانند مردمی شوربخت نشان می‌دهند. هومر و هزیود به راستی به مبالغه شیوه‌ای در دفاع از این ناپاکی‌ها، ابداع کرده بودند و می‌گفتند که: این حالات، تمثیلی است و به فرض پیامی پذیرفتنی را در سطحی انتزاعی‌تر پنهان می‌کند.

در این مرحله از استدلال، مفهوم اتفاقی «بازنمایی» (تقلید، mimesis) که با اندکی تعدیل در فرازهای بعدی، کانون «فن شعر» افلاطون می‌شود، پدیدار می‌گردد. او در کتاب سوم *جمهور* می‌بیند که برخی از این اشعار، آن چیزی را بیان می‌کنند که روی داده است و اشعار دیگری که درواقع از روی‌داده‌ها به تقلید می‌پردازند و «درام» از این جمله است و اینها در زمرهٔ خطرناکترین اشعار است، زیرا از همهٔ سرودهای دیگر مسری‌تر است. انسانی که سهم جدّی در زندگانی ندارد، نمی‌تواند تقلید نسبی دیگر جزئیات را فراهم آورد. در کتاب *قوانین* آمده است: «اجازه دهید بردگان و غریبه‌هایی روزمزد، نمایش کمدی را برای ما بازی کنند.»....نیازی به تلاش برای حدس زدن نیست که نظر افلاطون چقدر آگاهانه در زمانی که گفتمان دوم خود را دربارهٔ شعر در کتاب *جمهور* بیان داشت، گسترش یافته بود. به هر حال، مفهوم «بازنمایی» اکنون به طور نمایانی جنبهٔ بحثی بیشتری پیدا کرده است و بیش از آن، اکنون بر شعر که گویی از آن مفهوم جدایی ناپذیر است، اطلاق می‌شود و نیز می‌گوید اشعار تقلیدی نباید به کشور راه یابند، مشروط بر آنکه سخن از این مجلس بیرون نرود و به گوش شاعران تراژدی نویس و دیگر مقلدان نرسد. و نیز اظهار می‌دارد که اشعار تقلیدی برای کسانی که از ماهیت حقیقی آنها ناتوانند، زهری کشنده است.

این برهان به شیوهٔ تشبیهی صریحی بین شاعر و نقاش تخیلی سازندهٔ تخت، روشنتر می‌شود:

شاید بگویی آنچه نقاش می‌سازد چیزی حقیقی نیست، ولی در هر حال می‌توان گفت که او نیز به معنایی تخت می‌سازد.

ـ البته. ولی اثر او فقط به ظاهر تخت می‌نماید.

ـ دربارهٔ صنعتگری که پیشه‌اش ساختن تخت است، چه می‌گویی؟ اندکی پیش گفتی، او ایدهٔ تخت را که به باور ما تخت حقیقی است، نمی‌سازد، بلکه کار او ساختن این یا آن تخت معین است.

ـ آری.

ـ پس چیزی که او می‌سازد، هستی حقیقی نیست. از این رو نمی‌توان گفت او چیزی حقیقی می‌سازد که به آن چیز حقیقی شبیه است، نه خود آن را. بنابراین اگر کسی بگوید حاصل کار درودگر یا پیشه‌ور دیگری، چیزی حقیقی و کامل است، این گفته مطابق حقیقت نخواهد بود.

ـ البته.

ـ پس سه نوع تخت است. یکی تخت اصلی «ایده‌آل» که آن را خدا ساخته. دوم تختی که درودگر می‌سازد، و تخت سوم را نقاش.

ـ درست است.

ـ بنابراین، خدا و درودگر و نقاش، سه سازنده‌اند که سه نوع تخت ساخته‌اند. خدا به خواست خود یا به ضرورت از نوع نخست بیش از یکی نساخته است و نخواهد ساخت....درودگری را که پیشه‌اش ساختن تخت است چه بنامیم؟ آیا می‌توانیم او را سازندهٔ تخت بنامیم؟

ـ آری.

ـ دربارهٔ نقاش چه می‌گویی؟ آیا او را هم می‌توان سازندهٔ تخت نامید؟

ـ بی گمان، نه.

ـ پس اگر سازنده نیست، چه مناسبتی با تخت دارد؟

ـ به باور من او از چیزی که آن دو می‌سازند، تقلید می‌کند.

ـ بسیار خوب، سازندهٔ چیزی را که از حقیقت سه مرحله دور است، مقلّد می‌نامی؟

ـ آری.

ـ پس باید بگوییم شاعرتراژدی نویس نیز مقلدی بیش نیست، زیرا زمانی که در مثل شاهی را مجسم می‌کند، درواقع تصویری در برابر ما قرار می‌دهد که از اصل خود آن سه مرحله دور است. مقلدان دیگر نیز کاری جز این نمی‌کنند.

ـ این طور به نظر می‌آید.(*دورهٔ آثار*، همان، ۱۲۵۳ـ ۶/۱۲۵۲).

می‌بینیم که در اینجا با اشارت به تخت «ایده‌آل» ـ که ساختهٔ دست خداست ـ ما درگیر متافیزیک فرارونده از تجربهٔ حسّی افلاطونی می‌شویم که نظامی است از «ایده‌ها» که به یاری ارجاع به دو عبارت آمده در *جمهور* (کتاب‌های دوم و سوم و دهم) می‌بایست روشن شود. یکی از آن فرازها، تمثیل مشهور «غار» نمایشی کتاب هفتم *جمهور* است که در آن آدمیان بر نیمکتی نشسته‌اند و پشت به در ورودی غار و روبروی دیوار مقابل آن نشسته‌اند و دوردست آتشی روشن است. آن آدمیزادگان فقط پیکره‌هایی می‌بینند که گویی شعبده‌بازان به این سو و آن سو می‌برند و آدمیان تصویر آن پیکره‌ها را بر دیوارهٔ غار مشاهده می‌کنند. این همان تجربهٔ آدمی است از آنچه گمان می‌کند باید واقعیت باشد. تمثیل دیگر، آموزنده‌ترین تشبیه یعنی تشبیه «مرتبه» است. در کتاب ششم *جمهور* با چهار صورت بالاروندهٔ «دانش» سر و کار می‌یابیم. پایین‌ترین صف (مرتبه)، تصویر حسی است. تصویر سطح اشیا و سایه‌های آن، یعنی همان سویه‌های «تخت» را که می‌توان نقاشی کرد. صف (مرتبه) دوم، دانش، «باور» است، یعنی قسمی ادراک ایقاتی از اشیاء پابرجا و استوار و با این همه مبهم جهان از قبیل تخت‌ها، اسب‌ها، درخت‌ها...سوم در مرتبهٔ بالاتر تقسیم عمدهٔ کانونی ادراک گفتمانی ارقام ریاضی و هندسی و در برترین مرتبهٔ دانش، شناخت شهودی و حقیقی (noesis) باشندگان همیشگی یعنی ایده‌ها (صور).

آموزهٔ افلاطونی درباره «ایده‌ها» شاید در پیوستگی ابهام آمیزش با «زیبایی» و «عشق» احتمالاً مشهورترین آموزهٔ افلاطون است و در این پیوستگی با سه رسالهٔ *فایدون*، *میهمانی* و *فایدروس* پیوند دارد. در *فایدون* گفت و گوی سقراط را می‌خوانیم با دوستانش دربارهٔ جاودانگی روان، در روزی که وی می‌بایست بر حسب حکم دادگاه جام شوکران بنوشد و در اینجا ما با آموزهٔ «یادآوری» که قرن‌ها بعد وُردزورث از آن سخن گفت، سر و کار داریم، یعنی

با مشکل «یادآوری» (dnamnesis) به عنوان روشنفکری، اینکه چگونه مالک همهٔ ایده‌هایی شده‌ایم که کامل‌تر از اشیای تجربهٔ این جهانی ما هستند. در زمینهٔ چیزهای زیبا می‌توان گفت به راستی «زیبا»یند، چرا که از ایدهٔ «زیبایی» بهره دارند، به این معنا که در «زیبا بودن» سهیم‌اند.

اما «زیبایی» خود به عنوان یکی از مفهوم‌ها در بین اقسام دیگر مفهومها، «کمال» نامیده شده است. این گفتمان بیشتر «پارسایانه» است تا زیباشناختی، و برآمادگی برای جاودانگی یافتن به مدد انضباط فلسفی تأکید دارد، ولی در *میهمانی* و *فایدروس*، آمادگی همراه با توجه از آن عاشق است از راه زیبایی جسمانی. در رسالهٔ *میهمانی*، عاشق از بدن‌های زیبا به واقعیت همهٔ بدن‌های زیبا، و از اینها به ایده‌ها (صور) و از ایده‌ها (صور) به کردارها و بینش‌ها می‌رسد تا به تأمل دربارهٔ «دریای گستردهٔ زیبایی» برسد. عاشق در*فایدروس* از بدن و زیبایی بدنی نه فقط به «زیبایی ایده‌آل»، بلکه به «فرزانگی»، نیکی، خوبی....که همه پایگان‌های ایده‌ها هستند، دست می‌یابد و در نتیجه فیلسوف می‌شود.

خوانش بی‌شیله و پیلهٔ این فرازها و فرازهای دیگر رساله‌های افلاطون نمی‌تواند این واقعیت را خدشه‌دار سازد که زیبایی بدنی که به آن اشارت می‌شود، از آن «شاهد» زیباست. عبارتی که در *میهمانی* آمده، به وسیلهٔ مترجم در عصر ویکتوریا (قرن نوزدهم) به عنوان «عشق حقیقی» به زبان انگلیسی برگردانده شده (شللی شاعر، عشق به «شاهد» را «عشق معنوی» ترجمه می‌کند.)

شاهد بازی، آیینی اسپارتی بود و فرض می‌شد که مشوّق «هنر رزمی» است و همچنانکه گفت و گوهای نخست رسالهٔ *میهمانی* و شرح دلربایی الکبیادس از سقراط در همین رساله به اندازه کافی روشن می‌سازد. این موضوع در زمان خردسالی افلاطون بین اندیشه‌ورزان آتنی رونقی داشت.

در رسالهٔ *میهمانی* آمده است: «عشق در زیبایی زاده می‌شود. روان‌هایی که آبستن می‌شوند، دانش و هنر اخلاقی پیدا می‌کنند.»

مفهوم‌های زیبا که به مدد این عشق به وجود می‌آید، به اندازهٔ کافی روشن می‌سازد که با نتیجه‌های چنین عشقی تقارن می‌یابد. بدون تصدیق پیله کردن نویسنده‌ای به موضوعی از این دست مشعر بر اینکه این گفت و گوها «چکیدهٔ غلیظ» آیینهای ادبی شاهد بازی در قرون بعدی بوده است...مایل هستیم بگوییم که گرما و رنگ بوی عمدهٔ آنها و کاربرد درخشان تصویرگری تمثیلی از قبیل تشبیه روان به ارابه‌ران و شور و شهوت‌های «والا» و «پست» مانند جفت اسب-ها (بنگرید به رسالهٔ *فایدروس*)و درام زنده و نشاطانگیز آدمهایی مانند آریستوفان، آگاتون، آلکبیادس و سقراط که در ضیافت حضور دارند و دربارهٔ موضوع جذاب عشق، داد سخن می‌دهند، سهم عظیمی داشته است در ایجاد شهرت عام و پذیرش عمدهٔ این سویهٔ افلاطون‌مآبی مرتبط با «عشق» و «زیبایی» در بین پژوهندگان کوشای دورهٔ نوگرایی، با این همه این مبحث چندان نظریهٔ کارآمدی در باب ماهیت شعر به عنوان سوژهٔ الهامی برای رویّهٔ و روش ادبی پدید نیاورده است.

واژگان یونانی زیبایی (to kalon) در گفتگوهای افلاطونی تا حدود ساده-گرانه ارجاع دارد به سلسلهٔ وسیعی از اشیای طبیعی، فن‌ها، نهادهای مدنی و ایده‌ها. ما در رسالهٔ *فیلبوس* مفهوم به نسبت سودمندی از زیبایی به عنوان میزان و اندازه و تمایز زیبایی به خودی خود و زیبایی نسبی، در دست داریم. در کتاب *خاطرات سقراطی* گزنفون، سقراط مفهوم «زیبایی» را به عنوان مناسب و کاربردی عرضه می‌دارد و می‌گوید:

ظرف زباله اگر خوب درست شده باشد زیباست، و سپری زرین اگر بد ساخته شده باشد، زشت است.

و «هیپیاس بزرگ» رسالهٔ افلاطون که شکاک است، سقراط را در تلاش سختی نشان می‌دهد که وی برای رویاروی شدن با این مشکل دشوار داشته است. هیپیاس به سادگی، پیشنهادهای بسیار ملموس و گوشتمند(Concrete)

سوفسیتی را دربارهٔ اصلی زیبا و خادمه‌ای زیبا عرضه می‌دارد که می‌توان آن را برای تعریف مفهوم «زیبا» برپا داشت (و مفهوم زیبا این است: هر چه طلاست، زیباست).

سقراط در حال گفتمان دربارهٔ کلّ مشکل بغرنج ارزشهای غائی و ابزاری، وارد نتیجهٔ آزمونی ـ اما نه خنده‌آور و مضحک ـ می‌شود که «زیبا» می‌تواند چیزی باشد به طور سودمندی لذت بخش که از راه حواس بینایی و شنوایی به ما می‌رسد، اما مفهوم «سودمندی»، ابزارگروی این مفهوم را فاش می‌سازد و ما به این نتیجه می‌رسیم که این گفتمان بی‌فایده بوده است. اما حتی تلاش‌هایی از این دست برای تعریف «زیبایی» دقیقاً در رسالهٔ *میهمانی* و در مقاطع کلاسیک دیگر، که افلاطون به بحث دربارهٔ زیبایی و عشق می‌پردازد، بازتاب نیافته است. بیایید اکنون به سمت سویهٔ سردتر نظریهٔ ایدهٔ افلاطونی ـ که هم اکنون به آن اشاره کردیم ـ باز گردیم. فرضی که به صورت ریاضی ارایه می‌شود و صور هندسی درسومین سطح مرتبهٔ شناخت در دفتر ششم کتاب *جمهور* ما را به شگفتی می‌آورد چگونه هرگونه عنصر ناب‌تر ریاضی در برترین سطح یعنی در سطح « صور ناب» نهفته است.

توجه دادن اکید افلاطونی به ریاضی و هندسه در مرتبه‌ای از مراتب پرورش نگهبانان (دفتر پنجم کتاب *جمهور*) می‌تواند به همین تأملات اشارت داشته باشد. پژوهندگان متن افلاطونی وشواهد دیگر اندیشه‌ورزی او، به ویژه نقد ارسطویی، در واقع دورگهٔ ویژه را در نظریهٔ «ایده‌ها»ی او تشخیص داده‌اند.

یکی از این رگه‌ها سقراطی یا منطقی یعنی برهانی است. مشعر بر اینکه کاربرد ما از واژگان کلّی و مفهوم‌های طبقه به این نتیجه می‌رسد که هستی باشنده‌های واقعی ـ فرا واقعی ـ به این مفهوم‌ها پیوسته است. این برهانی است که در معرض انتقادهایی سنگین قرار گرفته است به ویژه از سوی خود افلاطون در «پارمنیدس» و دیگر رساله‌های واپسین او. دومین مسأله حاکی است از تلاشهای هستی شناختی ظریف‌تری برای دستیابی ساختار همیشگی و

ضروری واقعیت، یعنی گسترده ساختن نظریهٔ اعداد فیثاغورثی که در آن افلاطون بین ماده و تلاش مداوم و بی پایان تجربهٔ حسّی ما، یعنی جهان نامعین «شدن» (تغییر) و جهان حقیقی (عقلانی) محدود تمایزی قایل می‌شود یعنی نسبتی تشخیص می‌دهد بین شماره‌های واحد و خطوط هندسی. جهان موجود برای اصل عقلانی، لوگوس (خرد و سخن logos). است، همان جهانی که در تعریف عمدهٔ منطق هندسی (کتاب پنجم اقلیدس) عرضه شده است. در سطح ارقام ریاضی یا هندسی، می‌توان گفت ما دارای بسیاری سه گوشه‌های متساوی‌الساقین هستیم که اندازه‌های متفاوتی دارند، و از این رو در تباعد و نامعین بودن امتداد مادی سهیم‌اند. وحدت (یکتایی) نهایی یا آنچه همه در آن اشتراک دارند، نسبت آنهاست، یعنی چیزی عقلانی و خردپذیر، اما با این همه تصورناپذیر، همچنان که ارسطو می‌گوید:

از این گذشته، افلاطون می‌گوید صرف نظر از اشیاء محسوس و صور (ایده‌ها)، اوبژه‌های ریاضی موجود است که وضع میانجی دارند و با اشیاء محسوس از این‌رو تفاوت دارند که مشابه آنها بسیار است در حالی که صورت (form)، خود در هر حال واحد است (*متافیزیک*، دفتر نخست،ص ۶).

اندیشهٔ افلاطون در سراسر زندگانی متوجه ایده‌ها بود. ایده‌ها از نظرگاه او در آن سوی چیزهای محسوس و تغییرپذیر، وجود دارند و چیزهای محسوس با بهره‌گرفتن از آنها به هستی می‌آیند.

ارسطو، اما آنها را «کلّی» و « صور» می‌نامد، «کلّی»هایی که از راه انتزاع «جزیی»ها حاصل شده است. نزد افلاطون، موضوع‌های ریاضی همیشگی هستند و با چیزهای محسوس تفاوت دارند.

آنچه ممکن است تصورش برای ما دشوار باشد، آن است که نظریهٔ «ثابت بودن موضوع‌های ریاضی»، چیزهایی مانند عدد و نسبت را به عنوان ایده‌های واقعی در

فراسوی هر یک از نام‌های معمولی و بی‌درنگ واقعی و محسوس، که ما بـه اوبـژه‌هـا می‌دهیم، قرار می‌دهد، همچنان که مفسّری مدرن عرضه داشته است:

ایدهٔ انسان، واژگانی عام و کلّی نیست که بـه همـهٔ انسـان‌هـای درک شـده اختصاص یابد. ایدهٔ «خود من» آن چیزی نیست دربارهٔ آنچه احساس می‌کنـیم، زمانی که خود را از لحاظ درونی در نظر می‌آوریم. ایدهٔ «آتش» واژگـان عـام و کلی نیست یا هر مفهوم عقلانی در دانستگی که به اصطلاح «کلی»، نمادی باشد از آن مفهوم، در زمانی که به همهٔ مصادیق «آتش» ادراک شده ارجاع کند و نیـز ایدهٔ «آتش» مفهومی عقلانی نیست که تعریفی داده شده باشد کـه «آتـش» را از دیگر عناصر کیهان متمایز می‌سازد. بر حسب خاصیت‌های ادراک شده، همهٔ آن مفهوم‌های معروفی که در گفتمان هر روزینه به کار می‌بریم و بیشتر فیلسـوفان جدید در نظر دارند زمانی که به نظریهٔ ایده‌های افلاطونی ارجاع می‌دهند، آری، همهٔ آن مفهوم‌ها در معنای افلاطونی کلمه، ایده بشـمار نمـی‌آینـد. آنهـا صـرفاً واژگان نومینالیستی (اسمی) هستند که بـه عناصـر موجـود در «طبقـهٔ آمیختـه» ارجاع می‌کنند. ایده‌ها به طور ناب در «طبقهٔ محدود» موجودند و نمی‌توان آنها را به هر آنچه بی‌درنگ و بی‌واسطه، احساس می‌شود، تصویر کرد ... ایده‌ها اعم از ایدهٔ آتش، درخت، کوه یا ایدهٔ «نیک» و حتی ایدهٔ «خود من» ... نسبت‌هـایی هستند که فقط یک سمبولیسم تحلیل ریاضی توانـا بـه بیـان آن اسـت و فقـط هوش ناب علمی می‌تواند آن را دریابد. (*پیش زمینهٔ ریاضی و محتـوای فلسـفهٔ یونانی* F.S.Northrop، ص ۳۲، نیویورک، ۱۹۳۶).

شاید آسان‌ترین گواه به راحتی ادراک شده‌ای که در این باره «افلاطـون بـه راستی به این شیوه می‌اندیشیده است» را بتـوان در رسـالهٔ بعـدی او *تیمـائوس* یافت که فیلسوف بزرگ از این واقعیت بهره‌گیری می‌کند که پـنج و فقـط پـنج قسم چند وجهی منظم موجود است که ساختار بنیادی را باید به آنها اسناد داد، یعنی آنها ایده‌های واقعی دارند. در آن زمان گمان می‌بردند چهار عنصر آتـش،

خاک، هوا و آب موجود است و به عنصر دیگری نیز باور داشتند (عنصر پنجم به نام اثیر) که عنصری خیالی بود. عنصر آتش همچنان که می‌توان از سیّال بودن و تند و تیزی آن حدس زد، به سبب سویهٔ ریاضی‌اش دارای هرم منظم یا جسم چهار سطحی (هرم سه گوشه) است و به دلیل ایده‌اش دارای نسبت حجم‌هایی است که جسم چهار سطحی را تعریف می‌کند. خاک به عنوان سفت‌ترین و کم‌جنبش‌ترین عنصر، دارای شکل مکعب یا شش سطحی است. هم چنین هوا که شاید جنبش‌پذیری کمتری دارد، نسبت به دقت و شمارهٔ وجه‌هایش، هشت سطحی است و «آب» که بیست سطح دارد و «اثیر» که دوازده سطح. تا همین زمان نزدیک به ما این پنج جسم جامد را به عنوان «اجسام افلاطونی» می‌شناختند. افلاطون جای دیگر می‌گوید: جزء متفکر روح ما ادراک‌های حاصل از حواس را با معیارهای خود می‌سنجد و می‌آزماید. (*دورهٔ آثار*، ۶/۱۲۶۱). این فراز به این معناست که بهترین بخش روان به اندازه-گیری و محاسبه اطمینان می‌کند. او در *تیمائوس* نیز می‌گفت که خدا خود مهندس است. می‌گویند افلاطون بر سر در آکادمی خود این عبارت را نقر کرده بود: «کسی که هندسه نمی‌داند، وارد نشود.»

احتمال دارد کسی مایل باشد بیندیشد که این سویهٔ نظریهٔ افلاطون که فراعقلانی و حتی خیلی خشک و بی روح است، می‌بایستی گویا نزد او در نسبت با مفهوم «بینش» و مفهوم رازآمیزتری که پیش از این بیان شد، با ادبیات بستگی کمتری داشته باشد، با این همه محتمل است که از راه گروه هنرهای دیگری که در عهد افلاطون در یونان بسیار پرورده شده و بالیده بود، یعنی از راه هنرهای بصری دست کم قسمی پیوند بعید با ادبیات را بتوان دریافت. یکی از رساله‌های بعدی افلاطون یعنی رسالهٔ *فیلبوس* دربردارندهٔ گفتمانی است دربارهٔ لذت و شناخت که در آن افلاطون در تلاش یافتن چیزی است که خود آن را «لذت‌های آمیخته» می‌نامد. لذت‌هایی که از رنج (=الم) حاصل می‌شود

یا به قسمی به آن وابسته است و او در این زمینه از لذت تراژدی و کمدی سخن می‌گوید و می‌کوشد این لذت‌ها را از اقسام معینی که خود آنها را ناب‌تر و به این ترتیب مرتبط‌تر با «نیک» می‌داند، متمایز سازد. فرازی از این گفت و گو را در عهد ما بیشتر به عنوان «طراح» دورهٔ باستان برای نظریه‌پردازان، شکل با معنا در هنرهای بصری پیش نهاده‌اند:

سقراط: زمانی که از زیبایی شکل سخن می‌گویم، مرادم آن نیست که عامهٔ مردم در نظر دارند، مانند زیبایی تن جانداران، یا تصاویری که نگارگران از آنها می‌سازند، بلکه مقصودم ـ اگر بتوانی سخنم را دریابی ـ شکل‌های راست و شکل‌های گرد و سطح‌ها و جسم‌هایی از این قبیل‌اند که به یاری خط‌کش، پرگار و گونیا به وجود آورده می‌شود. این شکل‌ها مانند دیگر چیزها، نسبت به چیزی یا در ارتباط با چیزی زیبا نیستند، بلکه به خودی خود و همواره زیبایند و زیبایی آنها از ماهیّت خودشان است و لذتی که برای ما فراهم می‌آورند، هیچ‌وجه مشترکی با لذت خاراندن تن ندارد. دربارهٔ رنگ‌ها نیز باور دارم که زیبایی آنها و لذتی که از دیدن آنها به ما دست می‌دهد همان‌گونه است. (*دورهٔ آثار*، ۶/۱۷۹۵)

بیایید این نظر را به نظرگاه جدولی هنرهای تقلیدی مرتبط سازیم که از مکان‌های متفاوت گرفته و تنظیم شده است. سوفیست خود، آن‌طور که افلاطون او را همچون قسمی ویژه مقلد یا فریبکار می‌بیند، موضوع «تعریف» [شناسه، حدّ چیزی را معین کردن] قرار می‌گیرد، اما روشنایی‌هایی اتفاقی در سوی دیگری می‌افکند. در این رساله، جدول زیرین را می‌بینم:

هنر (فن) یا کسبی است مانند شکار یا سازنده، یعنی به وجود آورندهٔ چیزی که موجود نیست.

هنر سازنده دو قسم است: نوع خدایی و نوع انسانی.

هنر نوع خدایی هم یا حقیقی یعنی اصلی است، مانند: آفرینش حیوانها، آدمها، آتش، خاک، یا تصویری و تخیلی، مانند: پیکره‌های خیالی، خواب‌ها، بازتاب‌ها و سایه‌ها.

اما هنر (فن) انسانی هم دو قسم است: اصلی و غیر تقلیدی، مانند ساختن خانه یا خیالی. هنر خیالی هم دو قسم است: درست کردن تصاویر با ابزار و درست کردن تصاویر بدون ابزار، مانند کسی که شبیه صدای دیگری را از خود درآورد، و این یکی هم دو قسم است؛ دانسته و ندانسته.

بخشی از این جدول که به ویژه خاطر ما را مشغول می‌دارد، تقسیم تصاویر واقعی (Eikastic) و تصاویر وهمی و خیالی (فانتاستیک) است. افلاطون گویا در این زمینه می‌کوشد، هر چند شاید نه کاملاً مصممانه، با موضوعی رویاروی گردد که در نظریهٔ باستانی دربارهٔ هنر شاخص است و آن نظریهٔ «وهم و خیال» است. فرازی در *ایلیاد* هومر آمده است که مورخان نظریه ادبی بیشتر نقل می‌کنند و در آن می‌بینیم سپری که هفاستوس (نیمه ایزد و سازندهٔ ابزار فلزی) برای آخیلوس (آشیل) ساخته، با ستایش زیاد وصف می‌شود. تصاویری که این سپر را زیور بخشیده، به چیزهایی که در زندگانی می‌بینیم شباهت دارد. از جملهٔ این تصاویر، تصویر کشتزاری است که در آن کشاورزان اینجا و آنجا در پی خیش خود روانند و همینکه به پایان کرت خود بازمی‌گردند، کسی پیش می‌آید و جامی پر از باده‌ای گوارا به دست‌شان می‌دهد. تصویر از زرساخته شدهٔ کار هفاستوس به قسمی است که بیننده پشت سر کشاورزان، زمین را مشاهده می‌کند مانند کشتزاری که تیغهٔ خیش در آن روان است، سیاه می‌شود.(*ایلیاد*، ترجمهٔ سعید نفیسی، سرودهٔ هیجدهم، ص ۵۷۹).

در زمان زندگانی خود افلاطون، هنر تصویری یونانی گویا به سرعت به سوی طبیعت گرایی و تصویر گری پیش می‌رود. تاریخنگاران هنر فورمالیستی مایلند به ما بگویند که حتی دورهٔ بزرگ هنر پیکرتراشی ـ در مثل، آرایش سه

گوشه‌های معبد زئوس ـ در المپ یـا در پـارتنون عهـد پـریکلس در آتـن، در قیاس با هنر صوری‌تر مصر باستان، نمایانگر مرحلهٔ انحطاطی بوده اسـت. هنـر بصری اکنون به شیوهٔ ظرف‌سازی فلزی روایت‌گری هلنی‌مآب گرائیده اسـت و نیز به سوی نوع هنر هلنی‌مآب از قبیل تصاویر فردی اهـل آسـیای کوچـک در حال مرگ و زنان کوچه و بازار. بعدها اسناد قدیمی به ویژه *تاریخ طبیعـی* اثـر «پلینی بزرگتر» چنین لحظه‌هایی از دقت تصویری را در زمان زندگانی افلاطون نشان می‌دهد، مانند تصویرهای ساختهٔ «زئوکسیس» که بوتهٔ انگوری نقش می‌زد کـه پرنـدگان بـرای خـوردن انگـور بـه سـوی آن کشـیده مـی‌شـدند و «پارهاسیوس» پرده‌هایی می‌ساخت که مواج و در حال حرکت به نظر می‌آمدند. توفیق‌هایی از این دست گویا از پیشرفتهای عمده‌ای برخاسته بود کـه در قـرن پنجم (پ.م) طرح و نقشهٔ نمایشی یعنـی نقاشـی سـایه‌دار یـا صـحنهٔ نمـایش دورنمایی (مناظر و مرایا)، پدید آمده بـود. در همـان زمـان، عنصـر صـوری و هندسی هنر بصری به طور آشکاری در آن قسم معماری که پیرامون افلاطون را احاطه کرده بود، ادامه می‌یافت.

پژوهش‌های جدید به خوبی نشان می‌دهد کـه ظـروف یونـانی و معمـاری معابد این سرزمین بر اصل تقارن دینامیک (نیروئی)، استوار بـوده اسـت، یعنـی بیشتر بر اصل «تناسب صحنه» تا بر «خط» و بیشتر از همه بر تناسبی پایه‌گذاری می‌شده که به وسیلهٔ نسبت‌های بیشترین و کمترین حد، که «قطعـهٔ زریـن» نـام داشته، پدید می‌آمده است.

رابطهٔ وهم (پنداره و خیال) و فورمالیسم در روزگار افلاطون ساده نبود، آن سان که حتی ممکن است در هنر «فانتاسـتیک» بـه عنـوان مثـال آورده شـود و افلاطون در رسالهٔ *سوفیست* از آن یاد می‌کند. نقاش و پیکـر تـراش در تـلاش یافتن تناسبی هستند که «زیبا» از آب درخواهد آمد: کسانی که پیکره‌های عظیم می‌سازند، در مثل، بخش‌های زبرین پیکره‌ها را بزرگتر می‌سازند به طـوری کـه

از پائین در نسبت اندازه‌های معمولی دیده شود ... وقایع‌نگار بیزانسی که هنر یونانی را روایت می‌کند، این داستان را حفظ کرده است: «زمانی که فیدیاس پیکرهٔ «آتنه» ساختهٔ خود را در مسابقه با اثر رقیب به نمایش گذاشت، مردم آماده شدند به سوی او سنگ پرتاب کنند، زمانی که دیدند پیکره از جایی که ایستاده‌اند، همان‌طور مشاهده می‌شود. این «وهم» تناسب یافته همان است که افلاطون در ردهٔ کار *سوفیست‌ها* قرار می‌دهد. با این همه حتی فورمالیسم معمارانهٔ روزگار افلاطون وابسته به همان موازنه‌هاست، بدان‌گونه که در برآمدگی (تحدّب) معروف و برجستگی ستون‌های معبد پارتنون دیده می‌شود که به مدد این ویژگی، زمانی که شخصی آنها را از پائین می‌نگرد، صاف و راست به نظر می‌آیند. ما در این جا به وسیلهٔ کنار هم نهادن دو فراز افلاطونی‌تر به پایان این جستار نزدیک می‌شویم. نخستین فراز را از گفت و گوی اولیهٔ افلاطون، یعنی از رسالهٔ کراتیلوس که دربارهٔ تصاویر لفظی یا نام‌ها سخن می‌گوید، می‌آوریم:

سقراط: پس باید نتیجه بگیریم که قانون‌گذار نیز مانند دیگر هنرمندان، گاه اثر نیک به وجود می‌آورد و گاه اثر بد.

کراتیلوس: درست است. ولی می‌دانی که ما الف و ب و دیگر حروف را پهلوی هم قرار می‌دهیم و بدین سان کلمه‌ای می‌نویسیم. اگر در زمان نوشتن از آن کلمه، حرفی کم کنیم، یا حرفی به آن بیافزائیم و حتی اگر جای حرفی را تغییر دهیم، نمی‌توان گفت همان کلمه را نوشته‌ایم، البته به طور نادرست، بلکه باید گفت کلمه‌ای دیگر نوشته‌ایم.

سقراط: ممکن است سخن تو دربارهٔ عددی که از ارقام تشکیل شده، درست باشد، مانند اینکه از عدد ده یا هر عدد دیگر رقمی کم کنیم یا رقمی بر آن بیفزائیم، ولی دربارهٔ چیزهایی مانند تصاویر که نمایندهٔ کیفیت هستند درست نیست. اگر بخواهیم آنچه می‌سازیم به راستی تصویر باشد، حق نداریم همهٔ اجزاء اصلی را در آن جای دهیم. .. فرض کن دو چیز برابر ما باشد که

یکی کراتیلوس باشد و دیگر تصویر او، ولی تصویر کراتیلوس را خدایی ساخته باشد و در ساختن آن به بازنمایی شکل و رنگ آن قناعت نورزیده، بلکه گرمی، نرمی و حرکات بدن و حتی روح و اندیشهٔ آن را نیز درست بدان گونه که تو دارا هستی با شکل و رنگ تو همراه ساخته باشد، چنانکه تصویر از هیچ نظری چیزی کمتر از تو نداشته باشد. آیا در آن صورت، یکی از آن دو کراتیلوس خواهد بود و دیگری تصویر او، یا به راستی دو کراتیلوس در برابر ما خواهد بود. (*دورهٔ آثار*، ۳/۷۹۱)

فراز دوم را ـ که در آن افلاطون به شعر و شاعری حمله می‌آورد ـ از کتاب دهم *جمهور* می‌آوریم:

گفتم پس روشن شد که تقلید همواره از حقیقت دور است و به همین دلیل می‌تواند همه چیز بسازد، زیرا در هر بار فقط نمودی را مجسم می‌کند، نه چیزی حقیقی را. در مثل، نقاش می‌تواند تصویر کفشدوزی یا درودگری یا صاحبان همه حرفه‌های گوناگون را بسازد، بی‌آنکه کمترین آشنایی به حرفهٔ آنان داشته باشد و اگر در فن خود استاد باشد، تصویر درودگر را چنان بسازد که کودکان ومردم عامی چون آن را از دور ببینند، گمان می‌برند که درودگری حقیقی در برابر خود دارند (*دورهٔ آثار*، ۶/۵۸۹).

موضوع بازنمایی (تقلید) کردار آدمیان است و آدمی نیز به ناچار نیک است یا بد. اختلاف طبیعت انسانی به تقریب همیشه، تابع این دو صفت اصلی است زیرا آدمیان بر حسب نیکی و بدی خصلت‌ها، متفاوتند. پس آدمیانی که کردارشان موضوع بازنمایی است، باید یا از ما بهتر باشند یا بدتر یا چنان باشند که ما هستیم. چنانچه نقاشان تصویر می‌کنند. «پولوگنوتوس» آدمیان را بهتر، «بوسون» آنها را بدتر و «دیونوسیوس» آنها را مطابق با واقع تصویر کرده است.

تردیدی نیست که در هریک از هنرها، چنین تفاوت‌هایی خواهد بود و هر هنری برحسب موضوع بازنمایی شده، از هنرهای دیگر جدا خواهند شد.

در رقصیدن و چنگ و مزمار نواختن نیز این تفاوت‌ها ممکن است و در هنرهای بی‌نامی که سخن را بدون آهنگ به نظم یا به نثر به کار می‌برد، نیز این تفاوت‌ها خواهد بود. چنانچه هومر، قهرمانان خود را بهتر از آنچه ما هستیم نشان داده است. «کلئوفون» همانند ما و «هگمون‌تاسوس» نخستین کسی که «پارودی» یعنی بازنمایی استهزایی اشعار جدی را ابداع کرد و نیز «نیکوخارس» نویسندهٔ *رزم نامهٔ بزدل‌ها*، بدتر از آنچه ما هستیم. (*هنر شاعری*، ارسطو، ترجمهٔ ف. مجتبایی، ۴۸) کمترین نتیجه‌ای را که باید از همهٔ این شواهد گرفت، گویا آن باشد که افلاطون در این زمینه‌ها با مشکل بسیار بغرنج رابطهٔ فورمالیسم و همگروی در هنر رویاروی نشده است و در راستای خشکی و شکنندگی نظرگاه ریاضی بنیادی خود دربارهٔ واقعیت، بی‌اطمینانی‌اش را دربارهٔ روش‌های رئالیستی زمان خود بیان داشته و رأی موافق همیشه نافذی را به سود قسمی فورمالیسم بصری عرضه کرده است. اگر این بخش از نظریه‌سازی او تا آنجا نمی‌رود که درباره ماهیّت شعر چیزی بگوید، دست‌کم نمونهٔ نخستینی برای نظریه‌های «سبک پردازی» یا «ناوابستگی» به ما می‌دهد که تا امروز در تاریخ «فن شعر» هنر شاعری، هرگز کاملاً کنار گذاشته نشده. تردیدی نیست که افراط دربارهٔ «ناوابستگی» به وسیلهٔ تباین با نظریه‌ای از لحاظ تجربی وزین‌تر و گرم‌تر (یعنی نظریهٔ ارسطو)، رویکرد دیگری را عرضه می‌دارد آن‌سان که گویی به راستی این نظریهٔ اخیر از سویهٔ تاریخی نقطهٔ عزیمتی بوده است از ایستگاه نظریهٔ افلاطونی.

ارسطو در مقام شاگرد افلاطون در سال ۳۶۷(پ.م) یا هیجده سال پیش از درگذشت استاد در هشتاد سالگی ـ که در سال ۳۴۹ پیش آمد ـ به آکادمی آمد. او چهارده سال بعد در سال۳۳۵پ.م، دبستان خود را در آتن بنیاد گذاشت. می‌دانیم که در پایان کار و بار خود در «لوکیون» رساله‌های خود را در سه کتاب: دربارهٔ بلاغت(سخنوری) نوشت و به قسمی نگارش رساله‌ای یا تکمیل یادداشت‌هایی ـ در ۲۶ فصل ـ را که همان کتاب *فن شعر* مشهور اوست،

برعهده گرفت. حتی اگر برحسب اتفاق در این ایام، پژوهشگران آثار باستانی، باور خود را درباره نویسندهٔ فن شعر تغییر می‌دادند، ما می‌بایستی هنوز برای شرح و بیان این اشارات فشرده و تا حدودی آشفته به نظام فلسفهٔ یونانی مراجعه کنیم، یعنی به آن نظام(سیستم) فلسفی که به ساده‌ترین وضع و حال، آثاری مانند دربارهٔ آسمان و به ویژه متافیزیک، اخلاق، سیاست ارسطو به آن نظام مرتبط می‌شود.

فن شعر، نوشته‌ای است از آن قسم که ارسطوییان آن را «شنیدنی» (یا تقریر استاد deromatce) نامیده‌اند که می‌بایست به مدد آثار دیگر و بزرگتر او تفسیر شود. تفاوت نظر افلاطون و ارسطو دربارهٔ شعر، نقطهٔ اوج و نهایی تفاوت نظر آنها دربارهٔ «ایده»ها (کلی‌ها) است و رساله‌های *فن سخنوری* و *فن شعر* ارسطو بخشی از پاسخ بزرگتر او به افلاطون است.

افلاطون استاد و حریفی است که غالباً به روی صحنه می‌آید [تا به محک انتقاد بخورد] و در برهان‌های ارسطو و به ویژه در بخش‌های تاریخی کتاب *متافیزیک* پدیدار و غالباً ناپدید می‌شود.

افلاطون در جوانی نخست با «کراتیلوس» و تفکرات هراکلیتوس آشنا شد که می‌گفتند همه چیزهای محسوس همیشه در حال «شدن» هستند و هیچ‌گونه شناختی به آنها تعلق نمی‌گیرد.

افلاطون در سال‌های بعد نیز همین نظر را داشت، اما سقراط مشغول مشکل‌های اخلاقی بود، به «فوسیس»، در کل آن ـ نمی‌پرداخت، بلکه در جست‌وجوی «کلی» (To katholou) در آن زمینه بود. سقراط، نخستین فیلسوف یونانی بود که اندیشه را بر تعاریف متمرکز ساخت. افلاطون از او پیروی کرد و باورمند شد که «تعریف» به چیزهای دیگر جز از محسوسات پیوند دارد، زیرا تعریفی کلی و مشترک از محسوسات ـ که همواره دگرگون می‌شوند ـ به دست نمی‌توان داد. اکنون او این چیزهایی که از نوعی دیگرند،«ایده» نامید و گفت که همه چیزهای محسوس به دنبال آنها و به سبب

پیوند بستگی تنگاتنگ با آنها، «نام» پیدا می‌کنند، زیرا بسیاری از باشندگان به اعتبار اشتراک در ایده‌ای که همنام آنها هستند، وجود دارد.(*متافیزیک*، ترجمهٔ دکتر شرف‌الدین خراسانی، کتاب نخست، بخش۶، شمارهٔ ۲۴).

ارسطو همچنین در کتاب *متافیزیک* می‌گوید:

آشکار است از نظریهٔ کسانی که می‌گویند:«ایده‌ها از جملهٔ «جوهر»ها هستند و در همان زمان، «انواع» را برخاسته از «جنس» و «فصل» می‌دانند ... چه نتیجه‌هایی به دست می‌آید، گرچه به راستی نیست که «کلی» ... مانند «چیستی» (ماهیت)، «جوهر» باشد، اما درآن حضور دارد مانند«جانور» که در «انسان» و «اسب» حاضر است. پس روشن است که «کلی» دارای مفهومی است و در این میان هیچ فرقی هم نمی‌کند، اگر برای همه چیزهایی که در «جوهر»اند، مفهوم یافت نشود، زیرا دست کم«کلی»، «جوهر» چیزی خواهد بود، چنانچه «انسان»، جوهر خرد انسانی است که در او وجود دارد. بدین سان همان چیز بار دیگر روی می‌دهد، زیرا «کلی» در مثل «انسان»، جوهر چیزی خواهد بود که همچون ویژگی‌اش در آن حضور دارد و نیز ناممکن و یاوه است که این «چیز» و «جوهر»، اگر از چیزی مرکب باشد، نه مرکب از جوهر باشد و نه از این «چیز در این جا» بلکه از کیفیتی باشد ... اگر «انواع» ایده‌ها هستند چنانچه «جانور»، «انسان» و «اسب»، در آن صورت برحسب عدد یا یکی و همان است یا متفاوت است.

(بر حسب مفهوم آشکار است که «یکی» است، چرا که گوینده در هر یک از آن دو مورد، همان مفهوم را بیان می‌کند)، پس اگر یک انسان در خود و به خودی خود هست که یک «این چیز در اینجا» است و جداگانه است، در آن صورت آن چیزهایی که «انسان» از آن برخاسته است مانند «جانور» و «دوپا» به ضرورت بر یک «این چیز» دلالت دارند و «جدا» هستند و از جمله «جوهر»ها هستند. (*متافیزیک*، همان، کتاب هفتم)

افزوده بر این اگر ایده‌ها اعدادند، چگونه علت‌ها خواهند بود؟ آیا به آن علت که باشندگان، اعداد دیگرند، در مثل چنین عددی «انسان» و چنان عددی «سقراط» و دیگری «کالیاس» است؟ (*متافیزیک*، همان، دفتر نخست، ۳۸)

شاید برای منظور ما، بهترین کار ممکن این باشد، بکوشیم تفاوت افلاطون و ارسطو را در زمینهٔ نظر آنها دربارهٔ«کلی» به طور گسترده و ساده به یکسان بیان داریم. از واقعیتی که یاد شد، چنین برمی‌آید ـ و چنانچه دیده‌ایم ـ هرجا افلاطون به ریاضی، فراروندگی از تجربهٔ حسی و به شدت به انتزاع می‌گراید، ارسطو ـ که پدرش پزشک دربار بود و خود طبیعی‌دان و زیست‌شناس است و علاقه‌مند به مطالعهٔ طبیعت تجربی و دوستدار چیزهای مشخص و مملوس ـ ما بر خطا نخواهیم بود که اگر بر حسب عادت به تصور آوریم که در پس پشت «کلی»های ارسطو نه پیکره‌ای هندسی مانند سه گوشه و دایره، بلکه جوانی زنده مانند «اسب» دیده می‌شود. اگر در اینجا تغییرهایی درکار بود ـ از نوباوگی گرفته تا زمان مرگ و پوسیدگی و زوال ـ باز ممکن می‌بود بگوییم که:«چیزهایی موجود بوده که تغییر یافته»، حتی اگر چیزی سرد، گرم شود، یعنی به قوه (توانمندی)، فعلیت یافته است و به «قوه» در چیزی «ماندگار» می‌شود. و همچنین البته به ویژه در باشنده‌ای زنده در شدن و تغییر، جهتی، مقصودی و کمال یافتگی (entelechy) و خودبسندگی چیزی همچنانکه در آن چیز، فعلیت می‌یابد، وجود دارد. بیشتر در اسب در مثل تا در کرّهٔ اسب.«آنچه چیزی هست» زمانی که به کمال می‌رسد، آن را طبیعت آن چیز می‌نامیم. (سیاست، ارسطو، بخش نخست) یا «دربارهٔ چیزی زمانی مناسب‌تر حرف می‌توان زد و گفت چیست که نسبت به زمانی که «به قوه» موجود است، به کمال دست یافته باشد؟» (*فیزیک*، ارسطو، فصل دوم)، مکررشدن در تولید(پیدایش) نیز با این موضوع پیوندی دارد، «زمانی که درختی را می‌بریم و به صورت تختخواب درمی‌آوریم. و اگر اینطور پیش آید که تختخواب را در زمین

بکاریم، اگر چیزی به طور کلی پدید آید، درختی خواهد بود نه تختخوابی. *فیزیک*» (همان، فصل دوم) انسان از انسان زاده می‌شود، ولی تختخواب، از تختخواب زاده نمی‌شود. ماده یا جوهر، ایده یا شکل همچنانکه دیدیم، موضوع شناخت در اوج اندیشه‌ورزی افلاطون بود. او به آشکار از مرز تجربهٔ حسی فراتر رفت و از اسب‌ها و تختخواب‌هایی که به طوری خشن و مطمئن، در طبقه پایین‌تر شناخته می‌شود، به مدد باور عادی جدا شد و این را ارسطو وارد حوزهٔ خود چیزها به عنوان اصل نیرویی (دینامیک) هستی کرد، وارد اصل نیرویی چیزهایی که در جهتی معین درحال تغییر و شدن، دوام می‌یابند. چه به گفتهٔ ارسطو، «صورت» باید در «باشنده» به عنوان یکی از «علت»های آن موجود باشد.

زمانی که ما با فرآورده‌های معین و منظم طبیعت رویاروی می‌شویم،نمی‌بایستی بگوییم هریک از آنها، متعلق به کیفیتی خاص است به علت اینکه به این «صورت» درآمده است، بلکه بایستی بگوییم آنها اینطورند به علت اینکه چنین یا چنان‌اند، چرا که فراروند شدن (تغییر) ملازم هستی است و به سبب هستی است نه بر خلاف آن (دربارهٔ پیدایش حیوانات، بخش نخست، فصل پنجم).

واژگان افلاطونی جوهر (ousia) آن‌طور که در آثار ارسطو نمایان می‌شود، در ترجمه‌های انگلیسی هم کلمه سوبستانس را پذیراست و هم کلمهٔ ذات (essence) را. عبارت Totion oinai چه بودن چیزی که بود، چه بودستی یا چه بودگی، چنان به واژگان جوهر (ousia)، خویشاوندی نزدیک دارد که به تقریب از آن نامتمایز است. «باشنده» به گونه‌های بسیار گفته می‌شود... از یک سو بر «چه‌ای» و «این چیزها در اینجا» دلالت دارد و از سوی دیگر بر کیفیت و کمیت... زمانی که بپرسند: این چیز چیست؟ ما نمی‌گوییم «سفید» یا «گرم» است یا یک متر و نیم درازا دارد، بلکه می‌گوییم «انسان» است یا «خدا»ست. (*متافیزیک*، کتاب هفتم، فصل نخست)

ارسطو شیوهٔ سقراطی و منطقی، نه شیوهٔ فیثاغورسی و ریاضی تفکر افلاطونی را ادامه می‌دهد، اما این شیوه را به طور «هستی شناختی» پیش می‌برد، آن نیز به مدد بنیاد کردن آن به قسمی ژرف‌تر درون خود چیزها، بدان سان که اصل وحدت حیاتی آنها را در تغییر (شدن) همیشگی است. در رسالهٔ *پارمنیدس* افلاطون، سقراط جوان ـ به صورتی که به طور نمایشی در صحنهٔ گفت و گو حضور دارد ـ در برابر پارمنیدس الئایی آشفته می‌شود که از او دربارهٔ چیزهایی دارای ایده یعنی اقسام خود ایده‌ها و شمارهٔ آنها می‌پرسد. سقراط اقسامی از ایده‌ها را یقینی می‌داند، یعنی می‌پذیرد «ایده‌ها»ی کاته گوری «کلی»ها همچون «مانند» و «تفاوت» وجود دارد و نیز کیفیت‌های اخلاقی همچون «دادگری» و «نیک» و ویژگی‌های ریاضی و عناصر طبیعی (آتش، هوا، آب و خاک) و نیز انواع طبیعی مانند «اسب» و «انسان»... ولی دربارهٔ طبقه‌های میانی یا پایین‌تر در مثل گل و لای و مو [چه باید گفت؟]. برهانی که عرضه می‌شود قطعیت کمتری دارد. روشن نیست که ارسطو به طور کامل توفیق‌آمیزی این مشکل را گشوده باشد، اما دست کم تأکید زیست شناختی و از این رو تأکید ساختار گرایانهٔ او بر آن است که مفهوم«صورت» را بر باشندگان بغرنج تر و پایدارتر زنده یعنی«سوبستانس» حیاتی متمرکز سازد. تأکید وی وقف تعیین کیفیاتی است که باشنده (موجود) باید داشته باشد تا به طور کلی چیزی باشد، یعنی این باشد یا آن و«تک» باشد.

گذر از عرصه‌های متافیزیکی‌تر تفکر ارسطویی به «فن شعر» و «فن بلاغت» او به وسیلهٔ تمایز مجدد مشخصهٔ تجربه‌گرائی وی در واکنش به جدیّت عقلانی افلاطون بر ما نمایان می شود یا برای آسوده کردن فکر ما فراهم می گردد. این همان تمایز کلی است که ارسطو بین علم نظری و مراتب متنوع فلسفه‌های کاربردی و هنرهای مولد یا موجزتر بگوییم بین یقین بیان پذیر و احتمال درخور گفت و گو برقرار می سازد. این تمایز ـ بدان گونه که نزد افلاطون

می‌نمود بوده باشد ـ نازل و انحصاری نبود، بلکه آسان‌گیر و جامع بود و شامل همه قسم نظمی برای طرحی ویژه می‌شد تا به قسمی هویدایی و درون مرتبه‌ای از دقت که می توانست در مقام واقعیتی که بایست از موارد ویژه‌اش به ضرورت به دست آورد. همچنانکه گفت و گوهای هستی شناختی و شناخت شناسانهٔ افلاطون درونمایه‌های خود را در موزهٔ پهناور شاهکار سیاسی او کتاب *جمهور* برمی‌تاباند، آثار متافیزیکی منطقی و علمی ارسطو نیز در *اخلاق* او انعکاس یافت یا در فلسفهٔ عمل عقلانی او در مسیر «وسیله و ابزار » و نیز در کتاب *سیاست* او جست و جویی است تاریخی تر درون فعالیت بشری کتاب«هشتم سیاست» او با تربیت سر و کار دارد و ویژه‌تر آنکه فصل های پنجم و هفتم *سیاست* به ارزش هنرهای بصری موسیقی و کلامی می‌پردازد. ارسطو می گوید:«دربارهٔ ارزش شعر و کتاب *فن شعر* خود به طور کاملتری سخن رانده‌ام . ما می‌توانیم دربارهٔ هر دو کتاب *فن و شعر* و *فن و بلاغت* او در مقام شرح تفصیلی این عرصهٔ کتاب *سیاست* او بیندیشیم و بدون دغدغه دربارهٔ این فرضیه پژوهش کنیم که برای ارسطو و افلاطون هر دو به یکسان «شعر» هنری است که باید فهمیده شود، ستایش یا نکوهش شود، آن نیز فقط در پیوند با کل موجود انسانی که با شعر به هر حال هم وسیله ای است برای او و هم بازتاب حالات اوست. به هر حال این چنین فرض بنیادی ارسطو را از این موضوع باز نمی‌دارد که به شعر در چشم‌انداز خود شعر در مقام چیزی بنگرد که ویژگی های خود را داراست. یکی از طُرفه‌ترین فرازهای *فن شعر* را در فصل بیست و پنجم می بینیم (گرچه به طور تصادفی دربارهٔ آن به بحث پرداخته‌اند) زمانی که او در کار رد کردن برخی انتقادهای فضل فروشانه‌ای است که به طور آشکار در زمان او رواج داشت (بی‌گمان تکیه بر آثار انتقادی زوئیلوس[1] عیبجو و دوستان اوست) و او در اینجا اشارتی دارد به لفظ پردازی بیش از اندازه، یعنی اشاره می‌کند به ملاک عملی و خبری از آن قسم، که به آسانی می-

توان به سقراط رسالهٔ *ایون* افلاطون، منسوب کرد. به گفتهٔ ارسطو می‌توان تفاوت گذاشت بین عیب‌هایی که به ذات شعر بسته است و عیب‌هایی که عرضی است. اگر این عیب وابستهٔ گزینش نادرست باشد (در مثل شاعر اسبی را نشان دهد که در وقت راه رفتن، دست و پای راست خود را زمانی واحد به جلو برد یا در مثل بهره بردن از علوم پزشکی و فنون دیگر، بی‌دقتی کند)، در این صورت چنین عیبی به ذات شعر مربوط نمی‌شود. (*هنر شاعری*، ۱۷۴)

یا از هنر تقلیدی دیگر، یعنی نقاشی که خواهر هنر شاعری است[۲]، مثال بیاوریم که «اگر هنرمندی نداند گوزن ماده شاخ ندارد، خطایش کمتر از کسی است که آن را به طرزی ناپسندیده و ناهنرمندانه نقاشی می‌کند». (*هنر شاعری*، ۱۷۶) ممکن است ارسطو با به کار بردن واژهٔ «ناهنرمندانه» موضوع را مسلم فرض کرده باشد و بی‌گمان در معنایی نیز همینطور است. در معناهایی همهٔ نظریه‌های دیگر شاعری ... به قسمی چنین روشی دارند، یعنی ما نباید ناحیهٔ کانونی تعریف ناشدنی را به وسیلهٔ نظریه‌پردازی کاهش دهیم، چرا که تعریفی علمی یا به طور کامل تحلیلی از شعر هرگز به دست نیامده است. پس باید پرسید: هنرمندانه یعنی چه؟ هنر چیست؟ هنر کلامی به ما چه می‌گوید؟

در بین بخش‌های رسالهٔ پوئتیک (فن شعر، هنر شاعری) ارسطو که نظریه پردازان بعدی، بیشتر از بخش‌های دیگر آن، نقل کرده‌اند، این گفته (dieta) را می‌خوانیم که: شعر فلسفی‌تر و جدی‌تر از تاریخ (و روایت) است، یعنی شعر با «کلی» سر و کار دارد، به این معنا که شعر نه به آنچه روی داده، بلکه به آنچه ممکن است روی دهد، می‌پردازد و از این رو، احتمال ناممکن را برای امکان‌های نامحتمل برتری می‌دهد. ولی آنچه ناممکن است، چگونه می‌تواند محتمل باشد؟ در اینجا می‌توان این طور پاسخ داد که محتمل موجه‌نما و هماهنگ را باید بر حسب قوانین ویژه به تقریب تحقیقی، روح، ارزش، شور و شوق و آرزو ... در نظر گرفت نه بر حسب قواعد علم و اندازه‌گیری فیزیکی یا بر حسب قوانین معین درونی که اثر

هنری برای خودش برپا می‌کند و نیز نه بر حسب قوانین ارجاعی برونی علمی. تلاش عمدهٔ سنت ارسطویی در نقد، آشتی دادن چنان گزاره‌هایی بوده است همراه با این واقعیت که یکی از تعابیر کانون نظام فلسفی ارسطو، مفهوم «بازنمایی» (Mimesis) است. چنانکه انتظار می‌توان داشت این مفهوم هم نزدیکی او را به افلاطون نشان می‌دهد و هم مقصود او را در زمینهٔ نقد و رد نظریهٔ شعری افلاطونی را. بازنمایی (تقلید) – که از نظر افلاطون به معنای دورشدن از واقعیت است یا دست‌کم زمانی که او این مفهوم را به هنر اطلاق می‌کند، به معنای تحریف واقعیت است ـ به وسیلهٔ ارسطو دستکاری می‌شود تا این معنا را پیدا کند که بازنمایی چیزی است بس بهتر از واقعیت، گر چه ممکن است ما در شناختن آن با دشواری بسیار رویارو می‌شویم. در زمینه‌های علمی‌تر، ارسطو گویا این طور به تصوّر می‌آورد که رابطهٔ تقلیدی بین هنر علمی و طبیعت یکی از همیاران فرارونـد «فرجام شناسی» است. پس می‌گوید: «هنر طبیعت را بازنمایی می‌کند.» این گفته در کتاب *علم آثار جوّ* آمده است نه در کتاب *فن شعر* و ارجاع دارد به کمکی که فن آشپزی به کار گوارش خوراک می‌کند. «هنر به طبیعت – که در پی هدف خود است – پای افزاری می‌دهد.» و نیز «هر هنر و هر تربیتی اهدافی را تنظیم می‌کند. برای به انجام رساندن آنچه طبیعت ناکرده باقی گذاشته» (*سیاست*، فصل چهارم) و همچنین «هنر کار را به سامان می‌رساند زمانی که طبیعت درمی‌ماند یا اجزای ناپیدا را بازنمایی می‌کند» (*فیزیک*، بخش دوم، ص۸) یا این مطلب را در آغاز بگوییم که هنر اهدافی دارد و بر حسب طرح، نقشه یا ایده‌ای کار می‌کند و کارش با کار طبیعت همانند است. طبیعت، اسب می‌سازد و هنر تختخواب را. در زمینهٔ شکل‌بندی‌های طبیعی نیز وضع همانطور است که در چیزهای مصنوع، زیرا بذر [گیاه] دقیقاً همان‌طور تولید می‌کند که چیزهای محصول هنر (*متافیزیک*، کتاب هفتم، فصل نهم)

به هر حال، دقیقاً این معانی نیست که به توضیح آن چیزهایی می‌پردازد که گزاره‌های نخستین *فن شعر* می‌گفت مُشعر بر اینکه برخی از هنرها مانند موسیقی،

نقاشی و شعر همه بازنمایی (تقلید) می‌کنند و در فرجام می‌توان تصمیم گرفت دست به کار ترکیب معانی شد، اما پیش از هر چیز باید واژگان «باز نمایی» [در *فن شعر*] را نه به عنوان ارجاع به قسمی کمک کار یا همانندی با طبیعت، بلکه به عنوان ارجاع به «مانند سازی» یا با «تصویرپردازی» از طبیعت دریافت.

معادل «بازنمایی» در یونانی مفهوم (homonima) است که در یکی از فرازهای مهم کتاب *سیاست* به جای واژهٔ «بازنمایی» به کار رفته. این واژه از وزن و ملودی به عنوان بازنمایی شورها و شهوت‌های بشری سخن می‌گوید. (*سیاست*، کتاب هشتم، ۵) از اشارات ویژه‌ای به صورتگری و انواع دیگر نقاشی در کتاب *فن شعر*، می‌توان برای لحظه‌ای فرض کرد مفهوم ارسطویی «بازنمایی» مفهومی است لفظی و برونی، چیزی مانند «فن ساختن اشیا» در کتاب *سوفیست* افلاطون. موسیقی و رقص از سویی دیگر نیز در رسالهٔ *فن شعر* و همچنین در کتاب *سیاست* صورت هایی از «بازنمایی» به شمار آمده‌اند و گفته می‌شود موضوع خاص «بازنمایی» باید کردار آدمی باشد و خصلت‌ها و شهوت‌ها، کارها یا تجربه‌های او. (بنگرید به *فن شعر*) کوتاه سخن ارسطو می‌گوید: بازنمایی شعری، بازنمایی عمل درونی آدمی است. واژهٔ (homonima) در *فن شعر* گویا به معنای «بازنمایی کامل» است یعنی تجسم کردن چیزی یا کاری یا نماد (سمبول) ، آنطور که ممکن است ما امروز آن را بنامیم. تجسم یا نماد خشم، آرامش، دلیری، خویشتنداری و همه خصلت‌های متضاد با آنها. و شایستهٔ گفتن است که موضوع حواس دیگر و حتی موضوع‌های حس بینایی در اندیشهٔ ارسطو در این ویژگی مستقیماً شورانگیز و اخلاقی سهیم نیستند. پیکره‌ها و رنگ‌ها، بازنمایی به حساب نمی‌آیند، اما علایم عادت‌ها و اشاره‌های اخلاقی که بدن از حالات عاطفی به دست می‌دهد، «بازنمایی» هستند؛ در مثل آن چنانکه زمانی شخصی از شرم سرخ می‌شود یا از ترس رنگش می‌پرد یا اخم می‌کند. این اشاره‌های آمده در کتاب *سیاست* می‌تواند به این توضیح مدد برساند که چرا ارسطو

در چند جا در *فن شعر* به عنصر نمایشی دورنما (منظره) (opsis) به طور مستقیم اشاره می‌کند به عنوان ابزار و پوشاک نمایشی نه به عنوان شعر در مقام موضوع نقد. تأکید او در *فن شعر* به طوری بسیار روشن به «بازنمایی» واژه‌هایی تعلق می‌گیرد از قسم موضوعاتی به ویژه مناسب برای آن قسم بازنمایی، یعنی بازنمایی کردارآدمی شور و شهوت و منش او. و نیز موضوعات ممکن بازنمایی شاعرانه به گفتهٔ او در این کتاب نه باید آدمی باشد آن‌طور که در زندگانی واقعی می بینیم، بلکه آدمی که نه بهتر از ماست و نه بدتر از ما ـ و نه فقط چیزها آن طور که بودند و هستند، بلکه آنطور که می بایست بوده باشند یا آنطور که می‌گویند هستند یا باید باشند. اگر اعتراض کنند که توصیف شاعرانه مطابق با واقع نیست شاعر می‌تواند به احتمال پاسخ دهد که کارها را چنانکه باید باشند نمایش داده است، این پاسخ سوفوکلس بود که گفته است من آدمیان را چنانکه باید باشند نمایش می‌دهم و اوریپیدس آنها را چنانکه هستند. و همچنین می تواند ممکن باشد که مردمانی باشند به آن صورت که «زئوکسیس » نقاشی کرده است. ما می گوییم آری اما در این زمینه «ناممکن بودن» بهتر است، زیرا نوع آرمانی(ایده آل) باید والاتر از واقعیت باشد. واژهٔ (boltion) یعنی بهتر و والاتر، بخشی است از متافیزیک ارسطو دربارهٔ فورم (صورت) ، بالیدن(رشد) ، سمت وسو یا آرمان. او در کتاب *دربارهٔ حیوانات* می نویسد: طبیعت یا از راه ضرورت افزارواره (مکانیکی) عمل می کند یا از طریق رانشی به سوی آرمان.

اما باید پرسید در «بازنمایی شاعرانه» چه آرمانی عرضه می شود؟ آیا ما از راه تصوّر آرمانی می‌توانیم نشان دهیم شعر در مقام تصویر همچنین بازنمایی حسی است از پیش تعریف شده از فراروندی که به طبیعت کمک می کند؟آیا می‌گوییم که شعر آنطور که در کتاب *سیاست* در معنای تربیتی فهمیده شده، با عرضهٔ تصاویر آرمانی به نیروهای طبیعت اخلاقی آدمی یاری می‌رساند یا موازی با آنهاست؟ اگر ما چنین گوییم البته به این موضوع بسیار نزدیک

خواهیم شد که شرط و قیدی آموزشی در تعریف خود از شعر بگنجانیم و در این زمینه حتی از آنچه گویا خود ارسطو می خواست به چنین موضوعی نزدیک تر خواهیم شد. اما بیانی جز این، ممکن است به آشفتگی دیگری بینجامد، یعنی در چنبرهٔ «تعریفی گردنده» (دور و تسلسل) بیفتد. «باچر» در تفسیر ستایش‌انگیز خود دربارهٔ این عبارت ارسطو «اشیا آن طور که باید باشند...» می‌گوید: «این عبارت را نه در معنای اخلاقی، بلکه فقط در معنای زیبا شناختی باید گرفت» و با این تفسیر گزارشی آشکارا« همان گویانه» [هر چیزی همان است که هست] ارسطو را ابرام می‌کند مشعر بر اینکه تنها عیب هنری این است که تصویر حیوانی را ناهنرمندانه نقاشی کنیم.

ارسطو در قیاسی به طور ویژه زیست شناختی، تاریخ تراژدی در مقام نوع ادبی را این طور جمع بندی می‌کند: «به راستی تراژدی پس از دگرگونی‌های بسیار، سرانجام به شکل طبیعی خود رسید و در اینجا از پیشرفت باز ایستاد.»(*هنر شاعری*، فصل چهارم) مراحل بالیدن سازمان زنده‌ای یکتا و تک، از کرهٔ اسب تا اسب – با تاریخ درام یونان موازی است، از سرودهای پر شور آیین دیونی سوسی گرفته تا برسد به تراژدی‌های سوفوکلس که پس از این بالیدن و رشد درام تراژیک متوقف گردید. برای متفکری که تمایل تاریخی دارد امکان دارد از این واقعیت بسیار فراتر برود که ارسطو مشاهده‌گری استقرایی بود [و از جزء به کل می‌رسید] و از این رو کاملاً مطمئن شود این فرض را پیش کشد.

توصیف ارسطو دربارهٔ آنچه در این زمینه گفته، مشاهده‌ای تجربی است مبنی بر اینکه آنچه در دوران قرن پنجم یونان به انجام رسیده بود، هیچ گونه ارزشی دربرنداشته است.

در بین ساده‌ترین هنجارهایی که برای نمایشنامه‌ای درنظر می‌توان آورد، یکی آن است که نمایشنامه باید اندازه‌ای معین داشته باشد، یعنی نه زیاد طولانی باشد، به طوری که دانستگی نتواند از آن لذت برد، در مثل حیوانی که یک کیلومتر دورتر

از ما ایستاده باشد، نمی‌تواند دیده شود و از این‌رو نیز زیبا نمی‌تواند نامیده شود، و از سوی دیگر زیاد کوتاه نباید باشد به طوری که روابط درونی معینی را نادیده گیرد. نمایشنامه درواقع می‌بایستی حجم و اندازه‌ای معین داشته باشد چرا که می‌بایست به ساختار و نسبت‌های معینی تعلق داشته باشد.

ارسطو در *فن شعر* گفته است: «زیبایی در بزرگی و نظم است» ... عمل تراژدی در معنایی ساده و محدود، نباید بیش از یک روز طول بکشد. عمل تراژدی در معنایی اثباتی مربوط به ساختار و بزرگی (اندازه) باید به اندازهٔ کافی طولانی باشد که ما بتوانیم دگرگونی از شرّ به نیک یا از نیک به شرّ را تصدیق کنیم و نیز می‌توان افزود عمل تراژدی باید به اندازهٔ کافی طولانی باشد تا نیک و شر هر دو را به قدر کفایت نمایش دهد. نمایش عمل بغرنج، از نمایش عمل ساده بهتر و والاتر است. عمل بغرنج آن است که دربردارندهٔ دگرگونی ناگهان و در مقام این ساخت و کار در بردارندهٔ «شناسایی» باشد. این ویژگی اندیشهٔ ارسطوست که این مفهوم‌ها (که از جهتی صُوری‌اند و با مفهوم‌های صُوری‌تر پیوند نزدیک دارند)، از جهت دیگر سرشار از دلالت‌هایی هستند دربارهٔ محتوای آرمانی تراژدی، که در این زمینه در آینده به آن خواهیم پرداخت.

مفهوم‌های «دگرگونی ناگهانی» و «شناسایی» [جا آوردن معنای رویدادها و منش اشخاص] و نیز مفهوم‌های «بغرنج»، «نیک‌بختی» یا «شوربختی» – که با دگرگونی ناگهانی ارتباط نوعی دارد – و مفهوم « آگاه شدن» را می‌توان به عنوان میانجی‌گری درونی متنوع بین سویه‌های صُوری و محتوایی محض در نظر گرفت. پرداخته‌ترین مفهوم‌هایی که ارسطو به کار می‌آورد، شاید مفهوم «کامل بودن و کلیت» و مفهوم « پایان و انجام» باشد. او می‌گوید عمل تراژدی نه فقط باید در اندازهٔ معین باشد، بلکه باید «کلی» و «تمام» باشد. آوایی نزدیک به این نیز کتاب *فیزیک* او شنیده می‌شود:

به دلیل اینکه ما «کل» را تعریف کردیم – که کمبود نداشته باشد (در مثل می‌گوییم مردی کامل یا جعبه‌ای کامل) ، پس کل، کامل، یا کاملاً، همه یکی است یا نزدیک به یکدیگر است. هیچ چیزی که پایان نداشته باشد، «کامل» نیست و «پایان»، حد و مرز است. (کتاب *فیزیک*، فصل سوم،ص ۶)

گفتمان دربارهٔ «کل» در *فن شعر*، از پیش متضمن مفهوم‌های صُوری «پایان»، «آغاز» و «میانه» است. آن چیز را تمام و کامل می‌گوییم که دارای آغاز، میانه و پایان باشد. «آغاز» آن است که ناگزیر پس از چیز دیگری نیاید، ولی به ماهیت خود، پس از آن چیزهای دیگری باشد برخلاف آن پایان آن است که خود ناگزیر یا برحسب معمول پس از چیز دیگری بیاید و خود نیز چیز دیگری در پی نداشته باشد. پس داستان خوب آن است که آغاز و انجامش نه به دلخواه شاعر، بلکه مطابق با این قواعد باشد. (*هنر شاعری*،صص ۷۶ ـ ۷۷)

این پیوند درونی سه مفهوم صُوری یاد شده با «کل» به خوبی در متافیزیک بیان می‌شود، همچنین از کمیت‌های دارای آغاز و میانه و پایان، معنی آن کمیت‌هایی که وضع یاد شده برای آنها تلاقی به وجود نمی‌آورد، همه (Pan) و آنهایی که آن وضع برایشان اختلافی پدید می‌آورد، «کل» نامیده می‌شوند، اما به آنهایی که هر دو حالت برایشان ممکن است نیز «همه» و «کل» گفته می‌شود. (متافیزیک، کتاب پنجم، فصل ۲۶)

ارسطو می‌گوید: «آغاز» ایجاب می‌کند چیزی بیش از آن نیاید، «میانه» آن است که به ناچار پس از چیز دیگری بیاید و پیش از روی دادن چیزی دیگر باشد و «پایان» آن است که آخر چیزهای دیگر بیاید. (*هنر شاعری*، فصل هفتم) این مفهوم‌ها همچنانکه انتزاعی هستند، همچنین که به ما عرضه می‌شوند، بدیهی و روشن‌اند و ارثیهٔ کل سنت ارسطویی، با این همه متضمن نوعی غنای معنا هستند و حتی مشکل‌هائی درخور گفت و گو برمی‌انگیزند.

«آغاز» یعنی آن چیزی که ناگزیر لازم نیست چیزی پیش از آن بیاید، البته به طوری بسیار مناسب در درام یافت نمی‌شود. چرا که آغاز هر داستانی به احتمال با مردی یا خانواده‌ای سر و کار دارد و از این رو دست کم مستلزم مقدماتی به عنوان پیشینهٔ آن است (که در پیشگفتار یا در روایتی که به گذشته عطف می‌کند، می‌تواند یاد شود یا نشود). معنای پذیرفتنی این گزاره که «داستان باید آغازی داشته باشد»، گویا باید بدین گونه باشد: داستان باید کم و بیش جایی آغاز شود که پیشینه‌ها و مقدمات آن را بتوان یقینی دانست، یعنی جایی که آن مقدمات بیشتر پیوندی عام و کلی باشند تا ارتباط ویژه و خاص و این نکته با ارجاع به مواد موجود تراژدی یونانی، داستان‌های دلپذیر شهر «تب» و خانوادهٔ «آتروئوس»، معنای ویژه‌ای دارد. به گفتهٔ ارسطو، این داستان‌ها به راستی و به طور معمول بهترین‌اند، زیرا این امتیاز را دارند که درواقع روی داده‌اند و از این رو دست کم باید محتمل باشند. بر این گفته می‌توان افزود (زیرا این ایده‌ای است که به آسانی به اینجا می‌رسد) که این داستان-ها با آغازی سریع جاری می‌شوند. در این زمینه شاعری کمدی نویس که در زمان ارسطو می‌زیسته، این طور گلایه می‌کند:

تراژدی‌نویس شهر شما، روی هم رفته خوش بخت‌ترین شاعران است. پیش از هر چیز طرح داستانی او، حتی پیش از آنکه عبارتی بر زبان آورد، نزد شنونده معهود و آشناست. برای او کافی است که فقط آن را یادآوری کند. اگر بگوید «اودیپوس» شنوندگان تا ته قصه را می‌دانند که پدرش «لائیوس» بود و مادرش «ژوکاسته» و پسران و دخترانش چه نام‌هایی داشتند و همه چه کردند و چه بر سرشان آمد ... ولی ما کمدی‌نویسان چنین ذخائری نداریم. (آنتی فانس، اشعار، ۱۹۱، و نیز بنگرید به *کمدی یونانی*، گیلبرت نوروود، لندن، ۱۹۳۱، ص ۴۹)

بنابراین، به مدد سنت مشهور چنان واقعیت داستانی است که «هوراس» در دورهٔ بعد توانست اندرز کلاسیک خود را دربارهٔ آغاز محاصرهٔ شهر «تروی» – نه با زاده شدن «هلن» و خواهران و برادران او – پیش نهد، با این همه، عامل

میانهٔ هوراسی با عامل «میانهٔ داستانی» ارسطویی پیوند بسیار مبهمی دارد که «میانه به فعل واقعی، و نه آغاز. طرح داستانی (plot) است و این تناقض را نمی‌توان گشود در صورتی که مفهوم‌های ارسطویی را به طور تقویمی کامل و ارجاع سنجیده شده به جهان بیرونی، دریافت کنیم.

پی‌نوشتها:

۱. زوئیلوس (زوئیل در حدود ۴۰۰ پ.م) از مردم آمفی پولیس. او از سخن سنجان عیب جوی یونان بود و نویسندهٔ رساله‌هایی در نقد و رد آثار هومر و افلاطون و به نقد اسطوره‌های مبالغه‌آمیز و روایت‌های مجعول می‌پرداخت. انتقادهای او بر آثار هومر، چنان سخت و زننده بود که تنفر مردم را برانگیخت. می‌گفتند که «سخنانش مانند تازیانه و صاعقه‌ای است که بر سر هومر فرود می‌آید»، پس او را «تازیانهٔ هومر» نامیدند. شیوهٔ نقد او به شیوهٔ اهل جدل می‌ماند و نکته گیری او نچسب و ناموجّه است (*نقد ادبی*، دکتر زرین کوب، ص ۳۰۰)

۲. مراد از هنری که خواهر یعنی خویشاوند نزدیک هنر شاعری است، نقاشی است که از سویهٔ تصویرگری‌اش به هنر شاعری مانند است، نیز در *فن شعر* به بحث گذاشته شده است. ارسطو، هنر را بازنمایی واقعیت می‌داند (بازنمایی را دانشمندان فن بلاغت ما تقلید و محاکات ترجمه کرده‌اند که معنای اصلی کلمهٔ یونانی را نمی‌رساند). کلمهٔ (بازنمایی) به معنای باز نمایش دادن چیزی است. پیش از ارسطو، فیثاغورس و افلاطون نیز همینطور نظر داده‌اند، اما تفاوت وی با آنها در این است که نویسندهٔ *فن شعر* بازنمایی را بد و زیان‌بخش نمی‌داند، چرا که نسخه‌برداری سطحی و بی‌مایه‌ای از نمودهای انسانی و طبیعی نیست. او در مقام زیست‌شناسی زبردست، بازنمایی را به عنوان کلیتی زنده و خلاقانه پیش می‌نهد.

ادبیات داستانی

چشمهایش

(رمان، بزرگ علوی، ۱۳۳۱)

بـزرگ علـوی در ۱۲۸۳خورشـیدی (۱۹۰۴م) در خـانواده‌ای بازرگـان و مشروطه‌خواه به دنیا آمد. پدرش حـاج سیّدابوالحسـن، او و دو پسـر دیگـرش آقامرتضی و آقا مصطفی را برای تحصیل به آلمان برد و وسایل آموزش آنان را فراهم آورد. آقابزرگ پس از فراغ از تحصیل به ایران آمد و به کـار تـدریس و نویسندگی پرداخت. با صادق هدایت و نیز دکتر ارانی آشنا گردیـد و در ۱۳۱۰ به اتّفاق هدایت و شیرازپور پرتو کتاب *انیران* را نوشـت و در ۱۳۱۳ مجموعـه داستان‌های کوتاه *چمدان* را به چاپ رسانید. علوی در ۱۳۱۶ به علّـت شـرکت در گروهی مارکسیستی به رهبری دکتر ارانی به زندان افتاد و چهار سـال در زنـدان ماند تا چند هفته پس از شهریور ۱۳۲۰ و سقوط حکومت بیست‌ساله از زندان آزاد شد و مدّت‌ها از فعّالین حزب تودهٔ ایران بود. در ۱۹۵۳ مدال طلای شورای جهانی صلح را به‌دست آورد. پس از سقوط دکتر محمّد مصدّق، ۲۸ مرداد ماه ۱۳۳۲ علوی که برای معالجه به اروپا رفته بود، دیگر به ایران بازنگشت تا انقلاب اسلامی ایـران ۱۳۵۷ پیش آمد و علوی برای دیدار دوستان و خانوادهٔ خود به ایران آمـد و مـدّتی کوتاه در سرزمین خود به‌سر برد و آن‌گاه به برلین بازگشت. علوی مـدّت‌هـا اسـتاد

دانشگاه هومبولد در آلمان شرقی بود.

آثار علوی زیاد نیست. داستان‌های او غالباً کوتاه است و مهمّترین آنها عبارت است از: *چمدان* (۱۳۱۳)، *ورق پاره‌های زندان* (۱۳۲۰)، *نامه‌ها* (۱۳۳۰)، *پنجاه و سه نفر* (۱۳۲۱)، و *چشمهایش (۱۳۳۱)*، *میرزا*(۱۳۵۷) ... «نخستین اثر چاپ شدهٔ علوی، *چمدان*، نشان می‌دهد که علوی در سال‌های جوانی و تحصیل خود در آلمان به‌شدّت زیر نفوذ فرویدیسم قرار گرفته بوده است. بعدها پس از پذیرش فلسفهٔ مارکسیسم کوشید آنچه را که رئالیسم اجتماعی نام نهاده‌اند در نوشته‌های خود بیاورد، امّا چنانکه خواهیم دید، فروید و تحلیل روان او بخش مهمّی از آثار علوی را به خود اختصاص داد و حرکت آدم‌های داستانی‌او بر این هنجار، وسیلهٔ حسّاسیت شدید و انواع متفاوت نابهنجاری‌های روانی تعیین و مشروط گردید.» (*ادبیّات منثور جدید ایران*، ۱۱۴).

علوی، همسر و فرزند دارد و افزوده بر نوشتن داستان و فعّالیّت‌سیاسی، به کار تدریس و سردبیری مجلّه‌ها از جمله: *پیام نو* (چاپ تهران) نیز پرداخته است. از کارهای دیگر او معرّفی آثار فرهنگی کهن و جدید ایران به اروپائیان است. و در این زمینه برخی از آثار نظامی گنجوی و صادق هدایت و فریدون توللی را به آلمانی ترجمه کرده و درباره ادبیّات جدید ایران نقدهای ارزنده‌ای نوشته.

داستان‌های کوتاه علوی به دو قسم عمده بخش می‌شود: داستان‌های اجتماعی (*گیله‌مرد*، *دربدر*، *تحت الحنکی*، *مردی که پالتو شیک تنش بود*)، داستان‌های روان‌شناختی: *چمدان*، *رقص مرگ*، *سرباز سربی*. در *گیله مرد*، ما وارد عرصهٔ مبارزات اجتماعی می‌شویم و داستانی داریم که به شیوهٔ رئالیسم اجتماعی نوشته شده. در *سرباز سربی* ـ که از نظر ساختمان داستانی، مدرن و بسیار ممتاز است ـ ما با مشکلی روانی سر وکار داریم. گرچه بیان مشکل روانی، مأخوذ از فرویدیسم است باز ساختمان و واقعیّت‌های داستان، ایرانی است. شخصیّت عمدهٔ آن، آقای‌ف، شخص ناتوانی است و نتوانسته از پیلهٔ کودکی خود به درآید. «بعد تریاکی شدم ...

مادرم مرا دوست داشت. من شانزده سال داشتم، ولی تا مادرم دستش را توی دست من نمی‌گذاشت خواب به چشمم نمی‌آمد. اینها چیزهایی نیستند که همه‌کس بتواند بفهمد.» (*چمدان*، ۷۱). *گیله‌مرد* را یکی از زیباترین داستان‌های کوتاه معاصر ایران شمرده و گفته‌اند که «ایجاز کلام، ساختمان، تعادل و هماهنگی، اصالت و به‌ویژه کیفیّت هیجانی آن، یادآور کارهای نویسندگان غربی همچون ارنست همینگوی است. (*ادبیّات منثور جدید ایران*، ۱۱۹) از این گذشته، زبان و بیان *گیله مرد* و *یه‌رنچکا* و برخی بخش‌های *چشمهایش* ... علوی را در ردهٔ نخست نویسندگان معاصر ایران قرار می‌دهد. ترجمه‌های علوی نیز از اهمیّت ویژه برخوردار است و او توانسته آثاری مانند *دوشیزه اورلئان* شیللر، *کسب و کار خانم* وارن برنارد شاو، *مستنطق* پریستلی، *باغ آلبالوی* چخوف، *حماسهٔ ملی ایران* نولدکه را به زیبایی به زبان فارسی درآورد. [کسانی که خواهان آگاهی بیشتر دربارهٔ علوی هستند می‌توانند به *نقد آثار علوی*، ع. دست‌غیب، تهران، ۱۳۵۸ و *ادبیّات منثور جدید ایران*، ح. کامشاد، لندن، ۱۹۶۶، صص ۱۱۳ ـ ۱۲۴ مراجعه کنند.]

چشمهایش، داستان زنی اشرافی است که عاشق استاد ماکان، هنرمند نقّاش و رهبر سیاسی می‌شود و می‌کوشد او را برای خود نگاه دارد، ولی در این تلاش، ناکام می‌ماند. فرنگیس از جوانی آرزومند بوده است که هنرمند شود و در پی این آرزوی شعله‌ور به پاریس می‌رود و در مدرسهٔ هنرهای زیبا نام‌نویسی می‌کند، امّا کاهلی، تن‌آسایی، و زیبایی‌اش که مردان را به دور او گرد آورده، مانع از آن می‌شود که در جهان هنر به جایی برسد. کار هنر، کار تلاش مداوم و فداکاری و خطر است و اینها هیچ‌کدام به مذاق فرنگیس خوش نمی‌آید. کم‌کم زندگانی یکنواخت پاریس خسته‌اش می‌کند، دیگر نه از عشق و عاشقی خوشش می‌آید و نه از نقّاشی و در اینجاست که خداداد، دانشجوی فقیر و انقلابی به او می‌گوید: «هنوز دیر نشده! می‌توانی خوشبخت بشوی. راه هنر به روی تو باز است. از این ولنگاری که بدان مبتلا شده‌ای دست بردار، کار

کن ... درد ناکامی را تحمّل کن تا نقّاش شوی» (۱۰۷) فرنگیس به ایران می‌آید و با معرّفی خداداد به نزد استاد ماکان می‌رود. پیش از سفر پاریس هم بـه نـزد استاد رفته بود، ولی او به وی اعتنای چندانی نکرد ولی این بار فرنگیس کـه در عین رنجیدگی عاشق استاد ماکان است خود را بـه وی نزدیـک مـی‌کنـد و در تشکیلات مخفی مبارزه با حکومت رضاشاه به فعالیّت می‌پردازد. امّا فعالیّت او در واقع برای نجات مردم ایران از یوغ حکومت خودکامه نیسـت، بلکـه بـرای خشنود ساختن استاد است. فعالیت سیاسی: ماشین کردن نامـه‌هـا و اعلامیـه‌هـای سیاسی، پخش آنها ... همه و همه وسیله‌ای است که فرنگیس را به استاد نزدیک‌تـر می‌کند. در زمان این مبارزه‌ها و دیدارها، استاد نیز عاشق فرنگیس می‌شود.

استاد ماکان علوی، ترکیبی از شخصیّت کمال‌الملک و دکتر ارانی اسـت. او مردی است تودار، متین، استوار، در ظاهر سرد و در باطن شـعله‌ور و توفـانی، هنرمند و دوستدار تودهٔ مردم. او در کار هنر و مبارزه با هیچ‌کس، حتّی با خـود شاه، سازش نمی‌کند، از هیچ مـانعی نمـی‌هراسـد، بـه هـیچ وسـیله‌ای تطمیـع نمی‌گردد. او در زمرهٔ هنرمندانی است که به جدّ در کار رهایی دادن تـوده‌هـای مردم سرزمین خود ایستاده اسـت، همـهٔ هـوش و حـواسّ و حتّـی هنـر او در خدمت آنان است.

و ... تمام رجال آرزو داشتند که استاد، صورت آنهـا را بسـازد، مـی‌آمدنـد، خواهش می‌کردند، التماس می‌کردند، امّا او حتّی در دورانی که احتیاج به کمک داشت به این خفّت تن در نمی‌داد. در صورتی که تصویر آقا رجب، نوکرش را بارها کشید. (۱۵)

حضور فرنگیس در مبارزهٔ زیر زمینی از این نظر، ضروری و لازم مـی‌شـود که او دختر امیر هزارکوهی مازندرانی، ملّاک مشهور است، و خانهٔ او جای امنی برای ماشین کردن شبنامه‌ها و نگاه داشتن آنهاست.

البتّه استاد به‌هر حال به فرنگیس بی‌اعتنا نیست، و به همان دلیل اسـت کـه

وی را محرم اسرار خود و گروه می‌کند و می‌کوشد از او برای مبارزه، عنصر مفیدی سازد.

انتشار نامه‌ها، پای پلیس را به خانهٔ امیر هزارکوهی باز می‌کند و چیزی نمانده است که رابطهٔ فرنگیس با ماکان و گروه انقلابی مخفی کشف شود، امّا خونسردی امیر هزارکوهی و بلاهت مأمور پلیس موجب می‌گردد کار به آنجا نرسد. امیر هزارکوهی با رضاشاه مخالف است، امّا می‌گوید کسی مرد میدان مبارزه با او نیست:

مگر این دستگاه، روی پای خودش ایستاده که شماها بتوانید واژگونش کنید؟ آنهایی که نگهش می‌دارند از قایم موشک‌بازی‌های شما هراسی ندارند. این دیو، احتیاج به قربانی‌های زیاد دارد. امّا من کسی را مرد میدان [با او] نمی‌بینم. می‌ترسم عوض اینکه او را ضعیف‌تر کنید، از خونخواری پروارتر بشود (۱۳۸).

دامنهٔ بدگمانی پلیس بالا می‌گیرد، در حدود سیصد نفر در تهران توقیف می‌شوند، امیر هزارکوهی به تبعید می‌رود و سرپرستی اموال و املاکش را به فرنگیس وامی‌گذارد. کم‌کم استاد و گروه مخفی او در خطر توقیف قرار می‌گیرند، و سرتیپ آرام، رئیس نظمیّه، وارد مرحلهٔ بحرانی داستان می‌شود. نظمیّه و سرتیپ آرام، تقریباً از همه‌چیز باخبرند، روابط و آدم‌ها را پیدا کرده‌اند و اکنون خود استاد در خطر است. سرتیپ آرام که از مدتها پیش خواستگار همسری با فرنگیس بوده، اکنون می‌تواند کمک مهمّی به استاد کند و جان او را نجات دهد. آرام، پول فراوان گرد آورده و اکنون می‌خواهد همسری پولدار و زیبا به‌دست آورد و از «کشور کور و کچل‌ها» و «شاهی که مثل چهارپاداران فحش می‌دهد» به فرانسه بگریزد. او اکنون در اوج قدرت است، ماکان را توقیف کرده، سرنخ گروه انقلابی را گیر آورده و نزد شاه، ارج بیشتری یافته است. او حاضر می‌شود وسیلهٔ تبعید استاد را به کلات فراهم آورد و او را از مرگ نجات دهد مشروط بر اینکه فرنگیس به همسری وی درآید. فرنگیس

می‌پذیرد و با سرتیپ آرام به فرنگستان می‌رود و استاد با گردن کشیده، در جامه‌ای آراسته، بدون ترس به تبعیدگاه خود می‌رود تا در آنجا جان بسپارد (۲۱۳) فرنگیس در فرنگستان نیز آسودگی نمی‌یابد، اضطراب، او را رها نمی‌کند، هر روز و هر شب متأسّف است که چرا با استاد به کلات نرفت و با «آرام» به پاریس آمد. او دیگر، آن زن شوریده، مغرور و عاشق‌پیشه نیست. زنی درهم‌شکسته و بیمار است و در پایان می گوید: آنچه درون مرا می‌کاود و می‌خورد هنوز هم‌گفته نشده. [و خطاب به ناظم موزهٔ آثار استاد می‌گوید] «تابلوتان را هم ببرید! دیگر من به این پرده هیچ علاقه‌ای ندارم. استاد شما اشتباه کرده. این چشم‌ها مال من نیست»(۲۱۳)

درواقع، دعوایی که در سال ۱۳۳۱ سال انتشار *چشمهایش* درگرفت و هنوز نیز تا حدودی ادامه دارد بر سر همین موضوع بوده. چشم‌هایی که استاد در ترسیم آن، هنرنمایی به خرج داد آیا از آن فرنگیس هست یا نه؟ در همان آغاز کتاب دربارهٔ این تصویر می‌خوانیم:

پردهٔ چشمهایش صورت سادهٔ زنی بیش نبود. صورت کشیدهٔ زنی که زلف‌هایش مانند قیر مذاب، روی شانه‌ها جاری بود. همه‌چیز این صورت محو می‌نمود. بینی و دهن و گونه و پیشانی با رنگ تیره‌ای نمایانده شده بود. گویی نقّاش می‌خواسته است بگوید که صاحب صورت، دیگر در عالم خارج وجود ندارد و فقط چشم‌ها در خاطرهٔ او اثر ماندنی گذاشته‌اند. چشم‌ها با گیرندگی عجیبی به آدم نگاه می‌کردند... آیا از این چشم‌ها می‌بایستی در لحظهٔ بعد اشک بریزد؟ یا اینکه خندهٔ تلخی بجهد؟ امّا دور لبها خنده‌ای محسوس نبود. آیا چشم‌ها تنگ و کشیده بودند که بخندند و تماشا کننده را به زندگی تشویق کنند و یا دلخسته‌ای را بچزانند؟ آیا این چشم‌ها از آن زن پرهیزکار از دنیا گذشته بود یا زن کامبخش و کامجویی که دنبال طعمه می‌گشت...؟ آیا صادق و صمیمی بودند یا موذی و گستاخ؟ عفیف یا وقیح؟ ... این نگاه، این چشم‌های

نیم خمار و نیم مست، چه داستان‌ها که نقل نمی‌کردند... (۹)

گره تضاد داستان، دقیقاً در «اسرارآمیز بودن» چشم‌های فرنگیس، همین چشم‌های جان‌ستان و جان‌بخش نهفته است و به همین دلیل، داستان علوی، داستانی روان‌شناسی است نه سیاسی و انقلابی. منتقدان حزب توده در آن سالها اثر علوی را به شدّت به باد انتقاد گرفتند. گروهی دیگر و عامّه خوانندگان از آن تحسین بسیار کردند. دنبالهٔ نزاع حتّی به مطبوعات شوروی نیز کشیده شد و آنها کمبودهای فنّی و انقلابی آن را به بحث گذاشتند. چکیدهٔ انتقاد جناح چپ آن روز از *چشمهایش* این بود که این قصه از تمایلات خرده بورژوازی علوی سرچشمه می‌گیرد و چهرهٔ انقلابی ماکان و گروهش را خدشه‌دار می‌سازد. یکی از همین گروه با یادآوری نزاع آن سال‌ها می‌نویسد:

ما می‌کوشیدیم به همرزمان خود بفهمانیم که آقابزرگ رمان نوشتهٔ نه فلسفهٔ اقتصاد یا مبارزهٔ طبقاتی... آثار علوی در حوزهٔ دبستان رئالیسم اجتماعی نیست... روشن است که اگر در هر قصه‌ای از کارگری و دهقانی یا حتّی از اعتصاب یا عصیان و آشوب انقلابی سخن رود، هرگز به خودی خود دلیل نیست که اثری به شیوهٔ رئالیسم اجتماعی به‌وجود آمده است. این شیوه، نه شوخی است نه ترجیع‌بند هر گوینده‌ای که قافیه‌اش به تنگ می‌افتد، بلکه کاری است بس دشوار، چون تنها از نویسندگانی ممکن است برآید که خود به گردش جهان در راستای دگرگونی‌های ویژه‌ای باور دارند. (مجلّهٔ *کاوه*، شمارهٔ ۵۱، نوروز ۱۳۵۳، علی مستوفی (احمد صادق)، ص ۴۱)

علوی، خود سال‌ها پس از انتشار کتاب می‌نویسد:

دربارهٔ *چشمهایش* باید بگویم که هر کس از ظنّ خود و جهان‌نگری خود به آن توجّه کرده و قهرمانان را با شخصیّت‌های تاریخی مقایسه کرده است. یکی در چهرهٔ ماکان نقش نقّاشی را یافته و دیگری متفکّری [سیاسی] را، در صورتی که قصد من عکّاسی نبوده و بیشتر خواسته‌ام تصویری از وضع

فرهنگی و سیاسی و اجتماعی که در آن دوران اختناق حکمفرما بود طرح کنم. آنچه منتقدان خارج ایران در این زمینه نوشته‌اند، به‌کلّی گمراه‌کننده بوده است. (*آدینه*، شمارهٔ ۲۴، اسفند ۱۳۶۸، ص ۱۵)

اگر بیطرفانه داوری کنیم در *چشمهایش* دو فراروند عمده به موازات هم جریان دارد: مبارزهٔ سیاسی گروهی مارکسیست به رهبری استاد ماکان، عشق فرنگیس یا زندگانی شورانگیز دختری اشرافی. علوی، مایهٔ فراروند نخست را از مبارزه‌های گروه پنجاه و سه‌نفر که خود، یکی از آنها بود به‌دست آورده و سپس آن را با بُن‌مایه‌ای عاشقانه‌به‌هم آمیخته و *چشمهایش* را ساخته است. منتقدان جناح چپ در اهمیّت هنری کتاب تردیدی نداشتند. آنها در ترکیب ماجرای قصه ایراد می‌گرفتند که عشق فرنگیس، مبارزه‌های سیاسی استاد را در بسیاری از صحنه‌ها در پرده می‌گذارد، و حوادث انقلابی را کدر و مخدوش می‌کند. و نیز می‌گفتند استاد، اشتباه نکرده و چهرهٔ، فرنگیس را درست نشان داده. فرنگیس زنی اشرافی است، پس از گروه دشمن است. او به فرمان آگاهی (یا ناخود آگاهی طبقاتی) به سوی استاد می‌آید و به شیوه‌های گونه‌گون می‌کوشد او را از مبارزه با نظام حکومتی موجود باز دارد و آن‌گاه، استاد را ترک می‌کند که می‌بیند دیگر سحر و افسونش در او کارگر نیست و سرانجام به اصل طبقاتی خود باز می‌گردد و با سرتیپ آرام که دوستاقبان مبارزان سیاسی است ازدواج می‌کند. ما اگر این انتقاد را بپذیریم، بی‌تردید باید به استادی علوی در کار نوشتن داستان بلند *چشمهایش* اقرار آوریم؛ زیرا علوی به‌هر حال توانسته است آدم‌های داستانی خود را در زمینهٔ طبقاتی خودشان بپرورد و به پیش ببرد. امّا چنانکه از خود او نیز شنیدیم، وی قصدی از این دست نداشته و می‌خواسته‌است «وضع فرهنگی و اجتماعی دورهٔ اختناق را تصویر کند.» با اینکه علوی در این کار نیز کم و بیش توفیق یافته، امّا به گفتهٔ دکتر خانلری «شخص مهمّ و اصلی این داستان... نه خود نقّاش است نه کسی که جویای

اسرار اوست، بلکه زنی است که موضوع پردهٔ *چشمهایش* استاد ماکان بوده است. نویسنده، این زن را با وضوح و دقّت تمام تصویر کرده، به حدّی که خواننده پس از اتمام مطالعهٔ کتاب می‌پندارد آن زن را خود دیده و با او آشنا بوده است.» (*مجلّهٔ سخن*، دورهٔ چهارم، ص ۱۶۳). پس درونمایهٔ مهمّ کتاب، عاشقانه و روان‌شناختی است نه سیاسی و انقلابی. از همهٔ اینها گذشته در دورهٔ رضاشاه، به‌ویژه در سال‌هایی که استاد ماکان توقیف و سپس تبعید می‌شود، همچنان مبارزهٔ سیاسی که بتواند خمیرمایهٔ خلق آثاری، مانند *چگونه فولاد آبدیده شد* آستروفسکی یا *مادر* گورکی بشود، موجود نبود. گروهی اندک به گرد دکتر ارانی جمع می‌شدند و در گوشه و کنار به تبلیغ افکار خود می‌پرداختند و مجلّه‌ای نیز چاپ می‌کردند که فقط بین گروهی کم‌شمار از تحصیل‌کردگان شهرت داشت و اکثریّت مطلق مردم ایران حتّی از وجود آن خبر نداشتند. آنچه از فعالیّت‌های این گروه به عرصهٔ قصه سیاسی می‌توانست درآید، *در پنجاه و سه نفر* بازتابانده شده بود و پیش نمونهٔ آن را علوی در جای دیگر در داستان کوتاه *نامه‌ها* پرورانده بود. در این داستان، قاضی زشت چهره و زشت‌کردار پیری را می‌بینیم که دختری به نام شیرین دارد و به او مهری عاشقانه می‌ورزد. دوری دیگران از او فقط به دلیل زشتی چهره‌اش نیست، بلکه به علّت مقام او نیز هست. او در دستگاه دادگستری حکومت بیست‌ساله، قاضی است و با حقّه‌بازی و محکوم کردن بیگناهان و گرفتن رشوه به رفاهی اشرافی دست یافته. مردم می‌ترسند که با او معاشرت کنند. او جز «شیرین» هیچ مایهٔ دلخوشی دیگری ندارد. راز ترسناکی نیز وی را شکنجه می‌کند و این راز که هیچ‌کس از آن خبر ندارد، آن است که زن خود را کشته است. شیرین، کم کم بزرگ و با حقیقت‌ها آشنا می‌شود و پدرش را ترک می‌کند و به مبارزان سیاسی می‌پیوندد. شبی یکی از مبارزان سیاسی به نزد قاضی می‌آید و با او عتاب و خطاب سخت می‌کند و مدارک جرم شیرین را که بر روی میز قاضی است به

آتش بخاری می‌افکند و می‌سوزاند و به او خبر می‌دهد که دخترش به مبارزان سیاسی پیوسته و در راه آزادی است. (*نامه‌ها*، ۴۳)

در چشم‌*هایش*، دختر امیر هزارکوهی، پس از عمری تنعّم و آسودگی و گشت و گذار در پاریس به مبارزه‌ای سیاسی می‌پیوندد. او ظاهراً عاشق استاد است و به فرمان استاد یا معشوق خود حاضر است هر کاری بکند، امّا در عمق، درد دیگری دارد. فرنگیس از آن نمونه‌آدم‌هایی است که در برزخ بین دو جهان گیر افتاده. اگر با خداداد و استاد ماکان آشنا نشده بود خود را در قمار یا موادّ مخدّر غرق می‌کرد. او زنی است بیمار و همانطور که خود می‌گوید دچار حالت بیمارگون «حسّاسیّت فوق‌العاده» است و نمی‌تواند زندگانی عادی داشته باشد و نمی‌تواند شوهرداری کند: «مثل ماهی که از آب به روی زمین خشک بیفتد، روی زمین می‌جهم و سر و دُم به خاک و سنگ می‌کوبم... گذشتهٔ من ... همه جا مانند سایه همراه من است و هرگز نتوانستم آن را از خود برانم ...» (۱۴۸)

نویسنده می‌کوشد اضطراب و هراس وجودی فرنگیس را ناشی از وضع طبقاتی او بداند «تارهایی که خانوادهٔ من در وجودم تنیده، اینها مرا در قفس انداخته‌اند و من هر چه سعی کردم نتوانستم این قشر سرد را بترکانم» (۱۴۸) امّا همین فرنگیس جای دیگر چیز دیگری می‌گوید:

من آدم علیلی هستم. اینکه این قدر در اروپا پرسه می‌زنم با وجود علاقه‌ای که به ایران دارم یک قسمتش برای معالجهٔ خودم است. ظاهراً هیچ عیبی ندارد. بیشتر پزشکان، مرا سالم تشخیص داده‌اند. تمام ارکان بدنم سالم است، امّا گاهی تمام بدنم می‌لرزد، تنم مشتعل می‌شود، قلبم می‌گیرد... پوست بدنم، سر انگشتانم، نگاه چشمم ... زیادتر از حدّ معمول حسّاس هستند. (۱۴۲)

و جای دیگر روشن‌تر می‌گوید:

من در منتهای لذّت، حتّی هنگامی که در کورهٔ سعادت گداخته می‌شوم باز

مزهٔ تلخ زهر زندگی را که ته زبانم هست، می‌چشم. (۱۴۱)

این زن فوق‌العاده حسّاس و زیبا، هیچ جا در خانهٔ خود نیست. نه در تهران نه در پاریس، نه نزد عاشق ایتالیایی خود دوناتللو نه در کنار استاد ماکان. دوناتللو شبی فرنگیس را به گردش می‌برد و روی دریاچه در قایق، آهنگ شورانگیز عجیبی می‌خواند. مثل این است که همه شور و شهوت و رؤیای مرگ پیشرس خود را زمزمه می‌کند و زمانی که فرنگیس به خواستش پاسخ منفی می‌دهد، خود را می‌کشد. (۸۳) او خود حتّی روزی به فکر خودکشی می‌افتد. به همان دریاچه می‌رود و تنها سوار قایق می‌شود. ولی چشمش که به آب کدر دریاچه می‌افتد، عالم سیاهی را می‌بیند و وحشت می‌کند و از ابلهی خودش خنده‌اش می‌گیرد. (۸۷) چشم‌های فرنگیس بر استاد نیز چیرگی می‌یابند و او را به هراس می‌افکنند. ماکان حتّی اگر می‌خواست زندگانی آرامی داشته باشد، نمی‌توانست با فرنگیس سر کند. او می‌کوشد دریابد درون چشم‌های فرنگیس چیست تا آن را به تصویر درآورد، ولی در این زمینه چیزی پیدا نمی‌کند و فقط در تبعیدگاه کلات در پایان زندگانی خود از خاطره‌های خود، تصویری از آن چشم‌ها به دست می‌دهد. فرنگیس نیز گاه می‌خواهد همه چیز را در پای استاد فدا کند و گاه به خود نهیب می‌دهد که : ماکان، نقّاش زبردستی است هنرش را فدای جاه‌طلبی کرده ... مبادا به خانه‌اش بروی. چند روز بیشتر با تو نیست. آن وقت چه می‌کنی؟ آن دیگری [نیروی دیگر درونی] برآشفته، پاسخ می‌داد که شیرینی عشق در همین دو دلی است...، این دو روح دشمنی که در هستی من لانه داشتند. (۱۰۴) ناظم مدرسه که به اعترافات فرنگیس گوش می‌دهد می‌گوید: «این زنی که سعادت خود را گم کرده بود... شاید استاد، موجب ذلّت کنونی او بوده. این زن، تفالهٔ اجتماعی بود که در آن نشو و نما می‌کرد. چرا استاد نتوانست او را آرام کند و برای زندگانی شرافتمندانه برباید.» البتّه اگر چنین یا چنان می‌شد در داستانی که به صورت

ویژه‌ای نوشته شده و در دسترس دیگران قرار داده شده، مکانی نمی‌تواند داشته باشد. فرنگیس از جهت عاطفی و شور و شیدایی، زن فوق‌العاده‌ای است و در اعماق روحش نیروهای شیطانی و انسانی با هم در ستیزه‌اند. امّا بی‌گمان نمی‌تواند قهرمان مبارزهٔ سیاسی یا اجتماعی باشد و لازم هم نیست، باشد. فرض کنید این زن در فرانسه عاشق یکی از رهبران سیاسی این کشور می‌شد، و آن رهبر سیاسی نیز به او عشق می‌ورزید، آیا آن ستیزهٔ پرهیجانی که او در ایران و با استاد ماکان پیدا می‌کند می‌داشت؟ بعید است. در گرم‌ترین صحنهٔ عشقبازی ماکان و فرنگیس، این دو، دست به‌دست هم، زیر درختان زبان گنجشگ پرسه می‌زنند... و دور از نگاه عابران بوسه می‌گیرند و می‌دهند. (۱۵۰) البتّه فرنگیس از این بیشتر می‌خواهد، امّا متانت و استواری ماکان، بیش از این را مجاز نمی‌شمارد. چنین مسألهٔ اخلاقی با مسأله‌ای سیاسی در کتاب گره‌خورده است و هنوز هم در سرزمین ما چنین تصورّی موجود است. زیرا در اینجا رهبر سیاسی در همان زمان، قدّیس هم باید باشد، معلّم اخلاق هم باید باشد، در حالی که در جاهای دیگر، ماکان و فرنگیس می‌توانستند صحنه‌هایی گرمتر از صحنه‌هایی که در *چشمهایش* می‌بینیم داشته باشند و باز، کار سیاسی خود را دنبال کنند. پس گره تضادّ در وضعیّت طبقاتی این دو نفر یا مبارزهٔ سیاسی آن روزها نیست. گره تضادّ دقیقاً در شخصیّت فرنگیس است و علوی سال‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۳۱ به جهات سیاسی خواسته یا ناچار بوده، گره یاد شده را در وضعیّت طبقاتی فرنگیس قرار دهد. روشن‌تر بگوییم فرنگیس یک «امابواری » ایرانی است، امابواری عفیف‌تر و بافرهنگ‌تر. نه کم‌و نه بیش. و قدرت قلم نویسنده نیز در وصف حالات و تضادّ درونی فرنگیس به‌خوبی نمایان است. راز افسونگر «چشم‌های» فرنگیس مانند رشته‌ای نامریی خواننده را می‌کشد و می‌برد و کلک علوی در وصف راز آن چشم‌ها جادوگری می‌کند. ممکن است بگویند و گفته‌اند که بیشتر صفحات کتاب، وقف کشاکش ماکان و

فرنگیس است. فرنگیس با التهاب تمام، درصدد ربودن دل ماکان است و ماکان می‌کوشد به این التهاب گرم جنسی، بی‌اعتنا بماند و در انجام فرنگیس، درخواستِ زناشویی آرام رئیس نظمیّه را می‌پذیرد و به گفتهٔ خود، این کار را برای نجات دادن جان استاد انجام می‌دهد. «فرنگیس در گفتگوی با ناظم می‌کوشد او را متقاعد سازد، آن چشمهای دروغزن و اغواگر از آنِ او نیست و استاد نیز او را نشناخته است. ناظم نیز در برخی‌جاها می‌کوشد سخن فرنگیس را به قسمی تأیید کند و همین مسأله موجب نقد شدید ناقدان جبههٔ چپ آن روزها شد. اینان می‌گفتند فرنگیس دختر ماجراجوی بورژواست که از سرگرمی‌ها و لذّات طبقه و پیرامون خود به تنگ آمده برای بهره‌گیری از هیجان‌های جنبش انقلابی به ماکان نزدیک شده است.» (*ادبیّات منثور جدید* فارسی، ۱۲۲)

همهٔ این واقعیّت‌ها در *چشمهایش* هست، ولی رشتهٔ اصلی نیست. رشتهٔ اصلی، همان ماجرای فرنگیس و تضادّ درونی اوست. کمیساروف در این زمینه می‌نویسد:

قسم دیگری ناتورالیسم را در مثل در آدم‌های داستانی بزرگ علوی باید یافت. بیشتر زمان‌ها علوی بدون کوشش نه کمال یا بی‌هنری با نسخه‌برداری از زندگانی، تصاویر فردی به‌دست می‌دهد نه اوصافی عمومی را. احتمالاً به همین دلایل است که در *چشمهایش*، پیکرهٔ فرنگیس این قدر عجیب و غریب است در حالی‌که ماکان، استاد پیشرو و نجیب به‌طور نامنصفانه‌ای مطیع و حتّی تا حدودی بی‌احساس تصویر شده. نویسنده با روی‌هم ریختن جزئیّات اوصاف شخصیّت ماکان و آوردن جزئیّات نالازم، آن را به‌طور مبهمی عرضه می‌کند، زیرا افراط درآوردن جزئیّات واقعی، غالباً موجب تحریف تصویر [آدم‌ها] می‌شود. (*ادبیّات منثور جدید ایران*، ۱۲۳)

علوی وقتی می‌گوید قصدش عکاسی نبوده، به کمیساروف پاسخ می‌دهد،

در حالی که می‌توانست بگوید چشمهایش قصه‌ای عاشقانه و روانکاوانه است یا از آب در آمده است و در این قسم داستان‌نویسی نیز می‌توان آثار خوبی به‌وجود آورد، و حتّی می‌توان در آن به قسمی واقعیّت‌های اجتماعی را منعکس ساخت. اساساً همهٔ داستان‌های خوب به قسمی حاوی روانکاوی عمیق زن و مرد و رابطهٔ عاطفی و تنانی آنهاست، و نیز آمیخته‌ای است از واقع‌گرایی و رومانتی‌سیسم و کشف روابط عاطفی آدم‌ها. آنچه قصه‌ای را نامطلوب می‌سازد افراط نویسندهٔ آنست در چیره ساختن عنصر نظری خود بر دیالکتیک بغرنج واقعیّت. *چشمهایش* هم از جهت اوصاف متضادّ فرنگیس و هم از لحاظ تصویر کردن واقعیّت‌های سیاسی و اجتماعی دورهٔ بیست ساله و خفقان و استبداد آن روزها، داستان موفّقی است، امّا اهمیّت روان‌شناختی آن بیشتر است.

ماجراهای فرعی کتاب، مانند حضور کوتاه خداداد، دانشجوی انقلابی و وضع زندگانی او در پاریس، حالات و کردارهای سرتیپ آرام، اوصاف مناظر و به ویژه وصف خانهٔ فرنگیس و نهر کرج و صحنهٔ غم‌انگیز دیدار دوناتللو و فرنگیس در قایق... خوب ساخته و پرداخته شده و بر اهمیّت هنری کتاب افزوده است. نثر علوی چالاک، زنده و روان و در وصف پیچ و خم‌های داستانی ماهر است و زبان رایج و زندهٔ امروزینهٔ فارسی را به خوبی منعکس می‌سازد.

یکلیا و تنهایی او

(رمان، تقی مدرّسی، ۱۳۳۵)

تقی مدرّسی از سنّ پنج سالگی به مدرسه رفت و آموزش‌های ابتدایی را در کودکستان «برسابه» و دبستان‌های هفده دی و عنصری به پایان آورد (۱۳۲۶). سپس دورهٔ متوسّطه را در دبیرستان رهنما واقع در خیابان فرهنگ گذراند (۱۳۳۲)بعد،وارد دانشکدهٔ پزشکی تهران شد و درجهٔ دکترا گرفت (۱۳۳۸). رسالهٔ دکترای او دربارهٔ «بیماری‌زار» بود. مدّتی سردبیری *مجلّهٔ صدف* را به عهده گرفت و سپس به آمریکا رفت و وارد بخش روان‌شناسی دوک شد (۱۳۴۰ خورشیدی، ۱۹۶۱م) در این زمان با «آن تایلر» کتابدار دانشگاه و نویسندهٔ آمریکایی ازدواج کرد. (۱۹۶۳) و برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ تخصصی خود به دانشگاه مک گیل در مونترال کانادا رفت و پس از به پایان رساندن دورهٔ روانپزشکی بزرگسالان و کودکان در مقام دانشیار در دانشگاه مریلند (بالتیمور) استخدام شد. سال بعد در مؤسّسهٔ روانکاوی واشنگتن نام نوشت و دیپلم روانکاوی بزرگسالان و کودکان آن را به دست آورد (۱۹۸۰) و از این تاریخ به بعد در مقام استادی بخش روان‌شناسی دانشگاه مریلند به کار آموزش و تحقیق دربارهٔ مسائل بالینی و تحوّلی کودکان اشتغال داشت و مدیریّت مرکز پژوهش‌های روانی نوزدان در این دانشگاه را نیز عهده‌دار شد.

کارهای پژوهشی مدرّسی در این زمینه دربارهٔ درمان کودکان خودگرا autistic که نمی‌توانند خود را از قشرهای نفوذناپذیر ذهنی آزاد کنند، نحوهٔ ارتباط مادر و نوزاد، نخستین نمودهای تصاویر ذهنی نوزادان، خودشناسی دورهٔ نوزادی در مجلهٔ *نیوزویک* و انتشارات دانشگاه مریلند به چاپ رسیده است.

مدرّسی کار ادبی خود را از سال پنجم دبیرستان آغاز کرد. نخستین داستان او *دائم الخمر* به هزینهٔ یکی از دوستانش به چاپ رسید (۱۳۳۱) و فقط چند نفر از دوستان دبیرستانی‌اش به خواندن آن دست یافتند. یکی دو سال بعد، داستان بلند *سایه‌های وجود* را نوشت که هنوز به چاپ نرسیده است. سومین اثر وی *یکلیا و تنهایی او* را انتشارات نیل چاپ و نشر کرد (۱۳۳۵) و نویسندهٔ جوان را به شهرت رساند. خود او می‌گوید فکر نوشتن کتاب *یکلیا*، درست پس از کودتای مرداد ۳۲ به سرم افتاد و نوشتن آن در شهریور ۱۳۳۳ به پایان رسید... محرّک من در نوشتن این داستان از سویی سرخوردگی‌های شخصی و سیاسی و از سویی آشنایی باکتاب‌های *مقدّس* به ویژه *عهد عتیق* بود ... از همان صفحهٔ نخست *عهد عتیق*، نثر بیابانی، سنگ خارایی و شاعرانهٔ آن مرا گرفت. بی‌اختیار به نظرم رسید در صحنه حضور دارم نه فقط به عنوان ناظر، بلکه به عنوان آدمی که در وقوع حوادث شرکت می‌کند (*کیهان فرهنگی*، سال ششم، شمارهٔ دهم، ۲۵).

مدرّسی در سال‌های ۳۵ تا ۱۳۳۸ داستان‌های دیگری طرح ریخت و نوشت که از آن میان فقط داستان کوتاه یک *شب بارانی* درمجلّهٔ *سخن* به چاپ رسید. داستان دیگر او *نسل کلاغ‌ها* که نوشتن آن در آمریکا به پایان رسیده بود، در تهران به نام *شریفجان، شریفجان* چاپ شد (۱۳۴۴)، از آثار دیگر اوست:

دربارهٔ خانوادهٔ کارمندان دولت، *داستان‌نویسی معاصر فارسی* (*مجلّهٔ صدف*، سال اوّل)، *چند داستان کوتاه* (*جُنگ اصفهان*).

مدرّسی دربارهٔ خانواده و پیشینهٔ کارش می‌گوید: محیط خانوادگی بیشتر از هر عامل دیگر در نویسندگی من مؤثّر بود. پدر بزرگ پدری من، سیّد محمّد مدرّسی یزدی، حاکم شرع تهران و پدر مادرش سیدابوالقاسم طباطبایی فرزند بزرگ سیّد محمّد مجتهد [مشروطه‌خواه] معروف بودند... قوم و خویش‌های من سخت به تحصیل و آزادی شخصی و تحمّل عقاید دیگران معتقدند ولی آنها علاقهٔ شدیدی هم به وقایع اغراق‌آمیز و حوادث دراماتیک دارند... زمانی که کودک بودم مادرم کلیّات خمسهٔ نظامی را از رَف برمی‌داشت و برای خواندنش در گوشه‌ای می‌نشست. برادر بزرگم و من و برادر کوچکمان، عبدالله دور او حلقه می‌زدیم و مادر با صدای بلند، داستانی از نظامی برایمان می‌خواند. ما ساکت می‌نشستیم و از سحر کلام شاعر بزرگ یادمان می‌رفت سروصدا به راه بیندازیم... جز سعدی و مولوی هیچ شاعر دیگری نتوانسته چنین نفوذی در من داشته باشد... جادوگری این شاعر در پرداخت تصویرهای شاعرانه، در خلق سبک بیان و لحن کلام، راهنمای من است... گاهی نظامی از حدّ توصیف و تشبیه و استعاره می‌گذرد و مانند شاعر قرن بیستم با ترکیب تصاویر انتزاعی (آبستره) در خواننده، احساسی به وجود می‌آورد که خیلی شبیه احساس خود شاعر در آفرینش شعر اوست... حتّی سبک بیان من در رمان *آداب زیارت* ناخنکی است به سبک نظامی. منظورم دوگانگی نقش راوی است که از سویی وقایع را به طور مشخّص از نظرگاه شخص ناظر نقل می‌کند و از سویی دیگر گاهی به جلد شخصیّت اصلی، هادی بشارت، می‌رود و به جای او حرف می‌زند. درست مانند صحنه‌های خمسهٔ نظامی که نخست از نظرگاه شاعر توصیف می‌شود و بعد بدون مقدّمه، شاعر جا عوض می‌کند وبه جای شخصیّت‌های قصه سخن می‌گوید، مانند صحنهٔ تنها ماندن شیرین:

شبی دَمسرد چون دل‌های بی‌سوز برات آورده از شب‌های بی‌روز

تا آنجا که اطّلاع دارم در داستان‌نویسی غربی در زمینهٔ این سبک، سابقه‌ای وجود ندارد (*کیهان فرهنگی*، همان، ۲۶)

ح. کامشاد دربارهٔ مدرّسی و *یکلیا* او می‌گوید: شهرت مدرّسی با این ناول کوتاه آغاز گردید. (۱۳۳۵)

این قصه بر بنیاد درونمایه‌ای توراتی و طرح کم و بیش میلتونی (به شیوهٔ شاعر انگلیسی) گذاشته شده، طرحی از بحث و گفت‌وگو، اگر نگوییم جستجوی تأیید و تصدیق راه‌های الوهی. ناول مدرّسی مهمّ بود به ویژه از آن رو که یکی از معدود آثار ادبی اصیل است که پس از ۲۸ مردادماه ۳۲ نمایان گردید. زمانی که بیشتر آثار داستانی منثور پارسی در خدمت ترجمهٔ آثار خارجی بود و نویسندگان ایرانی به احتمال از ترس نظارت دولتی از نوشتن تن می‌زدند، مدرّسی با گزینش درونمایهٔ توراتی ... توانست دربارهٔ مشکل بنیادی بشری بنویسد؛ آن نیز به شیوه‌ای که فاقد اشاره‌های سیاسی باشد. تعجب‌آور آن است که این نویسندهٔ جوان و دانشجویی بیست و سه سالهٔ دانشکدهٔ پزشکی، بدین‌سان به مشکل تنهایی انسان و هراس او از عواقب گناه می‌پردازد، انسانی که بیش از طلب مشیّت نیکخواهانهٔ الهی به پیروی از شیطان فریبکار گرایش دارد. سمبولیسم کتاب مدرّسی غیر عادّی است و با مهارت پرداخته شده است. سبک نثر او هنوز کاملاً جا نیفتاده و زبانش خالی از نقص نیست، ولی *یکلیا و تنهایی او* به رغم آنچه نویسنده به احتمال در آینده خواهد نوشت، همیشه با اهمیّت باقی خواهد ماند (*ادب منثور جدید ایران*،ص ۱۳۱، لندن ۱۹۶۶)

یکلیا و تنهایی او، تفسیرگونه‌ای است از حکایتی از قصه‌های کتاب *مقدّس*. تأثیر *کتاب جامعه* و *غزل غزل‌های سلیمان* بر شیوهٔ نثر مدرّسی و مضمون کتاب، سنگینی می‌کند. نویسنده در این کتاب خواسته است مشکلی فلسفی را از آن قسم که در *فاوست* گوته می‌بینیم، ارائه کند، امّا در قیاس با قصه‌های رمزآمیز و فلسفی کلاسیک فارسی و آثار رمزی مدرن غربی، توفیق چندانی به دست نیاورده است. او البتّه در مقیاس ادب معاصر فارسی، داستان‌طرفه‌ای نوشته که خواندنی است، امّا این امتیاز، بیشتر وابستهٔ نثر شاعرانهٔ اوست تا

درونمایهٔ قصه‌اش. (فریدون‌گرگانی، مترجم *قربانی* تاگور می‌گفت: *یکلیا* اقتباس‌گونه‌ای از قصه‌ای هندی است که در محیطی توراتی و برگرفته از لحن *کتاب جامعه* قرار داده و نوشته شده است. او نام این کتاب را نیز یادآور شد که متأسفانه آن را فراموش کرده‌ام، امّا به هرحال، چون آن قصّهٔ هندی را ندیده و نخوانده‌ام، درستی داوری گرگانی را نمی‌توانم تضمین کنم)

نثر *یکلیا* روان، شیرین و شاعرانه است و خواننده را به عالم اسطوره‌های کهن می‌برد. یکلیا دختر «امصیا» شاه اسرائیل با چوپان دربار، «کوشی» عشق می‌ورزد. پدرش این رسوایی را تحمّل نمی‌کند و فرمان می‌دهد در برابر «خیمهٔ اجتماع»، پیراهن رنگارنگ دخترش را بدرّند و او را از شهر بیرون کنند. یکلیا تنها و اندوهناک، سر به بیابان می‌گذارد. در بیابان، غروبی دلکش فرا می‌رسد و به ناگاه سر وکلّهٔ شیطان پیدا می‌شود. شیطان به صورت مردی فانوس به دست پدیدار می‌گردد. در حالی که ردای بلندی به تن دارد و ریشش بلند و چشمانش وحشی و نافذ است و با شگفت‌زدگی به اندام برهنهٔ یکلیا می‌نگرد، امّا نه برای تحسین آن قامت عاجگون شورانگیز، بلکه به این دلیل که متحیّر است چرا یکلیا متوجّه حضورش نشده است. با این توصیف و توصیفی که بعد در کتاب می‌خوانیم، «شیطان» مدرّسی از عنصر «شیطنت» بهرهٔ اندکی دارد و روی هم رفته مرد بی‌آزاری است. این شیطان به وصف مجادله‌ای که پیش‌ترها با آفریدگار داشته می‌پردازد، امّا از توصیف او برمی‌آید که این مجادله، مجادله‌ای سهمگین نبوده و به زودی وی به سختی شکست خورده است. زمانی که این شیطان را در برابر ابلیس آمده در *تفسیر* میبدی یا شیطان *دکتر فاوستوس* کریستوفرمارلو و *مفیستوفلیس* گوته می‌گذاریم، ضعف شخصیّت او زود نمایان می‌شود. شیطان رمان *یکلیا* کم یا بیش مانند شیطان کتاب *صحرای محشر* جمال‌زاده است که رابطهٔ نیکویی با آدمیزادگان دارد. این شیطان که قرن‌هاست انسان از او در هراس است و انگیزه‌های شهوت و گناه، زیر سر اوست،

شخصی چنان بی‌خبر و بی‌آزار از آب درمی‌آید که از ماجرای رسوایی دختر «امصیا» چیزی نمی‌داند و به او می‌گوید: می‌توانی قضیّه را برایم بگویی؟ چوپانان می‌گوید تو «کوشی»، چوپان گوسفندهای پدرت را دوست داشته‌ای، امّا من باور نکردم. (*یکلیا*، ص۱۲)

همین شیطان بی‌خبر، امّا مهربان برای تسلّی دخترک می‌گوید: «حرف بزن. گریه از گناه سنگین می‌ترسد» و این قبیل حرف‌ها یادآور اندرزگویی صوفیان و شاعران قدیمی ماست ... پس از این گفت‌وگوی مشفقانه، صحنهٔ داستان عوض می‌شود و شیطان برای «شیطنت» یا برای تسکین خاطر آشفتهٔ دخترک به شرح قصه‌ای می‌پردازد که تا آخر کتاب ادامه می‌یابد و سیر داستان را به غلطک دیگری می‌اندازد.

از آنجا که شیطان کتاب، چندان شیطان نیست لابد برای حفظ موازنه یا مقارنهٔ آفریدگار، او نیز باید برخی چیزها را نداند،در مثل از راز ذات انسانی بی‌خبر باشد. این رازی است که شیطان (آن فرشتهٔ مطرود) در انسان به ودیعه گذاشته است:

آن روز من و او با هم پنجه درانداختیم. او مرا از آسمان‌ها به زیر انداخت، امّا چه کسی شما را سرشت؟ ...

سپس شیطان به نافرمانی خود اشاره می‌کند و برای آرامش یکلیا به نقل داستانی می‌پردازد دربارهٔ شهر اورشلیم.

از آن موقعی که از او اجازه گرفتم دو روز به من مهلت دهد تا اساس شهری را که نامش را با ابّهت بر آن نهاده، در هم ریزم... او با غرور، تقاضای مرا قبول کرد. (۲۶)

در اینجا باید نگاهی داشته باشیم به ماجرای هبوط آدمی و مداخلهٔ شیطان در این هبوط به روایت *سفر پیدایش* و *تلمود* و دیگر منابع عبری، به این دلیل که مدرسی روایت‌های عبری را با افزود وکاست‌هائی در کتاب خود آورده

است. در منابع عبری آمده است کـه آدم و حـوا در «بـاغ عـدن» بـه شـادکامی زیست می‌کردند و مُجاز بودند میوهٔ هر درختی را که می‌خواهند بخورند به جز میوهٔ درخت معرفت نیک و بد را، زیرا در روزی که از آن بخورند خواهند مرد. مار که از همه جانوران وحشی هوشیارتر بود به زن گفت اگـر وی از درخـت معرفت بخورد نخواهد مرد بلکه چشمانش باز خواهد شد... و خـوب و بـد را خواهد شناخت. (بنگرید به *سفر پیدایش* ۵ـ۳: ۱) روایتی *تلمودی* می‌گوید کـه: خداوند به فرشتگان فرمان داد تا به آدم سجده برند، همه چنین کردنـد و فقـط شیطان سر باز زد، پس به سبب این نافرمانی کـه کـرده بـود بـه ژرفـای دوزخ پرتاب شد و از آنجا و آن زمان کینه‌ای پایدار از آدمی به دل گرفت، پس بـرای انتقام، از مار بهره برد تا حوّا را گول بزند و موجب مطرود شـدن او و آدم بشـود... به هر حال در منابع عبری، طبیعت انسان پس از هبوط نیز آفریـدهٔ خداسـت (*تثنیـه* ۳۲: ۶، *ایوب* ۱۲ـ۱۰ : ۸، *مزامیر* ۱۳۹: ۱۴) و نتیجهٔ فعل اهریمن نیست.

با این تفاصیل، روایت مدرّسی دربارهٔ شیطان و این سخن او: مگر مـن و او با هم نبودیم. او رازی را که من در شما به جای نهادم نمی‌دانست، با روایـت-های *عهد عتیق* همخوانی ندارد. گویا مدرّسـی روایـت خـود را بـا اسـتفاده از برخی از منابع گنوستی سیسم از جمله مانویّت تنظیم کرده است. (برای آگاهی بیشتر از منابع زردشتی، یهودی، مانوی و مسیحی دربارهٔ هبوط و ماهیّت بشر به کتاب *کرانه‌های هستی انسان در پنج افق مقدّس*، مسعود جلالی مقـدم، تهـران، ۱۳۸۴ بنگرید)

چکیدهٔ داستانی که شیطان کتاب *یکلیا* نقل می‌کند چنین است:

مردم اورشلیم در نـاز و نعمـت مـی‌زیسـتند. سـینهٔ دوشـیزگان و زنـان را گوهرهای گرانبها نوازش می‌داد. شاه میکاه در شهر به سـر مـی‌بـرد و پسـرش «عازار» به نبرد با قوم «بنی عمون» رفته است. همه و از جمله «ایزابـل»، دختـر

«یورام کاتب» منتظر عازار هستند. شاه، کبکی را که شکار کرده به ایزابل می‌دهد تا وی کبک را بپزد: «دخترم این کبک را برای پدرت خوراک کن»(۳۱)

در میان تالار، «عسایا» پسر عموی «میکاه» خوشه‌های بزرگ انگور می‌خورد و «یورام کاتب» بر پوست آهو وقایع جاری را می‌نویسد. شاه می‌گوید: «هان یورام! امروز صبح، شراب خوبی نوشیدم که شاید از لبان شیرین دختران اورشلیم گواراتر بود. خوب است در تاریخات از این شراب صحبت کنی.» ... روشن است که تاریخ ساخته و پرداختهٔ «یورام» و دیگر کاتبان درباری از چه قماشی خواهد بود.

«میکاه» مردی است با قدرت و شادمان، پنجاه سال دارد و مانند کوهی روی پاهای قوی خود ایستاده. خطوط چهره‌اش مانند نقشی که بر آهن کنده باشند عمیق و سرد است و حتّی زمانی که در برابر «یهوه» به زانو درمی‌آید، سختی و صلابت‌اش را ازدست نمی‌دهد. (۳۰) سپس «امنون» زاهد، خبر پیروزی عازار را به «میکاه» می‌دهد و او شب هنگام به سپاه پسر پیروزمندش می‌رود. همهٔ غنیمت‌ها یک طرف و «تامار»، دخترک زیبای اسیر یک طرف. «عسایا» پیشنهاد می‌کند که همه حتّی شاه در یک صف بنشینند تا «تامار» وارد شود و یکی از مردان را برگزینند و به این صورت، شکوه و بزرگی شاه موجب تبعیض و تمایز نخواهد بود. تامار، همه را از نظر می‌گذراند و هیچ مردی را نمی‌پسندد، ولی همینکه به «میکاه» می‌رسد، او را برمی‌گزینند. جشن آغاز می‌شود و تامار با چنگ‌نوازی خود هنرنمایی می‌کند. «عسایا» مست به سوی او می‌رود و می‌گوید:

ای گل حسّاس! این طور [خود را] در برابرم به پریشانی مسپار. تو که زادهٔ هوسی با سخنانم چرا مانند بیگانه‌ها رفتار می‌کنی؟ اگر پسران سدوم لبان ترا گاز می‌گرفتند، خداوند از فرستادن آتشی که سزاوار گناهان آنها باشد عاجز می‌ماند، امّا من به نام یهوه لبان تو را می‌بوسم. (۵۵)

عسایا، شاه را وسوسه می‌کند که تامار را تصاحب کند، ولی او می‌ترسد: چه بگویم عسایا، من می‌ترسم، آیا فریبی در کار نیست؟ (۵۷) عسایا پاسخ می‌دهد: چه خوب منقلب شدی، چرا بر این چیزی که در هر حال وجود دارد، خود را می‌رنجانی؟ امّا نترس. این چیزی است که سرشت انسان با آن می‌تواند منّت خداوند را به خاطر حیات بپذیرد. (۵۷) بیکاه سرش را تکان می‌دهد و می‌گوید: «نه، عسایا. تو فاسد شده‌ای، دلم می‌خواهد مرا تنها بگذاری.»

عسایا، تامار را وسوسه می‌کند که در پی میکاه برود و او نیز چنین می‌کند. شاه، مضطرب است، امّا انگیزهٔ اضطراب او در کتاب، چندان روشن نیست. زاهد است که از وسوسه‌های نفسانی بترسد؟ رقیبی نیرومند وجود دارد که زندگانی او و تامار را به خطر بیفکند؟ ... باری میکاه دربارهٔ عشق تامار به تردید افتاده و از این رو از «صداقت» سخن می‌گوید. تامار می‌گوید که «صداقت» در حرکات ماست. هوس‌های ماست که نمی‌توانیم آنها را بپوشانیم. پس ای جنگجو بیا و لبان تشنهٔ مرا ببوس» (۶۰) ... در مجلس عیش و عشرت، همه مست و شوریده‌اند. در این زمان، قاصدی به نام «ایلیا» از شهر داود فرا می‌رسد و پیامی هولناک می‌آورد: «دیروز در کوه اسفار خداوند بر «یاکین نبی» ظاهر شده و او را گفته است شیطان از سدوم کسی را برآورده که لعنت خدا با اوست. اسرائیل دروازه‌های شهر خود را می‌بندد تا از ورود او جلوگیری کند» (۶۲) عسایا عقیده‌ای دارد این کار بیهوده است، زیرا شیطان در هر شهری فراوان هواخواه دارد، امّا دیگران بر این باور نیستند و مشوّش‌اند. «میکاه» می‌گوید: حافظ ما خداست. تامار بر پای شاه می‌افتد که او را به شهر ببرد. همه بدگمانند و این کار را صلاح نمی‌دانند. حاضران به سوی شهر به راه می‌افتند و میکاه از دروازهٔ شهر می‌گذرد، ولی نگهبان از ورود «تامار» به شهر جلوگیری می‌کنند.

شب می‌شود. میکاه در قصر خود تنهاست و اندیشه می‌کند. او درمی‌یابد که بدون تامار نمی‌تواند زندگانی کند، به رغم گفته‌اش که دل در گرو مهر دختر ندارد، تامار را عاشق است. قدم می‌زند و به شب ظلمانی می‌نگرد، تامار نمایش دهندهٔ «هوسی شیطانی» است و ورود او به شهر، همچون سرپیچی از فرمان خداوند. شاه با خود ستیزه می‌کند. لطیفه‌گویی عسایا و قصه‌گویی «امنون» زاهد، دلشوره و ترس او را کاهش نمی‌دهد. شاه، تامار را می‌خواهد در حالی که ورود تامار به شهر، یعنی سرپیچی از فرمان خداوند و ویرانی شهر ... عسایا درمی‌یابد که نه لطیفه‌گویی او شوق و هراس «میکاه» را تسکین می‌دهد نه تیرگی شب، پس پیه‌سوزی برداشته و فریاد می‌کشد: به سوی دروازه می‌رویم و تامار را به قصر شاه می‌آوریم.

شاه و عسایا به سوی دروازهٔ شهر رهسپار می‌شوند:

دروازهٔ شهر باز شد، در تیرگی شب، تامار نخست آرام و سپس باشتاب، خود را به میکاه رساند و مانند پیچکی که به دیواری چسبد، به گردن وی آویزان شد (۸۹)

تامار و میکاه به قصر می‌روند و به عشرت می‌نشینند... در این زمان، ابرها در آسمان به غرّش درمی‌آیند، ماه می‌گیرد، توفان می‌توفد و اصوات طبل‌ها از کنار «خیمهٔ اجتماع» برمی‌خیزد.

عازار که خود، عاشق «ایزابل» است و می‌خواهد با او عروسی کند، بیمناک می‌شود و از شاه می‌خواهد تامار را از شهر بیرون فرستد. تامار از گرفتارهای و مجادله‌های سران قوم بهره‌گیری می‌کند و به آهستگی از تالار بیرون می‌آید و به دهلیزهای تودرتوی قصر گام می‌گذارد و در اینجا با «عازار» رویاروی می‌شود. عازار جوان در برابر وسوسه‌های «تامار»، تاب مقاومت نمی‌آورد و در آغوشش می‌افتد و ایزابل را از یادمی‌برد! عازار و تامار تا روشنایی بامدادی ابرآلود درآغوش یکدیگرند و بعد، عازار برای دیدن ایزابل به سرچشمه می‌رود

و تامار به نزد میکاه بازمی‌گردد. جدال شاه و سران کشور هنوز ادامه دارد. عسایا با تبعید تامار مخالف است، شاه در تردید به سر می‌برد و شهر در معرض خشم الهی است. ناگهان دو نگهبان خبر می‌آورد که مردم طغیان کرده‌اند و در صحرا گردآمده و خواستار دیدار «میکاه»اند. ترس تازه‌ای بر ترس‌های پیشین شاه افزوده می‌شود: ترس از طغیان خلق!

میکاه، ناچار به صحرا می‌رود. مردم، چشم‌ها را به زمین دوخته‌اند و کسی سخن نمی‌گوید. درگیر ودار این هول و ولا حتّی «امنون» زاهد خاموشی گزیده است:

ناگهان جمعیّت از نقطهٔ دوری شکافته شده و مردی جلو آمد. صورتش سوخته بود و در گیسوانش موهای سفید، کم و بیش به چشم می‌خورد. جوانی در وجود او هنوز خانه داشت. بازوان ستبر و قوی او نشان می‌داد که در سراسر زندگی، کار را فراموش نکرده. همهٔ مردم اورشلیم او را می‌شناختند و به او «شائول» می‌گفتند. ماهی‌گیری بود که در کنار اردن، تور به رودخانه می‌انداخت. (صص۱۳۳ ـ ۱۳۴)

شائول مردی است مهربان و از سوی اسرائیل سخن می‌گوید. او نمایندهٔ مردم است. همیشه قدرت خلق در مواقع حادّ و توفانی، همهٔ قدرت‌ها و خیمه شب‌بازی‌ها را در هم می‌شکند. او عظمت عشق را تصدیق می‌کند و با سخنان مصالحه‌جویانه و نه چندان مؤثّر و کوبنده‌اش از شاه می‌خواهد که به چهرهٔ دردآلود کودکان و سیمای اندوهبار زنان بنگرد و برحال آنان رحمت آورد. مردم حاضرند در پای میکاه بمیرند ولی شایسته نیست که میکاه آنها را قربانی هوس خود کند.

عصر همان روز، میکاه به مردم خبر می‌دهد که از عشق خود چشم پوشیده، در حالی که هنوز وسوسهٔ عسایا را در گوش دارد: «کسی حقّ زیستن

دارد که زیبا باشد و زیبایی به وجود آورد. دیگران طفیلی هستند و باید فقط نَفَس بکشند» (۱۴۱).

سپس مردم اورشلیم، گردونه‌ای را به شکلی مضحک می‌آرایند و تامار را بر آن سوار کرده از شهر بیرون می‌کنند. «میکاه، دیگر گریه نمی‌کرد. همه چیز را در خود کشته بود، امّا به خوبی می‌دانست اگرچه زخمی بهبود یابد، جای آن تا ابد باقی خواهد ماند» (۱۴۵) در این حال و هوا، روح «یهوه» پیرامون او را گرفته است و آهسته به او می‌گوید:

مشقّت انسان را بزرگ می‌کند. مشقّت، به پسران یاد می‌دهد چگونه می‌شود مانند طفلی به آسمان راه یافت. (۱۴۶).

یکلیا و تنهایی او رمان نیست. داستان کوتاهی است که گسترش یافته. صحنه‌های زائد و گفت و گوهای خسته‌کننده نیز در آن دیده می‌شود (گفت و گوی عسایا و میکاه پیش از دیدار تامار در قصر). جنبهٔ وصفی داستان بر جنبهٔ نمایشی آن غلبه دارد و در این صحنه‌ها و لحظه‌های تراژیک آن، اوج و فرود چشمگیری را نمی‌بینیم. مدرّسی گاه به جای تجسّم رویدادها، همانند وقایع‌نگاران به شرح حوادث می‌پردازد. حتّی زمانی که مردم در خیمهٔ اجتماع و به نشانهٔ اعتراض اقامت «تامار» در شهر، گرد می‌آیند، هیجان و حادثه به اوج نمی‌رسد.

شیطان پس از روایت قصّهٔ میکاه، یکلیا را تسلّی می‌دهد که: این آن جهانی نبود که من به خاطر آن رنج کشیدم. (۱۴۹)

می‌بینیم که این شیطان، باشنده‌ای است انسانی شده، مهذّب و پاکدل. او اعتراف می‌کند که در نبرد با یهوه شکست خورده است ... بامداد فرا می‌رسد و شیطان از جای خود برمی‌خیزد، فانوسش را برمی‌دارد و مانند صوفیان کهن عصا و پایش را بر آب می‌گذارد و دور می‌شود و یکلیا را آشفته و مردّد، روی علف‌ها برجای می‌گذارد.

درونمایه و عنوان کتاب همخوان نیست و قصه بیشتر قصّهٔ «شیطان و شهر اورشلیم» است. نویسنده خواسته است شهر اورشلیم آن زمان و ساکنانش را نمایشگر جامعهٔ بشری جلوه دهد و طبایع آنها را طبایع همیشگی نوع انسانی بنمایاند، امّا موفقیّت او در این زمینه اندک است. شخصیّت «عسایا» از دیگران شگرف‌تر و خود او شیطان مجسّمی است. این شخص بیکاره و مُفتخور که از بام تا شام جز میگساری و هوسبازی مشغلهٔ دیگری ندارد، بندهٔ شهوت است و خود او این واقعیّت را کتمان نمی‌کند. سیمای او به مراتب از سیمای شیطان، شیطانی‌تر است. مردی است پُرخور، دوستدار عشرت و بندهٔ دم. «یهوه روشنایی عقل را از چشمانش بیرون کشیده و قلبش تاریک مانده است.» (۳۴) او به امنون زاهد می‌گوید: «این قدر با هیبت از قهر یهوه صحبت مکن. دست زردوست او همیشه به طرف ما دراز است. مگر فلسطینیان با دوبار طلا از خشم او در امان نماندند؟» (۸۳) نویسنده، ترس و دلشورهٔ مردم در برابر توفان و خشم یهوه و دودلی میکاه را وصف می‌کند، امّا نمی‌تواند آن را به نمایش درآورد. بیان «شائول» در زمان طغیان مردم با روحیهٔ قهرمانی که از میان خلق برمی‌خیزد و قد علَم می‌کند و باید قهر توفان و خشم صاعقه را داشته باشد، رسا و متناسب نیست و نویسنده در تجسّم خصلت او که در یکی از فرازهای حساسّ قصه به صحنه می‌آید، توفیق نیافته است.

با این همه برخی از صحنه‌های قصه (مانند صحنهٔ دیدار تامار و عازار) مؤثّر و نثر نویسنده روی‌هم رفته روان و دلپذیر است. اوصاف مناظر و اشخاص، گاه رنگی شاعرانه به خود می‌گیرد:

مهتاب، مانند نقره‌ای مذاب بر نیمی از بدنش می‌لغزید و به زمین می‌ریخت. (۵۹)

عسایا ... شکفتن گلهای سفید را می‌نگریست. گل‌هایی که انتظار سحر را می‌کشیدند. (۱۴۹)

محمد حجازی*

اگر بخواهیم و بتوانیم نویسندگان ایران را جزء سبک بخصوصی قرار دهیم ـ زیرا آنها غالباً دارای نظرگاه معین فلسفی و شیوهٔ خاص نیستند ـ محمد حجازی به دلایلی چند از نویسندگانی است که می‌خواهد شیوهٔ رمانتی‌سیسم (Romanticism) را پیروی کند و در بسیاری موارد، نفوذ این شیوه در نوشته‌های او به اندازه‌ای است که می‌توان او را نویسنده‌ای رمانتیک دانست.

در آثار این نویسنده، سطوری دیده می‌شود که گویی با اشک برصفحهٔ کاغذ چکیده از تخلات ناب سرشار گشته، همچون ستاره‌ای نالان و نسیمی گریان است. در قطعه‌ای که بعد از این می‌آید، گریز این نویسنده از خرد و طبیعت و پناه بردن او به «دل» و «احساس» به‌خوبی نمایان است:

... آنقدر شراب و خون دل خوردم که از دست رفتم. تا مدد غصه نباشد، شراب مست نمی‌کند. امتحان کنید وقتی غصه‌ای دارید زود خراب می‌شوید.

دیگران هم مثل من دیر یا زود ازپا درآمدند. ناگهان دخترک دست به‌گردن من انداخته، گفت: من ترا دوست می‌دارم. مرا اینجا نگذار و با خودت ببر!

---

* *پیام نوین*، شمارهٔ ۳، آذر ۱۳۴۰، صص ۱ ـ ۸، ۵۰ ـ ۵۳.

دستم رفت که درآغوشش کشیده از میان جمع بیرونش ببرم و اگر لازم باشد با همه ستیزه کنم. نمی‌دانم چرا گفتم: تو رفیق دوست منی، به من حرامی! شاید خیال کردم آنچه می‌گویم از مستی یا به ریشخند است یا خواستم انتقام آن ساعاتی را بکشم که من از خواستن می‌سوختم و او اصلاً به من نگاه نمی‌کرد.

دخترک به زاری افتاد که من هرگز رفیق او نبوده و نخواهم شد. من ترا دوست دارم و صد دل عاشقم. پاشو مرا از اینجا ببر! گفتم همان است که گفتم «گلی» بر من حرام است (کتاب *آئینه، قطعهٔ شیراز*)

محمد حجازی در سال ۱۳۱۶ هجری قمری در تهران به‌دنیا آمد. پدرش مرحوم مطیع‌الدوله از مستوفیان معروف و اصلاً اهل تفرش بود. چهارده ساله بود که پدرش درگذشت و از این رو از جوانی وارد خدمت دولتی شد. حجازی تحصیلات ابتدایی را در منزل، نزد معلم سرخانه و فارسی و عربی و آموزش مقدماتی را نزد سلطان‌العلما شیخ محمّدحسین المعی و در دبستان آموخت. سپس وارد مدرسهٔ سن‌لویی شد و در آنجا تحصیلات متوسطه را به پایان برد. درسال ۱۳۰۰ شمسی از طرف وزارت پست و تلگراف به اروپا رفت و علاوه بر رشتهٔ تخصصی، در روان‌شناسی که مورد علاقه‌اش بود ادامهٔ تحصیل داد و در این باره شش جلد کتاب نوشت که یک جلد آن انتشار یافته است. در طی هشت سالی که در اروپا بود کم‌کم به فکر نگارش رمان و داستان‌های اجتماعی افتاد و قدیمی‌ترین اثرش که در صد و هشتاد صفحه با عبارت‌های مسجع و مقفی نوشته شده است، هنوز نشر نشده است.

پس از این، کتاب *هما* را نوشت و به چاپ رسانید. این کتاب، نویسندهٔ جوان و بااستعدادی را به جامعه معرفی کرد که مورد استقبال واقع شده و شهرت یافته بود.

به‌طورکلی آثار حجازی را در زمینه‌های زیرین دسته‌بندی می‌توان کرد

۱. فنی و علمی: *روان‌شناسی ـ تلگراف بی‌سیم ـ مختصری از تاریخ ایران.*

۲. داستان و مقالات ادبی: *هما* ـ *پریچهر*ـ *زیبا*ـ *پروانه* ـ *سرشک* ـ *آئینه* ـ *اندیشه* ـ *ساغر* ـ *آهنگ* ـ *نسیم* ـ *راز پنهان*.

۳. ترجمه: شادکامی [کایزل جانبی] ـ *رؤیا* [زیگموند فروید] ـ *حکمت ادیان* ـ *عیش پیری* و *راز دوستی* [سیسرون] ــ *رشد شخصیت* [شاختر] ـ *سلامت روح* [بورنارد ـ اورستریت].

محمد حجازی دوره‌ای طولانی به تنظیم و انتشار مجلهٔ *ایران امروز* بنا به دستور دولت مشغول بود و ۳۶ شماره از آن مجله زیر نظر او طبع شد. او به زبانهای انگلیسی و فرانسوی آشنایی دارد، چند داستان و مقاله به زبان فرانسه نوشته و هم‌چنین به موسیقی آشناست و سه‌تار می‌نوازد.

برای سنجش آثار حجازی به آنچه در زمینه‌های علمی و فنی نگاشته و یا ترجمه کرده است نمی‌پردازیم بلکه آنچه انگیختهٔ حالات روحی او بوده و تأثیری در نثر فارسی معاصر داشته است، مورد بحث قرار می‌دهیم.

هما داستان مفصلی است و اولین بار در سال ۱۳۰۶ شمسی در تهران نشر یافته است. زمینهٔ اجتماعی این داستان بخشی از وقایع تاریخ معاصر ایران است یعنی دوره‌ای که از جنبش مشروطه شروع می‌شود و تا کودتای معروف ۱۲۹۹ خاتمه می‌یابد. وقایع این دوره از هرج و مرج اداری و وضع آشفتهٔ کشور و دسته‌بندی صاحبان قدرت و حوادث ناشی از اشغال ایران از طرف روسیهٔ تزاری و انگلستان و ضعف حکومت مرکزی و فساد و ناامنی حکایت دارد و این حوادث و رخدادها مایهٔ مناسبی است برای رمانهای اولیه حجازی.

داستان *هما* حاوی عشقی است شورانگیز، که با حوادث اجتماعی آمیخته.حسنعلی‌خان، قهرمان کتاب، مرد روشنفکری است، کارمند یکی از ادارات دولتی است؛ کتاب می‌خواند، با آثار نویسندگان و فلاسفهٔ اروپا چون ژان ژاک روسو و ولتر آشناست، زندگانی نسبتاً آرامی دارد ولی به دام ازدواج نامناسبی افتاده و از این بابت رنج می‌برد.

دوستی یک دل و یک جان دارد، ولی آن دوست می‌میرد و دختر و زنش را به حسنعلی‌خان می‌سپارد. حسنعلی‌خان مدتها از زن دوستش و همـا دختـر او مواظبت می‌کند و مخارج آنها را می‌پردازد، اما بی‌اعتنایی او بـه مقـررات اداری سبب اخراجش می‌شود و او به تنگدستی می‌افتد.

حسنعلی‌خان در یک روز سرد زمستانی پالتوش را برای تهیـهٔ پـول جهـت هما و مادرش به مغازه‌ای می‌برد و می‌فروشد و سپس به خانهٔ هما می‌رود.

او هما را دوست دارد و هروقت به هما می‌نگرد قیافهٔ دوسـتش را مجسـم می‌بیند. روزی حسنعلی‌خان مریض شده و به بستر مـی‌افتـد و همـا کـه بـرای عیادت او آمده، پس از خواندن دفترخاطرات وی به عشقش نسبت به خود پی می‌برد و از آن سطور رازها می‌خواند.

در این بین فریدون که جوانی آراسته است خواستگار هما مـی‌شـود، ولـی حسنعلی‌خان به عناوین متفاوت این ازدواج را عقب می‌اندازد.

پس از آن یک سلسله حوادث از قبیل رفتن حسنعلی‌خان به قزوین، آمـاده شدن وسایل عروسی فریدون و هما، فاش شدن اینکه فریدون زن و بچـه دارد و دخالت روزنامه نویس و جاسوس کلاشی به نام شیخ حسین، روی می‌دهـد. شیخ حسین عاشق هما می‌شود و وسایل دستگیری حسنعلی‌خان و فریـدون را به‌دست قزاق‌ها فراهم می‌نماید.

حسنعلی‌خان با افسری که برای دستگیری او آمده و پاپوف نام دارد، نزاعی مردانه می‌کند و این افسر که مردانگی و دلیری او را می‌بیند گستاخی او را می‌بخشد و با هم دوست می‌شوند و همچنین مانع اجرای حکم اعدام وی به اتهام جاسوسی می‌شود. فریدون که دستگیر شده نیز آزاد می‌شود و به نزد زن و بچه خودش می‌رود و هما و حسنعلی‌خان ازدواج می‌کنند و به تهران برمـی‌گردنـد. داستان با این سطرها ختم می‌شود:

هما وارد اتاق شد. با یک دست در را پشت‌سر بست و با دست دیگر انگشت روی دهان متبسم خود گذاشت و آهسته یکی دو قدم جلو آمد. سفیدی بازو و گردنش از زیر شبکهٔ گیسوان افشان، مثل روزنه‌های امید جاذب بود. از ضربت حوادث صورتش کشیده‌تر شده، سرخی از گونه‌هایش پریده و چشمهایش از اشک‌فشانی خسته و نیم بسته بود. هرگز وجاهت هما به این تمامی بر حسنعلی‌خان نمایان نشده بود. یک لحظه از خود بی‌خود شد، حتی به هما التفاتی نداشت. خود را می‌دید که از دنیا و بندهای آن رسته، در آسمان روی بال ملایک بر تختی از الماس نشسته و ملکهٔ آرزو به دامان او آویخته است. هما دو قدم دیگر جلو آمد، همدیگر را در آغوش کشیدند، و گریستند. ملایک آن قطرات گرانبها را جمع کردند.

رمان دیگر حجازی، *زیبا*، از بهترین آثار اوست. این رمان بین رمان‌های معدودی که به زبان فارسی نوشته شده جای شایسته‌ای دارد و همردیف بهترین آنها به شمار است. حوادثی که زمینهٔ این داستان است همانند وقایع رمان *هما* قسمتی از رخدادهای تاریخ معاصر ایران است و نویسنده توانسته است یک قسمت از تاریخ اجتماعی کشور خود را به وسیلهٔ رمان انتقادی جالبی زنده و برجسته کند.

داستان مفصل است و به طریقهٔ مونولوگ نوشته شده. نویسنده یادداشت-های یک زندانی را که از زندان شهربانی نوشته است، منظم نموده و به صورت رمان درآورده است. رمان دارای دو قسمت است و قسمت دوم که «پس از چهارسال» نام دارد، حاوی بقیهٔ سرگذشت داستان است که به واسطهٔ زندانی شدنش از نوشتن وقایع زندگانی خویش به وکیل مدافع به علت بیم فاش شدن اسرار، محروم بوده است.

خلاصهٔ داستان این است: جوان متدین و ساده دلی به‌نام شیخ حسین از مزینان برای تحصیل «علوم شرعیه» و گرفتن اجتهاد به تهران می‌آید و در

حجرهٔ مدرسه‌ای مسکن می‌گیرد. سپس با خانواده‌ای آشنا شده و به عنوان معلم پسر خانواده به‌نام «مهدی آقا» انتخاب می‌گردد. مهدی گوش به‌درس ندارد و کوشش شیخ حسین برای باسوادکردن او به جایی نمی‌رسد ... معلوم می‌شود که این پسر دل به زنی طنّاز و هوسباز که مایهٔ عیش و عشرت متنفذین و اعیان است و «زیبا» نامیده می‌شود داده و در دام عشق او افتاده است.

پدر مهدی آقا از قضیه خبردار می‌شود و فرزندش را از تهران به یکی از دیه‌های خود می‌برد. عجز و لابهٔ زیبا که او هم فریفتهٔ مهدی آقا است در دل سنگ پدر مؤثر نمی‌افتد و پدر مهدی آقا او را از زیبا که برای بدرقهٔ محبوبش به گاریخانه آمده است، جدا می‌سازد.

صحنهٔ آشنایی شیخ حسین با زیبا بسیار گیراست:

در این‌فکرها بودم که زنی نزدیک آمد و پس از احوالپرسی بسیار، آهسته گفت: خانم سلام کردند و عرض کردند تشریف بیاورید منزل ... باید یک بسته و یک پاکت برای مهدی آقا همراه خودتان به سبزوار ببرید.

وارد حیاطی مصفا و اتاقی منقح و مزین شدم و روی زمین نشستم و به نیمکت مخمل تکیه کردم. پرده بالا رفت و زیبا خانم با چادر نمازی به نازکی پردهٔ شکیب عشاق وارد شد. سلامی پر از غنج و دلال کرد و نزدیک در نشست. من سر را به زیر افکندم و پنهانی می‌لرزیدم و به صدای بلند استغفار می‌کردم. خانم شکر خنده‌ای کرد و پرسید. آشیخ چرا استغفار می‌کنید؟ گفتم از شنیدن صدای نامحرم. گفت این کار آسان است، صیغهٔ محرمیت بخوانید تا بتوانم با شما آزاد صحبت کنم. چنانکه باید با آداب تمام، صیغه را جاری کردم. خانم پرده از رو برگرفت و من شرم از دیدگان.

شیخ حسین عازم رفتن می‌شود و زیبا که داستان عشق و دلدادگی خود را به تمامی برای او نقل کرده و خود را نامزد مهدی آقا معرفی نموده، از او می-

خواهد باز بماند و میوه و شیرینی صرف کند. زیبا صحبت را به مهدی آقا می‌کشاند و از شنیدن خبر عروسی او ناراحت می‌شود:

... جیغ و دادش بلند شد که حاجی غلط کرده، مهدی مال من است. خواهد دید پدرش را می‌سوزانم. دوهزار تومان از پسرش طلبکارم. پس از توپ و تشر زیاد، باز به ناله و زاری افتاد و نوحه‌سرایی می‌کرد. گاه از فراق می‌زارید و گاه حُسن‌های مهدی آقا را یک به یک می‌شمرد. از همه مهمتر اینکه در تهران، همچو چیزی پیدا نمی‌شود که جوان نوزده ساله غیر از مادر و خواهرش با هیچ زنی نشست و برخاست نکرده باشد.

گفتم تعجبی ندارد. من بیست و پنج سال دارم و جز با مادرم و زینب با هیچ زنی معاشرت نکرده‌ام. هویت زینب را پرسید. گفتم. گویی کشف غریبی کرده باشد فریاد زد. فاطمه سلطان بیا! ببین آشیخ بیست و پنج سال دارد و هنوز زن ندیده، مثل مهدی‌آقا باکره است. گفتم استعمال لغت باکره برای رجل غلط است بگویید عزب یاخلی. هم‌چنان که گوسفند خریداری را معاینه می‌کنند، دو نفری در سرا پای من دقت می‌کردند و زیر لب می‌گفتند: ماشاءالله چه گردن کلفتی دارد، هیکلش چه درشت است.

فاطمه سلطان خانم را به اتاق مجاور برد. مدتی مباحثه و جدال داشتند. شنیدم فاطمه سلطان می‌گفت: غصه چه معنی دارد، پیرت می‌کند، از سکه می‌افتی!

... خواستم برخیزم، گفت یک پیاله شربت میل بفرمایید و بروید. هوا گرم است. از نوشیدنی بدم نیامد. گیلاس شربت را آورد به‌دستم داد. به یک جرعه تا ته نوشیدم. شیرین و سرد و معطر بود ولی مزهٔ خاصی داشت. دهانم را قبض کرد و بخاری در دماغم و سرم پیچید. خواستم بپرسم چه شربتی بود؟ خجالت کشیدم که مبادا مورد مسخره واقع شوم. چند دقیقه‌ای به فکر نشستم و صعود بخار را در سر و مغزم تماشا کردم. اشیا در نظرم به خنده و رقص درآمده

بودند. دلم می‌خواست برخیزم و زیبا خانم را در بغل بگیرم و در اتاق بچرخانم. گیلاس دیگری از آن شربت به‌دستم دادند. گیلاس را تبسم‌کنان گرفتم و ابلهانه نوشیدم. دیگر نفهمیدم چه شد؟ فردا نزدیک ظهر در آغوش زیبا بیدار شدم....

پس از آن شیخ حسین که در دام ملیحه اصفهانی [زیبا] افتاده، عمامه از سر و عبا از دوش می‌گیرد و با اصرار او وارد وزارت‌خانه می‌شود، یک شبه ره صد ساله را طی می‌کند، در دسته‌بندهای سیاسی وارد می‌شود، با وزیر در می‌افتد. مقامات اداری را با کمک پررویی خود و وسوسه‌های زیبا پله‌پله بالا می‌رود هرکس جلوش را سد می‌کند با حقّه و دوز و کلک از سر راه جارو می‌کند.

داماد می‌شود، در عین حال روابط خود را با زیبا نیز حفظ می‌کند و برای پرداخت دویست و پنجاه تومان مقرری ماهانهٔ او به بیت‌المال دست دراز می‌کند و برای یک دستمال قیصریه‌ها را آتش می‌زند، به بدی خویش واقف است و خود را ملعون و پست می‌شمارد، ولی کتمان نمی‌کند که بدتر از خودش بسیار دیده است؛ به پدرش می‌نویسد که ملک مختصری که تنها عایدی خانواده است بفروشد و پولش را برای او بفرستد. مرگ پدر و دیوانگی مادر و تباه شدن خانواده‌اش را نظاره می‌کند، بارها از محیط آلودهٔ تهران قصد فرار می‌کند ولی طوری در دام عشق و هوس زیبا اسیر است که خود را قادر به دور شدن از تهران نمی‌بیند. سفری به خراسان می‌کند و خانوادهٔ درهم پاشیدهٔ خویش را به تهران می‌آورد.

... از ورود ما شادی فراوان کردند و سفرهٔ مفصلی گستردند. چون من در غم بی‌پولی بودم و خیالم همه متوجه پول بود از مریم پرسیدم: این بساط را با چه تهیه کرده‌ای؟ آیا از آن مختصر که وقت رفتن دادم هنوز باقی است؟ زیبا گفت: نه عزیزم، مخارج خانه را من از مزد بی‌خوابیهای شبانه می‌دهم خجالت نکش!

وضع اسف‌بار زندگانی، او را وادار به تلاش می‌کند و برای ورود به وزارت‌خانه که در غیاب سه ماههٔ او حکم اخراجش صادر شده است وارد دسته‌بندی احزاب می‌شود، دموکرات می‌شود، طپانچه به کمر می‌بندد، با مجاهدین آشنا می‌شود، روزنامه‌نویسی می‌کند و برای وزیر درستکاری که مانع انتصاب او به شغل اداری است، توطئه می‌چیند و داستان ساختگی عشق دختر وزیر را در صفحات روزنامه درج می‌کند، با حسرت و دریغ، ناظر مرگ دختر که تاب تحمل چنین بهتان زشت و ناروا نداشته و خودکشی کرده است، می‌شود.

سپس برای ربودن جواهرات خان همدان با زیبا همدست می‌شود و چیزی نمانده که به‌دست نوکران و قداره بندان خان کشته شود.

در این داستان مفصّل که هنوز ناتمام مانده است هزاران صحنه از تهران، تهران پرتجمل، تهران پر ثروت و رنگارنگ،تهران آلوده به فساد، تهران دزدپرور نقاشی شده. نویسنده از زاویه‌های گوناگون و متفاوت به تهران نظر می‌افکند و برای تجسم آن، زیبا ـ شیخ حسین ـ غامض‌الدوله ـ پرویزخان ـ ابوالقاسم‌خان ـ مریم ـ میرزا باقر ـ سالار مهیب‌خان همدان ـ قدیم‌السادات را در صحنه‌های گیرایی با هم روبرو می‌کند و قیافهٔ واقعی آنها را نشان می‌دهد. این اشخاص به ظاهر، مهربان، مؤدب، رفیق‌باز و هم مسلک هستند، ولی در باطن برضد هم توطئه می‌چینند و برای نابودکردن یکدیگر از انجام هیچ‌گونه جنایتی روگردان نیستند.

اما با تمام اینها، کتاب در یک مورد اساسی ساکت است و آن نشان دادن اهمیت عمل اقتصادی در روابط اجتماعی است. نویسنده با ترسیم و تجسم چهره‌ها و تیپ‌های گوناگون می‌کوشد که نشان بدهد فساد و هرج و مرج و بوروکراسی و دسیسه‌های خطرناک و روابط زیر جُلی موجود است، ولی نمی‌خواهد یا نمی‌تواند روابط اجتماعی را که ارتباطات و کاروبار معنوی جامعه را به‌وجود می‌آورد، تجزیه و تحلیل کند و به عنوان زمینهٔ مؤثر داستان، مورد استفاده قرار دهد. در عین حال صحنه‌های انتقادی جالبی در رمان او به چشم می‌خورد:

غامض‌الدوله گفت! بس است عجالتاً به عوض اینکه بر سر و کول هم بزنیم باید چاره‌ای جُست والاّ پس‌گرفتن پول از میرزا باقر از جمع کردن روغن ریخته مشکل‌تر است. باید چاله را از جای دیگر پر کرد. یقین بدان که عمر من و تو در این وزارت‌خانه دو سه روز بیشتر نیست، همین‌که کابینه معرفی شد باید غزل خداحافظی را بخوانیم، چون فلان‌السلطنه که به این وزارت‌خانه می‌آید هم پیشکار دارد و هم یک فوج خویش و وابسته. وای به حالت، اگر با گرفتاری ملیحه، بی‌پول باشی!

گفتم شما از من آگاه‌ترید چه باید کرد؟ گفت برو الساعه خرید فلان اشیا را پیشنهاد کن. از شرح جزئیات این عمل دردسر نمی‌دهم، همین‌قدر عرض می‌کنم که نزدیک به صدهزار تومان به مالیهٔ مملکت ضرر زدیم. ده هزار تومان عاید غامض و چهارهزار تومان نصیب من شد.(*زیبا*، ص۳۶۹)

برخی قسمتهای این داستان از جمله دیوانه شدن مادر شیخ حسین، آبستن شدن زینب، نامزد دوران کودکی او از یک مرد نامحرم، ربوده شدن زنش مریم به همدان و عقدکردن او برای «لاله قربان» ازهمدستان خان همدان «سالار مهیب» بی‌اندازه غم‌انگیز است. اگرچه در این رمان، صحنه‌های زاید نیز وجود دارد و داستان‌های فرعی، گاه داستان و خط سیراصلی سرگذشت را کدر نموده و از قوت آن کاسته است، باز در مجموع از لحاظ تکنیک داستان‌نویسی دارای نقص‌های اندکی است و به نظر می‌رسد برخی از این داستانهای فرعی برای برجسته جلوه دادن خط اصلی سرگذشت، لازم بوده است. چهرهٔ قهرمانان به گرمی و گیرایی مجسم شده، خصوصیات کار اداری و قرطاس بازی‌ها به خوبی نمایانده و شرح شده است به ویژه چهرهٔ قهرمان‌های اصلی داستان، شیخ حسین و زیبا از نظر «تیپ‌سازی» بی‌نقص است و این دو به خوبی می‌توانند معرّف تیپ خویش باشند. *زیبا* تنها نوشتهٔ حجازی است که او در آن از نظر توجه به واقعیت و کاوش و تجسم آن به شیوهٔ رئالیسم متمایل شده و سعی

کرده است برای تطبیق قهرمانان با واقعیت صمیمی باشد و یک جریان اجتماعی را در سیر رمان نشان داده و از تخیلات کاذب و بی‌اساس بپرهیزد.

آئینه کتاب مفصلی است از حجازی که مشتمل بر مقالات و داستان‌های کوتاه و قطعه‌های ادبی است که هم از نظر مضمون و هم از نظر شکل باهم تفاوت دارد. بیان نویسنده در کتاب *آئینه* اوج می‌گیرد و کلمات و جملات روشن و صیقلی یافتهٔ زیاد به‌کار می‌رود. ملک‌الشعرای بهار دربارهٔ *آئینه* و یکی از قطعه‌های آن می‌نویسد:

آقای حجازی! «بابا کوهی» تو نیز مانند بسیاری از شاهکارهایت مرا مست کرد. در خواندن این قطعهٔ لطیف و پرمغز و رقاص نیز آرزو کردم که ای کاش این قطعه از آن من و اثر افکار من بود. ای‌کاش توانستمی به این لطیفی و پرمغزی و شیدایی شعر گفتمی، ای کاش، ای کاش ...

حجازی! خداوند، شعر و ذوق تنها تو را برای چاشنی دادن طعم حال و نمک پاشیدن بر لقمهٔ خیال از میان همهٔ ما انتخاب کرده است. چرا شب و روز، گاه و بی‌گاه نمی‌نویسی؟ چرا هر روز و هر شب«بابا کوهی» نمی‌نویسی؟ هر ساعت، هزار اختر و احمد از مریم‌کدهٔ خاطر یوسف‌زای خویش بیرون نمی‌آوری؟

حجازی! اشعار شیرین تو که به صورت نثر، آن‌هم نثری به سادگی طفولیت و به مرونت شیخوخیت درآمده است از آن رو در من تأثیر می‌بخشد که مبتنی بر اصول و قواعدی نیست. مرادم عبارت و الفاظ و جمله‌بندی نیست، بلکه مرادم خیالات و تصوّرات شاعرانه است. آری این خیالات از هر قاعده و اصلی بیرون است. اشعار تو به عین مانند طبیعت و دنیاست ... سرّ طبیعی بودن قطعه‌های حجازی آن است که او فقط از طبیعت بی‌بند و بار و از جهان بی-اساس که ما فرزندان آنیم، تقلید کرده است نه از اصول منطقی و قواعدی که عقلاً برای گمراه‌کردن رفقا یا فریب دادن مردم یا فریب خودشان آنها را وضع کرده‌اند. به‌عین‌منل قالیچهٔ پرگل و بوتهٔ قدیمی که با الوان تلخ و کم‌جلای نباتی

رنگ‌آمیزی شده و احیاناً نمی‌توان سر و ته آن را تمیز داد، در برابر قالیچه‌های جلادار که با رنگ‌های روشن و شفاف جوهری که بشر برای آسانی کار اختراع کرده است، رنگ شده ویک دورنمای عالمانه با یک صورت شبیه به اصل را به روی آن طراحی کرده باشند، این قالیچه به منطق و به عقل و اصول معقول و متعارف نزدیک و آن یکی دورتر از این ماجراهاست. اما همان عقلا این یکی را دور انداخته و آن یکی را به دیوار نصب می‌نمایند (*آئینه*، ص ۴۰۴). نوشتهٔ بهار توضیح بیشتری در تمایل شیوهٔ حجازی به رمانتی‌سیسیم بیان می‌کند.

به‌طور کلّی، حجازی درکتاب *آئینه* و کتابهایی که سالهای اخیر انتشار داده (*ساغر ـ آهنگ ـ نسیم*) همچون نقل‌کننده‌ای ظاهر می‌شود و حوادث واتفاقات را بیان می‌کند و از این رو فرم داستان او، به سنت افسانه سرایی قدیمی ایرانی نزدیکی بیشتری دارد. کتابهای اخیر او فقط شامل داستان نیست، بلکه قطعه‌های ادبی ـ انتقادی ـ نقدادبی و تحقیقی را نیز شامل است. درمثل درکتاب *آئینه* برخی قطعات ادبی محض هستند، چون:

مهتاب ـ شعر ـ پاییز ـ صبوحی ـ گل سرخ ـ تفرج نوروز ـ شیراز.

برخی نقد ادبی: مأخذ *لیلی و مجنون* ـ سعدی و حافظ ـ فردوسی.

برخی انتقادی: مارگیر ـ مادر زن ـ مجلس عیادت ـ دوگدا ـ عاشقی کار خوبی است.

برخی اجتماعی: خوشبختی ـ آسایش زندگی ـ تنبلی ـ دو رفیق

داستانهای چندی هم در*آئینه* وجود دارد: فاتح رومی ـ بابا کوهی ـ گیتی.

ولی نکتهٔ مشترک این قطعه‌ها لیریسم شاعرانه و لطیفی است که در آنها موج می‌زند. در این قطعه‌ها از واقعیت‌های جان‌گداز زندگانی و از تجزیه و تحلیل روانی که متکی به تجربه‌های علمی و دانش پسیکولوژی باشد، خبری نیست ولی لطف و حلاوت غم‌آلود و زیبایی بیان آنها را هم ندیده نمی‌توان گرفت.

در این نوشته‌ها لیریسم زیبا و خوش‌آهنگ وجود دارد که آنها را بـه شـعر نزدیک می‌کند. و به هر حال، نثر حجازی، فوق‌العاده احساساتی و بینش او بجز چند مورد معدود، به تمام معنی رمانتیک است. جمله‌های حجازی غالباً مسجع و به نوشته‌های سعدی که شاعر و نویسندهٔ مورد علاقهٔ اوست، شبیه است ولی از ایجاز و اختصار نوشته‌های سعدی در آنها اثری نیست، غالباً شرح حالت‌هـا و مناظر به تفصیل آورده می‌شود و جملات کوتاه و فشرده نیست.

این نویسنده احساس را می‌پروراند و داستان و قطعه‌ها را به بیـان حـالات کلی اختصاص می‌دهد و بسیاری جاها که فکری عرضه می‌کند فکر تازه نیست و آن‌را می‌توان در دیوان شعر گذشتگان مانند سعدی ـ مولوی ـ حـافظ، سـراغ کرد. نوشته‌های او غالباً گرد«دل» دور می‌زند. او مکرر از «می» صحبت می‌کند. «می» برای او ابزار فراموشی و بی‌خودی و وسیلهٔ شورافکندن در جمع اهل دل و عشّاق است. رمانتی‌سیسیم حجازی گاهی صورت احساسی به خود می‌گیـرد و دیگر داستان یا قطعهٔ او، صحنهٔ نمایش رمانتیکی ناب می‌شود که حوادث در آنها فقط در عالم رؤیا و تخیل جریان دارد.

نوشته‌های حجازی خالی از ژرف‌نگری فلسفی است، اگرچه مسائل اخلاقـی و اجتماعی در قطعه‌های غنایی او مطرح می‌شود ولی اخلاقی که مورد بحث اوسـت، اخلاقیات رایج و سنت‌ها و آداب و رسـوم و افکـار مرسـوم اسـت و حاشـیه‌هـای خیال‌انگیز این نوشته‌ها به دور کردن اثرهـای او از واقعیـت‌هـای زنـدگانی روزانـه کمک کرده است. آثار او،صرف‌نظر از رمان *زیبا* اختصاص به بیان شور، تمایلات و عقاید او راجع به زن و مرد، گل و بـاده دارد و چـون طـرح ایـن مسـائل بـه‌طـور انتزاعی صورت گرفته، می‌توان گفت دارای جنبهٔ ذهنی است، زیـرا در ایـن حالـت است که آنچه او احساس می‌کند دارای اهمیت واعتبار است و سایر زمینه‌ها را زیر نفوذ دارد. «بابا کوهی» نمونهٔ کلّی داستانها و قطعه‌های غنایی اوست که یک صحنهٔ خیالی، دور از واقعیت، رؤیائی، زیر قلم او جان گرفته است.

گیتی نیز از کارهای لطیف حجازی است که در آن تخیل و واقعیت به هم آمیخته است.

... تا به زانو در رختخواب بلند شد. چنان از وحشت فکر خود می‌لرزید که نمی‌توانست به‌پا خیزد. دستهای کوچک را روی سینه فشار می‌داد که از صدای قلبش دایه خانم بیدار نشود. آن‌روز از صبح، قصد این گناه را کرده بود. امّا گیتی دوازده سال بیش نداشت، هنوز از دل خود گول نخورده بود و نمی‌دانست که این نارفیق همیشه نیمهٔ راه، ما را تنها می‌گذارد. تختخواب فریاد کرد که دایه را بیدار کند، صندلی نمی‌گذاشت برود، شمعدان نزدیک به سر دایه به زمین افتاد، هر دفعه گیتی می‌دید که یک پرتگاه تا آرزویش حایل شد. نفسش بند آمد و چشم و دهانش از ترس دریده و درجا خشک شده بود، امّا خوشبختانه دایه خانم بیدار نشد.

به نرمی مهتاب از گل‌کاری و کنار استخر گذشت و به زیر آن درخت رسید، لکن از خجالت، چشم از پای خود برنمی‌داشت. آهسته درخت را با دست و بدن نوازش می‌کرد، یک‌بار مثل گل سفیدی که از دست بیندازند، روی زمین افتاد. هزاران پاره ماه از خلال شاخه‌های شب پره‌وار بر سر و جانش ریختند.

ساغر و آهنگ و *نسیم* کتابهای دیگر حجازی از نظر شیوهٔ نوشتن و موضوع به کتاب *آئینه* شباهت دارند، همین‌طور کتاب *اندیشه* که مجموعه‌ای از مقالات ادبی اوست و برای دانش‌آموزان نوشته شده است.

پروانه، داستانی است توصیفی که در آن حادثه کم است و بیشتر صفحات به توضیح حالت‌ها و یا مناظر اختصاص داده شده است. با یک نظر کلی به آثار حجازی می‌توان گفت که: کتاب *زیبا* از نظر طرح مسائل اجتماعی و قطعه‌های ادبی او از نظر لیریسم ابتکاری که در آنها وجود دارد، در نثر فارسی معاصر شایستگی ماندن پیدا کرده‌اند و در پیشبرد آن بی‌تأثیر نبوده‌اند.

درویش*

چند سالی بیش نیست که نثر معاصر فارسی، در زمینه‌های گوناگون: تجسم وقایع اجتماعی، تجزیه و تحلیل اشخاص، سنجش افکار فلسفی، طنز و نقد اجتماعی گسترده شده است، ولی در همین چندسال با کمک گرفتن از شیوه-های اندیشیدن اروپاییان و اسلوبهای نویسندگی آنان پیشرفت و توسعهٔ بسیار یافته و در ایجاد تیپ‌ها و نمونه‌ها و پرداختن به مسائل کلّی و عمومی موفقیت‌هایی یافته است.

از جملهٔ این زمینه‌ها تحلیلی نفسانی و تجسم تظاهرات امیال متفاوت انسانی است که موضوع اصلی داستان‌ها و قطعه‌های جعفرشریعتمداری است که سالهاست خوانندگان فارسی، او را به نام مستعار (درویش) می‌شناسند.

درویش، مردی است وارسته و ژرف‌اندیش و دائماً در جستجوی بهبود و اکمال نوشته‌های خویش بوده است. نوشته‌های او فراوان نیست، اما در مطاوی آنها ابداع و الهام واقعی نمودار است. صورت کتابهای او به این ترتیب است:

۱. *کعبه*.

۲. *سفارت عظمی*.

---

* *پیام نوین*، سال چهارم، شمارهٔ ۴، دی ۱۳۴۰.

۳. *مکتب*.
۴. *کتاب*.
۵ . *باغ*.
۶. *لوحه*.
۷. *جاودانگی*.

علاوه بر این کتابها، درویش، *خاطره‌ها* اثر هانریش هاینه، شاعر آلمانی و *کاریزها* اثر جبران خلیل جبران، نویسنده و شاعر لبنانی را به فارسی ترجمه کرده است.

درویش در اوایل کار خویش از اشتفان زوایک، نویسندهٔ آلمانی و دنباله‌روهای ایرانی او پیروی می‌کرد و این دنباله‌روی به‌خصوص در کتابهای اولیهٔ او *کعبه*، *سفارت عظمی*، *مکتب* نمودار است ولی بعد از این مرحله پا را فراتر نهاد و مسائل مهم و گوناگون دیگری را ارائه داد و نوشته‌هایش اسلوب خاصی پذیرفت.

کتاب *کعبه* در سال ۱۳۲۴ خورشیدی نشر شد. این کتاب، حاوی دو مقدمه و سه داستان«سفر اروپا، جاجرود، کعبه» بود. درمقدمهٔ کتاب راجع به داستانهای *درویش* چنین آمده است:

...نویسندهٔ کتاب *کعبه*، داستان مسافرت خویش را برای بحث در سرشت-ها و طبع انسانی بهانه کرده و بدین‌وسیله یک موضوع علمی و فلسفی را شیرین و دلپذیر ساخته است.

اولین داستان این کتاب «سفر اروپا»، یک نوع اثر پرتهییج و توفانی است و تا آخر، حاوی تنازعات عفاف خشک و گناه لذت‌آمیز انسانی است که در مسیر تمایلات خویش قرار گرفته و وجودش صحنهٔ کشمکش غریزه با خود و منطق شده است. همین تم در داستان‌های کعبه و «نامه‌ای به کلیسا» و چند داستان دیگر *درویش* تکرار می‌شود. در این داستان‌ها قهرمان یا قهرمان اصلی زن است و محور و تم اصلی مربوط به موضوع جنسی است.

برای واکاوی دقیق‌تر، داستان «سفر اروپا» را مرور می‌کنیم:

در یک مجلس شب‌نشینی اشرافی که سرها از بادهٔ ناب گرم است و زنها و مردها درهم می‌لولند و می‌رقصند، ناگهان هوسی بزم رقص را تعطیل می‌کند و قرار می‌شود که هرکس سرگذشت و خاطره‌اش را بگوید و چون از خانم صاحب خانه می‌خواهند خاطرهٔ سفر اروپا را نقل کند ناراحت شده و مجلس را ترک می‌کند. نویسندهٔ داستان تا پایان مجلس می‌ماند و وقتی‌که همه خانه را ترک کردند، خانم صاحب خانه به سخن آمده و می‌گوید«می‌دانید امشب بیستمین سال مرگ پدر من است؟» و بعد از ذکر این نکته که وی در بیمارستان اتریش نمرده است، باصراحت، شوهرش را نشان می‌دهد و می‌گوید «حقیقت آن است که این مرد را او کشته» است. بعد خانم به یاد بیست سال قبل می‌افتد که به همراهی پدرش به اروپا رفتند.

... برای اولین دفعه چشمم به خیابان‌های پرجمعیت فرنگ می‌افتاد و بناهای رفیع و سر به آسمان کشیدهٔ اطراف را می‌نگریستم، یک سرگردانی توأم با اعجاب از عظمت و شکوه دست داده بود ... اولین کاری که در پیش داشتم اقامت در یک پانسیون و بعد از آن یافتن دکتری که شوهرم موقع حرکت به ما توصیه کرده بود

خانم و پدرش پس از اینکه در جایی اقامت می‌کنند با یک تاجر سوئدی آشنا شده و به راهنمایی او به هتلی برای گردش و تفریح می‌روند.

... در اولین فرصت، سوئدی اجازهٔ رقص از من خواست ... این عمل پیش از تأمل من واجازه یافتن از پدرم صورت گرفت، او بدون اینکه وضع و موقع ما را در نظر داشته باشد شروع به رقص نمود و مرا در بازوان قوی و چالاک خود حرکت داد. اگرچه من پیش از آن هزار بار در آن وضع شبهه‌ناک برای زنی که با قوانین تلخ و سخت مذهبی و مقررات اجتماعی در ایران بزرگ شده

و دامنهٔ معاشرتش از چهار دیوار خانه وسیع‌تر نبوده، چطور میسر است بی‌پروا باشد؟.

در ضمن رقص، تاجر سوئدی خانم را می‌بوسد و او که قبلاً گفته بود [در ص۱۵]: «این را هم نمی‌توان منکر شد که هیچ‌کس و مخصوصاً زنی اگر در یک موقعیّت محدود و در برابر یک منظرهٔ شهوانی قرار گیرد، نمی‌تواند و یا به سختی خودداری می‌نماید» پس از اینکه «داغی لبهایش را به صورت خود» احساس می‌کند «سیلی محکمی به او زده و فرار می‌کند».

گوینده، تأثّرات خود را دربارهٔ این قضیه بیان می‌کند و حالات روحی خود را شرح می‌دهد و بعد به سراغ دکتر معالج پدرش می‌رود و قصد دارد با زیبایی خود، دل او را تسخیر کند.

... آیینهٔ اتاق غیر از من کسی را نشان نمی‌داد ولی من شک داشتم. بدون خجالت می‌توانم بگویم آن روز خوشگلی من بی‌نهایت بود. خانم با چنین روحیه‌ای به سراغ دکتر می‌رود و با نظر اول و بدون آشنایی می‌خواهد بر آن پیشانی وسیع تسلط یابد. به زبان فرانسه می‌گوید من دکتر فوکس هرمان را می‌خواهم ... از طرز نگاه مخصوص او دانستم خود دکتر است. در جواب من کمی سکوت کرده و بعد قدری خشن به فرانسهٔ روانی گفت: گویا می‌خواهید موهای خود را رنگ کنید؟

شما قبل از اینکه آرایشگر باشید دکتر هستید و من هم برای مداوای پدرم به اینجا آمده‌ام.

اما این گفتگوی ناراحت‌کننده عاقبت نیکویی دارد. دکتر هرمان که برای استفاده از تعطیلی می‌خواهد به ییلاق برود، برای معالجهٔ پدرخانم، دکتر دیگری را پیشنهاد می‌کند و قرار ملاقات بعدی را می‌گذارد و خانم نیز که پاک خاطرخواه شده است با خود می‌اندیشد:

... چشمهایم برق مخصوصی گرفته ... همچو نگاهی را ندیده‌اید کـه آئینـهٔ تمنیّات شیرین زنی باشد؟ بدون اینکه قصد جلب نظر دکتر و تحریک هوس او را داشته باشم در آرایش خود دقت می‌کردم. من حسابگری خود را کـرده، امـا این را می‌دانستم که تنها عشق و آرایش دیوانه کننـده کارگشـایی نمـی‌کنـد ... دکتر قبل از ما، در خیابان جلو پارک انتظار مرا داشت. شما نمی‌توانید لحظه‌ای را که برق او به من تابید پیش خود مجسم کنید.

این آشنایی ادامه می‌یابد و خانم از دکتر می‌پرسد که مجرد است؟ دکتـر بـا نگاهی پراستفهام جواب می‌دهد که مجرد است. خانم دربارهٔ هوسی که سراپای او را در لهیب خود می‌سوزاند به اندیشه می‌پردازد:

اگرچه سقوط یک زن را صرفاً روی معصومیت یا غفلـت آنـی نمـی‌تـوان دانست ... خاطرم هست اولین دفعه‌ای که «فوخ» صریحاً احسـاس خـود را بـه من گفت و نشان داد که چه می‌خواهد.

رفت و آمد زیادتر می‌شود. خانم به اصرار پی‌درپی دکتر جواب منفی مـی-دهد ولی ... شب در اتاق مهمانخانه بود که فوخ، سرزده داخل شد، بدون اینکه از عتاب من بترسد در اتاق را از داخل بست و نزدیک آمد. در یک لحظه حس کردم که دو بازوی او با قدرت شکننده به سمت من دراز شده، در عـین اینکـه مدلل بود کاری از من ساخته نیست و با میل خود نمی‌توانم ستیزه کنم از جلـو او گریختم ... نمی‌دانم چه گفت. آنچه معلوم بود نتوانسته بـود برخـود اسـتیلا پیدا کند، یعنی امکان وجود دیگری را فراموش کرده و نفس کامل شده بود بـه زبان آلمانی فریاد زد، امّا همان وقت هم وقتی که مرا در اختیار خود می‌دید بـا غرش درنده‌ای که به شکار خود دست یافتـه اسـت عـین همـان جملـه را بـه فرانسه زیر لب تکرار کرد: ای زن بی‌عشق ایرانی! ... بعد از آن روزی که من و فوخ دانستیم صمیمی‌ترین عشق خود را به آغوش هم افکنده‌ایم زندگی شیرین ما در قصر ییلاقی دکتر شروع شد

در قصر دکتر، خانم ن. روزها و شب‌ها در غیاب شوهرش کـه در ایـران و پدرش که در بیمارستانی در وین بستری اسـت، مـی‌گذرانـد و گـاهی دربـارهٔ «عشق» و «گناه» و «سقوط» فکر می‌کند. بعد یک روز از جدایی پـدر بـه تنـگ آمده و با وجود ممانعت دکتر از قصر او خارج می‌شود و بـه بیمارسـتان مـی-شتابد و سراغ پدرش را می‌گیرد:

... مقصودتان پیرمرد ایرانی است؟ گفتم آری، و او با همـان آرامـش تلـخ جواب داد. یک ماه پیش مرد.

خانم، مثل مصـروعین و مـدهوش از بیمارسـتان خـارج مـی‌شـود. اولـین اندیشه‌اش این است که از دکتر فوخ فریب خورده است. بـه سـراغ بیمارسـتان دکتر می‌رود و چون او را نمی‌یابد سر به خیابان ها می‌گذارد:

من دیگر آن زن آزاد و بی‌خیال که چند لحظه قبل غبارهـای آسـمان را بـه ناراحتی نگاه می‌کرد، نبودم. آن غرور و سربلندی که مردی دکتـر، پرقـدرتی و خدایی بودن او می‌داد، دیگر در من نبود. زن همه جا را سر می‌کشـد و حیـران است. خودش را در خجالت و ترس حس می‌کند، پدرش مرده و خودش پـول ندارد که به جایی برود: «مدتی در کوچه‌های نیم تاریک و خیابان‌های کوچک، بالا و پایین می‌رفتم. با وحشت این فکر که در این سرگردانی به کجا پناه ببـرم از راه آمده، برگشتم. ساعت ایستگاه ده دقیقه به ۹ شب مانده ... فکـر رفـتن و پناه جستن به آغوش فوخ آخرین خیال من بود و بدون فکر هم بـه آن توسـل جستم. به سراغ او رفتم و او سرگشتگی و حیرت مـرا از دانسـتن مـرگ پـدرم درک کرد و با فشار محسوس دست‌های خود نشان داد. تمام شب در پای مـن زانو زده و سکوت کرده بود.

اما در همان شب به دنبال یک هیجان شدید عصبی، خانم تصمیم می‌گیـرد به «وین» برگردد و در میان وحشت و جنون و ناباوری دکتـر ایـن تصـمیم را

اجرا می‌کند. پس از سرگشتگی در خیابان‌های وین، تاجر سوئدی را می‌یابد و باهم به همان محل عیش و نوش می‌روند ولی در یک لحظهٔ حساّس:

...هنوز آن توفان‌ها فرو ننشسته بود که بار دیگر آسمان زندگی من، آسمان عشق و آرزوی من از باد حوادث تیره و تار شد... این توفان‌ها از روزی شدید شد که مشت دکتر پیشانی مرد سوئدی را درهم شکسته و مرا که گناهکار مستحق ترحمی بودم به حال بیهوشی به قصر بازگرداند. خانم چاره‌ای جز استمداد از شوهرش نمی‌یابد و وقتی که مشغول نوشتن جزئیات روابط خودش با دکتر می‌باشد، دکتر سر می‌رسد و کاغذ را ریزریز می‌کند بدون آنکه مجال نگاه و پرسش داشته باشد صورت تلگراف شوهرم را مقابل چشمهای تمسخرآلودش گرفتم ... لولهٔ تپانچه‌اش مقابل سینه‌ام قرار گرفت.

اما بعد، تپانچه را در بغل خود نهاده و فریاد زد: بدبخت! تو تنها نباید بمیری ... آن پیرمرد احمق نمی‌دانست که تو اسیر منی و این مرد هم ... پدرت را کشتم و شوهرت را مثل سگی خواهم کشت. قطار ساعت هفت صبح به ایستگاه رسید. وقتی ما رسیدیم تک تک مسافرین در سکو باقی مانده بودند. من در اضطراب، در حالت جنون سعی داشتم به ناشناسی شوهرم تظاهر کنم، اما بدتر، او ما را دیده و با آغوش باز به سویمان دوید. تپانچه را در دستهای خشن دکتر به بازی می‌دیدم. شاهد منظره‌ای بودم که هنوز هم در حقیقت آن تردید دارم. شوهرم قبل از اینکه به آغوش من پناه آورد، دستهای خود را به سوی فوخ دراز کرده و دکتر فوکس هرمان، استاد قدیمی خود را در آغوش گرفته بود.

همین‌جا دنباله گفتگو با آمدن دختر خانم صاحب خانه قطع شده و داستان پایان می‌یابد.

در قطعه‌های *جاجرود*، *کعبه*، *نامه‌ای به کلیسا*، *درویش*، *مکتب*، کم و بیش تم اصلی همانند داستان *سفر اروپا* و بر بنیاد مسائل جنسی و منازعهٔ آن با

اصول و قراردادهای دینی و اجتماعی است. درمثل در داستان کعبه مردی جوان و ثروتمند به قصد سفر مکه و زیارت خانهٔ خدا از تهران راه می‌افتد. در اتاق قطار راه‌آهن با مردی مسن و دختری جوان که به نظر می‌رسد پدر و دختر باشند آشنا می‌شود. آشنایی وی با دختر فزونی می‌یابد و در نخلستانهای اهواز به آغوش هم می‌افتند. عشق آنها در مجاورت خانهٔ خدا قطع نمی‌شود ولی در آنجا دختر، خوابی هراس‌انگیز می‌بیند و از مرد جوان دوری می‌کند. مرد، دچار اندوه و حسرت فراوانی می‌شود و تصمیم به خودکشی می‌گیرد ولی خودداری می‌کند، تا اینکه دختر و پدرش را سر راه می‌بیند و دوباره با هم آشتی می‌کنند. به اضافه معلوم می‌شود مرد مسن، پدر دختر خانم نیست، بلکه عاشق و شوهر اوست.

مسألهٔ اصلی که در داستان مطرح شده و بنیاد تجزیه و تحلیل و کشمکش روحی قرار گرفته است در این سطور به روشنی دیده می‌شود:

... کسی که جان کنده، متحمل رنج و مرارت سفر شده و دیگر با این نیتی که عزم کعبه دارد، چطور می‌تواند در آغوش او و در سینهٔ زنی که به یک لهیب متلاطمی از گناه دامن زده است، پناهنده شود؟ این احساسی بود که یک باره مضطربم کرده و یک مجاهدهٔ بی‌نظیری در من تولید نمود، خصوصاً جلوهٔ قبه‌های زراندود مشاهد و در پای آن ارتکاب گناه، یک ندامت تلخی داشت. بیم ازخطا و امید مشکوکی که یک گناهکار را بیشتر از خدا دور می‌کند، در من تولید خفقان می‌کرد، به طوری که نزدیک بود فریاد زده و از «لطیفه» بگریزم. از یک طرف همچو احساسی به من ناراحتی می‌داد و از طرف دیگر فریب عرصهٔ پهناوری که پر بود از امواج آمال، و لطیفه هم در اوج آن پرواز می‌کرد، آیا کدامیک بهتر است؟ وعدهٔ مثوبات نامنقد یا فیض آماده و در دسترس قرار گرفته؟[1]

قسمتی از داستان، حاوی رسیدن قهرمانان به کعبه و یادآوری گناه است. قهرمان داستان به مراسم زیارت بی‌اعتقاد می‌شود زیرا فکر اینکه لبهای آلودهٔ آنها به تربت‌های طیبه اصطکاک می‌یابد، اضطراب‌آور است.

... هنوز در سرم یک زنگ و دوار گیج‌کننده‌ای دور می‌زند، مثل آدمهای سرسامی و مصروع، قادر به حفظ تعادل خود نبوده و همراه جمعیت به کعبه می‌رفتم. خیال می‌کردم با این حالت، جمعی به سر من بریزند و به اسم اینکه فاسقی شراب خورده و به حال مستی، احرام بسته است خرد و متلاشیم کنند. اما کی به فکر اینها بود؟ هر کس می‌دوید تا گلیم خودش را از آب بکشد. چشم من سیاهی می‌رفت و به مردمی که با حرکات مضحک خود در حال هروله و لرزش بودند، به همهمه‌ای که انسان را گیج می‌کرد، با آن عظمتی که همه جا را پر کرده و به آدم یک حس تلخ، یک احساس پستی و حقارتی می‌داد، خیره شده بود.[۲]

اما قهرمانان داستان در برابر عشق و گناه خویش بی‌دلیل نیستند و جایی‌که اندیشهٔ مجازات الهی می‌خواهد آنها را بترساند، از حافظ شاهد می‌آورند که:

نصیب ماست بهشت ای خداشناس! برو که مستحق کرامت گناهکارانند

این قسمت از داستانهای *درویش*، اوج خود را در داستان «نامه‌ای به کلیسا» می‌یابد. مسألهٔ اصلی در اینجا باز «گناه» و «کیفر الهی» است ولی طرح داستان کاملتر و حوادث بیشتر شده است.

داستان به طریقهٔ مونولوگ و از قول دختری خطاب به کشیش نوشته شده. قهرمان داستان، زنی است شوهردار، که در آغوش دیگری می‌غلتد و مرتکب گناه می‌شود. او دردمندی است نیازمند درمان، از همان آغاز داستان، فردی است غیرعادی. اما این غیرعادی بودن، اندکی لازم است زیرا گناهی که «آناهید» مرتکب می‌شود نمایندهٔ تضاد بین نیروهای انسانی است.

عقل و غریزه همیشه با هم در جنگ بوده‌اند. در میتولوژی‌های یونان باستان آنجا که بین «آپولون»، خدای خرد و «دیونیزوس»، خدای سرمستی و شادی و زندگانی تضاد برقرار است، باز این تناقض زندگانی انسان نمودار است.

پس باید به آناهید حق داد که بگوید:

... البته نه یک چیز خارق‌العاده است گناه من و در نوع خود بی‌نظیر نیست و بلکه مردم عالم، لااقل نیمی بیشتر از این مردم عاشق و لاابالی مرتکب آن می‌شوند و در عین آنکه ظاهراً در حجابی از سکوت فرو رفته‌اند، منتها اعتراف نمی‌کنند.

داستان‌های «کتاب» از نظر تکنیک و توجه به بیان و عبارت‌ها کامل‌تر شده و صحنه‌های داستانها از شکوه و شوری که قهرمانان در برخورد با هم و نگریستن از این منظر به زندگانی دارند، خالی نیست:

... درمثل تلقین می‌کرد که آرزو کنم تا زمان زندگی برخوردار باشم از تماشای این همه زیبایی شورانگیز، در این وقت به چشم‌های من نگاه می‌کرد و شاید خوب می‌دید قطرات شوق و تحسینی را که اولین بار در چشم من حلقه بسته بود. این روز چه خاطره و امیدی برای من گذاشت. مدتها غرق در یک عالم شوق بیکرانه چشم به منظرهٔ اتاقی دوخته بودیم. از پنجره، دورنمای وسیع شهر دیده می‌شد که در هر گوشه‌اش نقاط مرتفعی از ابنیهٔ فراوان خود-نمایی می‌کرد و هر قسمت، منظرهٔ بدیعی داشت که ساعتها انسان مستغرق می-شد در تماشای آن. یک جانب نوک گلدسته‌هایی در دورترین قسمت این مناظره به نظر می‌رسد و تا جایی که چشم می‌دید از میان هوای رقیق سر درآورده، چنانکه گفتی در قعر آسمان ناپدید می‌شد و گاهی وزش باد، صدای ناقوس آن را به گوش می‌رساند[۳]

در همین داستان *نامه‌ای به کلیسا* واقعهٔ عشقی که شرح داده می‌شود متکی به کشمکشی است درونی، بین آغاز و پایان داستان، حوادثی درونی از نبرد بین «خواستن» و «نخواستن»، «پاکدامنی» و «گناه» صورت می‌گیرد و قهرمانان بی‌استثنا «گناه» و «خواست دل» را انتخاب می‌کنند:

... همان‌طور که غرق یک تماشای حیرت‌انگیز بودیم و مناظر دور و نزدیک با آن سایه روشن‌های خیال‌آور یکی بعد از دیگری دیده می‌شد، او نگاهی از سر شور به من انداخت. با وضع تباه‌کننده‌ای مرا به اسم خواند، وقتی نگاهی به آن چشمها کردم، گفت: آناهید می‌بینی که این همه زیبایی برای ماست. اینها برای زیبا شدن دنیای من و تو خلق شده. کمی بعد آهسته به طوری که نفسش ملایم‌تر و مطبوع‌تر روی گونه من می‌خورد، اضافه کرد: وگرنه هیچ چیز این عالم جز[وجود] ما حقیقی نیست، تو نگاه کن حتی به منظرهٔ این کلیسای باشکوه ...

به خدا قسم، بزرگترین عطیهٔ او بر بندگان، همین موهبت احساس غیر قانع بشری است وگرنه چه تفاوت است بین ما و آنهایی‌که عاری از یک قوهٔ تمیز و تشخیص هستند. آقای کشیش! من یقین دارم که حتی دل شما هم گواه است به این حقیقت واقع. البته در صورتی است که مقایسه نکنید تمرد و طغیان روحی بشر را با این دستورات فراوان کتب مقدسهٔ خودتان ... مرا ببخشید از این طرز ادای مطلب، چون با وجود اینها، من هنوز پابند هستم به همین دساتیر و قوانین آمرانه‌ای که ما را منع می‌کند، حتی از اظهار مطالبی راجع به حس تمیز و تشخیص خودمان.

در همین وقت، زنگ کلیسا صدا می‌کرد. چنان طنینی داشت که ما را لحظه‌ای به سکوت واداشت. اما سکوت شب به همه جا و همه چیز غلبه داشت، تاریکی، سرپوش همه‌جا و همه‌چیز است. هم‌چنان‌که ذرات عالم در این تاریکی مستغرق بودند من و او هم غرق شدیم. قدمهای ما بلند برداشته

شد. یک شور تصمیم در عین اضطراب، ما را رساند به سرحدّ کامیابی و وصول. آخر ما رفتیم. آهسته رفتیم و یکباره غرق شدیم.[۴]

چنان‌که دیده می‌شود در حادثهٔ داستان و نتیجه‌گیری‌های آن، درویش بی‌طرف نیست. او از جمله نویسندگانی است که بیشتر خودشان موضوع نوشته‌های خود هستند و می‌کوشند عقایدی در ضمن داستان بگنجانند و اگر هم در زیر پرده نهان شوند و اشخاص متفاوت روی صحنه بیاورند، باز عمد و جانب‌گیری ویژهٔ آنان محسوس است. این موضوع که «اندویدوالیسم» ادبی نامیده می‌شود در آثار درویش، به‌خصوص کتابهای آخری او کاملاً مشهود است گویی غایت مطلوب وی ترسیم حقارت و گناهکاری بشری است. آدم‌هایی که او نمودار می‌کند مدام با یادگارها و پیچ و خم‌های روزگار گذشته‌شان مشغولند. اشخاصی‌که مدام به گذشته می‌اندیشند و همین بر گرفتاریهای آنها می‌افزاید.

نیروی غریزه در کار چنین اشخاصی مؤثر است و حکم بی‌بازگشت و قطعی دارد، بنابراین عشقی هم که در آثار درویش (جزکتاب *جاودانگی*) مطرح می‌شود خواست‌های بدنی و شورهای غریزی (passion) است نه آن عشقی که درعرفان ایران آمده است و به قول جلال‌الدین مولوی:

عشق‌هایی کز پی رنگی بود　　عشق نبود عاقبت ننگی بود

و یا به قول حافظ هیچ‌گاه به وصل نمی‌رسد:

بحری است بحرعشق که هیچش کرانه نیست
آنجا جر آنکه جان بسپارند چاره نیست

عشقی که درویش مطرح می‌کند به این صورت است:

... برای آنچه شخص می‌خواهد نام واقعی خوشی و لذت را روی آن گذارد باید کیفیت زمان و مکان را با هم مطابقت داد و گرنه آنچه به تنهایی و بدون وجه مشترک صورت گیرد، عمل مورد نظری به‌وجود نیاورده است.

درمثل در عشق به تجربه رسیده که اگـر تغییـر و تحـول و همـان طغیـان‌هـا و التهاباتی که ناشی از کشمکش شدید آن است، یک سلسله بحران‌های طـولانی و خراب‌کننده، بی‌تابیهـای هجـران و خوشـیهای وصـال در آن نباشـد از یـک صورت عادی تجاوز نمی‌کند و اطلاق عشق هم به آن مفهـومی نـدارد. از ایـن جهت یک نفر بذله‌گو در سالها قبل، عشق طبقهٔ سافلهٔ ایرانی را معاشـقهٔ پسـتو نامیده و با آن شیطنت مخصوص خود می‌گفت واقعاً عشق در ایـن محـیط، مفهـوم مسخره‌ای دارد. کار به جایی کشیده که عنکبوت‌های پستو تماشاگر معرکهٔ عشق ما گردند. مقصود از مطابقت زمان و مکان این است که عشق از صورت پنهـان بـودن که فقط یک عمل ناشیانهٔ شهوت را انجام می‌دهد درآمده عریض‌تـر گـردد و گرنـه پستوهای ایران هم کار«تور کنشاش پارک وین» را می‌کند.[۵]

بنابراین به قول نویسنده، دختر و پسر ایرانی که در پستو همـدیگر را مـی-بینند و دزدکی ماچ و بوسه رد و بدل می‌کنند، بواسطهٔعدم مطابقت کیفیت زمان و مکان؟ عملی حیوانی مرتکب می‌شوند ولی اگر همین پسر ایرانی بـا یکـی از «کلوشارها»ی پاریسی کنار رودخانهٔ سن، هوس‌ورزی کنـد چـون ایـن کیفیـت عریض‌تر می‌شود بایستی عشق نامیده شود!؟

در عین حال باید گفت در داستان *نامه‌ای به کلیسا* و چنـد داسـتان دیگـر درویش، روانکاوی و تحلیل روحیهٔ قهرمانان، جای مشخصی دارد و اصولاً باید گفت داستان بر همان کاروبار بنیاد شده است. داستان *نامه‌ای بـه کلیسـا* آنـالیز دقیق روحیهٔ یک زن ساقط شده را به زیبایی ارائه می‌دهد.

دربارهٔ ساختمان این داستان‌ها نکات دیگری هم باید گفته شـود. در بیشـتر این داستان‌ها تعاقب و توالی حالات و یا اتفاقات حفظ نمی‌شود و یا اگـر هـم حفظ شود، ضعیف است. درمثل در داستان *کعبه*، تراژدی مطلب این اسـت کـه «لطیفه» دختر«ظهیر» نیست، بلکه زن اوسـت ولـی خواننـده ایـن مطلـب را در

قسمت آخر داستان، تنها به صورت یک عبارت باز می‌یابد. به این دلیل که هر واقعه‌ای را نمی‌توان شرح داد و یا بیان کرد.

داستان‌نویس باید با نشان دادن وقایع نتیجه شده از هم، که سرچشمهٔ آنها به واقع می‌تواند در آنچه بیان نشده است باشد، خواننده را به احساس این موضوع وادارد.

این نقص در داستان *سفر اروپا* که دکتر فوخ تا اندازهٔ یک مریض سادیک تنزل می‌کند و در قطعه *جاجرود* که در توصیف طبیعت مبالغه شده و حوادث اصلی در پرده قرار گرفته و در داستان‌های کتاب‌های *سفارت عظمی*، *مکتب*، بیشتر مشاهده می‌شود.

داستان *مدیوم* در کتاب *سفارت عظمی* به مناسبت اشتمال بر یک مسألهٔ روان‌شناسی مهم و همچنین به واسطهٔ بیان، از داستان‌های خوب درویش محسوب می‌شود.

نویسنده گاهی ضمن داستانها حکم کلی صادر می‌کند و یا از افکار فیلسوفان نقل گفته‌هائی می‌آورد که نه فقط قابل بحث است، بلکه باید گفت نادرست است. درمثل در صفحهٔ ۱۶ کتاب *کعبه*، از قول «کانت» فیلسوف آلمانی می‌نویسد:

روح شیطانی زن در ران‌های او حلول کرده است.

و در ص۵۱ همان کتاب می‌نویسد:

... وقتی که شما می‌گویید فلان زن، عمل منافی عفت انجام داده است، یعنی می‌گویید در روز معین و مکان ثابت و ساعت و دقیقهٔ معین مرتکب گناه شده است که این هم چون زمان و مکان در آن دخالت دارد، امر تمام شده‌ای است و بنا به فلسفهٔ کانت مجرم دیروز، گناهکار امروز شناخته نمی‌شود.

و باز در یک مورد، شبیه مواردی که ذکر شد از «هگل»، فیلسوف دیگر آلمانی نقل قول می‌کند. همهٔ این موارد، نتایجی است که نویسنده از فلسفهٔ

فیلسوفان نامبرده استنباط کرده است و مربوط به ساختمان فلسفی آنها نیست، درمثل همین دو جمله که ذکر شد و نویسنده آنها را به فلسفهٔ کانت احاله کرد صحیح نیست، زیرا خواننده کانت را با خواندن این جملات در کسوت«فروید» و یا یکی از پیروان و یا همکاران او چون «آدلر» و «یونگ» می‌بیند بنابراین اگر به جای کانت یا هگل، نویسنده، درمثل نام بودلر و ورلن می‌گذاشت و از آنها نقل و قول می‌کرد بهتر بود، بی‌آنکه به ترتیب داستان خللی وارد آید.

نکتهٔ دیگر راجع به قهرمان داستانهای درویش این است که به قاعدهٔ کلی هنر داستان‌نویسی که ایجاد تیپ و پرداختن به مسائل عمومی و کلی است، توجه نشده و داستان‌های او کمتر کاروبار تظاهرات متفاوت زندگانی را دربر می‌گیرد.

درویش فلسفه می‌نویسد ...

درویش از کتاب *لوحه* آنالیز روحیات زنان و مردان هوسباز را رها کرده و به نوشتن قطعه‌های فلسفی پرداخت. البته پیش از این نیز در داستان‌های او آثاری از شیوهٔ اندیشیدن خاص او نمودار بود ولی تمایل وی در آن داستان‌ها به پُررنگ کردن تأثیر غریزه جنسی در رفتار انسان، مانع از تجلی تام و تمام افکارش می‌شد. به هر حال در قطعه‌های کتب *لوحه* و *جاودانگی* است که ما با حالات و اندیشه‌های او آشنا می‌شویم.

قطعه‌های فلسفی در کتاب *لوحه* کمتر و در *جاودانگی* بیشتر است. از بین قطعه‌های کتاب نخستین باید از قطعه‌های *کتابخانه* و *لوحه* نام برد. شیوهٔ نگارش این قطعات در *جاودانگی* کاملتر است.

در قطعهٔ *راز* می‌نویسد:

حاصل زندگانی ما درد و غمهاست. در عین شور و مستی، باز خاطرهٔ اندوه و حزن آزارمان می‌دهد. آخر حاصل این همه چیست؟ صدها و هزارها سال مغز علیل بشری به این موضوع تفکر کرده و خیالاتی درست کرده و توهماتی به وجود آورده. ولی همه چیز موهوم، همه پوچ و بی‌معنی و میان‌تهی و تمام

رشته‌ها و تنیده‌های اندیشه و تصویر و تخیل او از هم گسسته. بیچاره این بشر گول و بی‌تجربه. بیچاره این همه مردم محروم و امیدوار.[۶]

نویسنده در قطعهٔ «حیرت» نیز دنبال همین فکر است:

اکنون هم حیرت ما بجاست. اما این تحیّر به‌خاطر این همه چون و چرا نیست. برای آشفتگی زمان و ناسازگاری احوال آدمی و حسرت و ناز و تنعم روزگار نیست چون این فرضیهٔ تغییرناپذیری است که برای مردم بردبار، همچنین عجز و حیرت یک بشر درمانده و ناقص، هنگام تفکر به کارگزاری عالم وجود، به سازمان آشفته دنیای حکم و تعیّن و مقدر بشری نخواهد بود.

تفکری است به احوال خود آدمی. به حال و اندوه مردم درمانده و پریشان حال. چرا باید در مقابل یک نیرو و هول مجهولی چهرهٔ خیال و آمال ما تیره و کدر گردد؟ روح بشر را بلند آفریده‌اند. فرومایه همین وضع ناساز و اسف‌بار دور روز و زمان ماست.

در قطعهٔ «زمان» نویسنده به معراج می‌رود و از سرزمین‌هایی که دیده و شوق ساعات مستی که داشته و در قله‌هایی که مسکن کرده، سخن می‌گوید و سپس در جایی که «مجال بیداری و خواب»، هر دو میسر بوده، لغزنده و شتابان تا اقصی نقاط این سفر بی‌فرجام می‌رود و بازمی‌گردد و این جمله را «خوابی بود و خیالی» هدیه اصحاب می‌کند و می‌نویسد:

... وقتی به خانه رسیدیم غم و حزن ما به آخر رسیده بود. پیر و جوان و نیرومند و عصا زنان، خسته و فرسوده در یک نقطه متوقف ماندیم ... در سراسر قافله بی‌مقصود، هنوز بانگ مدام و خواب‌آور جرس‌ها به‌گوش می‌رسید. فریاد خستگان و واماندگان، بانگ و طپش قلب‌های امیدوار و ناامید، و همهمهٔ شایعاتی که در سکرات افسانه‌های موهوم بقا چشم به قفا دوخته، ما را می‌نگریستند آهسته شنیده می‌شد. همه می‌رفتیم.راهی بود در سراشیب بدون صعود[۷]

در قطعهٔ«ناشناخته» می‌نویسد:«عمری بیهوده جسته بودیم و نیافتیم.»

در قطعهٔ «مردی که رفت[۸]» می‌گوید:

... او رفت. آن سرپنجه‌ای که بی‌اعتنا بود به هیجان‌ها و اضطراب‌های ما و شور و ترنم خود را با اشک و سوز ما همراه می‌کرد، یک باره به مشتی استخوان بی‌حس و حرکت مبدل شد ... غم ونازشی نیست. حتی این کوههای گردنکش و مغرور، سر فرود خواهند آورد. زمین معدوم خواهد شد. فراش انوار خورشید را برخواهندچید. ماه و ستارگان را درهم خواهند ریخت و طومار این سلطنت پرجبروت آسمان در هم خواهند پیچید. کل مشهود محکوم به فناست. عقل بیدار به این همه تبسم می‌فرستد.[۹]

درویش با میزان‌های غول‌آسا، با کهکشان‌ها و فضاهای دور دست، با گذران شگفت‌انگیز تاریخ و زمان، سرنوشت بشر را می‌سنجد و کمابیش از راز آن آگاهی می‌یابد ولی نه تنها راه به مشرب مقصود نمی‌برد، بلکه حیرت‌زده و خاموش باز می‌گردد و می‌سراید:

... هرچه نزدیکتر، بهتر. حتی از نیمه راه برگشتن، بهتر و آسانتر است از راه رفتن و راه به آخر رساندن و به سرزمین‌های نادیده‌ای رسیدن که طلوع و غروب آن همیشه یکسان و بی‌تفاوت است.

این حیرت، طومار تفکر او را می‌پیچد تا آنجا که می‌گوید:

ما را انسان مختار و برگزیدهٔ مخلوق دنیا می‌نامند نه دانندهٔ راز عالم مجهول و بعد ... احساس این حزن و زبونی ما نیز برای خود ماست وگرنه سیطرهٔ خالق و عالم وجود، این اندازه هم برای ما حصه و نصیب قائل نیست.

از این نوشته، تمایل درویش به عرفان ایرانی و اصل احساس و تفکر رومانتیک (بازگشت به طبیعت انسانی) آشکار است. طراوت طبیعت و عظمت انسان زیباییهای زندگی او را مجذوب می‌کند تا حدی که برای ستایش این همه نور و رخشندگی به پا می‌خیزد و سرود زندگی سر می‌دهد. ولی این

گرایش به شادی‌های زندگانی دیری نمی‌پاید و «حیرت» فرا می‌رسد و آن وقت او در بیغوله‌های روح انسانی رنجیده و ناشناخته به جستجو می‌پردازد و تصاویر هولناک از آن رسم می‌کند. درمثل «در نامه‌ای به کلیسا» می‌نویسد: با این همه شروری که ذاتی ماست.

و در کتاب *جاودانگی* معتقد می‌شود که جهان ما جهان مشهود و غیر واقعی است و ما شاهد نابودی آن هستیم:

گفتی از دروازهٔ عدم خارج خواهیم شد. راهی نبود. اصولاً قدمی نداشتیم. دید و منظری وجود نداشت. بحت بسیط، خارج از حد و تصویر و قیاس، خالی از زمان و مکان، عدم محض، عین عدم، هیچ، هیچ[۱۰].

... ما که بودیم جز افسانهٔ وهم مطلق و چه بودیم جز ذرهٔ غبار پراکنده در بسیط عالم نامحدود. چنان بودیم که هیچ کسی را به‌خاطر نداشتیم و چنان شدیم که هیچ دلی از ما یاد نمی‌کرد. یک ذره از غبار رقیق زمان، یک لحظه از لحظات جاودانه، یک قطره ازسیلابی بی‌اراده‌ای که به دریای محیط می‌پیوست.[۱۱]

«سوبژ کتیویسم» درویش که از «خود» شروع می‌کند، می‌خواهد همهٔ مشکلات فلسفی را در همان دایرهٔ «من» به‌دام افتادهٔ خویش حل کند:

بر گردونه‌ای سوار نبودیم و راه می‌رفتیم.

اما باید اضافه کرد نویسنده در این دایرهٔ محدود نتوانسته است بماند و قطعات متفاوت کتاب *جاودانگی* تضاد فکری او را آشکار می‌کند.

بیگانه‌ای گفت: ما را از ساحت قرب مهجور داشته‌اند. آشنایی دنبالهٔ سخن را به دست گرفت: ما را بصیرتی نیست. آنکه علامت پیمبری در سینه داشت ناله برآورد. تسلیم و نیاز. پیری پرخاشگر آهسته برخاست و از مجلس به خارج رفت. چیزی ندیدیم، چیزی نشنیدیم

نویسنده وقتی همهٔ اینها را شمرد و بازیگری که نظر فراخ و بلند خود را به چند تن رسوایی و سوادیی دوخته و سخنی نگفت، می‌نویسد:

... خداوند خندان و آشفته حال آهسته گفت: همیشه قصد همین است، عالم مجموعهٔ وجود شماست، راز جاودانگی در همین است

درویش در قطعهٔ «آوا» می‌گوید:

... برخیز تا نظارهٔ کوه و دشت کنیم و صحرای بی‌حاصلی را تماشا کنیم. از ما تا جهان رازها چندان دور نیست. ما نظاره خواهیم کرد چنان که بیشتر خواهیم دید. دیدگان خود را تا سر حد امکان بر روی صحنهٔ عالم خواهیم گشود. ذرات منقبض و منبسط اشیا نهفته در زیر زمین، معلق در فضا، نهفته در قعر دریاها و آواره در فضای هستی را تماشا خواهیم کرد. آن چنان که نیم ذره در بسیط باقی نماند، روزنهٔ خاک و شن را خواهیم جست. زوایای تاریک دره-ها و شکاف سنگ‌ها و تاریکی احتضارآمیز غارها را جستجو می‌کنیم. نظری به سراپای عالم وجود خواهیم کرد.[۱۲]

... گاهی نیز چند جمال رویایی و سحرخیز درکنار ما روان می‌شدند. نگاه ما را طراوت می‌بخشیدند. شوق و هوس‌ها ما را از تماشای این باغ نوشکفته رخساره‌ها را می‌شکفت[۱۳]

... رازی هولناک و عظیم از پرده بیرون افتاد. آن موجود ناشناخته را یک لحظه دانستیم و درک کردیم. او را دیدیم، بی‌پرده و رسوا از حریم حرمت به در آمد و در کوی و برزن آواره گردید ... صباحی آسوده سر از خواب گران برداشتیم. با همهمهٔ وجدآمیز طلوع‌ها برخاستیم و لبخند آفتاب را بر قلهٔ شاخسارها تماشا کردیم. تبسم بهجت‌آور روز را پاسخ دادیم، بازی مستانهٔ حیات را بر صفحهٔ عالم شکفته و خندان نگریستیم. آرام بر فراز معبد فیروزه-گون روز قدم نهادیم.[۱۴]

درویش که از فنای کلّ مشهود سخن می‌گفت و از سرگذشت کور و تیرهٔ بشری سخن ساز می‌کرد، اینجا مشتاقانه به تماشای لبخند روز، مسرور می‌شود و از چشمه‌های زلال آب می‌نوشد و راز نهانی را می‌شناسد، بلکه می‌بیند و در

برابر زیبایی‌های طبیعت، زانو زمین زده و سرود می‌خواند. در همین زمینه قطعه‌های *غم زرتشت* ، *جاودانگی*، *آوا* که قطعات لیریک و زیبایی است، تازگی و شادمانی شگرفی دارد. در این قطعه‌ها درویش زندگی را ستایش می‌کند و کوشش و تلاش انسان را از میان سنگلاخ‌های صعب به سوی شناسایی و با وجد و شوق می‌نگرد و خود با این کاروان همراه است.

اما افسوس که شادی دیر نمی‌پاید و درویش که می‌سرود «چنان رفتیم تا به سرحد جهان محسوس رسیدیم» بیش از این نمی‌تواند ادامه دهد و از حیرت آشفتگی سرشار می‌شود و می‌گوید:

... آهسته شام تیره فرا رسید. چشم‌ها را از سوز خواب سنگین کرد. از صفحه عالم رنگ روز برچیده شد. سیاهی آمد.

به هرحال، درویش، نثر فارسی را بسیار زیبا می‌نویسد. صرف نظر از نقایص چندی از جمله (حذف بی‌مورد افعال، استعمال زیاد واژه‌های عربی و مرادفات، تقدم فعل در اول هر جمله در غیرجای خود) نثر او فصیح و روان است و آثار او را می‌توان از نظر ژرف‌نگری و عرصهٔ قطعه‌های غنایی ابتکاری در ردیف نوشته‌های خوب دوران معاصر محسوب داشت.

پی‌نوشتها:

۱. *کتاب کعبه*، داستان کعبه، ۱۱۶,

۲. همان، ۱۲۹,

۳. همان، ۴۶,

۴. همان، ۶۹,

۵. *کتاب کعبه*، تهران، ۱۳۲۴، ۳۹,

۶. *جاودانگی*، تهران، ۱۳۳۸ش، ۱۹,

۷. همان، ۳۷,

۸ . به یاد ابوالحسن صبا.

۹. *جاودانگی*، ۸۴,

۱۰. همان، ۵۹,

۱۱. باید دانست مفهوم «عدم» در عرفان ایرانی مفهومی دقیق و سخت مشکل است. «عدم» در شعر جلال‌الدین مولوی به معنی «هیچ» و «نابودی» نیست، بلکه به معنی جهانی است که ما به آن رابطهٔ حسی نداریم.

پس خزانهٔ صنع حق باشد «عدم» کاو برون آرد عطاها دم به دم
تا بدانی در «عدم» خورشیدهاست آنچه اینجا آفتاب آنجا سُهاست

[مولوی]

و حافظ می‌گوید:

رهرو منزل عشقیم و ز سرحدّ «عدم» تا به اقلیم وجود این همه راه آمده‌ایم

۱۲. *جاودانگی*، ۳۹,

۱۳. همان، ۴۵,

۱۴. همان، ۶۲.

شوهر آهو خانم

(رمان، علی‌محمد افغانی، ۱۳۴۰)

در دههٔ ۱۳۴۰، دگرگونی طُرفه‌ای در ادب فارسی ـ نثر و شعر ـ پدید آمد که نشان می‌داد نوزایی هنری جدیدی در راه است. در این دوره شعر و نثر، قالب تنگ خود را شکستند و افق‌های تازه‌ای را کشف کردند. البته کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و سقوط دولت ملی در این جهش مؤثر بود، چرا که شکست جنبش ملی سبب شد ادیبان و اندیشه‌ورزان ما شعارهای تند سیاسی و وعده و عیدهای ظاهرفریب را رها کنند و جامعه و مردم همزمان خود را با نظر ژرف‌تری بنگرند. آخر *شاهنامه* (اخوان. امید)، *آیدا در آینه* (احمد شاملو)، *آوا* (سیاوش کسرایی)، *سووشون* (سیمین دانشور)، *مدیر مدرسه* (جلال آل‌احمد)، *ملّومه* (ابراهیم گلستان) ... همه و همه نشان از جهشی دارد که در تاریخ ادبی معاصر ما به تقریب کم‌نظیر است. هم در این دوره *شوهر آهو خانم* علی‌محمد افغانی به چاپ می‌رسد که برخلاف آثار تبلیغی دههٔ ۳۰ به ژرفای جامعه می‌رود و مصائب و دشواری‌های زندگانی مردم به ویژه پیشه‌وران را واکاوی می‌کند.

موضوع اصلی رمان *شوهرآهوخانم* فقر و شوربختی مردم، نتیجه‌های ازدواج هوس‌آلود مردی متأهل با بیوه‌ای جوان، پیامدهای تجدد و به‌ویژه ستمدیدگی زن است. در اینجا مردی به نام سیدمیران که با تلاش بسیار خود را

از نان‌پزی ساده به مرتبهٔ رئیس صنف‌نانوایان رسانده است به روی صحنه می‌آید. سیدمیران تا حدود زیادی در توفیقی که به دست آورده، وامدار «آهوخانم» همسر خود است. خانه و زندگانی، تأمین اجتماعی، همسری لایق و کودکانی دوست‌داشتنی دارد. در زادگاهش، کرمانشاه، به امانتداری و درستی کردار و تقیّد دینی شهره است. ظهرها به مسجد می‌رود و افزوده بر خواندن نماز جماعت، به موعظهٔ خطیبان نیز گوش می‌دهد. به حجاب زن باور راسخ دارد و چادر را سنگر استوار عفاف زن می‌داند و خندهٔ جلف یا کردار ناجور بعضی زنان و دختران را در برابر مردان نکوهش می‌کند و در این زمینه حساسیّت زیاد نشان می‌دهد به‌طوری که رفتار سبک فلان زن یا دختر در برابر پسر همسایه را بسیار ناپسند می‌داند و اگر چنین چیزی پیش می‌آید، آن زن یا دختر را چنان از چشمش می‌اندازد که اگر آنها فرزند پارساترین شخص نیز بوده باشند، دیگر نمی‌خواهد هرگز صدای کفش ایشان را بشنود. میران از لحاظ پارسایی به «شیخ صنعان» مانند است گرچه نه مریدی دارد، نه سکوی وعظی و فقط پیشه‌وری امین، پارسا و درستکار است و در واقع مرد و سرآور خانواده و نمونهٔ مردی سنتی است. ماجرای سقوط او نیز بی‌شباهت به ماجرای غم‌انگیز شیخ صنعان نیست جز اینکه رستگاری نهایی این دو شخص دردمند، تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد.

از سوی دیگر، آهوخانم را در داستان در عمل مشاهده می‌کنیم. زنی بسیار لایق، دوست‌داشتنی، پُردل. هم اوست که کار شوهر را به راه می‌اندازد و در همهٔ مشکلات در کنار شوهر خود است و به او جرأت می‌دهد، در خانه و بچه‌داری به کمال است و درواقع زن سنتی نمونه و مصداق شعر سعدی است:

زن خوب فرمانبر پارسا　　کند مرد درویش را پادشا

سومین شخصیّت عمدهٔ رمان، زن بیوهٔ زیبا، جوان و عشوه‌گری است به نام «هما» شوهر هما او را به رغم داشتن دو فرزند سه طلاقه کرده است و او در

گیر و دار تلاش معاش و سرگردانی‌اش، مستأجر خانهٔ «حسین‌خان مطرب» می‌شود و چون از رقص سررشتهٔ خوبی دارد، با ساز حسین‌خان در محافل عیش می‌رقصد. این زن به راستی زن شوربختی است. شوهر او را از خانه رانده و فرزند دوقلویش را از او گرفته و به او اجازه نمی‌دهد فرزندانش را ببیند. پس دیگر کس و کاری و وسیلهٔ معاشی ندارد و چون زیباست، نگاه و حرف آزار دهندهٔ مردان در پی او و دربارهٔ اوست. هما پس از اینکه با سید میران آشنا می‌شود، همراه با شرح مصائب خود، تعریف می‌کند که جوانکی می‌خواسته است به حریم وی دست‌درازی کند، امّا او اجازه نداده و قسم می‌خورد در جاهای خطرناک و بد به سر آورده، امّا عفاف خود را حفظ کرده است و آن چاروادار چرب زبان که با ماشین به دنیا آمده و همیشه در بیابان است، نتوانسته به او دست بزند. و هم او، وی را به این خانه آورده و برای جور کردن وسایل‌اش به سفر رفته. این راننده که در ظاهر می‌خواهد هما را نجات بدهد، زمانی که از سفر بر می‌گردد، صاحب خانه و دخترش که گویا قصد کمک به زن بی‌پناه را دارند، با ترفندی ماهرانه می‌گویند هما به جایی که ما نمی‌دانیم رفته است. مرد ناچار راهش را می‌کشد و می‌رود و هما بعد درمی‌یابد که از چاله درآمده به چاه افتاده، چرا که صاحب‌خانهٔ حیله‌گر به ازاء پولی که برای هما خرج کرده است، از وی انتظار دارد با او به مجالس عیش و نوش بزرگان برود و برقصد تا کار دستهٔ مطربی ایشان ناقص نباشد. از برخی از رویدادهای داستان برمی‌آید که هما در پی شوهر و سرپناه مناسبی است و از کار خود، رقصیدن در محافل عشرت که برای جامعهٔ ما ناشایسته و ناپسندیده است، دل‌خوشی ندارد و هم‌چنین از شوهر سابقش که از هنر بویی نبرده نیز بیزار است. حتی زمانی که سید میران می‌گوید وسایلی برای رساندن هما به شوهر و فرزندانش پیدا کرده، زن امتناع می‌کند و اظهار می‌دارد دیگر هرگز به آن خانه بر نمی‌گردد. هما در پیوند با سید میران نیز مردّد است، شاید به این

سبب که میران عاقله‌مردی است و زن و پنج فرزند دارد. زمانی هم‌که میـران او را به بهانهٔ میهمان چند شبه بودن به خانهٔ خود می‌برد و او اوضاع و احوال این خانواده را می‌بیند، به‌سختی ناراحت می‌شود و نمی‌داند چگونه می‌تواند رقیـب آهو خانم باشد و کانون گرم زندگانی آنها را سرد کند. او از سویی به ماندن در خانهٔ سید میران دلبسته است و از سویی دیگر پای گریز از ایـن خانـه را دارد. حتی زمانی که با میران ازدواج می‌کند در وجود او پشتیبان و سرپناهی می‌بیند، نه همسری دلخواه را.

خط طولی داستان پس از توصیف گذشتهٔ سید میران، آهو و فرزندان‌اش بـا آشنایی غیر منتظرهٔ این مرد پیشه‌ور و زحمت‌کش با «هما»ی بیوه آغاز می‌شـود و ادامه می‌یابد. میران نخست بـه همـا علاقـه‌منـد مـی‌شـود و بـه حـال او دل می‌سوزاند و سپس عاشق وی می‌شود. او بارها تصمیم می‌گیرد از همـا دسـت بردارد و کانون خانوادگی خود و آهوخانم را حراست کند، امّا هر بار به محض دیدن یا یادآوری زن عشوه‌گر، عزمش سست می‌گردد و عشق یا درواقع هوس بر او چیره می‌شود. باری، او پس از کشمکش بسیار با خود و دیگران، همـا را به خانهٔ خود می‌آورد. زن چادر سفید بر سر دارد و سر و صورتش را پوشانده. آهو سخت شگفت‌زده می‌شود: این زن کیست و با شوی او چه کـار و نسـبتی دارد؟ میران نخست کلید آبدارخانه را می‌خواهد. برای چه؟ پاسخ می‌دهد ایـن بندهٔ خدا از شوهرش طلاق گرفته و بی‌پناه مانده، جا و مکـانی نـدارد، دو سـه شب میهمان ماست. زن را در مسجد دیدم. آقا مـرا طلبیـد و گفـت زن مطلقـه است، به مسجد پناه آورده، کسانش در روستاهای دوردست هستند و از کارش بی‌خبرند. آیا می‌توانی برای رضای خدا چند شبی او را در خانه‌ات نگاهداری؟ آهو حرف شوی را می‌پذیرد، زن را به میهمانخانه می‌بـرد و بـه او خـوش‌آمـد می‌گوید. در این‌جا می‌بینیم میران از سـادگی و اعتمـاد همسـرش بهـره‌گیـری می‌کند و هما را به خانهٔ خود می‌برد. او برای محرم بودن بـا زن او را بـه عقـد

موقت درمی‌آورد و با پافشاری هما این عقد تبدیل به عقد دایم می‌شود. کم‌کم آهوخانم درمی‌یابد که میهمان جوان و زیبا مهار میران را به دست گرفته و می‌برد هر جا که خاطرخواه اوست. نو به بازار آمده و کهنه دل‌آزار شده. میهمان همین که جای خود را در خانه باز می‌کند، آزادانه در خانه می‌گردد، در کارها دخالت می‌کند و به آهوخانم سرکوفت می‌زند. آهوخانم که از این وضع به تنگ آمده است، تلاش می‌کند تا به قسمی هما را از خانه بیرون کند. او از ننه صغرا کارگر حمام سرتیپ، وصف بدنامی هما را می‌شنود و شب آن روز ماجرای اقامت هما در خانهٔ «حسین‌خان ضرابی»، حضور او در محافل عشرت، امتناع زن‌ها از دیدن وی و اخراج او از حمام سرتیپ... را چون برگ‌برنده‌ای به گوش میران می‌رساند. امّا برخلاف انتظارش، میران از آهوخانم دلخور می‌شود و با قهر و غیظ از اتاق بیرون می‌رود و کمی بعد آهو می‌فهمد شوهرش به اتاق هما رفته است. پشت در اتاق واگوش می‌ایستد و می‌شنود میران قربان صدقهٔ هما می‌رود و از این بدتر اظهار می‌دارد از آهوخانم نفرت دارد و او را هرگز دوست نداشته و دیگر هیچ شبی را نزد زن اولش نخواهد گذراند. دیوار وهم آهوخانم فرو می‌ریزد و از شدّت یأس از پا درمی‌آید.

کلهٔ سحر، دو هوو شاخ به شاخ می‌شوند، سر هم داد می‌کشند، همسایه‌ها برای تماشا یا پادرمیانی از خانه‌هایشان به سوی خانهٔ میران هجوم می‌آورند. هووها به جنگ خود ادامه می‌دهند. میران دندان روی جگر می‌گذارد و شکیبایی می‌ورزد تا دعوا تمام شود. همسایه‌ها سرگرم تماشای دعوا هستند و آهوخانم قصد پایان دادن به دعوا را ندارد. دیگ حوصلهٔ میران سر می‌رود و خشمگین به سوی آهو یورش می‌برد و او را زیر مشت و لگد می‌گیرد و نعره می‌کشد که تو می‌خواهی آبروی مرا بر باد دهی. آهوخانم که جانش به لب رسیده، می‌گوید: من قصد آبروریزی ترا دارم یا این زن هفت خط و بدنامی را که به خانه‌ات آورده‌ای؟ حالا کلاهت را بگذار بالاتر. میران آتش می‌گیرد، دستهٔ

پارو را برداشته می‌شکند و بر سر زنش می‌کوبد، خون از سر آهو خانم فواره می‌زند، همسایه‌ها پادرمیانی می‌کنند و میران از خانه بیرون می‌رود و به یکی از قهوه‌خانه‌های حواشی شهر پناه می‌برد. این صحنه از دردناک‌ترین صحنه‌های کتاب است و همطراز است با صحنهٔ دیگری در فصل یازدهم داستان، آنجا که سید میران دیگر نزد آهوخانم نمی‌رود. به این ترتیب زن از عشق شوهر محروم می‌شود و هر وسیله‌ای که برای ارتباط مجدد با شوهرش برمی‌انگیزد، ناکام می‌ماند. او به رقابت با هما، گیسوان بلند و پُر پشت خود را می‌چیند و مانند موهای هما کوتاه می‌کند، امّا میران به او اعتنایی نمی‌کند، روزی دیگر از شوهر می‌خواهد حق و حقوق وی را در نظر گیرد، میران به او وعدهٔ سر خرمن می‌دهد. آهو به گردن شوهر بوسه می‌زند تا او را بر سر مهر آورد، ولی میران با نفرت او را می‌راند. آهو خانم از سر نومیدی به پای شوهر می‌افتد و کفش وی را می‌بوسد و طلب عشق می‌کند. میران با تکانی شدید، پای خود را از دست زنش آزاد می‌کند و داد می‌زند:

از جان من چه می‌خواهی؟ من ترا نمی‌خواهم، از تو بیزارم. هر چه به خود فشار می‌آورم قلبم به تو صاف نمی‌شود. از تو به جان می‌ترسم مثل اینکه موی گرگ به تن داری، چشمم که به چشمت می‌خورد، تنم مور مور می‌شود. از بچه‌ها نبریده‌ام و نمی‌توانم بِبُرم با این همه از آنها که خون ترا دارند بیزارم. آهو از شوهرش دست بر می‌دارد و بی‌حرکت بر جای می‌ماند. او شاهد عزیزی است که زنده زنده به گور می‌رود.

کم‌کم کار جنون میران به تماشا کشیده می‌شود. رسوایی در شهر و نزد همسایگان، رفتار و گفتار بی‌پروای هما با مردان دیگر، منازعهٔ دایم او با آهو، میگساری مدام میران و هما، ورشکستگی وی به واسطهٔ ولخرجی‌ها و تجمّل‌خواهی زن جوان، بی‌اعتبار شدن نزد همکاران... از نتایج این عشق جنون‌آمیز است. حتّی کار به جایی می‌رسد که می‌خواهد آهو خانم را طلاق

بدهد و از خانه بیرون کند. مدتی بعد نیز از رفتار بی‌پروای هما به تنگ می‌آید و او را طلاق می‌دهد، امّا سپس پشیمان می‌شود و بار دیگر او را به عقد خود درمی‌آورد. در این میانه، ملک و مال سید میران همه تلف شده و خود او در امواج دیوانگی و مستی و بدنامی دست و پا می‌زند. آهوخانم ناچار به میرزا نبی، رئیس جدید صنف نانوا، پناه می‌برد و با کودکانش به خانهٔ میرزا نبی در روستای هرسین کوچ می‌کند. میران در غیاب زن اوّل و کودکانش، همهٔ اسباب و اثاثیهٔ خانه را می‌فروشد و عزم دارد با هما به تهران برود. خورشید خانم، همسایهٔ خانواده، ماجرا را به آهوخانم خبر می‌دهد و او سراسیمه از روستا تا شهر را پیاده می‌دود و سر بزنگاه هما و میران را در جلو گاراژ پیدا می‌کند. آهو که سختی بسیار کشیده و به این باور رسیده که بچه‌ها پدر و خودش سرپناه می‌خواهند، با شدّت و حدّت و جنگ و دعوا دست شوهر را می‌گیرد و وی را از ماشین پیاده می‌کند. اکنون نه میران آن شخص شیفته و خودکامهٔ پیشین است نه آهو آن زن درهم شکسته و سر به زیر سابق. میران از ترس رسوایی بیشتر و خسته از ماجراهای دلخراش، مطیع ارادهٔ آهو می‌شود و به خانه برمی‌گردد. در این زمان، شاگرد مبل‌سازی، تخت سفارشی میران برای هما را به خانه می‌آورد و خبر می‌دهد در شهر آشوب درگرفته است، به مغازه‌ها حمله می‌کنند و همه جا ناامن است و ارتش انگلیس نیز از مرز خسروی گذشته و به سوی کرمانشاه در حرکت است. خورشید خانم که مأمور شده هما را به خانه بیاورد، سر می‌رسد و می‌گوید هما خداحافظی کرد و با همان ماشین به تهران رفت. همه از رفتن هما خوشحال می‌شوند و زن و شوهر زندگانی مشترک را دوباره آغاز می‌کنند.

رُمان *شوهر آهوخانم* به‌ویژه بعد از نقدهایی که نجف دریابندری و دکتر اسلامی‌ندوشن بر آن نوشتند، به چاپ دوم و سوم و چهارم و ... رسید و پذیرش عام یافت. دریابندری با قید احتیاط اظهار داشت بزرگترین رمان

فارسی نوشته شد و به چاپ رسید. بعضی از منتقدان، اهمیّت کتاب را در جانبداری نویسنده از حق و حقوق زن ستمدیده ایرانی دانستند، و عده‌ای دیگر، برخی از مزایای هنری کار (از جمله صحنهٔ رقص هما در خانهٔ حسین ضرابی در برابر سید میران) را عمده کردند. دریابندری بر این نکته تأکید داشت که رمان *شوهر آهوخانم* تحولات و پیشرفت‌های شهری‌گری ایران را در دورهٔ بیست سالهٔ پس از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ به بعد نشان می‌دهد و به ویژه باز آمدن سید میران به خانه و التیام یافتن شوربختی‌ها و آغاز زندگانی مجدّد این مرد و خانواده‌اش، مُصادف با گریز رضاشاه پس از وقایع سوم شهریور ماه ۱۳۲۰ از ایران است. البته همهٔ این انتقادها راهی به دیهی می‌برد و در شناساندن کتاب به مردم نیز بسیار مؤثّر بوده است، امّا خود کتاب نیز این ظرفیت نمایشی و داستانی را دارد که به عنوان یکی از موفق‌ترین رمان‌های معاصر فارسی در نظر آورده شود.

البتّه امروز پس از گذشت چند دهه از نوشتن و چاپ *شوهر آهوخانم* و پیدایش آثاری مانند همسایه‌ها، *مدار صفر درجه* (احمد محمود)، *شازده احتجاب* (گلشیری)، *جای خالی سلوچ* (دولت‌آبادی)، *خانهٔ ادریسی‌ها* (غزالهٔ علیزاده)، *اهل غرق* (منیرو روانی‌پور)، *طوبا و معنای شب* (شهرنوش پارسی‌پور) و *شهری که زیر درختان سدر مُرد* (خسرو حمزوی) و جزیرهٔ *سرگردانی* (سیمین دانشور) دیگر نمی‌توان *شوهر آهوخانم* را بزرگترین رُمان فارسی نامید. حتی در دههٔ چهل نیز با توجه به موجود بودن رمان‌های *تهران مخوف* (مشفق کاظمی)، *زیبا* (محمد حجازی)، *بوف کور* (هدایت)، *چشمهایش* (بزرگ علوی)، *مدیر مدرسهٔ* (جلال آل‌احمد)... داوری دریابندری را نمی‌توان قطعی و مسلّم شمرد. آنچه واقعیت دارد این است که افغانی داستان مهم و باارزشی پدید آورده و یک شبه ـ و حتی بدون پیشینهٔ نویسندگی ـ در شمار معروف‌ترین رُمان‌نویسان معاصر ما درآمده است.

از نظرگاه هنر داستان‌نویسی جدید، *شوهر آهوخانم* البته فورم تازه‌ای ندارد و از الگوهای قصه‌نویسی رئالیستی قرن نوزدهم و رمان‌هایی مانند *زیبا* پیروی می‌کند. افزوده بر این، نثر نویسنده بیشتر توصیفی، پُر طول و تفصیل و در مواردی رسمی است و با عبارت‌های پُر آب و تاب بیان می‌شود. عیب دیگر رمان، فراوانی اشارات تاریخی و گریز زدن به اساطیر به ویژه اساطیر یونانی است که کتاب را پُر حجم و گاه خسته‌کننده ساخته است، به همین دلیل آل‌احمد نوشت: «سیصد صفحهٔ رمان *شوهر آهوخانم* زیادی است. باید آنها را کنده و دور انداخت.». این داوری شاید داوری تندی باشد، امّا دست کم اگر این اشارات و اسطوره‌شناسی‌ها تعدیل یا حذف می‌شد، ماجراهای نمایشی رُمان خود را نمایان‌تر می‌ساخت. هم‌چنین می‌توان از رمان انتقاد کرد و گفت حرکت آدم‌ها و صحنه‌های نمایشی کُند است و آن حالت پُر حرکت و سیالی که در مثل در رمان «سیستر کاری» درایزر می‌بینیم، در *شوهر آهوخانم* دیده نمی‌شود. البتّه مقایسهٔ این دو قصه که یکی در آمریکای صنعتی و دیگری در ایران فئودالی چند دهه پیش نوشته شده، چندان موجّه نیست، امّا در خطوط کلّی آنها مشابهت‌هایی وجود دارد. «خواهر کاری» دختر زیبایی است که از محیط راکد روستا به شهر بزرگ پناه می‌برد و در خانهٔ خواهر و شوهر خواهر خود اقامت می‌گزیند. او چون تحصیل نکرده و تخصص چشمگیری ندارد، ناچار به کار خستهٔ دوزندگی در کارگاه خیاطی مشغول به‌کار، می‌شود. کار کمرشکن و درآمد آن اندک است و «کاری» که دختری است بلند پرواز، می‌خواهد به شهرت، تجمّل و ثروت برسد. در این میانه، کاریاب و تبلیغاتچی خوش‌سیما و زبر و زرنگی در زندگانی دختر پیدا می‌شود و او را به کلاس درس موسیقی و آواز و نمایشگری و محافل بزرگان می‌برد. «کاری» که اندکی آوازخوانی و بازیگری بلد است، به‌کمک دوستان و معلمان در آوازخوانی توفیقی اندک به‌دست می‌آورد. در این زمان با مردی مسن، دارای زن و فرزند و

زیبایی دوست آشنا می‌شود. این مرد عاشق «کاری» می‌شود و آبرو و ثروتش را به پای او می‌ریزد، سپس او را مخفیانه از کالیفرنیا به نیویورک می‌برد. دختر که در همهٔ این اوقات، کار بازیگری و آوازخوانی را رها نکرده، در برادوی نیویورک موفقیت بی‌نظیری پیدا می‌کند و ستارهٔ تئاتر می‌شود، در حالی که مرد ثروت باخته روز به روز رنجورتر، فقیرتر و درمانده‌تر می‌گردد و در یکی از فرازهای حسّاس رمان برای اینکه به اعتبار و شهرت معشوق، خللی وارد نیاید، خود را از سر راه او کنار می‌کشد و در خانه‌ای در یکی از محله‌های فقیر نشین نیویورک می‌میرد.

زندگانی این مرد، و وضع‌هما به «خواهر کاری» بی‌شباهت نیست، البتّه می‌توان گفت اگر کاری در محیط کرمانشاه چند دهه پیش به سر می‌بُرد، آخر و عاقبتی بهتر از هما نداشت، ولی او در آمریکای صنعتی قرن نوزدهم آمریکا به‌سر می‌برد. در محیط گسترش عظیم شهرها، آسمان خراش‌ها، صنایع و هنرها به ویژه هنرهای نمایشی. در چنین بستری هزاران پسر و دختر و پیر و جوان به مراکز بسط صنعت شرق و غرب آمریکا روی می‌آورند و بخت خود را در این بازار ثروت و صنعت جهانی می‌آزمایند. درایزر با هنرمندی کم‌نظیری، هجوم مردم را به مراکز کار و هنر و توفیق، یا شکست پسران و دختران جویای کار و شهرت و ثروت را نمایش می‌دهد. تحول عظیم مالی و صنعتی آمریکا، قالب‌های اخلاقی قدیمی را می‌شکند و الگوهای تازه را رایج می‌کند. اتفاقاً کاری در کالیفرنیا مانند هما در کرمانشاه، از زخم زبان «پیه‌تیست‌ها» در امان نیست، رفتار او را نمی‌پسندند، وی را به محافل خود راه نمی‌دهند، همچنانکه در کرمانشاه «هما» را بدنام می‌دانند و حتی از حمام عمومی می‌رانند، امّا در کالیفرنیا و بیشتر از آن در نیویورک، عواملی هستند که به هنر و تجمل علاقه‌مندند و همین‌ها و هم‌چنین گروه نوآور در برابر نمایندگان رسم و رسوم قدیمی صف‌آرایی می‌کنند و از درون چنین تضاد پُر شدتی است که وقایع

تاریخی زاده می‌شود. امّا هما در جامعه‌ای به نسبت راکد زیست می‌کند، جامعه‌ای که در آن نوازندهٔ توانایی مانند «حسین خان ضرابی» و رقصندهٔ بزرگی مانند «هما» «مطرب»اند و مایهٔ بی‌آبرویی. اگر هما در جامعه‌ای متحوّل می‌زیست، می‌توانست روی پای خود بایستد و در راستای هنرش پیش برود و در مثل، بازیگر موفق سینما و تئآتر شود. آن‌وقت او برای سید میران که دو برابر سن او و پنج فرزند دارد، تره هم خُرد نمی‌کرد، چه رسد به اینکه همسر او شود، یعنی از قفس شوی سابقش به قفس تازه‌ای بیفتد. این است تراژدی زندگانی او و تراژدی عمدهٔ کتاب. بعضی ناقدان گفته‌اند که *شوهر آهوخانم* با نشان دادن نتایج تعدد زوجات، چنین رسم و قاعده را ناروا شمرده. حتی امروز نیز داوری‌هایی از این دست کم نیست:

با اینکه نویسندهٔ *شوهر آهوخانم* به ظرافت و استادی، روابط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوره را توصیف کرده و ماهرانه روحیهٔ شخصیت‌ها را کاویده، ولی پیام و مضمون داستان که در لفافه است با رسم و رسوم مقبول در یک راستا نیست و او گاهی به شدّت قوانین رسمی را بدون در نظر گرفتن همهٔ جوانب آن به نقد می‌کشد. رُمان از نظرگاه مضمون سطحی و در گروه قصه‌های عامه پسند است و تحوّل شخصیت‌ها از منطقی نیرومند بهره‌مند نیست. رسم‌های پذیرفته شده را بی‌اعتبار و قانون تعدّد زوجات را ضایع می‌کند.

این قسم داوری‌ها از نظرگاه غیر هنری عرضه می‌شود و پوستهٔ قصه را می‌گیرد و به ژرفا نمی‌رسد. در کتاب چیزی که نشان دهندهٔ «هتک قانون تعدّد زوجات» باشد، دیده نمی‌شود. افزوده بر اینکه اختیار کردن زنان متعدّد شرایطی دارد، از جمله رعایت عدالت در فتار با زنان و قواعد دیگر. آن کسی که درواقع این قانون را بی‌اعتبار می‌کند، سید میران است که از جادهٔ سلامت فکر و اعتدال خارج شده و عشقی برق‌آسا و خانه‌برافکن سرمایهٔ خرد او را به باد داده است. نویسنده، نتیجه‌های عملی بی‌رویّه بودن کار بعضی از مردان را در زمینهٔ اختیار کردن چند زن

نشان می‌دهد. اگر سید میران در اختیار کردن زن تازه، چه هما چه دیگری، عذر موجهی می‌داشت و عدالت را رعایت می‌کرد، فاجعه‌ای به‌وجود نمی‌آید. افزون بر این، وجود قانون مناسب در جامعه دلیل وجود کردار مناسب نیست، چنانکه تا چندی پیش، بیشتر خانواده‌های ما با درس خواندن و کارکردن زنان در خارج از خانه در مقام کارمند اداره، کاریاب، هنرپیشگی و وکالت مجلس مخالف بودند و آن را بی‌اعتبار کردن رسم و رسوم می‌دانستند، در حالی در چهارچوب آیین سنتی«طلب علم برای مرد و زن فریضه» به‌شمار می‌آید. بنابراین نشان دادن بی‌رویگی در اجرای این یا آن قانون، دالّ بر مخالفت با آنها نیست و حتی می‌تواند با توصیف آنها در عرصهٔ عمل و واکاوی دقیق حدّ و حدود آنها، شرایط بهتری برای زیست مردمان فراهم آورد. به گفتهٔ آلدوس‌هاکسلی «آموزش برای آزادی باید با بیان روشنی از واقعیت‌ها و ارزش‌ها آغاز شود و به پیدایش راه‌های مناسبی برای واقعیت بخشیدن این ارزش‌ها و مبارزه با کسانی که به هر دلیلی می‌خواهند واقعیت‌ها را نادیده بگیرند یا ارزش‌ها را انکار کنند، بینجامد.» (*بازدیدی از دنیای زیبای نو*، ترجمهٔ دکتر ابوالقاسم جزایری، ۱۳۰، تهران، ۱۳۵۶).

رمان *شوهر آهوخانم* برخلاف داوری آورده شده در بالا، از لحاظ مضمون نیز نه سطحی است نه عامه‌پسند، گرچه در جامعهٔ ما در این چند دهه از آن استقبال نمایان کرده‌اند. این رمان به رغم نقص‌هایی که برشمردیم، برخی از گره‌های اجتماعی و خانوادگی چند دههٔ پیش را نشان می‌دهد. البته برخی از این گره‌ها به‌واسطهٔ دگرگونی‌های سریع سال‌های اخیر باز شده و گره‌هایی چند نیز همچنان ناگشوده مانده است. امّا آنچه در عرصهٔ هنر اهمیّت دارد، فقط مضمون و پیام داستان نیست، صناعت و زبردستی نویسنده در توصیف مناظر، تحوّل شخصیت‌ها، بستری که آدم‌ها در آن به نمایش عمل و کردار می‌پردازند، بازی‌های زبانی، به‌کار بُردن استعاره و تشبیه و بیان‌های مجازی دیگر... همه و همه در هنر کلامی دارای اهمیّت کلیدی‌اند. پیش‌تر از این، ناقدان، زندگانی،

روحیه و منش و مصایب آهو خانم را کانون عمدهٔ رمان می‌شمردند و شخصیّت توصیف شدهٔ او را در قصه مهمتر می‌دانستند. امّا به گمان من قهرمان اصلی این رمان نه آهو خانم، بلکه «هما»ست. البته تحوّل باور، منش، روحیهٔ هر سه شخصیت رمان در عرض هم‌پیش‌می‌رود و سرنوشت ایشان با هم گره‌خورده است، امّا کار و بار هما از آن دو تن دیگر بغرنج‌تر است. هما زندی (که بعد دانستگی و آرامش سید میران را به‌هم می‌ریزد) پس از جدا شدن از شوهر از روستا به شهر می‌آید و گذارش به خانهٔ «حسین‌خان ضرابی» می‌افتد. حسین‌خان که می‌فهمد هما رقصندهٔ خوبی است، از او حمایت می‌کند و نیز تصمیم دارد او را به شمال یا تبریز ببرد. هما از کاری که حسین‌خان پیش پایش می‌گذارد، ناخشنود است و دنبال گریزگاهی می‌گردد و در این موقع است که در کار خرید نان با سیّد میران دیدار می‌کند. زن جوان به سرشت یا عامدانه چهرهٔ خود را به نانوای مشهور شهر نشان می‌دهد و برای او عشوه می‌آید، در نتیجه سید میران از این رو به آن رو می‌شود. مدتی بعد به راهنمایی هما و به بهانهٔ وساطت بین او و شوهر او به خانهٔ حسین‌خان می‌رود و در این جا رقص هنرمندانه و برانگیزانندهٔ هما وی را به تمامی شیفته می‌سازد. از سوی دیگر، سید میران به فکر این است هما را به قسمی از خانهٔ «مطرب‌ها» بیرون بیاورد، امّا درواقع دنبال راهی می‌گردد که بتواند زن را از آن خود کند. امّا هما که زن رندی است، به او می‌گوید: «اگر قصد تو از کمک این است که مرا آلت دست خودت بکنی، بدان که من تا به حال آلت دست هیچ مردی نشده‌ام.» روزی دیگر پس از یادآوری رقصی که میران شاهد آن بوده، می‌گوید در آن مجلس می‌خواستم با دنیای رقص وداع کنم و آن رقص آخرین رقص من بود.

هما در پیوند با سید میران و پیشنهادهای او همه جا استقلال رأی خود را حفظ می‌کند و چند بار به او می‌گوید آمدن شما به این خانه مصلحت نیست و نیز می‌افزاید آمدن من با این وضعیت به خانهٔ شما باعث حرف و حدیث

می‌شود و می‌ترسم زمینهٔآبروریزی شما را فراهم کند. باور میران این است که زنش ـ آهوخانم ـ مانند بره مطیع و رام است و چیزی نخواهد گفت. در این‌جاست که زبلی و چالاکی زن جوان را دوباره می‌بینیم. او به میران پیشنهاد می‌کند وی را به عقد موقت خود درآورد تا کمی از مشکل‌هایش حل شود. ورود هما به خانهٔ سید میران و سپس عقد دائم او و سید میران طبعاً زمینهٔ کدورت و نزاع را فراهم می‌آورد و به تدریج این کدورت به دشمنی می‌انجامد.

از آنچه در رمان می‌گذرد، برمی‌آید که در شرایط آن روزگار، هما جز به دست آوردن حامی یا سرپناهی مطمئن چاره‌ای نداشته است و این حامی مطمئن کسی جز میران نیست، چرا که در حول‌وحوش او یا آن رانندهٔ بیابانگرد است که از او زنی بدنام خواهد ساخت، یا حسین‌خان ضرابی است که او را اسباب طرب مجالس عشرت خواهد کرد. بی‌گمان، مادهٔ ذوقی سید میران مستعد بوده است که پس از سالها زیستن با آهو و داشتن فرزند و به‌هم‌زدن مال و منالی درخور توجه، فیلش یاد هندوستان می‌کند و زن جوانی به خانه بیاورد. (در اینجا به عنوان حرف معترضه می‌توان پرسید آیا سید میران که امکانات مالی درخور توجهی دارد، چرا خانهٔ جداگانه‌ای برای هما نمی‌خرد یا اجاره نمی‌کند؟ طبعاً به این صورت مقابله و دشمنی دو هوو به حدّاقل می‌رسید.) به‌زودی هما در خانهٔ سید میران خود را در میدان جنگ می‌بیند. از یک سو آهو خانم و همسایگان و دوستان او و از سوی دیگر حاجی بنا شوهر پیشین زن جوان، هما را آماج حمله قرار می‌دهند و او نیز که ماده‌اش مستعد است، در نبرد با حریفان عقب نمی‌ماند. او چندی بعد کمردرد می‌گیرد و برای درمان به مریض‌خانهٔ آمریکایی می‌رود و بستری می‌شود. آزمایش پزشکان نشان می‌دهد که وی حامله نیست و برای رفع عارضه‌ای که پیدا کرده‌باید خوب بخورد، خوب بپوشد و خوب بگردد. کاشف به عمل می‌آید که هما به واسطهٔ سقط جنین ناشیانهٔ قبلی، دیگر آبستن نخواهد شد، از این رو کار

دیگری برای او باقی نمی‌ماند جز اینکه اوقاتش را صرف خورد و خوراک و گردش کند. در نتیجه پس از دوره‌ای رنجوری و بیماری روانی، بلهوسی‌اش گُل می‌کند و هر روز چیز تازه‌ای می‌خواهد. کارگر خیاطی «شاهزنان» می‌شود، دختر نوزده ـ بیست ساله ترشیدهٔ پیشکار مالیه را به دوستی می‌گیرد، سینما می‌رود و در عقد دختر شاهزنان می‌رقصد، با جامهٔ جلف به کوچه و بازار می‌رود... همهٔ اینها جزیی از گرایشی است که زن جوان هنرمندی به نمایش می‌گذارد، در جایی که نمی‌تواند نیرو و توان درونی‌اش را به سوی هدفی که وجودش را به خود مشغول داشته، رهنمون شود. او خود را به در و دیوار می‌زند تا برای زندگانی‌اش معنایی بیابد، امّا در هر گامی که برمی‌دارد، فروتر می‌رود. خانهٔ سید میران و عشق او نیز تکیه‌گاه استواری نیست و هر دو به سبب داشتن هدف‌های جداگانه، گرچه به‌هم چسبیده‌اند، روز به روز از یکدیگر دورتر می‌شوند و در چاه ویل « دَم را دریافتن» بیشتر فرو می‌روند تا روزی که برای فرار از بدنامی بیشتر و گریز از دست مخالفان و طلبکاران، عزم سفر تهران می‌کنند. شاید آنها گمان می‌کنند در تهران می‌توانند شرایط را به دلخواه دگرگون سازند، شاید هما در تهران بتواند در حرفهٔ مطلوب خود یا بازیگری پیشرفت کند و سید میران بتواند در حرفهٔ خود یا حرفهٔ دیگر، زندگانی تازه پیش گیرد. امّا آهوخانم سر می‌رسد و سید میران پریشان حال را با خود می‌برد و هما تنها می‌ماند و داستان پایان می‌گیرد. در اینجا می‌بینیم که بازندهٔ اصلی «هما»ست و آن دوتن دیگر پس از تحمل مصایب فراوان، دست‌کم به آرامشی رسیده‌اند، امّا «هما»ی تنها مانده ـ در سفر به تهران ـ در سر دوراهی است. آنچه می‌بینیم این است که آینده‌ای مشکوک در انتظار اوست، یعنی زیست در حال تعلیق.

اما دربارهٔ سید میران می‌توان گفت که پس از دوره‌ای پُرجوش و خروش، جدال برونی و درونی و مانند شیخ صنعان شیفتگی و « بسر بردن در خانهٔ

خمّار»، خواه‌و ناخواه به مسکن مألوف بر می‌گردد و آهو خانم و کودکانش بـه سر و سامانی می‌رسند. سید میـران عاشـق شـد، بـه راه دیگـری افتـاد، سـر از سرمستی و شوریدگی درآورد، در شوریدگی بال و پرش سوخت، امّا سـرانجام از این ورطه ـ به سبب تصادف یا به یاری آهوخانم ـ نجات یافـت. آیـا او بـه راستی عاشق بود؟ هما در فراز حساسی از رمان به او می‌گوید: عشق مـن تـرا کور کرده بود و الان هم کور کرده است. تو بدون من نمی‌توانی زندگانی بکنی. اما ماجرای پایانی رُمان نشان می‌دهد سید میران می‌تواند یا ناچار اسـت بتوانـد بدون هما زندگانی کند امّا در اینجا می‌توان گفت آنچه بین او و همـا گذشـت، عشق نبود، هوسی خانمان برانداز بود که جامهٔ عشق پوشیده بود. همچنـان کـه سعدی گفته است: «عشق‌ورزی دگر و نفس‌پرستی دگر است»، چنان مـاجرایی را نمی‌توان عشق نامید.

غیر از خدا هیچکس نبود*

(مجموعهٔ داستان، سیدمحمدعلی جمال‌زاده، ۱۳۴۰)

عروس فکر و ابداع جمالزاده با نوشتن داستانهای «*یکی بود یکی نبود*» حجاب از چهره برگرفت و اینک پس از قریب چهل سال کار مداوم نویسندگی می‌خواهد در حجاب رود، جمالزاده با انتشار مجموعه داستان *غیر از خدا هیچ کس نبود* با خوانندگان خود خداحافظی می‌کند. نویسنده اذعان می‌کند که در دوران ما، سخن‌ها به کردار بازی شده و برای آن ارجی و قیمتی نمانده است، با این همه وظیفه خود می‌داند که حقایق را در قالب داستان بگوید و در این بزم گرچه حرف حق تلخ است، تلخی‌ها یعنی حقایق زندگانی ما را بازگو کند.

این کتاب جمالزاده از نظر ترکیب داستان‌ها هموار و از جهت فن قصه-سرایی بی‌نقص نیست. باید اعتراف کرد آن ابداع و تازگی *یکی بود یکی نبود* و *شاهکار* و *معصومه شیرازی* را ندارد. قهرمانان، چهره‌های مشخص و عمومی ندارند و مضامین این داستانها متنوع نیست، ولی شیرینی بیان و نیروی ارشاد و حقیقت-

---

* *راهنمای کتاب*، سال پنجم، شمارهٔ ۶ ، شهریور ۱۳۴۱، صص ۵۳۵ ـ ۵۴۰ .

گویی «پیر ادب» ایران همچنان باقی است و باید گفت: این همان چشمهٔ خورشید جهان افروز است...

قطعه‌های این مجموعه به ترتیب زیر است:

داستان: «حساب‌هایی که...»، «دو آتشه»، «میرزا خطاط»، «امنیّت شکم».

نمایشنامه: آخوند داریم و آخوند.

گزارش: ایلچی و قیصر ـ قلب ماهیت.

نخستین قطعه ادبی این مجموعه، «ایلچی و قیصر» است که متضمن شرح کوتاهی از مسافرت نویسنده به ساحل شمال شرقی کشور اسپانیا و پیدا شدن طوماری کهنه مربوط به زمان کالیگولا امپراتور روم (معاصر با اردوان سوم پادشاه اشکانی) است. سفیر اردوان سوم به دربار امپراتور روم می‌رود و گفت-وگوهای خود را با امپراتور و دیگر حوادث به طورمار می‌نویسد تا برای شاهنشاه خود بفرستد. با اینکه این قطعه نه از نظر صورت به داستان شباهت دارد و نه از نظر حادثه و زمینه‌های عمل، شیرینی قلم نویسنده آن را بسیار جذاب و خواندنی کرده است. تمایل به حقیقت‌گویی و آزادی‌طلبی در سراسر سطور قطعه ـ با اینکه ممکن است این طومار ساخته فکر و خیال جمالزاده باشد. به روشنی دیده می‌شود.

امپراتور از سفیر ایران، خصوصیت برجسته حق‌گویی و راست‌طلبی را می-بیند و از او درخواست می‌کند جزو خلوتیان وی شود و در بزم دوستانه‌ای به بیان واقعیات بپردازد، یعنی سرچشمه فیض و کمالی برای او شود و سفیر ایران نیز پس از امان یافتن، آنچه دل تنگش می‌خواهد می‌گوید. پس از پایان یافتن سخنان سفیر ـ که راستش را بخواهید بیشتر حاوی عقاید خود جمالزاده است ـ امپراتور به گفتگو شروع می‌کند و آنچه را که خود دیده یا اندیشیده، از سرمستی، یعنی در حالت صدق و بی‌ریایی با سفیر در میان می‌گذارد.

قسمت آخر گزارش، وقف توصیف «رم و مردم رم»، «رفتار و کردار و اخلاق مردم»، «گرمابه»، «پیکارگاه» شده است و در همین قسمت آخر یعنی «پیکارگاه» است که شرحی مؤثر از نبرد گلادیاتورها آورده شده.

جمالزاده می‌نویسد:

رزم‌جویان را به مناسبت قمهٔ کوتاهی که در دست دارند و نامش «گلادیوس» است، «گلادیاتور» می‌نامند. لباسهای ارغوانی کوتاهی بر تن داشتند که از زنجیرهٔ زرین بر آن حاشیه دوخته بودند. در عقب یکدیگر مانند سپاهیان در موقع سان در دور تماشاخانه به صدای موزیک به راه افتادند، همین که به مقابل امپراتور رسیدند، بدان جانب برگشته دست راست را به علامت سلام و احترام بلند کردند.

وقتی دو حریف در وسط میدان تماشاگاه قمه به دست در مقابل یکدیگر ایستادند، غوغای عظیمی از تماشاچیان برخاست. در وجنات کوچک و بزرگ و زن و مرد، آثار هیجان و غلیان شگفتی آشکار دیده می‌شد. بسیاری از تماشاچیان با هم شرط‌بندی می‌کردند. فریادهان «بزن»، «بکش»، «تمامش کن»، «کارش را یکسره کن»، «بسوزانش» از هر سو بلند بود. پاسبانان مسلح در پشت سر رزم‌جویان ایستاده بودند و هرگاه رزمجویی در کار خود غفلت و سستی نشان می‌داد، با شلاق‌های چرمین بر گرده و سر و صورتش می‌نواختند تا تکلیف خود را چنانکه شاید و باید انجام بدهد. با هر ضربت قمه، هیاهوی جمعیت شدت می‌یافت، هنوز حریفی را از میدان به حالت مرگ و اغماء و یا جنازهٔ او را نبرده بودند که دو نفر رزم‌جوی دیگر پدیدا می‌گردیدند. رزم آغاز می‌گردید و سرانجام در یکی از دو حریف آثار ضعف هویدا می‌گردید و معلوم بود که به زحمت بر روی پای خود ایستاده است. آن وقت بود که از هزاران حلقوم بانگ «کارش را ساخت»، «کار تمام است» بیرون می‌جست. حالا دیگر حریف بیچاره بر پشت به خاک افتاده و حریف غالب سرتا پا خونین

پایش را بر روی سینه او نهاده و نگران امپراتور و تماشاچیان است که چه دستور بدهند.

برای اینکه معلوم گردد که حریف مغلوب هنوز زنده است یا نه، یک نفر چکش به دست به او نزدیک شده با چکش چند ضربت بر پیشانی او وارد می‌سازد و چنانچه مرده باشد، در دم جنازه‌کشان، جنازه‌اش را بیرون می‌برند و فرّاش‌ها خاک و شن پاک آورده بر روی خونی که زمین را سرخ کرده است می‌پاشند تا میدان برای مبارزه دیگری حاضر باشد.

«آواز در گرمابه» نام دیگری است برای داستان «حساب‌هایی که ...»؛ و همین علامت تعلیق معلوم می‌دارد که مقصود اشاره به یک ضرب‌المثل مستهجن عامیانه است و به نظر پسندیده نمی‌آید و همان عنوانی که اول ذکر کردیم، به نظر مناسب‌تر است.

«خجسته‌پور» جوان سی و چهار ساله، لیسانسه حقوق، زبر و زرنگ و کارمند برجسته یکی از ادارات، روز جمعه در وان حمام خانه‌اش والمیده و در فکرهای شیرین فرورفته است و خواب صدارت و وزارت می‌بیند:

... هیچ علتی ندارد که من نتوانم نخست‌وزیر شوم. الحمدالله هوش دارم، زبان دارم، پشت کار دارم، از پشتکار بهتر راه و چاه پشت سرهم اندازی را بلدم. بخت و طالع هم که تا اینجا یار و همراه بوده است. جهت ندارد حالا یکدفعه نارفاقتی بکند و در وسط راه تنهام بگذارد. با چند نفر از وکلای مجلس و روزنامه نویس‌ها و متولی‌های سیاست و میاندارهای رتق و فتق امور و کارچاق‌کن‌های بنام دوستی و رفاقت دارم و با عده‌ای از آنها میهمانی‌های دوره و مجلس قمار و رفت و آمد خانوادگی داریم و زنانه و مردانه به گردش و سینما و «پیک‌نیک» می‌رویم. از این به بعد باید قدری بیشتر سبیل‌شان را چرب و سبزیشان را پاک کنم و دست خانم‌هایشان را بهتر و بیشتر ببوسم و سیگارشان را با فندک طلایم روشن کنم و به تعارف و هدیه و سوغات بیفزایم

و در این صورت حرفی نیست که طولی نخواهد کشید به سلامتی و میمنت بر الاغ رهوار نخست وزیری سوار خواهم شد.

اما خجسته‌پور بیچاره از یک چیز بی‌خبر است و آن اسمش تصادف است. می‌خواهد با صابون تن را بشوید، ولی صابون مثل جیوه از دستش فرار می‌کند، وقتی خجسته‌پور در عقب صابون است و بازو را بیش از حد امکان دراز می‌کند، پایش می‌لغزد و شقیقهٔ چپش به شدت به شیر آب می‌خورد و در همان آن با دنیا و خاطرات شیرین خود وداع می‌کند.

در ضمن داستان ـ که کمتر حادثه دارد و بیشتر شامل گفتگوهای پنهانی خجسته‌پور با خودش می‌باشد ـ طنز گیرای جمالزاده گل می‌کند و آنهایی را که سوار خر رهوار صدارتند، آنهایی که نیستند و می‌خواهند بشوند گوشمال می‌دهد، ولی گمان نمی‌رود صاحبان آرزوهای خام و یا پخته از این حکایت «درس عبرت» بگیرند و گوش‌شان به این حرف‌ها بدهکار باشد، به اضافه آنها دیرزمانی است که آگاهی‌های خود را در این گونه موارد آزموده‌اند و مواظبند یا در عقب صابون نروند و یا اگر رفتند پای‌شان لیز نخورد!

«قلب ماهیت» شرح گفتگو و نقلی است از صادق هدایت برای نویسنده کتاب. دو جوان ایرانی پس از پایان دادن به تحصیلات خود در فرنگستان، عهد می‌بندند که خدمت به وطن را مقدم بر همه چیز بدانند و در این راه زندان و شکنجه و مرگ را هم به چیزی نگیرند.

در بازگشت به ایران، دو راه در مقابل آنها باز است: یا همدست شدن با دزدان و دزدیدن، و یا با تباهی‌ها به جنگ برخاستن. یکی از جوانان در نیمه راه مبارزه هوا را پس می‌بیند و همه فضایل را به هوای سر کوی صدارت از یاد می‌برد و به نان و آبی می‌رسد و متولی‌باشی امامزاده‌ای می‌شود و دوز و کلک‌ها برای فریب بندگان خدا سوار می‌کند. سپس کیفش روبراه و پلوش چرب

می‌شود. اما آن دیگری، در راه مقصود، خارها به جان می‌خرد و شکنجه‌ها تحمل می‌کند، زندان می‌رود و به سیه‌روزی می‌افتد.

وقتی این دو نفر با هم روبرو می‌شوند و دومین، دوستش را به یاد عهدی که با خون خود امضا کرده بودند می‌اندازد، او خنده سر می‌دهد و می‌گوید:

... نه عزیزم هیچ فراموش نکرده‌ام و همین الان درست مثل این است که دارم با نوک قلمتراش که یادگار وطن بود، دست خودم را می‌برم که با خون خودم قراردادمان را امضا کنم، ولی چیزی که هست یک قطره از آن خون، امروز دیگر در بدن من نیست و اقامت در این محیط و محشور بودن با این مخلوق، خون مرا به کلی عوض کرده است.

«آخوند داریم و آخوند» نمایشنامه‌ای است در یک پرده و موضوع آن مبارزه با خرافات است. این نمایشنامه قبلاً به صورت داستان و قسمتی از کتاب *سر و ته یک کرباس* کتاب دیگر جمالزاده بوده است.

«دو آتشه» بهترین قطعه داستانی این مجموعه و شرح احوال و اقوال کسی است که در دنیای گذشته و مرده زندگانی می‌کند و از تحولات جهان امروز بی‌خبر است. وطن را همان چهاردیواری شهر و دیار خود می‌شناسد و ابلهانه تعصب و لجاجت می‌ورزد. دوستان او را دست می‌اندازد و اینگونه وطن‌پرستی را مسخره می‌کنند، ولی «میرزا ابوتراب» وطن‌پرست دو آتشه‌ای است و از میدان درنمی‌رود. سرانجام دوستان می‌گویند باید شرط ببندیم که جز امتعهٔ وطن چیزی مصرف نکنی و یک نفر را مراقب او قرار می‌دهند.

گزارش مأمور مراقب، بسیار مضحک است و نشان می‌دهد که از بام تا شام «میرزا ابوتراب» کالاهای خارجی که بیان اسم آنها در حضور وی کفر محض بود، مصرف می‌کند و سرانجام این پیشامد «میرزا» را از خواب خرگوشی بیدار می‌سازد که «وطن‌پرستی» اینگونه نیست که او شعار خود قرار داده بوده است.

«میرزا خطاط» و «امنیت شکم» صرفنظر از شاخ و برگ و بخش‌های اضافی، حاوی دو واقعه ساده و عادی زندگانی است. در داستان اول معلمی دلسوز و با دقت که هم خط و هم ورزش درس می‌دهد، با مردی متظاهر و به اصطلاح خود جمالزاده «قلتشن دیوان» روبرو می‌شود و این آدم که خود را حامی علم می‌داند، ولی از اسباب دانش فقط سری مرصّع به عمامه‌ای بزرگ و عینک شاخی سیاه دارد، میرزا خطاط را به مناسبت ساده کردن حروف الفبا به کفر و زندقه منسوب می‌کند.

در داستان دوم، عابرین و ساکنین یک گذر قدیمی که مانند «اکثر اهل این آب و خاک عموماً چون مردم عزادار و ماتم زده و مقروض و با تلاش معاش دست بگریبانند» هر روز مردی را با قیافهٔ بشّاش و چشم‌های خندان با قد افراشته و سیمای امیدوار می‌بینند و از این ناهماهنگی به تعجب می‌افتند. قرار می‌شود که به یک وسیله با او آشنا شوند و راز خوشبختی و شادکامی او را بدانند. پس از جست‌وجوی راه حل‌های بسیار، قرار می‌شود که مجلس سوری برگزار کنند و او را نیز به مجلس بخوانند.

موجب شادکامی مرد امیدوار، امنیت خاطری است از امکان پس‌انداز مختصری در هر ماه که نویسنده به امنیت شکم تعبیر می‌کند و خواننده را به یاد این ضرب‌المثل قدیمی «شکم گرسنه ایمان ندارد» می‌اندازد.

جمالزاده در پایان داستان «میرزا خطاط» به طنز می‌نویسد:

... سالها به همان شیوه‌ای که او به ما آموخته بود، چیز نوشتم و حالا که خودمانیم ضرری ندیدم و همه‌اش خیر بود. خواهید گفت از برکت انفاس همین معلم بود که ماشاءالله ماشاءالله چشم بد دور، اینطور با خط و ربط از آب درآمده‌ای؟ خواهم گفت اگر آنچه را نوشته‌ام پسندیده‌اید، این قدر برای طلب آمرزش در حق من کافی است و ان‌شاءالله از معایب و نقایص املاء و انشاء، غمض عین خواهید فرمود.

نویسنده با این ترتیب، عذر هرگونه ادعایی را خواسته است و از معایب املاء و انشاء خود با لحنی فروتن سخن رانده، البته آن کس که می‌سازد، کج هم می‌سازد، راست هم می‌سازد. مهم همین ساختن است و باید گفت جمالزاده در نثر فارسی از آفرینندگان است و حقی که به گردن ادب معاصر و نویسندگان بعد از خود دارد، فراموش شدنی نیست. داستان‌های کوتاه ما چون جویبارهای خروشانی است که به یک چشمه جوشان می‌رسد و آن چشمه کتاب مشهور *یکی بود یکی نبود* است.

به هرحال ذکر پاره‌ای از مسامحات لفظی کتاب *غیر از خدا هیچ کس نبود* بی‌فایده نیست:

در درجه اول این معایب باید از به کار بردن فراوان مترادفات سخن گفت: جمالزاده، واژه‌های مترادف چون بخت و طالع، عهد و پیمان، فحش و دشنام، سرور خاطر و نزهت ضمیر، قضیه‌ای اسرارآمیز و معمایی رمزانگیز، زیاد به کار می‌برد و مثل این است که می‌خواهد همه کلماتی که برای رساندن مفهوم معینی در خاطر دارد، تحویل خواننده بدهد. در به کار بردن عبارت و واژه‌های عربی نیز جمالزاده افراط می‌کند و از این قبیل است: مختلفه‌الشکل، فی سبیل الکفر، وجنات، مایحتوی آن صندوق‌های آهنی، مستوجب مؤاخذه و جزا و عقاب شدید.

واژه‌های اروپایی نیز گاه و بیگاه در نوشته‌های او، حتی جایی که معادل فارسی آن‌ها موجود است به چشم می‌خورد: مدرن، ارکستر یأس واقعی، موزیک، کوران.

از نظر مطلب و زمینه‌های داستانی باید گفت که وقایع داستانها غالباً مربوط به زمان چهل یا پنجاه سال پیش است، یعنی زمانی که جمالزاده دورهٔ کودکی و صباوت را در ایران می‌گذرانیده و گنجینهٔ خاطر را از آن گونه وقایع انباشته است. اشخاص داستان‌های جمالزاده اگرچه هنوز زنده‌اند و در بین ما زندگانی

می‌کنند، ولی متعلق به امروز نیستند. یعنی بـه نسـلی تعلـق دارنـد کـه در کـار رحیلند و جای خود را به نسل جوانتری می‌دهند. همچنین مطالب عرضه شـده در داستان‌ها انعکاس وقایع عادی زنـدگانی اسـت، کمتـر فلسـفه‌ای در پشـت پوستهٔ عادی حوادث قرار می‌گیرد.

فن داستان‌نویسی در مجموعه *غیر از خدا هیچ کـس نبـود* قـوی نیسـت و قطعهٔ «ایلچی و قیصر» و «آخوند داریم و آخوند» که بـه کلّـی از نـوع داسـتان کوتاه نیست، با سایر قطعه‌های کتاب ناهماهنگ است.

اما به مصداق «عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگو» باید گفت: نوشته‌های جمالزاده روان و گرم و مؤثر است. خبراز سوز درون می‌دهد و به همین جهت تأثیر آن دوچندان است. آفرینندگی او در ضمن عبارت‌ها و جمله‌ها بـه خـوبی مشهور است، مثل این جمله‌ها:

«... تنها چیزی که سیر می‌خورد، همان کتک است با قاتق فحش و دشنام.»

«وقتی از جعبهٔ گز جز مقداری آرد در ظرف شیرینی‌خوری و از بـاقلوا بـه جز خاطرهٔ شیرینی در یاد دوستان باقی نماند.»

«... چنین آدمی یک مریضخانهٔ درد بـود و درسـت و حسـابی جعبـهٔ هـزار پیشهٔ حفظ الصّحه شده بود.»

آزادگی و آزادی‌طلبی، راستگویی، عشق به فضـیلت، نبـرد بـا سـتمگران و همدردی با زیردستان، سراسر نوشته‌هـای جمـالزاده را سرشـار کـرده اسـت و همین خصوصیت در دنیایی کـه پـر از فتنـه و شـر شـده و اغـراض و منـافع، چشمها را خیره و درونها را تیره ساخته است، بی‌اندازه ارزشمند و بازگوکردنی است.

مرد گرفتار

(داستان، محمود کیانوش، ۱۳۴۳)

فرمانروایی بر یکی از سرداران خود خشم می‌گیرد، او را از کار برکنار می‌کند. وی در گوشه‌ای پناه می‌جوید، و از دیگران دوری می‌کند. با این همه، دشمنانش بیکار نمی‌نشینند و او را به داشتن اندیشه‌های مخالفت‌آمیز متّهم می‌کنند. فرمانروا دستور می‌دهد او را دستگیر کنند و به حضورش آورند. در تالار، بین مرد گرفتار و فرمانروا گفت و شنودی درمی‌گیرد. مرد، پاسخ‌های سنجیده می‌دهد و اجازه می‌خواهد که به سرزمین دیگری برود. فرمانروا، مرد را دوست می‌دارد و دلش می‌خواهد پوزش‌خواهی او را بشنود تا گناهش را ببخشد و برای اینکه فرصتی فراهم آورد او را به جشن می‌خواند. در جشن، دخترکان نارپستان کمر باریک، یا به تعبیر نویسنده دخترکانی با «پاهای کشیدهٔ همسان و خوش‌تراش، با ماهیچه‌هایی ... شاداب و درخشنده و سُرین‌های گرد ...» (ص ۲۷) حاضرند که شراب می‌نوشند و می‌نوشانند و می‌رقصند. فرمانروا، باز سخن خود را تکرار می‌کند، و مرد را وسوسه می‌کند تا با اطاعت از او از این پهن‌خوان کرم بهره گیرد. ولی مرد گرفتار ـ که البتّه دیگر گرفتار نیست ـ پاسخ منفی می‌دهد و در جواب اینکه چه می‌خواهی، می‌گوید «آزادی، چنانکه بتوانم رخت بربندم و به سویی رهسپر شوم که بخت نگونم می‌برد.» (ص ۳۸)

فرمانروا اجازه می‌دهد و نیز فرمان می‌دهد که گروهی از نیزه‌داران، مرد را تا حاشیهٔ جنگل پهنهٔ فرمانروایی او ببرند و در آنجا رها کنند تا در راهی گام گذارد که بازگشتی ندارد. اینجاست که دل نویسنده به حال مرد گرفتار می‌سوزد و با خود می‌گوید که حیف است طفلکی را در میان هراس و تنهایی و وحشت بیابان رها کنیم. پس بهتر است چاره‌ای بیندیشیم تا مرد، زیاد صدمه نخورد. چاره‌ای که نویسنده می‌اندیشد چنین است:

نخست فرمانروا بر دستور بزرگ خشم می‌گیرد و او را که برای از بین بردن مرد گرفتار چاره‌اندیشی کرده است، از خود می‌راند، و برای اینکه حسابی دخلش را بیاورد فرمان می‌دهد که از آنجا برود «فرمان می‌دهم که رخت بربندی و همراه بیزارترین مرد؟ از سرزمین من بیرون شوی.» (ص ۴۲) روشن است که پس از این فرمان، مرد گرفتار، تنها نخواهد بود و همنشینی خواهد داشت، امّا پیرمردی از کار افتاده و زهوار در رفته، مصاحب خوبی نیست. اینجاست که بار دیگر، نویسنده به سراغ «دخترکان نارپستان و سُرین گرد» می‌رود.

فرمانروا کنیزکان کمرباریک را فرا می‌خواند و می‌گوید از بین آنها باید یک تن همراه دلاور مطرود به سرزمین دیگر برود. کنیزکی می‌پرسد آن سرزمین کجاست؟ فرمانروا نیز نمی‌داند و پاسخ او این است : «به هر کجا که او برود. به میان آتش یا در کام شیر!» دخترکان که در نهان، آرزومند همبستری با مرد هستند همه داوطلب می‌شوند و فرمانروا ـ برای اینکه به دادگری رفتار کرده باشد ـ بین آنها مسابقه می‌گذارد. آنها باید یک یک به وی نزدیک شوند و در گوشش بگویند چرا با مرد می‌روند؟ پاسخ یکی از آنها سنجیده‌تر است: «به او می‌پیوندم، زیرا همدرد اویم.» (ص ۴۹) «دختر شایسته» برگزیده می‌شود و بقیّه به شبستان باز می‌گردند. روز بعد، مرد و دستور پیر و دخترک نارپستان، راه بیابان در پیش می‌گیرند. می‌روند و می‌روند. از تپّه‌ها و ماهورها می‌گذرند، علف بیابان می‌خورند. شب‌ها مرد و کنیزک در آغوش هم می‌خوابند، و دستور پیر نیز در

گوشه‌ای نه چندان دور از آنها سر به زیر شولای خود می‌کشد، نتیجهٔ این راهسپری این است که هنوز بیابان به نیمه نرسیده، کنیزک به‌طور اعجازآمیزی از مرد آبستن می‌شود.

پیرمرد در آرزوی بازگشت است و می‌ترسد که در بیابان از تشنگی بمیرد یا طعمهٔ جانوران گردد. پس افسون و فریب آغاز می‌کند و مرد را به بازگشت می‌خواند، ولی مرد، تسلیم افسون‌های او نمی‌شود. «بازگشتن در کار نیست. تو ناگزیر نیستی با پاهای من گام برداری و با چشمان من ببینی. بامداد فردا به سوی شادی و آسایش خود بازگرد» (ص ۶۳) ولی دستور پیر نمی‌تواند به تنهایی بازگردد و ناچار همراه آنها به راه ادامه می‌دهد. با این همه، باز چاره‌اندیشی می‌کند، و این بار از کنیزک نارپستان آبستن یاری می‌خواهد تا با کرشمه‌های خود، مرد را به بازگشتن وسوسه کند. مرد گرفتار از خدعهٔ پیرمرد خشمگین می‌شود و گریبانش را می‌گیرد و مشتی چند بر سر و صورت او می‌نوازد تا پیرمرد ناچار می‌شود طلب بخشش کند و بگوید «شکر خوردم، غلط کردم ببخشید»! مرد دست از سرش برمی‌دارد و باز به راهروی ادامه می‌دهند. ریشهٔ گیاهان می‌خورند، دچار توفان می‌شوند، آب‌های آلوده می‌نوشند، مویشان ژولیده و بدنشان چرک می‌شود، ولی مرد در کار خود سرسخت است و کم‌کم بوی سرزمین تازه «دشت سیمابی هموار که در آفتاب درخشش دارد و سرشار از بوی گلهای تازهٔ نارنج است» (ص ۱۰۲) را می‌شنود. همه خوشحال می‌شوند. فردا روز چهلم سفر آنان خواهد بود و رسیدن به دیار آزادی و رهایی. شب هنگام در آستانهٔ رسیدن به سرزمین تازه، مرد و کنیزک خسته از راه و سرشار از امید، در آغوش هم می‌خوابند، در حالی که مرد «انگشتان را از میان گیسوان زن بیرون آورده و بر سینهٔ لغزان او قرار داده و پستان‌های درشت و گرم وی را می‌فشارد» و خواب فردای روشن را می‌بیند.

دستور پیر که در گوشه‌ای کمین کرده و در انتظار موقع مناسب است، الماسی را از پر شال بیرون می‌آورد، و دزدانه بالای سرِ مرد می‌رود، و الماس را برای دیدگان او می‌گیرد و آنگاه «دل آسوده بر شنل گستردهٔ خود لمید و از گیرایی شراب پیروزی، پلک بر هم نگذاشت... هرگز بر نخواهد خاست. دیگر نیازی به او نداشتم. پشت این تپّه‌ها زندگی و آرامش و آسایش و فرمانروایی نیز چشم به راه من است.» (ص ۱۰۰)

فردا صبح به تعبیر نویسنده «خورشید بر دشت، سودهٔ زر می‌پاشد» کنیزک، زودتر از خواب برمی‌خیزد و در دشت به گل‌چینی می‌پردازد و با «خرمنی از گلهای خودرستهٔ شاداب» به سوی مرد خفته می‌آید، ولی مرد، دیگر زنده نیست، زیرا درخشش الماس پیرمرد، پدرش را درآورده و به سرای باقیش فرستاده است. کنیزک ناله و زاری آغاز می‌کند ولی بی‌فایده است. مرد، دیگر زنده نخواهد شد. کنیزک پس از گریهٔ فراوان سرانجام به این نتیجه می‌رسد که باز امیدی هست و خطاب به مرد می‌گوید: «تو نمرده‌ای، زیرا که دل تو در درون من می‌تپد و خون من در آن روان است.» (ص ۱۰۷)

و بقیّه راه را لنگ‌لنگان با پیرمرد طی می‌کند و در این اندیشه است که: «تو در منی ... درختی بارور خواهی شد با میوه‌هایی که کام آرزوهای مرا همواره شیرین‌خواهی داشت.» (ص ۱۱۰)

چنانکه دیدیم *مرد گرفتار* درواقع داستان نیست، خطابهٔ طولانی است در زمینهٔ امیدواری و «بزک نمیر بهار میاد». پیداست که نویسنده در داستان‌نویسی دستی ندارد، و تجربه‌های ژرف اجتماعی را نیز فاقد است، از این‌رو به تفنّن کشانده شده. تفنّن‌هایی چون فارسی سره‌نویسی، داستان کنایی‌پردازی، و سجع‌نویسی. در مثل این عبارت را نگاه کنید:

«مرد گرفتار بر زمین نشسته بود، زانوها گشاده، سر فرا گرفته، ابروان آزاد، و چشم‌ها با درخششی تازه بر سرخی آفتاب میرنده دوخته» (ص ۶۰) که

یک‌راست، خواننده را به قرن هفتم هجری می‌برد.

محیط و سرزمینی که در آنجا آن همه حوادث جانسوز روی می‌دهد، دقیقاً مشخّص نیست، امّا چون در داستان، سخن از نارگیل و جنگل و هوای گرم و موز و دخترکانی که «همه تا زیر ناف‌های گرد و برجسته برهنه‌اند» (ص ۲۷) می‌رود، می‌توان گمان برد که در هند یا هاوایی باشد. نویسنده بی‌آنکه خود بخواهد کاریکاتوری از مردگرفتار و گرفتاری پرداخته است. یاد *ایّام محبس* دشتی در یاد خواننده زنده می‌شود که در حقیقت، وصف «ایّام محبس» نیست بلکه وصف گردشی تفریحی و ضیافتی دوستانه است. *مرد گرفتار* نیز از همین‌گونه است، امّا ناشر کتاب یا در واقع نویسنده «زیرا که قلم قلم خود اوست» در این باره عقیدهٔ دیگری دارند: *مرد گرفتار*، نخستین داستان دراز کیانوش است. این اثر سمبولیک و عمیق!؟ با نثری روان و سنگین که در سراسر آن بیش از چند کلمهٔ عربی دیده نمی‌شود، بی‌دخالت واژه‌های مهجور فارسی، پنداری از سرنوشت، انسان را بر پردهٔ داستانی دلنشین تصویر می‌کند.» که باید گفت نمردیم و معنای داستان سمبولیک و عمیق را نیز فهمیدیم.

مرد گرفتار همان‌طور که گفتم تفنّنی بیش نیست. با نثری کهنه و سخت مصنوعی نوشته شده، و برخلاف تصوّر ناشر یا نویسنده، نه عمیق است نه سمبولیک. پیداست که نویسنده فکر و تصوّری در ذهن داشته و خواسته است آن را در قالب داستانی بنویسد و چون موضوع به خاطر آمده، تازه و طرفه نبوده آن را جامه‌ای « نوآیین» پوشانده تا ضعف درونمایه را پنهان کند. ولی این چاره‌اندیشی نیز مؤثّر نیفتاده و *مرد گرفتار* همچنان به صورت خطابه‌ای درازنفسانه باقی مانده است.

دختر رعیت*

(از م. ا. به آذین، چاپ دوم، ۱۳۴۴)

داستان از آنجا شروع می‌شود که احمد گل از رعیت‌های حاج‌آقا ابراهیم از ثروتمندان رشت، با دختر کوچکترش صغری و مقداری سوقات (مرغ لاکو،جارو،تخم‌مرغ، جوجه) از ده حرکت می‌کند و به خانهٔ ارباب می‌رسد. دختر بزرگش مدتی است در خانهٔ حاج ابراهیم است، و این یکی نیز بهانه گرفته است که به شهر آمده و خواهرش را ببیند و احمد گل که زن خود را از دست داده است، چاره‌ای جز تسلیم ندارد. برادر ارباب، احمدآقا که برای دیدار عید با خانواده به خانهٔ برادر آمده است، صغری را می‌بیند و از احمدگل می‌خواهد که این دختر را نیز برای کلفتی به آنها بسپارد. احمد گل نمی‌تواند از دختر کوچکش دل برکند و در این زمان حاج‌آقا ابراهیم که رنجش برادر را می‌بیند، در گفت‌وگو دخالت می‌کند:

پسر، تو این‌قدر نمک‌نشناس نبودی، حرف برادرم را، آن هم در حضور من، می‌خواهی زمین بزنی؟ هرچه حاج آقا بفرماید صلاح تست. صلاح دخترت هست. گفت‌وگو ندارد. برو!. بله گفت‌وگو نداشت. این ارباب بود که

---

* *راهنمای کتاب*، سال نهم، شمارهٔ ۲، تیر ۱۳۴۵، صص ۱۷۰-۱۷۴.

فرمایش می‌کرد و او می‌بایست اطاعت بکند. احمد گل با دل و دیدهٔ تاریک، سرافکنده، با قدم‌های سست و لزران رفت و کم‌ترین نگاهی به خدیجه و صغری نکرد. آنها دیگر از او نبودند. (ص ۴۳)

صغری در خانهٔ احمدآقا بزرگ می‌شود، وردست آشپز است و کارهای دیگر را هم انجام می‌دهد و زمانی که خانم خانه آشپز پیر را جواب می‌گوید، صغری آشپزی خانه را به عهده می‌گیرد. حالا صغری به سن بلوغ رسیده و زیبائی‌اش نظرگیر است. چشمان میشی روشن، مژه‌های بلند و ابروان نازک و سیاه و گونه‌های سرخ و لب و دندان شاداب به چهره‌اش حالت گیرایی می‌بخشد، و همین موضوع، گاهی خانم خانه بلقیس خانم را به فکر می‌اندازد که نکند اربابش به فکر شیطنت بیفتد! از این‌رو می‌کوشد که تا حد امکان صغری در پیش چشم آقا ظاهر نشود. احمد آقا یک پسر به نام مهدی و سه دختر به نامهای محترم و عزت و سرور دارد. مهدی و عزت، همبازی دوران کودکی صغری هستند. از این‌رو در جشن عروسی عزت، صغری بیشتر از همه جانفشانی می‌کند. از بین این خواهران، عزت به ساده‌دلی و زیبایی وصف شده است.

به موازات داستان صغری، داستان دیگری در عمق اجتماع جریان دارد: کار و بار احمد آقا روز به روز بهتر می‌شود و او این را از اثر قدم خجستهٔ صغری می‌داند. معاملهٔ او با تاجران روسی، وضع او را بهتر می‌کند و وقتی جنگ ۱۹۱۴–۱۹۱۸ درمی‌گیرد و سیل سپاه بیگانه در ایران فرومی‌ریزد و قشون تزار از راه گیلان تا قزوین و همدان و کرج می‌رود، روز شادی و کامیابی حاج احمدآقاست.

احمدآقا برعکس برادرش که می‌گوید: «از آقایان نجف فتوی ندارد» با دلی سبکبار به معامله با سپاه روس می‌پردازد و برنج و روغن و آرد و خواربار و گوسفند مردم گیلان را خریده و به سر رشته‌داری قشون روس تحویل می‌دهد،

و در عوض، حوالهٔ بادکوبه و نیژنی و مسکو قبول می‌کند، و بعد از مدتی برادرش را هم با خودش شریک می‌کند و کارش سکه می‌شود. وضع معیشت مردم روز به روز سخت‌تر می‌شود. انقلاب نیم‌بند مشروطه کاری از پیش نبرده، هواداران میرزا کوچک‌خان و کشاورزان تهی‌دست، سر برمی‌دارند و گیلان یک ایالت انقلابی می‌شود. جنگ میان قشون دولتی و هواداران جنگل پس از انقلاب روسیه و رفتن سپاهیان روس از ایران شدّت می‌گیرد. پس از چندی، سراسر گیلان به دست جنگلی‌ها می‌افتد و سربازان جنگل آزادانه در رشت رفت و آمد می‌کنند:

... از دوش چپشان تفنگی آویخته بود و قطار فشنگ از چپ و راست نیم تنهٔشان حمایل بسته بود. همه‌شان نیم‌تنه و شلوار تنگ پشمی از پارچهٔ زمختی که در کوهپایه‌های گیلان بافته می‌شود، می‌پوشیدند. چموش پاتاوه‌ای به پا می‌کردند، و ریش و گیس انبوه می‌گذاشتند و روی هم قیافه‌ای ترسناک، اما ساده و قابل اعتماد داشتند. جنگلی‌ها را در گیلان دوست داشتند، آنها با مردم می‌جوشیدند، خود را از مردم می‌دانستند. بیشترشان از زحمت‌کشان شهر و دهات بودند که غیرت وطن‌خواهی و به خصوص فشار بی‌اندازهٔ زندگی، آنها را به خدمت میرزا کشانده بود، اما در میان سردسته‌ها، مردان جاه‌طلب از هر طبقه راه یافته بودند و چه‌بسا خانواده‌های مالک و اعیان که یکی دو نفر در جنگل بر سر کار داشتند. (ص ۹۹)

پس اگر این قیام با این ویژگی‌ها شکست بخورد، تعجبی ندارد! بعد هم می‌بینیم که احمدآقا نیز در انجمن اعانه که توسط جنگلی‌ها تشکیل می‌شود، شرکت می‌کند. سپس سر و کلهٔ انگلیسی‌ها پیدا می‌شود. و پس از مختصر جنگی فرار می‌کنند و باز رشت به دست جنگلی‌ها می‌افتد و آنها انبار برنج‌ها مخصوصاً مال حاج احمدآقا را بین مردم تقسیم می‌کنند. پس از چند روز باز انگلیسی‌ها می‌آیند و شهر را تصرف می‌کنند، و عده‌ای را مجازات کرده خانه‌ها

را می‌سوزانند. شنیده می‌شود که احمد گل هم با جنگلی‌هاست. احمدگل روزی زن تازه عقد کرده‌اش را به خانهٔ پدرزنش روانه کرده و خود با یک دستمال بسته که در آن کتهٔ سرد و پیاز است، رو به «کسما» به راه می‌افتد. این رعیت ساده‌دل که سرانجامش نیز در کتاب روشن نشده روزی گذارش به رشت می‌افتد و برای دیدن خدیجه به خانهٔ حاج آقا ابراهیم می‌رود. این دیگر آن احمد گل رعیت ساده نیست، سرباز انقلاب است، با قیافهٔ مطمئن و سرافراخته و چهرهٔ امیدوار. خانم به او می‌گوید:

... خوب حق نمک هیچ! اقلاً می‌خواستی گاه سری به دخترت بزنی». احمدگل نگاهی به سراپای خدیجه افکند و به دست‌های کبود و انگشت‌های بادکرده‌اش خیره گشت، لبخند تلخی زد و گفت: آخر خانم، دست خالی بودم. دیگر دختر نداشتم که به کنیزی بیاورم. (ص ۱۰۳).

جواب سخت است، اما خانم مجبور است مدارا کند. روزگار بد است و جواب احمد گل را باید با ملایمت بدهد.

فردا همه خبر می‌شوند که در دستبرد به انبار حاج احمدآقا یک گیلمرد لولمانی به نام احمد گل دست داشته، ولی خانوادهٔ حاج احمدآقا و حاج آقا ابراهیم صلاح ندانستند فوراً دختران او را از خانه بیرون کنند. پس از مدتی خدیجه را بیرون می‌کنند و او پس از یک روز سرگردانی جایی دیگر کلفتی می‌کند و سرانجام نیز با یک کارگر عروسی می‌کند و زندگیش روبراه می‌شود. صغری دیگر بزرگ شده، زیبا و خواستنی است. مهدی هم جوانی است عیاش و سر و گوشش برای زن می‌جنبد. پدر مهدی هم فراری شده، پس چه شکاری بهتر از صغری! مهدی شب‌ها پس از آنکه خانه در خاموشی فرومی‌رود، بی سر و صدا از پله فرود می‌آید و آهسته به آشپزخانه می‌رود. با صغری صحبت می‌کند، از (احمدگل) پدر او صحبت می‌کند که ممکن است جزء دستگیرشدگان باشد و اعدام شود. خود را خیرخواه نشان می‌دهد که می‌تواند

در رهایی احمد گل نقشی داشته باشد. هدف او برانگیختن احساسات جنسی و پدری در صغری است و در این راه موفق می‌شود. صغری کم‌کم با او انس می‌گیرد و احتمال نجات پدرش که درست از او خبری ندارد، مهدی را در نظر او عزیز می‌کند، تا اینکه شبی تابستانی و سوزان که همه در خوابند، مهدی به بالین دخترک می‌رود و از او کام دل می‌گیرد. (صص ۱۴۳–۱۴۵).

پس از چندی، آشپزهای کودتاهای نوع به نوع در تهران، دیگ کودتای جدیدی را بار می‌گذارند. قیام‌های ولایات، یکی پس از دیگری شکسته می‌شود. جنگلی‌ها هم شکست می‌خورند و میرزا کوچک‌خان هم از بین می‌رود و گیلان باز به دست دولتی‌ها می‌افتد. احمد آقا نیز پس از ۱۶ ماه سرگردانی در قزوین و تهران به شهر خود باز می‌گردد، صغری آبستن است، ولی بلقیس خانم سعی دارد این موضوع را از چشم حاجی پنهان کند. مهدی هم برای آبروی خود پریشان‌خاطر است. به وقت زادن، بلقیس خانم به کمک هاجر، دختر آشپز قدیمی، بچه را در نیمه‌شب به دنیا می‌آورد و به او دستور می‌دهد بچه را در چاه مستراح بیندازد تا او از دست رسوایی پسرش آسوده شود. چند روز بعد این خانوادهٔ با انصاف صغری را جواب می‌گویند و او با امیدواری به اینکه فصلی تازه در زندگیش آغاز می‌شود، خانهٔ ارباب را ترک می‌گوید و داستان پایان می‌یابد.

در این داستان، چهره‌های دیگری هم هست. چهرهٔ مظلوم و دردکشیدهٔ احمدگل که با آن زندگی سخت و رعیتی و راه منطقی که در پیش می‌گیرد و به جمع دردمندان می‌پیوندد، و نظیر اوست رعیت دیگری که رستم علی نام دارد و در خانهٔ حاج احمد آقا به واسطهٔ اینکه هم صحبت و همکار صغری است، مرتب از دست مهدی کتک می‌خورد و ناچار از اعتراض لب فرومی‌بندد تا روزی که جانش به لب می‌رسد و به همان آسانی بیل به دست می‌گرفت، تفنگ به دست می‌گیرد و به نبرد می‌رود و پس از دستگیری در روزی خفه،

اعدام می‌شود. قیافهٔ تیمورتاش حاکم رشت که پس از یک شب مستی از روی هوس روی صورت دستگیرشدگان به جست‌وجو می‌پردازد و هر چه نام علی در سیاههٔ اسیران جنگ می‌بیند، قلم سرخ می‌کشد تا اعدام شوند، نیز دیدنی و نفرت‌آور است. چهرهٔ حیدرعمو اوغلی انقلابی معروف در چند سطری می‌درخشد و سپس با کشته‌شدن او به دست اسمعیل جنگلی، خواهر زاده میرزا در زندان ناپدید می‌شود (صص ۱۵۳، ۱۵۴). میرزا کوچک خان مردی خودخواه و شورش‌گر معرفی شده که گول حکومت تهران را می‌خورد و سرانجام در برف و بوران «کدوک» از پا درمی‌آید. (ص ۱۵۴) صحنهٔ اعدام جوانان انقلابی و ندای شیرعلی قهرمان که فریاد می‌کشد بچه‌ها نترسید! سنگر حق خالی نمی‌ماند (ص ۱۱۴) موثر است. حرص و طمع و شادخواری حاج احمد آقا و روحیهٔ سودجویانهٔ او نیز خوب نقاشی شده است. صحنه‌های داستان *دختر رعیت* چندان با هم پیوستگی ندارند. در حاشیهٔ سرگذشت صغری، داستان مبارزهٔ مردم گیلان و قیام میرزا کوچک خان جنگلی نیز به چشم می‌خورد، ولی سرگذشت صغری همیشه این داستان را در پرده می‌گذارد. خواننده وقتی که داستان مردان مبارزی را که تفنگ به دست گرفته به گفتهٔ نویسنده به انگیزهٔ ایران‌خواهی با گرسنگی به قیام پیوسته‌اند، می خواند، دلش می‌خواهد صغری را ول کند و برود جنگل، ببیند آنجا چه خبر است، ولی این توقع برآورده نمی‌شود،و غالباً داستان جنگلی‌ها در مهی از سکوت و ابهام پوشیده شده است. اصولاً وارد شدن دو زمینه در این داستان، کار اکمال آن را برهم زده است.

ارتباط داستان صغری با جریان قیام ضعیف است. (احمدگل پدر صغری ـ روابط تجارتی حاج احمدآقا با روس‌های تزاری و بعد حاکم ایرانی و انگلیسی‌ها) گویی در این کتاب به جای یک داستان با دو داستان متفاوت روبرو هستیم. نقص دیگر داستان این است که غالباً به جای شرح وقایع،

نویسنده به وصف کلی و یا جانبداری از بعضی قهرمانان برخاسته، مثل شرحی که در صفحهٔ ۴۸ دربارهٔ صغری و خیالات او آورده و همچنین در صفحهٔ ۶۴ که مراسم عامیانه را شرح می‌دهد، می‌نویسد: «این رسم ادب با آنکه آشکارا پوچ و ساختگی بود، به صورتی بسیار جدّی برگزار می‌شد» و نیز وقتی که صغری، فریب دروغ‌های مهدی را خورده است گویی به خود می‌گوید: «این اولین دروغ مهدی نبود. خود او هم آخرین دختری نخواهد بود که گول پسر ارباب را خورده باشد. پس بگذار این دو روزهٔ عمر به خوشی بگذرد» (ص ۱۶۰). دخترک فریب‌خوردهٔساده دل پاک‌نهاد، نمی‌تواند نسبت به این ماجرا این‌طور فکر کند و مصنوعی است،نویسنده کوشش دارد مهدی را تنها مقصر جلوه دهد، اما انگیزهٔ تسلیم صغری ضعیف است. صغری که فرار پدر خانواده را دیده، می‌تواند از خانه فرار کند و به جست‌وجوی پدر برخیزد و تسلیم نشود، جز اینکه فکر کنیم خود او نیز به سهم خود در این حادثه مقصر است و جمله‌ای که از او در ص ۱۶۰ نقل شده، مؤید این مطلب است و نیز جای دیگر که زن ارباب از نرجس زن احمدگل یاد می‌کند، جانبداری نویسندهٔ کتاب محسوس است. زن ارباب می‌اندیشد: «چه شد که مرد؟ چرا در دهات این‌قدر زود می‌میرند؟» (ص ۲۴).

جمله‌های به‌آذین‌کوتاه است و روشن،اما گاهی جمله‌های سست و ناروشن، یکدستی نثر او را به هم زده است،مثل این عبارات «در همهٔ خانواده‌ها به خانه‌داری و ضابطه شهرت یافته بود» (ص ۸۶). «چند روز با او قهر می‌بود» (ص ۸۰) به جای اینکه بنویسد: «چند روزی با او قهر می‌کرد». بعضی جاها اندیشهٔ خود را بر زبان قهرمانان جاری می‌سازد. وقتی که صغری دربارهٔ جنگلی‌ها می‌اندیشد، با وجود اینکه حرف‌های وحشتناکی دربارهٔ آنها شنیده،به خود می‌گوید: «خوب آنها هم آدمند. اگر دزد و آدمکش بودند تاکنون از میان رفته بودند»، باید پرسید آیا وقتی که از بین رفتند، اثبات نمی‌شود که حدس

صغری غلط است،و به علاوه هر انقلاب و شورشی، بدی‌ها و خوبی‌های خود، هر دو را داراست. شیوهٔ نویسندگی به آذین بین محاورهٔ عامیانه و نثر قدیم نوسان دارد و گاه کلاً به شکل قدیمی گرایش می‌یابد: «... حیوان به نرمی گردن کشید،غذا را بویید و خوردن گرفت» (ص ۶۴) و ... «من اسب تاختن گرفتم چنانکه ندانستم که بر زمینم یا در آسمان!» (*تاریخ بیهقی*، چاپ دکتر فیاض). در اول کتاب، وصف صحنهٔ خانهٔ رعیتی (صص ۵-۶) و صحنهٔ خانهٔ ارباب با مراسم تهیهٔ سورسات عید (صص ۲۰-۲۱) مراسم تحویل سال در خانهٔ حاج احمدآقا (صص ۲۶-۲۷) و صحنهٔ آشپزخانه در شب‌ها (صص ۱۱۹-۱۲۰) نمونه‌ای از روشنی و گواهی از چیره‌دستی نویسنده است. گاهی طنز نویسنده گل می‌کند و او نمونهٔ زیبایی از این نوع نثر انتقادی (Satiric) عرضه می‌دارد: «مانند سگ‌های پیر از کارافتاده که گاهی به خیال واهی پارس کنند، یک جفت توپ سر پُر که قشون قبلهٔ عالم از روز پیش در «قرق‌کارگزاری» به زنجیرشان بسته بود، با غرش خفه‌ای تحویل نوروز را به مردم رشت اطلاع دادند» (ص ۲۸). صحنهٔ وصف بلوغ صغری نیز گیرایی مخصوصی دارد (ص ۶۶). وصف حالات روحیه‌ها نیز گیراست. «بحران بلوغ در مهدی به سختی و تلخی برگذار شد. پیوسته میل به تنهایی داشت. در خانه به خصوص از صغری گریزان بود. هر وقت که او را می‌دید، با تشدد وحشیانه او را کنار می‌زد و دور می‌شد. راست، گویی از او وحشت داشت یا آنکه چیزی از او می‌خواست که خودش هم دُرست نمی‌دانست. همین‌قدر انتظاری رنگین و سوزان در وجودش زبانه می‌کشید، ولی هنوز در سخن نمی‌گنجید و بر زبان نمی‌آمد،(ص ۸۰). کلمات و اصطلاحات عامیانهٔ گیلانی در بسیاری جاها در جمله‌ها گنجانده شده، اما تصنعی نیست و نشان طبیعی بودن جمله و واقعیت داستان است.

شادکامان درّهٔ قره‌سو*

(رمان، علی‌محمّد افغانی، ۱۳۴۵)

علی‌محمّد افغانی در ۱۳۴۰ *شوهر آهوخانم* را منتشر کرد. این کتاب که وصفی صادقانه از محیط خانوادگی طبقهٔ متوسّط و زبان حال چگونگی‌های زندگانی زنان ایرانی بود، افغانی را در شمار نویسندگان خوب ایران درآورد، زیرا نویسنده با نثری شیرین با مسأله‌ای تماس گرفته بود که نویسندگان دیگر ایران از آن غافل بودند. اینک دومین داستان بلند افغانی به نام *شادکامان درهٔ قره‌سو*، مورد بحث و نقد قرار می‌گیرد.

خلاصهٔ داستان

مالکان بزرگ کرمانشاهان بدیع الملک و نیرم خان که دو برادرند، می‌خواهند سدّی بر قره‌سو ببندند، و از این‌رو معمار معروف شهر استاد باشی را مأمور این کار می‌کنند. استاد باشی اینک هشت ماه است که با کوشش‌های سخت، در منطقهٔ «خان‌ها» که سرتاسر قرای درود را تاکان و ماکان مالک هستند کار می‌کند و با اینکه سیلاب‌های بهاری چندبار، سدّ ساخته شده را کنده و برده، ناامید نشده است و کار را از نو آغاز کرده است. بهرام پسر

---

* *راهنمای کتاب*، سال دهم، شمارهٔ ۶، اسفند ۱۳۴۶، صص ۵۹۳ ـ ۶۰۵.

بزرگش در این سفر همراه است، و برای اینکه کمکی به خرج خانواده بکند، در ده سیاهکل، مغازه‌ای باز کرده و مشغول دادوستد نسیه‌کاری با روستائیان است.

ماجرا از آنجا شروع می‌شود که دختران بدیع‌الملک و نیرم خان به نامهای سروناز و فروهید به اتّفاق برادر فروهید به ده می‌آیند، و در آنجا دیداری بین سروناز و بهرام روی می‌دهد و کار عشق و عاشقی بالا می‌گیرد.

بهرام پیش از این دیدار، یک بار سروناز را در یکی از کوچه‌های کرمانشاه دیده و در نظر اوّل عاشق وی شده و دختر نیز که به خانهٔ مادربزرگ می‌رفت، از دسته گل خویش شاخه‌ای به زمین افکنده، تا نشانه‌ای از آغاز آشنایی آنها باشد. و اینک دیدار مجدد، زخم دیرین را تازه کرده، و آتش سوز و گداز بهرام بالا گرفته است. از این به بعد، داستان بر غلطک دیگر، یعنی ماجرای عشقی بهرام و سروناز افتاده است و نویسنده، این ماجرا را در ۹۳۶ صفحه به بحث گذاشته است. گفتم به بحث گذاشته است. زیرا داستان افغانی مجموعه‌ای از طرح، عمل، حرکت و صحنه‌سازی نیست، بلکه غالباً بحث‌ها و توصیف‌های خسته کنندهٔ مکرّری است که برای طول دادن صفحه‌های کتاب نوشته شده. دوران آشنایی در ده دیر نمی‌پاید و سروناز، به شهر بازمی‌گردد. بهرام نیز به دنبال او به شهر می‌آید. دیدارها تجدید می‌شود. بدیع‌الملک که مالک حسابگری است می‌خواهد دخترش را به نایب قدس، واعظ شهر بدهد. سروناز سراسیمه به نزد بهرام می‌رود و او را مجبور می‌کند که در یک محضر گمنام با او ازدواج کند. نامهٔ دختر به بهرام به دست پدرش می‌افتد و خان خشمگین می‌شود و تصمیم می‌گیرد دختر را به ده ببرد، و به عقد ازدواج سارا بیک، چهل سالهٔ مباشر املاک خود دربیاورد. سروناز بهرام را به تهران می‌فرستد، تا او کاری بیابد و سپس با خانوادهٔ عاشقش به تهران می‌رود. بهرام که در شهر ری در کارخانه‌ای به کار مشغول است، به سبب افراط در کار می‌میرد و پدرس استاد باشی، به گدایی می‌افتد.

محیط داستان *شادکامان درّهٔ قره‌سو* تقریباً محیط داستان *شوهر آهو خانم* است. خانوادهٔ استادباشی شباهت کاملی به خانوادهٔ سیّد میران دارد و به‌ویژه خانم‌کوچک، زن استادباشی شباهت تامّ و تمامی با آهو خانم دارد. در داستان *شادکامان درّه قره‌سو* گاه نویسنده به سوی ده متوجّه می‌شود و مسائل و زندگانی ده را به روی صفحهٔ کاغذ می‌آورد و اگر از گفتگوهای مکرّر و خسته‌کننده و غیر طبیعی قهرمانان صرف‌نظر کنیم، افغانی توصیف‌های گیرنده و واقعی از زندگانی روستائیان ارائه می‌دهد. زندگانی کاسبکاران، مردم عادّی، اهل اداره و رابطه‌های آنان با یکدیگر، و نوسانات جامعهٔ ایران پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ در این داستان دراز نفس به خوبی منعکس می‌شود. نویسنده می‌کوشد از زندگانی این طبقهٔ متوسّط، طبقه‌ای که خود از آن برخاسته، تصویر جامعی به دست بدهد و اگر فضل فروشی‌های مکرّر و گفتگوهای خسته کنندهٔ پی‌درپی نبود، این تصویر او یکدست و بی‌عیب از آب درمی‌آمد.

عیب اساسی رمان افغانی این است که عشق رمانتیک‌وار بهرام و سروناز بر همهٔ رویدادهای داستان سایه افکنده است. این موضوع مکرّر نوشته شده و قدیمی عشق بین دختر ثروتمند و پسر فقیر و ناکامی محتوم و به ظاهر گریه‌آور آنان، روح داستان را از تخیّلات بیهوده می‌آکند، و نویسنده را از واقعیّت تند و خشن موجود به سوی خیالات دور و دراز می‌برد و یکدستی داستان را به هم می‌زند.

افغانی غالباً به جای اینکه صحنهٔ مورد نظر را مجسّم کند و خود کنار رود و نتیجه‌گیری را به عهدهٔ خواننده بگذارد، خود پس از شرح رویداد به تفصیل به نتیجه‌گیری از صحنهٔ عرضه شده می‌پردازد و در این شرح و بیان‌ها، جان خواننده را از ملال درازنویسی به لب می‌رساند.

در صحنه‌ای از وقایع داستان، دو برادر کوچکتر بهرام به نام‌های مسعود و سعید به علت بیماری می‌میرند. نویسنده شاید با استفاده از تجربه‌های پیشین

خود، فقر و ناداری خانوادهٔ استاد باشی را به خوبی شرح می‌دهد. بیماری کودکان و نرسیدن موادّ غذایی و دارو به آنان مرگی زودرس را در پی دارد. افغانی پس از شرح این ماجرا که به خودی خود دردناک است و نیازی به شرح و تفصیل دیگر ندارد، در کسوت یک مقاله‌نویس روزنامه آسمان ریسمان می‌بافد:

... اگر مرگ را فاجعهٔ هستی نام بگذاریم، فقر یا به عبارت بهتر، بدبختی‌های ناشی از فقر را ناچار چیزی جز فاجعهٔ اجتماعی نمی‌توانیم بنامیم. اینجاست که می‌بینیم تازیانهٔ این دژخیم بی‌امان محرومین، این مُجازترین جلّاد جانهای انسانی، همیشه آغشته به خون بوده است. اینجاست که برخلاف (؟) آن فیلسوف که می‌گفت در قلمرو انسانی هیچ چیز دارای اهمیّت جدّی نیست (افلاطون. ولی راستی افلاطون در کدام نوشته‌اش چنین حرفی زده؟) هستی را جدّی‌تر از جدّی! و بلکه یک تراژدی می‌بینم، برخلاف آن نویسنده که می‌گفت در جهان، هیچ چیز وحشتناکی وجود ندارد (تالستوی) زندگی را واقعاً وحشتناک می‌بینم. (ص ۶۳۱)

از این‌گونه اظهار نظرها و فضل‌فروشی‌ها در کتاب زیاد است، به طوری که گاه جنبهٔ مضحک پیدا می‌کند. در توصیف مجلس عروسی فروهید و تجمّل‌خانهٔ عروس و اشرافیّت خان‌ها، افغانی می‌نویسد: (سروناز به بهرام می‌گوید:)

... اگر سفره را برچیده بودند می‌توانی باز به همان اتاقی بروی و آنجا چیزی بخوری. آنها تا نیمه‌شب همچنان مشغول خوردن و نوشیدن خواهند بود. بالاخره آن شیشه‌های رنگ به رنگ و غذاهای جور به جور را برای این تهیّه نکرده‌اند که دور بریزند. مارچوبه از بلژیک، جگر غاز از استراسبورگ، خاویار بلوگا که عمر ماهی آن سیصد سال است و هرکس بخورد از اثر «لسی‌تین» آن اعصابش فولادین می‌شود، شامپانی کوردون روژ، شاتوروژ و کوانتور که قیمت هر بطرش مساوی است با حقوق یکماهه‌ای که مادربزرگم به وکیل دعاویش می‌دهد...

و در حاشیه می‌نویسد: «با وجود بالفعل جریان جنگ و آن همه اشکالات مواصلاتی شگفت نمی‌نماید که فی‌الواقع این خوراکی‌ها را از بلژیک و استراسبورگ آورده باشند.» (ص ۵۴۹) در واقع شگفت می‌نماید. در غیر این صورت یا خواسته‌اند با خواننده شوخی کنند، یا اطّلاعات غذایی خود را به رخ او بکشند.

وضع روستاها

یک تیکه زمین هم نیرم در داخل ده به او داده بود تا برای خود صیفی‌کاری کند. از آن‌جهت که رابط بین رعایا و مالک بود، اهالی احترامش را داشتند. دخترش مانند سایر دختران و زنان روستا و طبق نوبت، یک روز در حول و حوش ده، دنبال جمع کردن سوخت حیوانی بود، یک روز نزدیک خانه‌های زمستانی مشغول آب گرفتن و چونه کردن آن، که پس از خشک شدن مانند برجی روی هم می‌چیدند و برای ذخیرهٔ زمستان، رویش را گل‌اندود می‌کردند. کدخدای سیاهکل به این مناسبت که همیشه مزدوران فراوانی دوره سفره‌اش بودند، نانش هرگز گندم خالص نبود. هنگام چهره کردن (چیدن پشم گوسفند و بز) گوسفندان که در سال دوبار پیش می‌آمد، نیرم‌خان و برادرش از وجود او که مرد مطلعی بود، استفاده می‌کردند. در زمین رُسی هموار و پاخوردهٔ جلو قلعه، پشمها را پس از شستن آفتاب می‌داد و به کمک دختران و کودکان ده در چند روز جور می‌کرد و آن‌گاه در بسته‌های بیست منی به کاروانسرای بازار در شهر می‌فرستاد. جلایر سالی بیست من پشم و دستی از لباس‌های نیمدار خود را به او خلعت می‌داد. بیست من پشم را دختر و زن او در خانه ریسیده و به تدریج روی دار حوا می‌بافتند و بافتهٔ آن را به خان‌ها یا سایر رعایا می‌فروختند. (ص ۳۵)

... رقص چوبی برای ده‌نشین بیشتر از آنچه یک شادی باشد، سنّت و وظیفه است. بهانهٔ این رقص و شادیانه معمولاً عروسی زوج یا زوج‌های جوانی که قبل از آن در طول ماههای گذشتهٔ سال به عقد هم درآمده و تا این

شب به انتظار نشسته‌اند، هنگام رقص، گاه می‌شود که زن بزرگ جلایر، آنکه در اصل کُرد است، من‌باب تشویق دیگران و تفریح خودشان در حلقه می‌آید و چند دوری پای می‌کوبد. آن‌گاه پسران به هواخواه دختران، البتّه نه به طور مستقیم، بلکه توسّط مرد دهل‌زن، شاباش می‌کنند و به این وسیله در حضور اهالی ده از روی علاقه‌های قلبی خود پرده برمی‌دارند. این شاباش در حقیقت حکم پیمان آنهاست. دختران، دستمال سینه یا سربند خود را می‌گشایند و به پسرانی می‌دهند که می‌خواهند برقصند. این نیز نوع دیگر پیمان است. (ص ۴۳).

افغانی مشاهدات دقیقی دربارهٔ کشت و زرع، رسوم محلّی، روابط کشاورزان با مالکان سابق، طرز زندگانی و خوراک و پوشاک و عیش و سرور و سوگ و عزاداری روستاهای کرمانشاهان که کم یا بیش شبیه دیگر روستاهای ایران است، ارائه می‌کند و ستمگری دارندگان پیشین املاک و روستاها را بر صفحهٔ کاغذ می‌آورد.

محیط خانوادگی

افغانی زمانی که از محیط خانوادگی استادباشی سخن می‌گوید، کلامش نیرومندی می‌گیرد. محیط خانوادگی استادباشی بی‌شباهت به محیط خانوادگی «سیّد میران، قهرمان *شوهر آهوخانم* نیست. بین افراد خانواده هیچ‌کدام بهتر از کوچک‌خانم مصوّر نشده‌اند. افغانی با دلبستگی صمیمانه‌ای روحیّهٔ این شیرزن را که بار زندگانی خانوادگی را به دوش می‌کشد و در زمانی که شوهرش بیکار و پسر بزرگش سرگرم مغازله و عشقبازی با سروناز است، با رختشویی و کارهایی از این قبیل، مخارج خانه را می‌پردازد، و در عین حال به همهٔ کارها سر و صورت می‌دهد، با شیرینی توصیف می‌کند.

... شب هنگام، در لحظه‌ای که شبح مرموز تاریکی بر همه جا سایه می‌افکند، خانم کوچک به خانه بازگشت. در تمام طول راه از دلهره و شتاب،

حالت کبوتر از دسته جداماندهای را داشت که دیرباز شب به لانه بازمی‌گشت. با خود در یک قابلمهٔ مسی مقداری غذا آورده بود که رویش را با نان لواش پوشانده، زیر چادر گرفته بود... بچّه‌ها خشمگین و غم‌زده در تاریکی نشسته، شام غریبان گرفته بودند. تا مادر را دیدند پروبال گشودند. خانم کوچک تا رسید بچّهٔ کوچک را بغل کرد، پستانش را در دهان او گذارد... زن خانه‌دار آن‌گاه برخاست و با شتابی که در آن لحظه داشت و توأم با نوعی کارکشتگی دلگرم کننده بود، طیّ سه دقیقه غذایی را که آورده بود، روی پریموس داغ کرد..(ص ۴۶۲)

جایی دیگر دربارهٔ خانهٔ اجاره‌داری و صاحب آن «منیژه» می‌نویسد:

... غیر از این ظلمت غم‌افزا فراوانی موش بود که صدای حرکت و جیرجیر آنها لحظه‌ای از زیر توفال سقف قطع نمی‌شد، در روز روشن که نشسته بود گیوه می‌بافت تا پیش پای او می‌آمدند و با خیرگی وحشت‌انگیزی در چشمانش می‌نگریستند، گویی شک داشتند که با موجودی زنده و متحرک سروکار دارند... با کسی رفت و آمد نداشت، با افاده خشکه‌هایی که عادت ثانویش شده بود خود و شوهرش را نخبه‌ترین زوجهای سعادتمند روی زمین به حساب می‌آورد... همیشه یا مشغول انداختن سرکه، درست کردن ترشی و مربّا بود یا جابجا کردن پنیر که برای دکّان شوهرش بود.. هنگامی که چشمش به کومهٔ لباس‌های او، «اجاره‌نشین»، می‌خورد، یا که می‌دید تیکّه‌ای را دو بار در حوض آب می‌کشد، چیزهای نامعلومی را با کسان نامعلومی بهانه می‌کرد و درحیاط، مثل مرغی برای تخم کردن، پیِ جا می‌افتد، به غدغد می‌افتاد. (ص ۴۱۶)

ناتوانی در پرداختن چهرهٔ قهرمانان

پرداخت چهرهٔ قهرمانان داستان «تیپ سازی»، کار اصلی رمان‌نویس است. نویسنده فردی را از طبقات جامعه انتخاب کرده، صفاتی به او نسبت می‌دهد و چهرهٔ او را طوری می‌آراید که این فرد به تنهایی نمایندهٔ آن طبقه به حساب آید. افغانی در پرداخت چهرهٔ قهرمانان اصلی به واسطهٔ کشش به سوی

رمانتی‌سیسم، ناتوانی نشان می‌دهد، عشق بهرام و سروناز، غیرطبیعی و تصنّعی است، این دو هیچ یک در جای اصلی خود نیستند، سخنان آنان غالباً سطحی و ملال‌آور، و شخصیّت آنان غیر واقعی است.

اگر بتوان تا حدّی بهرام را تحمّل کرد سروناز را به هیچ‌وجه نمی‌توان، از این دختر نازپرورده که در میان ثروتمندترین خانوادهٔ کرمانشاه زیست می‌کند، کارهایی سرمی‌زند که به رفتار بزرگان و اولیا شباهت دارد. گاه چنان دلیرانه به سوی عشق خود می‌رود که حتّی در کوچه‌ای خلوت به عاشق خود پیشنهاد می‌کند او را ببوسد و یا از خانهٔ پدری به تهران فرار می‌کند و پس از مرگ بهرام به استادباشی می‌گوید:

من در خانهٔ شما این‌طور که هستم می‌نشینم و صبر می‌کنم. ده سال، دوازده سال یا هر چقدر طول بکشد، تا اینکه محسن بزرگ شود و آن‌گاه به او شوهر خواهم کرد! (ص ۹۳۶)

و گاه از اظهار عشق خود به پدر خود نیز ناتوان است. تحمّل و امساکی که دو عاشق، حتّی پس از ازدواج در هنگامهٔ وصل به خرج می‌دهند نه تنها باورکردنی نیست، بلکه می‌تواند از عجایب تاریخ عالم به شمار آید.

این احساس دست می‌دهد که در پشت کلمات افغانی فضل‌فروشی نهفته است، در حالی که بالزاک درمثل در توصیف گستردهٔ جزئیات با شیوهٔ خاصّ خود در توضیح و زندگی بخشیدن به همه چیز در این مهمّ توفیق یافت. بالزاک قوانینی را که بر این تلاش بزرگ انسان حکمفرماست نه تدوین می‌کند نه تصریح. او به مشاهدات خود و نیروی بینش دقیق و خارق‌العاده‌اش نسبت به هستی آدمی تکیه می‌کند و آدم‌ها و موقعیّت‌هایشان را در رمان‌هایش می‌پروراند و پیش می‌برد. افغانی این درس را از بالزاک و همانندان او نیاموخته و فقط درازنویسی رمان‌نویس‌های قرن ۱۸ و ۱۹ را تقلید کرده است.

رمانتیک مآبی

افغانی غالباً در داستان *شادکامان درهٔ قرمسو* از منطق داستان‌نویسی و تکنیک آن پیروی نمی‌کند. قهرمان‌ها کارهایی انجام می‌دهند و سخنانی می‌گویند که خواننده نمی‌تواند آنها را باور کند. عشق ناگهانی و پُرسر و صدای سروناز و بهرام بیش از آنکه ناراحت کننده باشد، ملالت‌بار و گاه مضحک است. آنچه برای خواننده مهّم است لزوم و منطقی بودن نیروی آرزوی قهرمان داستان در موقعیّت بخصوص است. برای خواننده، پرسش‌های بسیار پیش می‌آید که داستان نمی‌تواند جوابگوی آن باشد. چرا بدیعی‌ها با آن ثروت، طلب استاد باشی را ندهند تا خانوادهٔ او به سیاه‌روزی بیفتد؟ چرا رابطهٔ بهرام و سروناز و عشق آتشین آنها بر اساس یک نگاه و رد و بدل‌کردن دفترچهٔ شعر باشد؟ چرا سروناز با آن‌همه آزادی خانوادگی و قدرت منطق که گاه دست بسیاری از فیلسوفان را از پشت می‌بندد نتواند راز عشق را با پدرش در میان گذارد و او را قانع کند؟ اینها و بسیاری از این قبیل مشکلاتی که اهمیّت اساسی دارند با سیر داستان حلّ نمی‌شود و خواننده از انبوه آشفتهٔ مطالب، سخنرانیها، اساطیر، اظهارنظرها که کتاب به تقریب هزار صفحه‌ای افغانی را آکنده‌اند، جداً به تنگ می‌آید.

در نخستین دیدار سروناز و بهرام در ده و موقعیّت‌های نظیر آن، افغانی چندان از واقعیّت دور می‌شود که کار او را جز گرایش به رمانتی‌سیسم، چیز دیگری نام نمی‌توان نهاد. این رمانتی‌سیسم و تخیّلات کاذب از نوع پندارهای شاعران متجدّدی چون وردز ورث که می‌خواهند همهٔ قیود کهن را بشکنند و بنای کهن را ویران سازند و طبیعت را در مرکز تخیّلات و اندیشه‌های انسان قرار دهند نیست، بلکه رمانتی‌سیسم دگرگون شده و رقیق مترجمان وطنی است از آثار رمانتیک‌های فرانسه. نویسندهٔ شادمان *درّهٔ قرمسو* گویی از حدود کلمات و مفاهیم آنها آگاه نیست از این‌رو به جای اینکه به توصیف ساده و دقیق حالات و یا مناظر بپردازد، در موقعیّت‌های متفاوت، قهرمانان کتاب خود

را به آخرین حدّ می‌برد و توجّه ندارد که صحنه‌های نخستین، چون حالات انسانی ناگهانی و با شدّت آغاز نمی‌شود، بلکه هر کاری از کار قبلی آب می‌خورد؛ صحنهٔ زیر به وصف نخستین برخورد بهرام، و سروناز اختصاص دارد:

... سروناز ... از این تصادف غافلگیر شد و بی‌آنکه دلیلش را بداند اندکی خود را باخت. با نگاهی که همه چیز را دریافت، چنانکه گفتن هلن تلماک را پیش روی خود مشاهده کرده است، کمی آشفته شد یا آنکه تظاهر به آشفتگی کرد! سمت نگاهش را به جانب دیگر برگرداند و ملاقات جوان نوزده‌ساله را در بدو ورود به فال نیک گرفت. مشاهدهٔ پسری چنان شایسته و مقبول! طبق درکی که دختر جابجا از وی پیدا کرد. پسری با رضایت و سعادتمندی کامل، خویشتن را وابستهٔ املاک آنها کرده بود، در او احساسی از سرفرازی و شرافت انسانی پدید آورد! (ص ۵۱)

رمانتیک مآبی افغانی در ترسیم چهرهٔ بهرام و سروناز تا آن اندازه است که این دو دارای تمام صفات عالی بشری هستند و هیچ‌یک از ضعف‌های ما انسان‌های معمولی را ندارند و رفتارشان گاه چنان است که در زهد و پرهیز افسانه‌های *تذکرة الاولیاء* عطّار نیشابوری را فرایاد می‌آورد.

ویژگیهای نگارش

نثر افغانی پر از اطناب و توصیف‌های مکرّر مشابه است. گاه به نثر محمّد حجازی در کتاب *زیبا* و گاه به نثر روزنامه‌ای نزدیک می‌شود. امّا آنجا که از محیط خانوادگی و پیرامون خود سخن می‌کند نثری شیرین، روان عرضه می‌کند. افغانی گاه به شیوهٔ داستان‌نویسی قدیمی ایرانی و روایت‌نویسی نزدیک می‌شود و تکنیک داستان‌نویسی غربی را نادیده می‌گیرد. در ضمن داستان مثال‌ها و حکایت‌های مذهبی و اساطیری مکرّر می‌شود. درمثل استاد باشی می‌گوید:

... وقتی که حضرت زکریّا از ترس دشمنان بـه درخـت پنـاه بـرد و ارّه بـر سرش نهادند از طرف خداوند به او ندا رسید اگـر آه کشـیدی بـدان از درجـهٔ پیغمبری افتادی... (ص ۵۲۶)

ذکر پاره‌ای مسامحات دستوری نثر افغانی شاید در پیراسـتن مجـدّد کتـاب بی‌فایده نباشد:

«روی همین اصل یا شاید به علّت‌هـای دیگـری کـه بـر خـودش مجهـول است.» (ص ۱۳)

«روی همین اصل» غلط رایج است و متأثّر از ترجمهٔ لفظ به لفظ نثر اروپایی.

مایهٔ بسی مباهات و بل هم اعجاب بود» (ص ۱۹)

باید نوشته شود «نه تنها مایهٔ مباهات، بلکه اعجاب بود» «که» موصول بدون جهت حذف شده.

«دلم هوای شهر را می‌کند» (ص ۱۰۸) «را»علامت مفعول بی‌واسطه زاید است.

«خارجی در یک ثانیه آنچه ما هنوز فکرش را نکـرده‌ایـم عملـش را کـرده است.» (ص ۲۱۵) جمله فصیح نیست.

«سروناز با حالت شوریده و مچاله‌ای شده‌ای...» (ص ۳۹۹)

«قالی‌بافان نیز چندان رغبتی به آن نمی‌نمودند» (ص ۴۹۲) فعل نمـودن بـه معنی آشکار شدن و آشکار کردن است. باید نوشته شود: رغبتی نداشتند.

«تیپ‌های عـوام فریـب همشـه دورو بـوده‌انـد.» (ص ۴۹۴) «تیـپ» کلمـهٔ خارجی است باید نوشت «گروههای عوام فریب».

«اینک با رفتن او افراد قدیم توجیه خود را از دست داده بودند!؟» (ص ۵۰۱)

«اگر جلایر آدم خندانی نبود، این آگهی آن‌قدر مضحک بود که می‌باید یقـهٔ خود را پاره کند» (ص ۵۰۳)

هیچ‌کس از چیزی خنده‌آور یقهٔ خود را پاره نمی‌کند. این اصطلاح زمانی به کار برده می‌شود که شخص به بیچارگی افتاده باشد.

«هرچند این پسر، هنوز جوان‌تر از آن است کـه ناپـاکی وصـله‌اش باشـد.» (ص ۶۶۰)

«یا اینکه از خوی اشرافی و نجابت ذاتی‌ات سوء استفاده کرده است.» (ص ۶۵۹) ضمیر متّصل به اسم به طور غلط جداگانه نوشته شده.

«... به خاطر آنکه در تهیّهٔ لباس، فرصـت کـافی دراختیـار دعـوت شـدگان باشد» در زبان پارسی «خاطر، به معنی یاد و حافظه است (خـاطرت کـی رقـم فیض پذیرد هیهات! «حافظ») و «به خاطر تو» و «به خاطر آنکه» ترجمهٔ مستقیم for sake انگلیسی است و به کار بردن آن در نثر پارسی روا نیست.

ضعف توصیف

«نعمت آقا مردی بود پنجاه ساله، اندکی به قیافهٔ پاستور» (ص ۶۱۴).

نویسنده گویی باور دارد که خواننده در این لحظه تصویر پاستور را جلوش آویخته است.

مبالغهٔ نازیبا، که متأسفانه در تمام کتاب به وفور دیده می‌شود:

«از آن دکترهای عمل کرده‌ای!؟ به شمار می‌رفت که بـه اصـطلاح بـه قـدر موی سر خود آدم کشته، ده مقابل آن را شفا بخشیده بود!!» (ص ۶۱۵)

«... چهرهٔ دختر جوان که تا لحظهٔ پیش از آن آتشین به رنگ باده بود، اکنون پس از بوسهٔ طولانی پریده و مهتابی شده بود!» (ص ۷۷۹) ایـن هـم خاصـیّت بوسه!

لغزش‌ها و مسامحات دستوری از این قبیل آن‌قدر در کتاب زیاد اسـت کـه اگر قسمتی از آنها را در اینجا بیاوریم «مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود.»

افغانی جایی می‌نویسد:

... از آنجا که وقایع این کتاب برحسب طبیعت فرو چسبندگی مطلق؟ و دقیقی با زمان و مکان یافته‌اند و در بستری از حوادث عصر حاضرجریان دارند... (ص۴۱۴).

و به این وسیله خواسته است آگاهی خود را از تکنیک و زمینه و اوج و فرود داستان بلند به خواننده نشان دهد. هرچند با خواندن *شادکامان درّهٔ قره‌سو* می‌توان تصویری از رویدادهای چند سال پس از سال ۱۳۲۰ به دست آورد و به طرز زندگانی خانوادگی و رابط‌های دیگر اجتماعی آشنایی یافت، با این همه معهذا این آشنایی وابستهٔمهارت نویسنده در صحنه‌پردازی و قراردادن رویدادها در بستر طبیعی داستان نیست و برخلاف ادّعای نویسنده باید گفت: وقایع *شادکامان درّهٔ قره‌سو* بیشتر به صورت روایت‌گویی و نقل غیر تجسّمی و طبقه-بندی آدمهای داستان نوشته شده و حتّی فاقد موضوع اصلی ابتکاری است که *شوهر آهو خانم* را با آن همه مورد پسند ساخت و در شمار مشهورترین داستان‌های معاصر پارسی درآورد.

سنگ صبور*

(رمان، صادق چوبک، ۱۳۴۶)

سنگ صبور دومین داستان بلند چوبک است و او با نوشتن این داستان همچنان نشان می‌دهد که در پرداختن داستان بلند توانایی ندارد. در این کتاب نه تنها ایجاز و طنز گزندهٔ او غایب است، بلکه تکنیک و اوج و فرود داستان بلند نیز در آن دیده نمی‌شود.

داستان در شیراز، سی چهل سال پیش در خانه‌ای اجاره‌ای می‌گذرد. قهرمانان کتاب از پائین‌ترین طبقه‌های اجتماعی برگزیده شده‌اند و همگی در فقر و بدبختی دست و پا می‌زنند. هر یک از قهرمانان به نوبت (همچون داستان *همچنان که دراز می‌کشم می‌میرم*، اثر ویلیام فاکنر) به روی صحنه می‌آیند و با شیوهٔ درون‌نگری با گفتگویی بدون مخاطب (مونولوگ) حدیث نفس می‌کنند و دل و اندرونهٔ خود را بیرون می‌ریزند و کابوس‌ها و رؤیاهای خود را شرح می‌دهند. از تیره‌ترین و زشت‌ترین بخش پنهانی ضمیر پرده برمی‌گیرند، اما به گمان من هیچکدام از آنان چون «بلقیس» طبیعی سخن نمی‌گوید و «چوبک» در نقاشی چهرهٔ این زن زشترو که مُهر آبله بد چهره‌اش کرده و نیز با

---

* *راهنمای کتاب*، سال دهم، شمارهٔ ۴، آبان ۱۳۴۶، صص ۳۶۳ ـ ۳۷۰.

وجود داشتن شوهر هنوز باکره مانده و عمیق‌ترین آرزویش این است که مردی او را تصرف کند، به راستی چیره‌دستی نشان می‌دهد.

اما آنکه ما را به سرگذشت او دل می‌سوزد بلقیس نیست، بلکه گوهر است که شوهرش او را از خانه بیرون کرده و حالا صیغه می‌رود و برای گذران زندگانی هر روز با مردی سر می‌کند، اما در این کار، زشتی و نازیبایی حس نمی‌کند، زیرا شیخ محمود واسطهٔ کار است و او را با خواندن چند جملهٔ عربی برای این و آن صیغه و حلال می‌کند و همین گوهر در جواب پیشنهاد هم-آغوشی احمدآقا معلم جوان و فقیر مدرسه که از بوشهر به شیراز آمده و عاشق اوست، می‌گوید:

.... به این شوم غریبون من تا حالا بندم به حروم باز نشده. دو تا شوور کردم و بعدشم صیغه رفتم. این کار گناه داره، حرومه، اگر تو می‌خوای تا به شیخ محمود بگم واست صیغم کنه.

یک روز این زن ساده‌دل، که رابطه‌های اجتماعی به پرتگاه روسپیگری پرتابش کرده، گم می‌شود و از این به بعد داستان براساس موضوع غیبت گوهر رنگ دیگری پیدا می‌کند و به غلطک دیگری می‌افتد. احمدآقا چون دیوانه‌ای شب و روز در جستجوی اوست، ولی هر چه می‌جوید، کمتر می‌یابد. زیرا «سیف‌القلم» جنایتکاری که همان زمان در شیراز به کشتن زنان روسپی مشغول است، او را به خانهٔ خود برده و کشته و در زیرزمین خانه‌اش دفن کرده است.

پس از غیبت گوهر، کاکل زری پسرش، و خدمتکار پیر افلیج شوهر سابقش جهانسلطان که در گوشهٔ طویلهٔ خانهٔ اجاره‌داری میرزا اسدالله بستری شده و بدنش کرم گذاشته، تنها می‌مانند و احمدآقا گاهی به آنها چیزی می‌دهد تا بخورند و از گرسنگی نمیرند.

بلقیس از غیبت گوهر خوشحال است و امیدوار است با گذشت چند روز، خاطرهٔ گوهر از ذهن احمدآقا بیرون برود و کاکل زری، در حوض بیفتد و او بتواند بدون مانع با احمدآقا همبستر شود.

رؤیا و جنون جنسی بلقیس به اینجا می‌رسد که در هر چه می‌نگرد، رنگی از مرد دلخواهش احمدآقا می‌بیند و از هر چیز بوی او را می‌شنود: وقتی رخت چرکاش می‌برم بشورم، خشتک‌های شلوارش بو می‌کنم و ماچ می‌کنم. بعد مثل گل یاس واسش می‌شورم و میارم بش میدم. (ص ۲۳۸)

و بالاخره خانه از اغیار خالی می‌شود و لحظهٔ دلخواه فرامی‌رسد: «دساش آورد زیر بغلم. اون وخت دسش آورد رو شکمم مالید. دلم ضعف رفت و تف دهنم خشک شد. بعد دسم کشید و زودی بردم تو رختخوابش. بعد به نظرم خندید. واسه اینکه دندوناش برق زد... گفتم تو میدونی من هنوز دختر بکرم؟ گفت پس مشدی چکارس؟ گفتم هنوز نتونسته بام کاری بکنه. اووخت می‌خواس از روم پاشه که غرس گرفتمش گفتم دروغ گفتم. (صص ۲۳۹ ـ ۲۴۱)

پس از مرگ جهان سلطان به سبب بی‌مبالاتی بلقیس و همسایگان دیگر، کاکل زری در حوض آب می‌افتد و خفه می‌شود و او که آن همه عاشق ماهی بود و از عفونت پیرامون خود به پاکی آب و پاکی ماهی‌های حوض پناه می‌برد، با مرگی بیدادگرانه و زودرس می‌میرد.

احمد آقا از قهرمانان اصلی کتاب، معلمی که ماهیانه بیست و پنج تومان حقوق از دولت می‌گیرد تا نمیرد، جوانی نویسندهٔ کتاب است. او گاهی با خودش و زمانی با شخصی ناشناس که درونش کمین کرده و یا با عنکبوتی که به دیوار اتاقش چندک زده و او را «آسید ملوچ» می‌نامد، سخن می‌گوید. عنکبوت نیز غالباً او را سرزنش می‌کند:

... پاشو این هیکل لندهورتو از رختخواب بیرون بکش. یه کاری بکن که کار باشه. از اول زندگیت هی گفتی که میخوام نویسنده بشم. اما هیچ غلطی

نکردی. همش خودتو گول می‌زنی. دس‌کم کاری کن که به چیزی ازت بمونه (ص ۱۱) و به خود می‌گوید: «یه وخت خیال داشتم نویسنده بشم. خیال داشتم از رو زندگی گوهر و این چند تا اجاره‌نشین که تو این خونه زندگی می‌کنن چیزی بنویسم. می‌خواسم از زندگی این گوهر بنویسم. مثه آفتابهٔ خلای مسجد نو میمونه. اونجا گذوشتنش که هر کی تنگش بگیره ورش داره آب توش بریزه ببردش خلا و کارش که تموم شد گوشهٔ خلا ولش کنه. آخرشم می‌نویسم. اما حالا بذار زلزله‌ها تموم بشه. (ص ۱۲).

بالاخره منطق آدم ناشناس درونی و «آسید ملوچ» محکم‌تر است و احمد آقا را قانع می‌کند که بنویسد و بگوید: «... راس گفتی بالاخره مملکت همه جور آدم لازم داره. هم نویسندهٔ متعین و متعینات می‌خواد، هم نویسندهٔ گداها...» این احمد آقا یکپارچه روشنفکر است و از این‌رو ویژگی‌های یک فرد روشنفکر منزوی و مالیخولیایی را به تمامی دارد. زمانی بر طارم اعلی می‌نشیند و گاهی پشت پای خودش را هم نمی‌بیند. مردی است هرهری مذهب که به قراردادهای اجتماعی و اصول دینی اعتقادی ندارد. حتی دربارهٔ ارزش کار نویسندگی خودش نیز مردد است. از خود می‌پرسد «حالا حتما مجبورم این گند و کثافت‌ها را بنویسم؟»

دیدن هر چیز سبب می‌شود که تاری از فکر و خیال به دور خود بتند و فیلسوفانه دربارهٔ هر چیز عقیده‌ای ابراز دارد.

با دیدن کاکل زری و غیبت گوهر می‌ترسد که کودک پنج شش ساله را به کوچه بیندازد و او فردی گدا از آب درآید. با خود می‌گوید:

باباش که قبولش نمی‌کنه. میگه حرومزاده‌اس. با این حرف‌ها دنیای به این قشنگی را گند زدن. من خودم از کجا معلومه پسر بابام باشم. تازه بود و نبودش چه فرقی داره. کی اومد اول دنیا دسک و دفتر گذاشت ببینه که کی تخم و ترکه کیه؟ تازه مگر قصهٔ خودشون مسخره نیست... (صص ۵۶ ـ ۵۷).

چنین آدمی که حتی روشن‌ترین مسائل زندگانی را قبول نـدارد و آن را بـا نظر شک می‌نگرد، یک مرتبه تغییر ماهیت می‌دهد و یک ایران‌پرست دو آتشـه از آب در می‌آید و نویسنده از قول او نامهٔ «رستم فرخزاد به برادرش» را که در مذمت عرب و سوگ بر شکست محتوم ایرانیان است، در چند صفحه نقل می‌کند و از خود نمی‌پرسد که «نامهٔ رستم فرخزاد» اثر منظوم فردوسی، وسط یک داستان امروزین چه می‌کند؟ احمدآقا همه معایب و مفاسد جامعه را بـه علـت روابط غلط زناشویی و صیغه گرفتن و صیغه رفتن می‌داند و از این راه از دینی که تازیان به ایران آوردند یا به ایرانیان تحمیل کردند، سخت عیبجویی می‌کنـد و با اینکه یک بار به طریق استهزا و طنز، داسـتان خـر مظلـوم و زنجیـر عـدل کذایی و ستمی که طبقهٔ ممتاز عهد ساسانی به مردم روا می‌داشـتند بـه یـادش می‌آید، با این همه باز در باشکوه بودن آن عهد و ایـام، تردیـدی بـه خـود راه نمی‌دهد و می‌گوید.

.... هخامنشی و اشکانی و ساسانی از زیر بته دراومدن؟ نه کتابی، نه هنری، نه اقتصادی، نه مذهبی، نه قشونی، نه قصه‌ای، نه شعری، نـه سـاختمانی هـیچ؟ اینارو کی نابود کرد. عرب برای ما هیچ چیز نیاورد. (ص ۱۲)

احمدآقا با اینکه زیاد کتاب خوانده و از هر خرمنی خوشه‌ای فراهم آورده، در بسیاری از مسائل از جمله در مسائل تاریخی اشتباه می‌کند و وسط داسـتان به صحرای کربلا می‌زنـد و شـروع مـی‌کنـد بـه مخـالف‌خـوانی: «تمـوم ایـن شمشیرزنی‌ها و آدمکشی‌ها و تمدن واژگون کردن‌ها برای به نوا رساندن پـائین تنه‌ها بوده.» (صص ۷۴ ـ ۷۵). نویسنده نباید بگوید که من مسـؤول سـخنان و کردار قهرمانان کتاب خودم نیستم، زیرا این سخن از احمـدآقا نقـل شـده و او همان کسی است که دارد کتاب می‌نویسد.

احمدآقا یک اتهایست Atheist است. اما فقط آفرینندهٔ قوم سامی را که قهار و جبار است می‌شناسد و از خدای عارفان، خدای عشق و زیبایی خبری ندارد.

این «احمدآقا»ی صادق چوبک، همهٔ معایب یک روشنفکر بورژوامنش (او از طبقهٔ پائین جامعه است، ولی خود را از تک و تا نمی‌اندازد) را داراست. یعنی او کسی است که در جهانی خیالی و وهمی دست و پا می‌زند، اما در عالم تجربه و عمل مثل یک حباب صابون از هم وا می‌رود و چون آبگینهٔ نازکی می‌شکند و فرومی‌ریزد. او همان کسی است که با همه عهد و میثاق ذهنی با گوهر، همین‌که بلقیس به اتاقش می‌آید و خودش را تسلیم می‌کند، با همه تنفری که از بلقیس دارد (نه به واسطه زشتی سیرت، بلکه به علت زشتی صورت) سر از پا نمی‌شناسد و از هول حلیم توی دیگ می‌افتد و تازه در هنگامهٔ عشق‌بازی مدام نگران است که مبادا بمانعلی شوهر ناتوان و افیونی «بلقیس» سر برسد و کار دستش بدهد. و همین‌که از بلقیس می‌شنود که او دختر است، از ترس می‌خواهد شکار به دام آمده را رها کند. آن وقت یک چنین آدمی همین‌که پای مسائل اقتصادی و فلسفی به میان می‌آید، یکه‌تاز میدان می‌شود و از تاریخ و پیش از تاریخ و اقتصاد و هنر، آسمان ریسمان می‌بافد.

احمدآقا چون همهٔ روشنفکران نوع خودش در زندان تردید دست و پا می‌زند. با اینکه قراردادهای معمولی را قبول ندارد، وقتی به طور ذهنی گوهر و تصمیم خود را در مورد ازدواج با او به یاد می‌آورد، مثل آدمی معمولی، پای‌بند معتقدات عوام سخن می‌گوید:

.... اگه من بتونم دس گوهر رو بگیرم و از تو این منجلاب بیرونش بکشم خودش خیلی کاره ولو اینکه آبی بریزم سرش بگیرمش. باید نجاتش بدم. بعد

به خودش می‌گوید: همینتم کم بود که بیای کلاه... سرت بذاری و یه... بیاری تو خونه‌ات! (ص ۲۰۶)

مطمئناً چنین کسی با این طرز اندیشه و نداشتن تحرک لازم، که حتی گلیم خودش را از آب نمی‌تواند بیرون ببرد، نمی‌تواند مسائل اساسی زندگانی اجتماعی را ببیند و بنویسد. این شخص چون به دلبستگی‌های مضحک زندگانی شخصی و جنسی پای‌بند است، طالب همان زندگانی راحت و متعینانه اشرافی است. اما از بد حادثه یا از خوبی آن، راه «پیشرفت» را نمی‌داند و از چگونگی راه یافتن به سالن‌های اشرافی بی‌خبر است.

احمدآقا همهٔ مسائل اجتماعی را از دریچهٔ روابط جنسی می‌بیند و آنچه شب و روز در منظرهٔ او با رنگی تند و مردافکن ظاهر می‌شود، موضوع عشق-ورزی و هم‌آغوشی است:

.... هر چیزی باید یه روزی تموم بشه. تو خودتم مثل همه یه روزی میترکی. اما تا زنده‌ای باید این ننه من غریبم بازی‌ها رو ول کنی و از زندگیت لذت ببری. واسیهٔ خودت اسباب بازی بخر باش بازی کن. (ص ۲۹۰)

احمدآقا مدام با رؤیاهای جنسی سرگرم است.

در *سنگ صبور* حوادث همان‌گونه که هستند بازگو می‌شوند، و می‌توان گفت حتی گاهی حوادث از آنچه هستند نیز زشت‌تر نمایانده می‌شوند. همهٔ قهرمانان، اسیر میل‌ها و درماندگی‌های خویشتند و راه رهایی از مردابی که در آن دست و پا می‌زنند، ندارند.

تو گویی این چرک‌ها و فسادها غول‌هایی هستند که هیچ‌کس را با آنها توان جنگ نیست. چوبک جایی از قول قهرمان اصلی کتاب می‌نویسد:

... اگه جهان سلطون افلیج و زمین‌گیره و چل ساله از تو جاش تکون نخورده و زیرش از شاش و گه و کرم لپر میزنه، آیا باید بنویسی در بستری از گل سرخ خوابیده و با فرشتگان آسمانی هم‌آغوش است؟ به درک که خواننده

دلش بهم می‌خوره. اینا وجود دارن و زندگیشون همینه که می‌بینی و خودتم توشون هسی و باید همین جور که هسن نشونشون بدی.

حال آن که بر خلاف نظر نویسنده باید گفت زندگانی تلخ این مردمان که بار گران حیات را به دوش دارند، و سخت کوشانه چرخ جامعه را به گردش می‌اندازند در زنجیرهٔ روابط اجتماعی باید نشان داده شود نه همان‌طور که هست. اگر واقعیت را می‌خواهیم نشان بدهیم، نباید از جنبهٔ دیگر زندگانی، یعنی آن گاه که گل راستین گذشت و کار و تلاش مردمان با درخششی شگفت‌انگیز شکوفان می‌شود، و تیرگی‌ها را زیر شعاع قرار می‌دهد غافل بمانیم. چوبک در برابر آنچه قهرمانان داستان انجام می‌دهند و می‌اندیشند با حالت تسلیم ایستاده و همان‌طور که آنها را دیده وصف کرده گویی از مناظری زشت عکس‌های فوری برمی‌دارد.

داستان این‌گونه فسادها را نباید با جذبه و انبساط روحی شرح داد. اگر چنین بکنیم، به این معنی است که از محکوم کردن عوامل جنایت خودداری کرده‌ایم. چوبک عوامل چرک و فساد را خوب شرح می‌دهد، ولی این عوامل را مانند بسیاری از ناتورالیست‌ها از طبیعت انسانی می‌داند و... یا یکی از عوامل فرعی زندگانی اجتماعی مانند خُرافه. او روابط عمیق‌تر زندگانی اجتماعی، آن روابط اهریمنی که گوهر را به روسپیگری و سیف‌القلم را به آدمکشی و احمدآقا را به سخن گفتن با عنکبوت و دیوانه زیستن و دیوانه اندیشیدن وا می‌دارد، با رنگی محو نشان می‌دهد و آنها را به نحوی بارز بیان نمی‌کند.

چوبک اصرار دارد که کلمات زشت را برای وصف صحنه‌های زشت به‌کار برد. اشاره و کنایه‌ای در میان نیست.

صحنهٔ خواستگاری حاجی اسمعیل از گوهر و خوشحال شدن او از آبستن شدن گوهر بسیار خوب پرداخته شده و محیطی کاملاً ایرانی را نشان می‌دهد.

صحنهٔ کتک خوردن زلیخا به واسطهٔ حمله او به گوهر آبستن، دردناک است. وصف خانهٔ همسایه‌داری و حالات کاکل زری و بلقیس هنرمندانه پرداخته شده است.

چوبک با اینکه با مسائل دیگر زندگانی غیر از مسائل جنسی تماس می‌گیرد، باز زود آنها را رها می‌کند. زیرا همه چیز را از زاویهٔ مسائل جنسی مطرح می‌کند. حتی گاهی کاکل‌زری ۵ یا ۶ ساله با رؤیای جنسی سرگرم می‌شود.

.... اگه خانم شوکت خودش تنها میومد اینجو اتاق ننم رو واز می‌کرد و من شبا تو بغل خودش می‌خوابیدم خیلی خوب بود. (ص ۲۲۰)

زمان وصف خانهٔ حاجی اسمعیل بیان داستان به طرز نمایشنامه‌نویسی نزدیک می‌شود و صد صفحهٔ آخر کتاب نیز نوعی نمایش‌نامه است. این نمایش‌نامه صد صفحه‌ای که وصلهٔ ناجوری برای رمان چوبک است، با قهرمانانی چون «زروان»، «اهریمن»، «مار»، «پیچی ئیل» تقلید گونه‌ای است از کتاب «*افسانه آفرینش*»صادق هدایت، ولی مزایای هنری کتاب هدایت را فاقد است. هدایت در افسانه آفرینش آفریننده را با طنزی هنرمندانه دست می‌اندازد و با استفاده از روایت‌های مذهبی، جنبهٔ مضحک و تلخ آفرینش و زندگانی را در بیانی مؤثر عرضه می‌دارد.

پس از خلق انسان، «جبرئیل» از آفریننده می‌پرسد که منظور از آفرینش این موجود دو پا چه بود؟ آفریننده در حالی‌که سرگرم تماشای کردار «آدم» و «حوا»ست، پاسخ می‌دهد که آنها به تماشای کارهای «آدم» و «حوا» می‌نشیند، فرنی می‌خورند و تفریح می‌کنند. چوبک در *سنگ صبور* از زبان زروان به «اهریمن» می‌گوید:

جدی می‌گم. بیا تو هم دست بالا بزن یه جفتی براش درست کن بندازیمشون بهم و خودمان بنشینیم و تفریح کنیم. (ص ۳۴۰)

در این نمایش‌نامه که آشکارا تأثیر «*افسانه آفرینش*» صادق هدایت دیده می‌شود، چوبک خواسته طنزهایی بگنجاند و غالباً موفق نشده است (ص ۳۸۶).

قهرمانان نمایش‌نامهٔ زروان، اهریمن، میشا (آدم) ، مشیانه (حوا) ،درخت دانش، طاووس، مار و پیچی ئیل... هستند . ایدهٔ نمایش‌نامه دربارهٔ درخت دانش است، یعنی اگر آدم و حوا اراده کنند، می‌توانند با کمک آن طرح دیگری برای جهان بریزند تا آزاده آسان به کام خود برسد. «اهریمن» با کمک «مشیا» ، «زروان» را به وسیلهٔ زیبایی «مشیانه» اغوا می‌کند و شیشه عمر «زروان» را به دست آورده زیر «درخت دانش» می‌شکند. صحنه‌های نمایشنامه، تصنعی و دیالوگ‌ها غیرطبیعی است. مثلاً گوهر به شکل و لباس تابلو «مریم و عیسی» کار «رافائل»، «کاکل زری» را در بغل گرفته و با شتاب وارد صحنه می‌شود! (ص ۲۳۵).

سنگ‌صبور داستان شکست خوردگان و تنهایان است. قهرمانان کتاب همگی با خویشتن در جدال‌اند و در رؤیاهای جنسی خود فرورفته‌اند. همه تیره‌روز و بیمارند. محکوم و حاکمی در کار نیست. حتی سیف‌القلم جنایتکاری که با دست خود چند نفر را به دیار نیستی می‌فرستد، از تنهایی خود در شکوه است و نزد خود پنهانی‌ترین زاویه‌های روان خود را می‌کاود و رؤیاهای خود را باز به شیوه‌ای ساختگی نشان می‌دهد.

سنگ صبور از نوع نوشته‌هایی است که بیان جریان‌های روانی خوانده می‌شود و با مقایسه با آثار نوع خودش چون اولیسیس (Ulisis) جیمز جویس و مدار *رأس‌السرطان* اثر هنری میلر کمرنگ به نظر می‌رسد. نثر چوبک در این اثر پخته‌تر و روشن‌تر شده، اما به هیچ‌وجه گیرایی و طنز نوشته‌های پیشین او را ندارد.

سفر شب

(داستان بلند، بهمن شعله‌ور، ۱۳۴۶)

شب هیچ‌گاه کامل نیست. همیشه در انتهای اندوه یک پنجره باز هست. **(پل الوار)**

سفر شب، داستان بلندی است که بهمن شعله‌ور، نویسندهٔ آن خواسته است زندگانی امروزینه و رویدادها و آشفتگی‌های عصر جدید و سرگردانی نسل جوان را به زبان قصه بازگوید. شیوه‌ای که او برای بیان معانی یاد شده گزیده، تازه است، اما از آن او نیست و از «*خشم و هیاهوی*» ویلیام فاکنر گرفته شده. شعله‌ور، پیش از این، اثر فاکنر را به زبان پارسی برگرداند و شاید شیوهٔ او که شیوه‌ای سخت تازه و دلپسند است از همان زمان، نویسندهٔ *سفر شب* را زیر تأثیر قرار داده باشد.

سفرشب، داستان ولگردی‌ها و شب‌زنده‌داریهای جوانان به نسبت مرفه است: صحنهٔ نخست آن در نوشگاهی مشهور می‌گذرد، سپس جوانان قصه در خیابانند و سرانجام به روسپی‌خانه می‌رسند. این جوان‌ها هرکدام غمی دارند، یکی به فکر مشکلات خانوادگی است و دیگر در غم دستیابی به زن یا دختر و آن دیگری در اندیشهٔ نمایشنامه و داستان نوشتن. این جوان آخری که می‌خواهد نویسنده شود، همان نویسنده کتاب است که دورهٔ نوجوانی پرشور و شر خود را باز می‌گوید. درواقع، درونمایهٔ *سفر شب* نیز چندان تازه نیست و

سال‌ها پیش از شعله‌ور، محمد مسعود در *تفریحات شب* (۱۳۱۱ خورشیدی، ۱۹۳۲ میلادی) سرگردانی و تجربه آموزی جوانان را در زمینهٔ مسائل فردی و اجتماعی تصویر کرده بود. از نظر ادیبان رسمی، *تفریحات شب*، [وصف] هرزگی عامدانه و هزل بدخواهانه‌ای بود که با زبانی نامطلوب نوشته شده. دیگران باور داشتند که مسعود با مهارت، بر یکی از بدترین مفاسد جامعه انگشت نهاده و اثر او ابداع ادبی جسورانه‌ای است که به سبک کهنه و موضوع‌های از رواج افتاده پایان داده است. (روزنامهٔ *کوشش*، چاپ اصفهان، جمالزاده، شماره ۱۵، سال ۱۳۱۱، *ادب منثور جدید ایران*، ح. کامشاد، ص ۶۷، چاپ لندن، ۱۹۶۶)

قهرمان *سفر شب*، نام عجیبی دارد و خانوادهٔ عجیب‌تری. پدرش ثروتمند و خوشگذران است و همسر خود را طلاق داده. قهرمان کتاب که هومر نام دارد اینک با برادران و خواهران تنی در ساختمان باغ بزرگشان مسکن دارد. شب‌ها دیر به خانه می‌آید، گاهی به مدرسه می‌رود و درس می‌خواند و زمانی در خیابان‌ها پرسه می‌زند و همراه دوستان به سیر طولانی و متنوع شبانه می‌پردازد. پدرش آقای پولادین مردی است همه فن حریف. برای کسب موفقیت، هر دری را کوبیده. اهل کتاب و مطالعه نیز هست. در دادگستری وکالت می‌کند، عیاش، خوشگذران و خوش قلب است. فصل سوم کتاب به او اختصاص دارد. پولادین در اینجا خاطره‌های جوانی را به یاد می‌آورد:

توانست چند شاگرد خصوصی برای خودش پیدا کند و بهشان درس فرانسه و حتی گاهی روسی و آلمانی بدهد. پیش ملایی ... شروع به خواندن عربی کرد... به زودی دلش هوای فلسفه کرد و به مطالعات فلسفی پرداخت... تنها چیزی که یاد گرفت این بود که ارشمیدس، یکبار لخت و پتی توی خیابان‌ها راه افتاده و داد زده: «یافتم، یافتم» و فیثاغورث گفته: «از خوردن لوبیا بپرهیزید»، بعد به خواندن فلسفه جدید پرداخت. ماکیاولی را با علاقه خواند، بیکن را سرسری ورق زد. [سپس] مجذوب ایدهٔ ابرمرد نیچه شد. سرگذشت

ناپلئون را خواند و شباهت‌های زیادی بین او و خود کشف کرد... با خواندن مارکس، یکبار دیگر اساس فلسفی اندیشه‌اش دگرگون شد و خود را یک مارکسیست دو آتشه اعلام کرد... سابقهٔ کوتاهی که در دکّانداری و کفّاشی داشت برایش کافی بود تا خود را جزء طبقه پرولتاریا بداند، اما دلش همچنان با نیچه بود. (۷۸)

پولادین در دریای جامعه زیر و زبر می‌شود. زن می‌گیرد و کودکانی پیدا می‌کند. همسر سومش دختر بیست ساله خوشگلی است که همکار آس و پاس اداری پولادین در ازای گرفتن سیصد تومان برای وی لقمه گرفته، اما مرد در شب زفاف درمی‌یابد که دختر باکره نیست. پس پولادین به سراغ همسر چهارم می‌رود و از دختری که در هفت آسمان، یک ستاره ندارد و از خانواده متوسطی است خواستگاری می‌کند. این زن متوجّه می‌شود که در خانه شوهرش موظف است بچه‌های دیگران را بزرگ کند. پس حساب کار خود را می‌رسد، تصمیم می‌گیرد تا مدتی ظاهر را حفظ کند، اما در باطن به مار چنبری تبدیل می‌گردد که مترصد دفاع از زندگانی خود است. (۸۸)

پولادین اما به راه خود می‌رود، هر روز با شتاب، خود را به دفتر وکالتش می‌رساند و استراحت می‌کند. در آنجا اتاق خالی دنجی نیز دارد با یخچالی کوچک و گنجه‌ای مشروب و تختی آماده: «می‌توانست بعد از ظهر، وقتی به شمیران نمی‌رفت در آنجا استراحت کند... گاهی هم که یک موکّل زن پیدا می‌کرد... از وقتی پسرهایش از سن بلوغ گذشته بودند شریک پدر شده بودند.» (۹۴) چنین است وضع زیست آقای پولادین. او کسی است که هفت در را به یک دیگ محتاج می‌کند و در فرارونده گسترش سرمایه‌داری نوپا و وابستهٔ دورهٔ شاه، گلیم خود را از آب بیرون می‌کشد و صاحب دم و دستگاهی می‌شود. او هرچند دارای زندگانی آشفته است و در به‌دست آوردن مقام و ثروت، هر دری را می‌زند، باز از «مائده‌های زمینی» بهره‌ها می‌برد.

خواب و خوراکش، بهره‌برداریش از تجمل‌های زندگانی، او را در صف مردان خوشگذران و موفق قرار داده است. نویسنده در نشان دادن «مردابی» که پولادین و همانندهای او در آن غوطه‌ورند موفق است، اما چیزی در این میان می‌لنگد، بدین معنی که نویسنده با توصیف خانواده پولادین و دردسرهای نوجوانی و دلهره‌های هومر، جامعه را از فراز می‌نگرد و اضطراب‌های هومر را که به طور مستقیم، مولود زندگانی اشرافی و غیرمسؤولانه‌ایست «غم زمانه» می‌نمایاند و دربارهٔ آن داد سخن می‌دهد.

رنج‌ها و اضطراب‌ها و کاروبار قهرمان *سفر شب* از این قبیل است:

هومر، بدن لخت و خنک او را با بدنش حس کرد و تسلیم شد. لب‌های مکندهٔ زن را با لب‌هایش حس کرد. پستی بلندی‌های بدن او را با بدنش لمس کرد، اما انگار نه انگار. زن گفت: ده یالا جونم... فکر کرد باید فکر نکنم، اما نمی‌شه. نمی‌دانست چند ثانیه، چند دقیقه یا چند ساعت بود که روی تخت افتاده بود. مثل آدمی که طلسم شده باشد، در عالم رؤیای خود سیر می‌کرد. (۳۲)

غلتی زد و فکر کرد باید بس کنم... هی فکر می‌کنم این چیزارو می‌نویسم و از شرشون خلاص می‌شم، اما هی نمی‌نویسم. هی امروز و فردا می‌کنم. بابا می‌گه اول دکتراتو بگیر واسهٔ نوشتن وقت زیاد داری... فکر می‌کردم اگه مست کنم می‌شینم و می‌نویسم، اما اونم فایده نکرد. هر وقت مست کردم، خوابم گرفت و گرفتم خوابیدم. (۴۷)

در قابلمه را بلند کرد و نگاه کرد: ته‌چین مرغ. فکر کرد پس این‌طور، پس آدم همیشه باید این‌طور کنه تا به جای اون شفته‌ای که اون جونور درست می‌کنه ته‌چین مرغ بخوره. سر میز برایش سفرهٔ سفید و تمیزی انداخته بودند. (۶۳)

سر یک هفته پدر دختری را عقد کرد و به خانه آورد و مجبور شد شب زفاف مرا هم پهلوی خودش بخوابانند، چون گریه می‌کردم و او را می‌خواستم... شب‌ها سه‌تایی (هومر و دو برادرش) توی اتاق می‌خوابیدیم، و

همچی که نیم ساعتی می‌گذشت من شاشم می‌گرفت و جرأت بیرون رفتن نداشتم. (۱۱۵)

بعضی استعداد دوچرخه‌سواری ندارند و بعضی استعداد علوم و تو بگویی می‌خوام ببینم فرفرهٔ الکتریکی چه ربطی به علم پزشکی داره؟ ... باز یک چیز تو بگویی و یک چیزی او بگوید و صدایتان را بلند کنید و تو دیگر حتی نفهمی چه اتفاقی دارد می‌افتد و فقط بشنوی که استاد به فراش می‌گوید: این گوساله‌رو بنداز بیرون و تو اولین چیزی که به دستت می‌رسد از روی میز برداری و توی سرِ استاد بکوبی. (۱۱۹)

توی کافّهٔ مولن‌روژ نشسته بود و آبجو می‌خورد. رُوش نمک می‌پاشید تا کف کند و آن را هورت می‌کشید. این بازی کهنه‌ای بود که از آن لذت می‌برد. سعی کرد فکر نکند، اما نمی‌شد. زندگی تازه‌ای را که در پیش گرفته بود [در کافه‌ها گشتن، نمایشنامه نوشتن، روی صحنه‌های تئاتر شهر و پشت تلویزیون بازی کردن] هم نتوانسته بود هرج و مرج وجودش را آرام کند. (۱۳۴)

ارژنگ گفت که چطور هفته پیش پرستاری نصفه شب، خون اشتباهی به مریضی وصل کرده بود و مریض تلف شده بود. فرخ... شروع کرد به خواندن، اما هنوز یک ساعت نگذشته بود که جلد کتاب را کند و آن را به طرف پیانو پرت کرد... که ما همه یک مشت آدم دوروی متقلب پست ترسو بیشتر نیستیم و شهامت هیچ کاری را نداریم. ارژنگ از او پرسید: آیا او پیشنهاد کار بهتری دارد؟ و فرخ با همان لحن جواب داد: آره یک گلوله تو مخمون خالی کنیم. آن وقت ایرج رفت پشت پیانو نشست و شروع کرد یک تکه از شوپن را ناشیانه زدن. (۱۸۹)

اگر هومر و دوستانش را دنبال کنیم، می‌بینیم که از این کافه به آن کافه می‌روند، تماشاگر فیلم‌هایی مانند «ایرما خوشگله» می‌شوند. به ویژه در خریدن بلیط این فیلم ناچارند به بازار سیاه مراجعه کنند و بلیط سه تومانی را پنج تومان بخرند و همین موجب خشم زیاد ارژنگ و هومر می‌شود «ارژنگ چنگ

زد یک ده تومنی از توی دست من برداشت و با دو تا دو تومنی خودش مچاله کرد و انگار که می‌خواهد توی دهن یارو بچپاند فشار داد روی صورتش... من حس کردم که یک استخوان را می‌خواهد به زور توی دهن یک سگ بکند» (۱۹۱)، سخن از رفتن به پاریس، وین و لندن می‌کنند و به گفته خودشان «یک مشت آدمِ دوروی پست بی‌خبر بره و ترسو هستند که آخر ورقه پاره‌ای به دست آورده رئیس بهداری فلان شهر می‌شوند و عرق می‌خورند و قماربازی می‌کنند. فقط ارژنگ می‌گوید: می‌رم سر یک تپّه می‌نشینم، تفنگ شکاریم رو می‌ذارم روی شقیقه‌ام، و روز بعد، ارژنگ طلسم را می‌شکند و تفنگ شکاری پدرش را روی شقیقه‌اش می‌گذارد و هر دو لوله را با هم خالی می‌کند.» (۱۹۶)

هومر سپس به دنبال گذرنامه می‌رود و حتی خیال اینکه تأتر هم بخواند ندارد و فقط می‌خواهد گورش را گم کند و بزند به چاک. می‌خواهد نفس آزاد بکشد زیرا حتی از آن آدمها نیست که خودشان را می‌کشند. (۱۹۷)

«اندیشه و احساس هومر و دوستان او از این قبیل است» و نویسنده می‌خواهد اضطراب تنی چند از جوانان نازپروردهٔ اشرافی را مشکل عمیق و عمدهٔ زمان ما جلوه‌گر سازد. هومر در اضطراب و از خودبیگانگی و حالات وجودی ویژه‌ای دست و پا می‌زند. او به گواهی کتاب در محیطی اشرافی بزرگ می‌شود، خورد و خوراک و پوشاکش آماده است، به یُمن پول پدر به مدرسه و دانشگاه می‌رود. شب‌ها با دوستانش در خیابان‌ها پرسه می‌زند و مشروب می‌نوشد و می‌خواهد در مستی، داستان بنویسد. در اندیشه عیّاشی و نمایشنامه نوشتن و رفتن به فرنگ است. با هنرمندانی مانند خودش در نوشگاه‌های فیروز و نادری می‌نشیند و آبجو خنک می‌نوشد، توی سر استاد دانشگاه می‌کوبد و به یاری پدر بانفوذش دوباره به کلاس برمی‌گردد. هنرپیشه آرمانی‌اش «شرلی مک لین» است... او و دوستانش اهل جنگ و دعوا نیز هستند و از ناروایی‌ها زود به خشم می‌آیند و با بیدادگران ستیزه می‌کند، اما بیدادگر کیست؟ بیدادگر بلیط فروش بیچاره‌ای

است که ساعت‌ها در صف ایستاده و بلیطی چند خریده و می‌خواهد آنها را به «شازده پسر»هایی که گذاشته‌اند درست زمان شروع فیلم به در سینما آمده‌اند، بفروشد و برای سیرکردن شکم، یکی دو تومانی گیر بیاورد، ولی نمی‌داند که دیگ غضب هومر و دوستانش از این «بیدادگری» به جوش می‌آید: «یک لحظه حس کردم که دلم می‌خواهد با ضربه راست با تمام بدن یک مشت محکم توی چانه یارو بزنم و مطمئنم... اگر یارو را زده بودم با چنان غیضی می‌زدم که یا فکش می‌شکست یا جابجا ناک‌اوت می‌شد.» (۱۹۱) و در اینجا خواننده، ناچار به این نتیجه می‌رسید که اگر هومر «بلیط فروش ظالم» را می‌زد نه ارژنگ خود را می‌کشت و نه بازار سیاه به وجود می‌آمد. هومر البته انسان بی‌احساسی نیست و دربارهٔ برخی مسائل از جمله «بازار سیاه بلیط» زود به خشم می‌آید، اما از دیدن زنان تیره‌روز روسپی‌خانه، خودکشی ارژنگ و به دار آویخته شدن نزدیک‌ترین دوستش «اکبر شیراز»، داش جوانمرد شمیران... چندان برانگیخته نمی‌شود. احساس او در این زمینه ناشی از فقدان دانش واقعی و شناخت روابط بشری است و به علت قید و بند روانی زندگانی اشرافی‌اش، نمی‌تواند به آن درجه از حس همدردی برسد تا انسان‌ها و روابط عمیق آنها را بشناسند و از این‌رو کوشش بهمن شعله‌ور در عام نشان دادن «اندوه» و «دلهره» هومر، سخت بیهوده از آب درمی‌آید. نویسنده می‌کوشد هومر و پدرش را همچون دو نسل متضاد برابر هم بگذارد و زندگانی آشفته و بی‌بند و بار او را «سوگنامه»ای بزرگ وابنماید، ولی این کوشش عقیم می‌ماند زیرا واقعیت جز این است. به رغم کوشش نویسنده به زشت نشان دادن چهرهٔ پدر هومر، او را مردی خوش-قلب و مهربان می‌یابیم. او فرزندانش را هر بامداد با ماشین به مدرسه و دانشگاه می‌رساند و در موارد دشوار به یاری آنها می‌شتابد و برخلاف معمول با آنها روراست و صمیمی است و حتی به آنها اجازه می‌دهد از اتاق خلوت دفترخانه‌اش برای عیش و عشرت بهره گیرند و خلاصه رفیق گرمابه و گلستان آنهاست.

آقای پولادین کیف پولش را از جیبش درآورد... این پولو بشمر ببین چقدره؟ ـ پنجاه تومن ـ پیشت باشه، خرجش کن. هومر گفت: من لازم ندارم. من خرجی ندارم بکنم جز آنکه بروم باز چند کتاب مزخرف دیگه بخرم که شما بریزین دور. ـ چرا پسر جون. از او کتابای مزخرف نخر، اما خرجش کن. (۶۶)

واقعیت این است که «هومر»ها هرچه به غرایز خود نزدیک‌تر می‌شوند اصیل‌ترند، اما آن وقت به همان نسبت از جامعه و زندگانی واقعی و فرهنگ دورتر می‌گردند. در اینجا نیروی آنها روز به روز بیشتر سستی می‌گیرد و اعصابشان فرسوده‌تر می‌شود، زندگانی درونی‌شان به ابهام و پیچیدگی می‌گراید آن زمان سریع‌تر احساس بیزاری می‌کنند. طرفه اینجاست که آنها زوال شخصیت و خستگی‌ها و فرسودگی‌های خود را به حساب رنج اجتماعی و «اندوه زمانه» می‌گذارند، و برای تبرئه خود داستان و نمایشنامه می‌نویسند تا کاهلی‌ها و تنبلی فکری خود را توجیه کنند.

نویسنده در کتاب خود هر جا می‌کوشد تضادّ پدر و پسر را عمیق جلوه دهد و داستانی مانند *پدران و پسران* تورگنیف بنویسد، نتیجه‌ای باژگونهٔ کار خود به دست می‌آورد. در مثل یکی از نگرانی‌های عمده هومر آن است که پدرش به حرفهای او درباره نقشی که وی در نمایشنامه *هملت* در مدرسه بازی کرده است توجهی نکرده. (۵۸) و نگرانی دیگر او احساس غریبگی با پدر است و نمی‌داند که همه نوجوانان در مرحله بحرانی بلوغ به این احساس دچار می‌شوند و این ربطی با تضاد عمیق دو نسل پیر و جوان ندارد.

پدرش لباس پوشیده، وسط چمن ایستاده بود... هومر حس کرد کمی می‌ترسد. حس کرد که دیگر از این آدمها، از پدر و برادرهایش، دور شده است، حس کرد که حالا دیگر یک پسر، یک برادر نیست، بلکه یک غریبه است. (۵۷)

نویسنده البته برای جلوه‌گر ساختن این غریبه بودن هومر با پدر و برادرانش در مقام تضاد اجتماعی دو نسل، هیچ تصویر قانع‌کننده‌ای به دست نمی‌دهد.

سفر شب به جز داستان پولادین و خانواده‌اش، حاوی دو قصه فرعی و پیآمدی نمایشنامه مانند است. قصّهٔ نخست، قصهٔ «اکبر شیراز»، جوانمرد شمیران است و قصه دوم، دربارهٔ جوانی است به نام «حسین دیپلمه». قصه «اکبر شیراز» چندان پیوندی با فراروند اصلی *سفر شب* ندارد، اما روی‌هم‌رفته به خوبی پرورانده شده. اکبر با آهنگی صمیمانه و به زبان عامه مردم حالات و کاروبار خود را بیان می‌کند:

بهش می‌گم جناب سرگرد، هرکی با من کار داره، پاتوق من شبا سر مقصود بک بغل دکه‌س... من توی این شمرون یه شاکی ندارم. اگه کار اداری با من داری، شکایتی چیزی ازم شده، احضاریه می‌فرستی در خونه‌م، نوکرتم هستم، میام کلونتری دادسرا هرجا که بخوای خودمو تحویل میدم، اما اگه کار شخصی با من داری شب میای سر پل، منو می‌بینی... بهش گفتم حسن آقا ده هزار تومن صافی برات آب می‌خوره. یعنی ده هزار تومن دستخوش بعدشم باهاس ماه به ماه یه چیزی بسلفی... اگه خیال کنی من ده تومن ازت می‌گیرم که برات هروئین بفروشم، کور خونده‌ای. گفتم من بچه‌های مردمو آلوده نمی‌کنم. من کاری که ضرری به خلق‌الناس برسه به موت قسم نمی‌کنم. (صص۱۴۸-۱۵۲)

اکبر شیراز داش و باجگیر است، اما به اصول جوانمردی نیز پای‌بندی دارد. او کم‌کم از زندگانی عیّاری خسته می‌شود و می‌خواهد به زندگانی خود سروسامانی بدهد. «فعلاً صدهزار تومن حسن چلویی را عشق است»، بر آن است که خواهرش را با جهازی خوب به خانه شوهر بفرستد، ده پانزده هزار متر زمین جور کند و مشغول کشاورزی و گاوداری شود. «اون وقت می‌رم به سرگرد التزوم می‌دم. اونوخ نامردم اگه دیگه سر پل تجریش آفتابی بشم.» (۱۵۴)

اکبر شیراز در مستی، یک استوار پلیس را می‌کُشد و به اعدام محکوم می‌شود. هومر و حسین دیپلمه، هفته‌ای یکی دوبار به دیدن او به زندان قصر می‌روند. از

پشت میله‌های آهنی و تور سیمی با او دیدار می‌کنند. اکبر خبر محکومیت خود را به آنها می‌دهد و با دلیری و خونسردی با مرگ رویارو می‌شود و با خنده می‌گوید:

باور می‌کنی دکتر... پس فردا وقتی زیر چوبه دار واسادی دیدی طناب گردنم انداختن مثل پرواری دم قصابی آویزونم کردن باور می‌کنی... دو دقیقه طول نمی‌کشه که نفس آدم بند بیاد. (۱۸۴)

اکبر شیراز را روی سکّو می‌برند. هیچ وصیّتی ندارد، طناب را گردنش می‌اندازند، خواهرش شیون می‌کند و او آرام جان می‌سپارد.

کار و شخصیت اکبر شیراز، طُرفه و مرگ او تکان دهنده است، ولی شخصیتِ حسین دیپلمه مصنوعی است. حسین در چهارده سالگی شناسنامه‌اش را با بیست تومان پول از دائیش می‌دزدد و به تهران می‌آید. مدتی در مغازه‌ها کار می‌کند، سپس کارش به نوکری می‌کشد. او پسر بچه‌ای است فعال، هم درس می‌خواند و هم کار می‌کند و گاهی برای ذخیره روز مبادا دزدی می‌کند و آن را به گردن خدمتکاران دیگر می‌اندازد و سرانجام دکان آهنگری باز می‌کند. از رویدادهای مهم زندگانی حسین، معاشقه اوست با دختر شیطان صاحب‌خانه. دختر، روزی حسین را به اتاق خود می‌خواند و به او می‌گوید بند سینه‌بندش را ببندد. حسین بدن برهنه دختر را در آیینه می‌بیند و قلبش می‌لرزد و دختر با نیمه لبخندی شیطنت‌بار دل او را می‌رباید. روز بعد، وقت استحمام، حسین را به بهانه‌ای صدا می‌زند و از او دعوت می‌کند از لای در نیمه‌باز حمام، وی را تماشا کند. (۱۶۰) حسین عاشق دختر می‌شود، و شش سال تمام کار، تلاش و حتی دزدی می‌کند و جواهر می‌خرد و جواهر را در خیال خود به انگشت، بازو، گردن و سینه دختر امتحان می‌کند، اندام برهنه آراسته به جواهر او را در زیر دوش حمّام تجسّم می‌دهد، شش سال تمام هر شب در رؤیای دیدار او فرومی‌رود. ولی دختر در این فاصله همسر مهندسی می‌شود و برای

ماه عسل به اروپا و امریکا می‌رود. این مسأله و خبر محکومیت اکبر شیراز، حسین را به پوچ بودن آرزوهای شش هفت ساله گذشته‌اش واقف می‌کند. (۱۸۰)

شبه نمایشنامه انتقادی و استهزاءآمیز آخر کتاب، «فانتزی» نه چندان طرفه‌ای است که به شیوهٔ مدرنیسم نوشته شده و تقلیدگونه‌ای از جویس در آن هست، بی‌آنکه شعله‌ای از آتش زیبایی و ابداع کار جویس را داشته باشد. جویس زمانی که متوجه یادهای گذشته می‌شود در مثل به قرن هیجدهم برمی‌گردد، همانند رمانتیک‌ها می‌نویسد و گاه سخنان شاعران و نویسندگان رمانتیک ـ از جمله شللی ـ را نقل می‌کند و از این گذشته «جویس با یاری گرفتن از قصه-های فرعی خود می‌کوشد واحدی مستقل بسازد، واحدی که طرح متفاوت عناصر قصه، اندیشه آدمها، مکان وحالات آنها و عواطف و احساس‌های اوقات روز را با هم ترکیب کند. او در «تصویر هنرمند»، همانند پروست، به تجربه‌ای ویژه دست زده بود، تجربه متنوع ساختن شکل و سبک بخش‌های متفاوت قصه، به منظور متناسب ساختن اعصار متفاوت با رویّه آدمهای داستانی، از قسمت‌های کودکانه تأثرات دوران کودکی گرفته تا الهام‌های عرفانی و کابوس‌های وحشتناک دوران بلوغ و خاطره‌های به خود مشغول دارنده مردی جوان...» (*قصر آکسل*، ۱۶۶)

چنین کاری البته قدرت داستان‌نویسی و زبانی شگرفی را ایجاب می‌کند.

نویسندهٔ *سفر شب* به پیروی از داستان‌نویسان مدرن، هم‌زمان با مجسم کردن ظهور عیسی مسیح و مریم در جهان مادّی و تجاری، امروز با جمله‌هایی آشفته و دور و دراز، جمله‌هایی از *قابوسنامه* می‌آورد و انتقادهایی از جامعه ایرانی و بشری در آنها می‌گنجاند. مضمون این بخش نیز تازگی ندارد و خیلی پیشتر، داستایفسکی همراه با بازسازی افسانه عامیانه مردم روس مفتّش بزرگ در کتاب *برادران کارامازوف*، مسیح را به جهان بازمی‌گرداند. مسیحی با ایمانی در یکی از محاکمات «تفتیش عقاید» اسپانیا به سوختن بر خرمن آتش محکوم شده. مسیح نزد اسقف بزرگ از او وساطت و ایمان او را تضمین می‌کند، اما

اسقف نمی‌پذیرد و زمانی که مسیح خود را معرفی می‌کند به فرمان اسقف، خود وی نیز توقیف می‌شود زیرا کلیسا دیگر به مسیح نیازی ندارد!

شعله‌ور، مسیح را به جهان قرن بیستم می‌آورد، جهانی که هرچیز را به محک پول و تبلیغ می‌سنجد و معنویت را به کلّی فراموش کرده است. البته در این بخش، عبارت‌هایی به زبان‌های لاتین و انگلیسی آمده و یکدستی نثر نویسنده را از بین برده و آن را بسیار خسته‌کننده ساخته است. در برخی از بهره‌های این بخش صبغه‌ای از هزل و طنز هست:

.... در این موقع از در هواپیما بانوی ما با مینی‌ژوپ و موهای بلند فروریخته و چهرهٔ مهتابی ظاهر می‌شود، و کنار خداوندگار خود می‌ایستد. نورافکن‌ها بلافاصله یک هالهٔ نورانی دور سر او درست می‌کنند... گلادیاتوری روی سینهٔ گلادیاتوری دیگر نشسته کارد را روی قلب او گذاشته و به سوی منجی ما و بانو نگاه می‌کند... عیسی در حالی که رویش را از فرط تأثّر به طرف دیگر برگردانده، انگشت شستش را رو به پائین در هوا نگه‌می‌دارد. گلادیاتور کارد را در قلب حریف فرو می‌کند. (۲۳۵)

سپس نوبت مصاحبه می‌رسد و گزارشگر تلویزیونی می‌پرسد:

جناب استاد بفرمایید فلسفهٔ مصلوب شدن و رستاخیز مجدد جناب‌عالی چه بود؟

مصلوب شدن بنده بیشتر یک نوع نمایش تبلیغاتی بود...، اما رستاخیز من بیشتر به خواهش تماشاچیان بود که از داستان‌های Happy End خوششان می‌آید.

بفرمایید خوشبختی چیست و چگونه می‌توان آن را کسب کرد؟

از دست زن زبان دراز بگریز، اما از زنان و غلامان میل خود به یک جنس مدار، تا از هر دو گونه بهره‌ور باشی (۲۳۲-۲۳۳) [عبارت اخیر از *قابوسنامه* نقل شده است]

جای دیگر، مردم و شهردار اورشلیم به سبک امروزی از مسیح استقبال می‌کنند با شعارها و تقدیم کلید مطلای شهر به او. سپس پریشان فکری‌های هومر بازگو می‌شود:

توی خیابان‌ها پرسه می‌زنم و در فکر پدر مرحومم هستم. هاملت من روح پدر تو هستم. توی خیابان‌ها بگردیم و فوّاره‌های آب را تماشا کنیم. به شاباجی خانم گوش بدیم و به اخبار ساعت دو و نیم و برنامه گلها و دلی دلی دلی دلی و هرکس به کاری مشغول صنار بنداز تو کشکول و نقّالی در قهوه خانه و عظمت گذشته «گر بزرگی به کام شیر در است». آه ای صدای زندانی سه دسته ملّت خارج رفته‌ها خارج نرفته‌ها و اونهایی که می‌خوان خارج برن. خب حالا چیکار کنیم. همیشه چیکار کنیم. نقش رو بازی کنیم؟ یا با ابلیس قراری ببندیم؟ دنیارو نگهدار، می‌خواهم پیاده شم! یک جهش بزرگ در تاریکی، چون عیسی مسیح دوباره ظهور کرده و این بار در ملکوت آسمان در کنار پدرش بر تخت نشسته و شب هنوز هم ادامه جهان شب بیهوده است. (۲۴۱)

داستان *سفر شب* به شیوهٔ نامستقیم روایت می‌شود. سلسله رویدادها گاه به صورت تصویری و زمانی در جامه تداعی‌های دانستگی و ناخودآگاه شکل می‌گیرد و در این زمینه به ویژه شیوه بیان کونتین قهرمان *خشم و هیاهو* را به یاد می‌آورد، اما در هم ریختگی فراروند دانستگی «هومر» طبیعی نیست و در قیاس با وضع روانی کونتین بچگانه، زیرا کونتین در آستانهٔ خودکشی است و در حقیقت نمی‌تواند طبیعی و همچون شخصی تندرست و متعادل بیندیشد، ولی هومر فرزند نازپرورده آقای پولادین، غمی ژرف ندارد و بزرگترین اندوهش این است که نمایشنامه‌اش را چاپ نکرده‌اند یا پولادین به سخنش گوش نمی‌دهد. هومر همه جا می‌خواهد جا پای کونتین بگذارد و به همین دلیل، ساختگی از آب درمی‌آید. در مثل کونتین ساعت خود را می‌شکند تا تصوری از زمان نداشته باشد. هومر نیز به پیروی او در اندیشه گریز از عرصه

زمان است «... وقتی احساس گرسنگی کرد به یاد زمان افتاد، و ساعتش را نگاه کرد. دو و ده دقیقه، وقتی آدم تصوّری از زمان نداره چقدر راحته. سکوتی که آدم هیچی توش گم نمی‌کنه.» (۶۲-۶۳)

جای دیگر می‌خوانیم «از آنچه اتفاق افتاده بود یکهو به پوچی تمام آرزوهای شش هفت سال گذشته‌اش واقف شده بود و فهمیده بود که بازخرید گذشته و زمانی که آدم یکبار از دست داده امر محالی است» (۱۸۰) این جمله-ها همانند جمله‌هایی است که در بخش سوم *خشم و هیاهو* آمده و تا حدودی افکار شخصی مسیحی را بازمی‌تاباند (مفهوم بازخرید مفهومی مسیحی است) و حسین دیپلمه کارگر ایرانی به تحقیق از این عوالم و از این سخنان «حکمت-آمیز» دور است، پس چرا باید او را ناچار ساخت از این قبیل حرفها بزند؟!

توصیف و بیان نامستقیم نویسنده در برخی بخش‌های *سفر شب* موجز و گویاست و او در عرضهٔ این‌گونه توصیف‌ها چیره‌دستی نشان می‌دهد: «وقتی بیدار شد صدای شرشر باران را شنید و از جا پرید. ساعت سه بود. با خودش فکر کرد. باران اوّل پاییز. حالا وقتشه که یخهٔ بارانی رو بالا بکشم. زیر باران راه بروم و بعد بنشینم بنویسم.» (۱۳۲)

نویسنده، مطالب زیادی از بزرگان ادب غرب، مانند: فاکنر، جویس و الیوت و آثاری *مانند انجیل، قابوسنامه و سرزمین ویران* (الیوت) در خاطر دارد و می‌خواهد همه را به خواننده تحویل دهد و همین کار از تأثیر کتابش می‌کاهد. با اینکه او آگاهی زیادی از فلسفه و ادب دارد و روش‌های جدّی و طیبت‌آمیز نویسندگی را می‌شناسد، باز به ابداع داستان جدید و ابداع‌آمیز ایرانی که جامعهٔ ما را به صورت عمیقی نشان بدهد توفیق نیافته، زیرا فاقد دانش واقعی است و گمان می‌برد می‌توان با اخذ ایده‌های نویسندگانی مانند جویس و قرار دادن آن در محیط زندگانی ایرانی به کشف تازه‌ای دست یافت، اما باید دانست که کاشفان بزرگ ادب همانا پاسداران فرهنگ ملی و بیدارکنندگان آگاهی تاریخی و امروزینهٔ ملت‌اند.

روز اوّل قبر*

(مجموعهٔ داستان، صادق چوبک، ۱۳۴۴)

در دوران سوم نثر داستانی پارسی، چند نویسندهٔ ما توانسته‌اند به سبک ویژه‌ای دست یابند: صادق چوبک، آل احمد، ابراهیم گلستان... در نوشته‌های اینان جز آنکه به ظرایف سخن توجّه شده، از جهان‌نگری ویژه‌ای نیز برخوردار است. به‌سخن دیگر، چوبک و آل‌احمد و گلستان توانسته‌اند اندیشه‌های خود را با واژه‌ها و اصطلاح‌های ویژهٔ خود واقعیّت دهند. روشن است که اندیشه‌های اینان با هم تفاوت دارد، و از نظر ارزش اجتماعی در سطح مساوی نیستند. چوبک در داستان *سنگ صبور* و گلستان در بیشتر داستان‌های خود از واقعیّت، از تصویرهای روبه‌رو می‌گریزند. آل‌احمد این‌طور نبود. با واقعیّت و دگرگونی واقعیّت می‌آویخت... ولی به هر حال، این سه نویسنده، قلمزنانی نیرومندند و در نثر، شگردهای ویژه‌ای دارند.

من جای دیگر دربارهٔ صادق چوبک سخن گفته‌ام (بنگرید: *نقد آثار صادق چوبک*، ۱۳۵۴) و دیگر آن سخنان را مکرّر نمی‌کنم. ولی برای اینکه یکی از نمایندگان نثر داستانی دورهٔ سوم بیشتر شناخته شود، در اینجا به نقد داستان

---

* *فردوسی*، سال ۱۳۴۷ .

روز اوّل قبر و تحلیل درونمایهٔ آن می‌پردازیم.

روز اوّل قبر، مجموعهٔ چند داستان کوتاه است که چوبک پس از چند سال سکوت در ۱۳۴۴ به چاپ رسانده است. او پیش از این داستان‌ها، در مجموعه‌های *خیمه شب‌بازی* و *انتری که لوطیش مرده بود* ... خود را نویسنده‌ای صاحب‌سبک شناسانده بود. در آن دو مجموعه به‌تقریب، هیچ چیز زایدی وجود ندارد، داستان‌ها کامل و گیراست. هر چند در آنها، نویسنده غالباً دریچهٔ نگرش خود را به سوی زشتی‌ها می‌گشاید، باز داستان‌های آنها، خمیرمایه‌ای از واقعیّت‌های اجتماعی به‌همراه دارند، ولی در مجموعهٔ *روز اوّل قبر*، همهٔ داستان‌ها از این ویژگی برخوردار نیستند، و برخی از داستان‌های این کتاب، سخت تصنّعی است و از تصویرهای روبه‌رو خبر نمی‌دهد.

داستان «گورکن‌ها» در روستایی کوچک ـ که مردم آن اسیر خرافات و تعصّب هستند ـ روی می‌دهد. قهرمان داستان، دخترکی است که کودکان محلّه، «مانند گلّه سگی که گرگی را در ده غریبی دوره کنند» در میان گرفته‌اند، و چون برخلاف شرع، آبستن شده سنگش می‌زنند، و برایش شعرهای زشت می‌خوانند. خدیجه نمی‌داند چگونه از دست آنها بگریزد:

به دکّان نانوایی که رسید پاهایش ایستاد، و نگاهش رو پیشخوان ماند. پسرکی از پشت تریش پیراهن او را گرفت و جر داد. نگاه دختر از دکّان بیرون نیامد. تو پشتش سوخت. دستش را به پشتش برد... واله نان‌ها شده بود. نانوا پای ترازو پا به پا شد:

آخه تو کی می‌خوای ترکمون بزنی؟ چرا نمی‌گی تولهات مال کیه تا فکری برایت بکنیم. وادارش می‌کنیم تا آبی بریزه سرت بشوندت.

چوبک در اینجا مرد روستایی را واداشته به گویش شیرازی حرف بزند، و دیگر اینکه سخنان غیر واقعی بر زبان او جاری ساخته. کسی که می‌خواهد فاحشه‌ای را به خانهٔ خود ببرد و با او زناشویی کند این کار را می‌کند، نه کسی

که دختری را فریب داده، او را آبستن کرده. خدیجه راه می‌افتد: «شکمش تو دست و پاش ولو بود، و پستان‌های کشیدهٔ سنگینش تو سینه‌اش لت می‌خورد.» (*روز اول قبر*، صص ۱۰ ـ ۱۲)

در این بین، ژاندارمری و رهگذری سر می‌رسند و از گفتگوی آنها روشن می‌شود که مردم برای انداختن بچّهٔ خدیجه او را بارها زده‌اند و حتّی مَش‌غلامرضا مالک «سیاه کلده»، او را به گاوآهن بسته تا زمین را شخم کند، ولی مؤثّر نیفتاده. خدیجه شبها در طویله‌ای می‌خوابد که متعلّق به یک خرکچی است و خر بیماری نیز در آنجا روی زمین افتاده، نفس‌نفس می‌زند. خدیجه در طویله به «حدیث نفس» مشغول می‌شود: «گاسم یک بچّه خر کوچیک پشمالو بزام. بچّه خر خیلی قشنگه» و همین‌جا روشن می‌شود که فریب دهندهٔ او قاسم نامی بوده است. درگیر و دار این خیالات، درد زایمان به سراغ او می‌آید، و زن خرکچی او را در زاییدن یاری می‌کند، و خرکچی اصرار دارد خدیجه را بیرون کنند. چوبک پس از وصف صحنهٔ زایمان با همهٔ جزئیّات آن، خدیجه را وادار می‌کند که بچّه را در گونی پیچیده، از طویله بیرون بیاید... خدیجه سپس به سوی جنگل می‌رود و بچّه را در جایی خاک می‌کند. سپس ژاندارم‌ها سر می‌رسند، خاک پوک نمناک را کنار زدند... بچّه نمایان شد. آنها خدیجه و کودک مرده را به پاسگاه می‌برند. «افسر تو جیبش دنبال سیکار گشت، و چشمانش رو ردّ شیارهای دور گودال بود. بعد تکمهٔ شلوارش را باز کرد و تو گودال شاشید.»(ص۲۷)

در داستان «دسته‌گل»، کارمند مفلوکی را می‌بینیم که به‌شیوه‌ای عجیب از رئیس ستمگر ادارهٔ خود انتقام می‌گیرد. هر روز، نامه‌ای تهدیدآمیز به او می‌نویسد، و رئیس اداره روز به روز بیشتر می‌هراسد، تا سرانجام روزی زمانی که برای استعفا دادن به اداره‌می‌رود:

ناگهان پسر بچّهٔ ده‌دوازده سالهٔ ولگردی، دوان و نفس‌زنان جلوش سبز

شد... و ترقّه‌ای که تو مشتش بود قایم به زمین کوبید. صدای هولناک ترقّه، خیابان خلوت بامدادی را به لرزه درآورد. رئیس همچنان که نیمهٔ تنش تو اداره و نیمی دیگرش تو خیابان بود، بی‌حرکت ماند، ناگهان دور خودش چرخی زد و گرمبی روز زمین نقش بست...(ص ۶۹)

در مراسم تدفین، سر و کلّهٔ نویسندهٔ نامه‌ها پیدا می‌شود. مردی است کوچک اندام، کوسه‌ای با یک پای شل که دستهٔ گل پلاسیده‌ای را روی گور رئیس اداره می‌گذارد، و شادمان به راه خود می‌رود.

«پاچه خیزک»، ماجرای واقعه‌ای است که سکوت روستایی را به‌هم می‌ریزد. مردم «گله به گله کنار جوی تنبل و ناخوش ... نشسته‌اند و برو برو کار قهوه‌چی است و نسیم ولرم خرداد ماه، خواب را تو رگ‌ها می‌داند. مش حیدر بقّال، موشی را می‌گیرد و به همه نشان می‌دهد. تله با موش دست به‌دست می‌شود. برای مجازات موش موذی، راه‌های بسیار پیشنهاد می‌شود و سرانجام قرار می‌شود که موش را آتش بزنند. پیش از آتش زدن موش، نفتکش گنده‌ای هم از راه سررسیده، یکراست رفته بغل پمپ بنزینی ایستاده و لوله‌اش را به انبار وصل کرده، مثل بچّه‌ای که پستان دایه را به دهن بگیرد، به آن چسبیده است. »(ص ۸۲) موش را آتش می‌زند و او چون تیر شهاب یا پاچه خیزک در می‌رود و به زیر نفتکش می‌رسد و نفتکش و پمپ بنزین منهدم می‌شود.

در داستان *«روز اوّل قبر»*، چوبک «حاجی‌آقا»ی هدایت را تکرار می‌کند. حاج معتمد، قهرمان داستان پس از عمری احتکار، اجحاف و عفّت‌ربایی، برای خود مقبره‌ای می‌سازد و در روزی که به دیدار خانهٔ آخر خود می‌رود، بدی‌های گذشته را به یاد می‌آورد و مبالغی نیز بر «قلم صنع» خطا می‌گیرد و با خدا عتاب و خطاب می‌کند و از نماز خواندن به زبان عربی ایراد می‌گیرد، سپس درون گودال گور می‌رود و در همانجا می‌میرد!

«همراه»، داستانی است که به دو شیوه و در دو طرح جداگانه نوشته شده. طرح نخست، پُر از تصویرهای تازه است، و طرح دوم که رونوشت طرح نخست است هیچ امتیازی ندارد. دو گرگ گرسنه به طلب طعمه از کوه سرازیر می‌شوند، برف همه‌جا را پوشانده است و طعمه‌ای به‌دست نمی‌آید. یکی از گرگ‌ها از پا درمی‌آید و دیگری او را از هم می‌دَرد و می‌خورد.

داستان «عروسک فروشی»، ماجرای پسر بچّه‌ای است به نام حسن خونه‌تخی که در سرمای سخت در خیابان‌ها سرگردان است و گرسنه، هر جا را برای خوراک سر می‌کشد پاسخ رد می‌شنود، از خانه‌ای عروسکی می‌دزد تا بفروشد، ولی در آن سرمای جانسوز، کسی به فکر خرید عروسک نیست. گرسنه و خسته، کنار دیواری به خواب می‌رود و یخ می‌زند.

در «یک‌شب بی‌خوابی» ناراحتی‌های مردی که از صدای ونگ ونگ توله سگ‌ها خوابش نمی‌برد، و با خودش از مرگ و زندگانی و فرزند و داستان‌های *مثنوی* مولوی سخن می‌گوید، شرحی آمده است. در «چشم‌شیشه‌ای» پسرکی مجسّم می‌شود که یک چشمش را از دست داده و با چشم مصنوعی از نزد پزشک به خانه بازگشته است. پدر و مادر کودک می‌خواهند او را قانع کنند که چشم مصنوعی وی شبیه چشم آنهاست، ولی آیینه، واقعیّت را نشان می‌دهد: پسرک آیینه را گذاشته بود رو میز و چشم شیشه‌ای خود را از چشم خانه بیرون کشیده بود و گذاشته بود رو آیینه و کره پر سفیدی آن با نی‌نی مرده‌اش رو آیینه وق زده بود، و چشم دیگرش را کجکی بالای آیینه خم کرده بود و پرشگفت به آن خیره شده بود. و چشمخانهٔ سیاه و پوکش خالی رو چشم شیشه‌ای دهن کجی می‌کرد.(ص ۳۳)

محلّ طرح «یک چیز خاکستری»، مطبّ پزشک دندانساز است. پسرکی با مادرش و مردی که مجلّه می‌خواند و پزشک دندانساز و دو مرد که در اتاق او هستند، هر کدام چیزی می‌گویند یا کاری انجام می‌دهند. هیچ کدام از این

کسان به‌طور کامل وصف نشده‌اند ولی از خلال کارها و گفته‌هایشان می‌شود تا حدّی به اضطراب درونی و رنج انتظارشان پی برد:

مرد، مجلّه را پرت کرد رو میز و دستش را پیش دهنش برد. رو صندلی‌اش وول خورد و با خودش گفت: دارن یک چیز خاکستری می‌سابن. چرخ ایستاد و خنده دنبال آن ول شد و شنیده شد: خیلی عجیبه وختی که من بچّه بودم مادرم بزرگ بود و حال که من بزرگم مادرم کوچک شده ... و باز چرخ چرخید، و بوی دندان سوخته و مزهٔ لثهٔ کباب شده تو سر و کلّهٔ مرد مجلّه به‌دست راهی شد.(ص ۷۹)

درونمایه و شکل این داستان‌ها نشان می‌دهد که چوبک، کارهای گذشته را ادامه می‌دهد و درونمایه‌های دو مجموعه داستان نخستین را تکرار می‌کند. امّا در این تکرار، نشانه‌هایی از خشک‌شدگی قلم به چشم می‌آید. دیگر، آن طنز گزنده و نثر پرتوان، نویسنده را بدرود گفته است. درست است که اندیشه و احساس چوبک، گاه جرقّه‌ای می‌زند، ولی این جرقّه زود خاموش می‌شود. چوبک می‌کوشد در داستان‌های *روز اوّل قبر*، باز *بُن‌بست‌های* زندگانی و شوربختی‌های انسانی را نمایش دهد. پس منظره به چشم‌اندازهای زشت و چندش‌آور می‌گشاید. در توصیف زایمان خدیجه می‌نویسد:

دست‌ها تو هم قلّاب شد و درد دختر تو تن پیر زن راه یافت و میخ گداخته‌ای تو نخاع دختر دوید و از جا کنده شد و در دم، بی‌جنبش، رو بستر پهن افتاد و پاهایش از هم باز شد. لاشهٔ دختر شل شد و دست‌های پیرزن ول ماند و درد و نگاه زخم‌خوردهٔ دختر مرد و تلاش پرپیچ و تاب و ترس و تنهایی همراه بچّه و جفت و شرشر خون بیرون ریخت و نعرهٔ بچّه سیاهی خونین را شست.(ص ۲۳۰)

ممکن است بگویند چه ایرادی دارد که نویسنده مناظر زشت را توصیف کند، مگر همه‌چیز جهان زیباست؟ و هم‌چنین در دفاع از روش چوبک گفته‌اند که:

از آنجا که ما منزّه و پاک و بی‌ریا هستیم... گمان می‌بریم که مردم در تمام مناسبات انسانیشان باید عصا قورت داده باشند، و همیشه از تمیزی و پاکی، و شُسته رُفتگی سخن بگویند و البتّه انتظار داریم که چوبک، موقعی که صحبت از زنان بدکاره می‌کند یا موقعی که مرده‌شوخانه‌ای را نشان می‌دهد ... هرگز از گند و کثافت محیط، از فحش‌هایی که ردّ و بدل می‌شود، سخنی بر زبان نیاورد، با زبان فتنه و جادو ... قدم در مرده‌شوخانه و فاحشه‌خانه ... بگذارد... (*قصه‌نویسی*، ص ۴۳۰)

در اینجا مسأله به صورت بدی درهم‌آمیخته است. اگر «فتنه‌نویس»ها از گل و بلبل و مناظر اشرافی با زبان شُسته رُفته حرف می‌زنند، دلیل بر این نمی‌شود که هر کسی که مبالغی دشنام عامیانه و صحنه‌های زشت سرهم‌کند و به عنوان داستان ارائه دهد، واقع‌گرای و حقیقت‌گو نامیده‌شود. در بنیاد، سخن از اخلاق نیست. مسأله این است که چوبک، رنج زندگانی «فواحش، آدم‌کش‌ها، گرسنگان و درماندگان...» را نتوانسته است به‌طور کامل و با چشم‌انداز کلّی اجتماعی نشان بدهد. انکار نمی‌کنم که شهامت چوبک در نشان دادن چرکی‌ها و عفونت و فساد محیط چشم‌گیر است، ولی این را نیز انکار نمی‌توان کرد که تجسّم انتزاعی این چرکی‌ها و فسادها نیز راهی به دهی نمی‌برد. نویسنده باید جانبدار باشد؛ البتّه نه از آن‌گونه که شعارهای اخلاقی بدهد، بلکه از آن‌گونه که به درد و شکنجه و پیروزی انسان با حُرمت بنگرد. چه کسی در پهنهٔ داستان‌نویسی توانسته‌است در ترسیم چهرهٔ آدمکشان، روسپیان و تجسّم تعفّن و فساد محیط از داستایفسکی فراتر برود؟ داستایفسکی از اشک‌های کودکان می‌گوید و از خون‌هایی که پهنهٔ اقیانوس‌ها را پوشانده، ولی هرگز ایمان خود را به رستگاری راسکولنیکف‌ها و ایوان کارامازوف‌ها ... از دست نداده‌است. ما با خواندن صحنه‌ای از *برادران کارامازوف* که ایوان برای الیوشا نقل می‌کند و در آن خان مالکی پسرکی را در برابر چشم مادرش به‌دست سگ‌های گرسنه

می‌سپارد تا او را از هم بدرند، وحشت زده می‌شویم و ژرفای سوگ انسان را حسّ می‌کنیم، ولی در توصیف این صحنه و صحنه‌های همانند آن، داستایفسکی هرگز از «پهن» و «شاش» و مدفوع... سخنی نرانده است. واقعیّت، خیلی دردناک‌تر از آن است که چوبک ترسیم می‌کند، ولی برای ترسیم این زشتی‌ها لزومی ندارد حتماً واژه‌های زشت به‌کار بریم. ما از یخ‌زدن «خونه تخی» و رنج زایمان خدیجه مضطرب نمی‌شویم و درد آنها را حسّ نمی‌کنیم، زیرا چوبک در ترسیم این صحنه‌ها کار خود را تا مرحلهٔ کار یک عکّاس پائین آورده است. چرا باید «حاج معتمدها» نمونهٔ همهٔ بدی‌ها باشند تا کار به آنجا برسد که خواننده، بدی‌ها را سرچشمه گرفته از «ذات» انسانی بداند نه ناپاکی محیط.

توصیف‌های *روز اوّل قبر*، بیشتر بر بنیاد پیشداوری‌هاست. در مثل چوبک در توصیف خان ناظر حاج معتمد می‌نویسد: «... خان ناظر، پیشکار خانه‌زاد حاجی، با اندام باریک و چهرهٔ استخوانی تاسیده آب زیرکاه...» (*روز اول قبر*، ص ۱۰۱) باید پرسید: چرا همهٔ پیشکارها باید موذی و آب‌زیرکاه باشند؟ آیا در این کسان، هیچ ویژگی دیگری پیدا نمی‌شود؟ خدیجه در طویله با خود می‌گوید: گاسم، یک بچّه خر کوچیک پشمالو بزام. بچهٔ خر خیلی قشنگه. آدم دلش می‌خواهد بگیردش تو بغل ماچش کنه. گاسم یه بچّه خرس بزام...» (ص ۱۷) اینها چیست؟ اینها تصوّرات «خدیجهٔ» روستایی‌است؟ من که هرگز باور نمی‌کنم. این کار حیوانی کردن عواطف انسانی است. اینجا نویسنده است که در روند واقعیّت دخالت می‌کند، و برای جاندارتر کردن داستان خود، هر جمله‌ای را که به‌دست می‌آورد به دهان خدیجه می‌گذارد. نویسنده آدم‌های داستانی خود را خوب نمی‌شناسد و به باز شناساندن آنها توفیق نمی‌یابد. ما، در داستان شرارت کودکان روستا و بدی آدم‌ها را به ذات آنها به ناچار نسبت می‌دهیم نه بر محیط بیدادگرانهٔ حاکم بر آنها. زیرا نویسنده چنین خواسته است.

رنج و رانده شدگی و بی‌پناهی و ظلمتی که خدیجه به سوی آن رانده می‌شود با چند تصویر انتزاعی و زشت ترسیم شده. از درون این تصویر، به هیچ روی به ژرفای واقعیّت دردناک رسوخ نمی‌توان کرد. نویسنده نمی‌تواند از حصار جهان‌نگری محدود خود، راهی به بیرون باز کند و سرنوشت دردناک خدیجه، حسن، کارمند دون‌پایه و دیگران را در دورنمای اجتماعی تجسّم دهد. چوبک بیشتر در بند فنّ و شگرد داستانی خود است تا دربند تصویر روندهای پرتلاطم محیط و درون آدم‌ها. او بیشتر زمان‌ها کار را به گونهٔ زشت‌نگاری زورکی می‌رساند. مردی که در گودال بر کودک تازه خفه شدهٔ خدیجه می‌شاشد، همه تراژدی داستان را تباه می‌کند. این را باید یک بدی قراردادی دانست که نویسنده با خود پیمان بسته، همه‌چیز را در تعفّن و گودال مدفوع ببیند. او پیش از آنکه خود، واقعیّت زشت را نشان بدهد، با فوت و فنّ داستانی و واژه‌های زشت بازی کرده است، و در این زمینه آن چنان افراط شده‌است که برای خواننده این فرض پیش می‌آید که نکند آدم داستانی «گورکن‌ها» مخصوصاً شاشش را برای همین جا و همین وقت نگاه داشته بوده است.

تردیدی نیست که حتّی در کارهای آخرین چوبک رگه‌هایی از رئالیسم، رگه‌هایی از زندگانی جریان دارد، و در دو مجموعهٔ نخستین او گاه، بُن‌بست‌های زندگانی دوزخی لایهٔ پائین جامعه تصویر شده است. ولی افسوس که این رگه‌های روشن رئالیسم را قشری از گرایش به ناتورالیسم پوشانده. با این همه، چوبک اهمیّت ویژهٔ خود را در نثر داستانی معاصر ما داراست. او در کارهای خود موفّق شد که تصویرهایی کاملاً متضاد با تصاویر دشتی‌ها و حجازی‌ها از زندگانی جامعهٔ ما به‌دست بدهد، و در *تنگسیر* توفیق یافت حماسهٔ غیرتمندی «زایر محمد» ـ مردی را که برای دفاع از شرفش برخاست ـ مجسّم کند. در همین مجموعه *روز اوّل قبر* نیز رگه‌هایی از واقع‌گرایی و حرمت عصیان انسان به کار او برجستگی ویژه می‌بخشد. نمونهٔ آن، داستان

«دستهٔ گل» است. مردی مفلوک که همهٔ روزن‌های زندگانیش را بسته‌اند، به‌انگیزه انتقام برمی‌خیزد و در توان خود کاری می‌کند. در نامه‌ای که به رئیس ستمگر خود می‌نویسد، می‌گوید:

آخر تو خودت نمی‌دانی چقدر زیردستان خودت را چزانده‌ای. چقدر زور گفته‌ای. نمی‌دانی من از تو و از قیافهٔ تو و از رفتار تو و نگاه تو و از آن چشمان بی‌رحم تو، چقدر بیزارم. من می‌توانم ساعت‌ها تو چشمان پلنگ نگاه کنم و حسّ همدردی و انسانی در آن پیدا کنم، امّا چشمان دریدهٔ تو که ذرّه‌ای نگاه انسانی ندارد، جانم را می‌سوزاند...(ص ۴۴)

در این داستان‌ها و داستان‌های همانند آن است که چوبک اوج می‌گیرد، نثرش تیز و برنده می‌شود، به مشکل‌های بنیادی نزدیک می‌شود، و ماجرای دردناک زندگانی صدها و هزاران فرد ستمدیده را در چهرهٔ «ضبّاط مفلوک» اداره نشان می‌دهد. و نیز نشان می‌دهد که این انسان‌ها چه اندازه به حسّ همدردی انسانی نیاز دارند ولی در محیطی دشمن‌کیش اسیر آمده‌اند که نمی‌توانند در انتظار مهربانی و لطف باشند، پس به‌ناچار عصیان می‌کنند، و برای کوفتن سر مارهای موذی به سنگ، به‌آب و آتش می‌زنند.

توپ

(رمان، غلامحسین ساعدی، ۱۳۴۷)

غلامحسین ساعدی (گوهر مراد)، نخستین کارهای خود را که چند پانتومیم (لال‌بازی) و داستان کوتاه بود، در مجله‌های *سخن* و *صدف* به چاپ رساند و خیلی زود به عنوان نمایشنامه‌نویس و داستان‌پرداز به صف نسل جدید نوآوران نثر معاصر دههٔ چهل (بهرام صادقی، میرصادقی، احمدمحمود، فریدون تنکابنی ...) پیوست. آثار او در زمینهٔ نمایشنامه: *چوب به دست‌های ورزیل*، *آی باکلاه*، *دیکته و زاویه*، *لال‌بازی‌ها*، *گاو* ... به‌زودی به روی صحنهٔ نمایش آمد و خود او به عنوان درام‌نویس جوان و نوآور شهرت یافت. ساعدی، داستان کوتاه و بلندی نیز نوشته است که در آنها گرتهٔ کمرنگی از رئالیسم جادویی دیده می‌شود و این شیوه‌ای است که در دهه‌های پنجاه تا هفتاد در آثار خود او و دیگران گسترش بیشتری پیدا کرد (*ترس و لرز*، *واهمه‌های بی‌نام و نشان*، *تاتار خندان*، *دندیل*)

اگر آثار ساعدی را به دقّت بخوانیم، زود درمی‌یابیم که خصلت درام‌نویسی در او بیشتر نمایان است تا خصلت داستان‌پردازی و این زمانی خود را بهتر نشان می‌دهد که وی رُمان می‌نویسد. به‌طور کلّی می‌توان گفت که برخی از صحنه‌های رُمان‌های او را با مختصر تغییری می‌توان به صورت نمایشنامه

درآورد. در رُمان *توپ* (۱۳۴۷) این ویژگی نمایان‌تر است.

دلماچوف قزاق‌ها را نگاه کرد. قزاق‌ها دست و پا گم کرده چند قدمی جلو آمدند و ایستادند. دلماچوف بی‌اعتنا به قزاق‌ها از توپچی پرسید: آماده‌ای؟

توپچی گفت: مثل همیشه. و خندید.

دلماچوف گفت: خاطر جمع.

توپچی گفت: خاطر جمع، خاطر جمع. و دوباره خندید.

دلماچوف گفت: دشمنو می‌شناسی؟

توپچی گفت: البته که می‌شناسم. (*توپ*، ص ۸، تهران ۱۳۷۸)

این صحنه و نظایر آن فقط موقعیت نمایشی اشخاص را نشان می‌دهد، نه وضعیّت روحی و عاطفی آنها را. در گفت و گوی دلماچوف و توپچی چیز تازه‌ای نمی‌بینیم جز همان آرایش نظامی که در همهٔ واحدهای ارتشی دیده می‌شود. نوع کار و گفتهٔ اشخاص داستانی *توپ* با نوع کار و گفتهٔ اشخاص نمایشنامه‌های ساعدی مُشابه است و حتی اوصاف آمده در داستان‌های بلند او وضع و حال اوصاف معرفی صحنه‌ها و پرده‌های نمایشی را ـ که در آغاز گفت و گوها و حرکت دراماتیک می‌آید ـ نشان می‌دهد.

داستان *توپ* با ورود قزاق‌ها به منطقهٔ شاهسون برای سرکوب مخالفین حکومت محمدعلی میرزا، آغاز می‌شود. قزاق‌ها برای مبارزه با ایلات مشروطه‌خواه با آوردن یک عرّاده توپ به منطقه و قرار دادن آن بر بلندی تپه‌ای، که بر دشت و صحرای آنجا مُشْرف است، می‌خواهند آزادیخواهان را سرکوب و مرعوب سازند. البتّه سران عشایر با خود منازعه دارند و رفتار آنها نیز چندان نشانی از آگاهی و آزادیخواهی ندارد و در این میان شخصی سودجو به نام «میرهاشم» که «کسوت ملایی» دارد، ولی کردارش با جامه‌ای که پوشیده همخوان نیست، به صورت عجیبی بین دو گروه متخاصم نوسان دارد. هدف او در این هنگامه فقط حفظ مال و منال و گوسفندان خود است و خود را این‌طور

می‌شناساند:

تمام عمر توی اوبه‌ها و بین شاهسون، مصیبت‌خوانی کرده‌ام. بعد یه عمر، حالا تو هر ایل پونصد ششصدتایی گوسفند دارم. در خود حاجی خوجالوها، بیست و چهار چوپون گوسفندای من این‌ور و اون‌ور می‌برن. به این عبا و ارخالق ژندهٔ من نگاه نکن کدخدا، اگر بلایی سر ایلیات بیاد، کمر من می‌شکنه. (همان ۱۵)

داستان همچنانکه پیش می‌رود، سیمای میرهاشم نمایان‌تر می‌شود و به صورت شخص عمدهٔ قصه درمی‌آید و سرگذشت و افکار او مسألهٔ «جنگ قزاق‌ها و مشروطه‌خواهان» را زیر شعاع خود قرار می‌دهد. او می‌خواهد کار دو گروه متخاصم به صلح بینجامد و از این‌رو برای جلوگیری از جنگ مُدام بین طایفه‌های متفاوت درآمد و شده است، امّا وقتی درمی‌یابد جنگ به‌طور قطع روی خواهد داد، به سوی قزاق‌ها می‌رود و بلدچی آنها می‌شود. چیزی که بیشتر او را به سمت و سوی قوای قزاق می‌کشاند این است که این‌ها «توپ» دارند و توپ داشتن یعنی پیروزی یافتن بر حریف.

نویسنده کوشیده است «توپ» قزاق‌ها را همچون نُماد یا نشانهٔ ابزاری ناشناس که وحشت مردم روستا و عشایر را برانگیخته معرفی کند. خود دلماچوف نیز آن‌قدر که به قدرت جادویی توپ اطمینان دارد، به افراد زیر فرمان خود اطمینان ندارد. توپ رمز پیروزی است و هر طرف آن را داشته باشد، پیروز می‌شود. روستایی‌ها و عشایر از دیدن و شنیدن توپ به وحشت می‌افتند و چون عملکرد آن را نمی‌دانند، در نبرد با قوای قزاق مردّد می‌شوند. بهانهٔ آمدن قوای قزاق به منطقه، کمک به رحیم‌خان ایلخانی قوجابیگ‌لوهاست که دولت از او حمایت می‌کند. این خان همواره بر ضد ایلیاتی‌ها (خان حاجی خوجالو و قوجابیگ‌لو) و مشروطه‌خواهان توطئه می‌چیند. گذرگاه طوایف متفاوت شاهسون با استقرار توپ بالای تپه سدّ می‌شود، مردم منطقه از ترس،

گاو و گوسفندهای‌شان را به غارها می‌برند و در آنها پنهان می‌شوند. در این زمان، رحیم‌خان که مغرور و قدرتمند شده کمک دلماچوف را نمی‌پذیرد و گمان می‌کند خود به تنهایی می‌تواند کلک طوایف مخالف را بکند و حتی ژنرال روس را تهدید می‌کند که اگر وی قوای قزاق را عقب نکشد، به آنها یورش خواهد بُرد. ژنرال هم تصمیم می‌گیرد به نیروهای رحیم‌خان و دیگر طوایف حمله کند و این هر دو را سرکوب و پراکنده سازد.

در این میان، میرهاشم دو سره‌بار می‌کند. هم نزد قزاق‌ها می‌رود تا سر و گوشی آب بدهد و هم با کدخدا و دیگر افراد کوچک و بزرگ ایل‌ها رفت و آمد دارد و میهمان آنها می‌شود و دلی از عزا درمی‌آورد، در مثل به کدخدا می‌گوید ترس دارد که در درگیری بین طرفین ستیزه، گوسفندان او از بین بروند و نیز از او می‌خواهد رازش را فاش نکند و به طوایف دیگر از دارایی و گوسفندان او حرفی به میان نیاورد. این بخش از روایت خالی از اشکال نیست. در روستاها و عشایر به واسطهٔ محدودیّت مکان و نزدیکی افراد به یکدیگر، هیچ چیزی پنهان نمی‌ماند و همه از کارهای یکدیگر باخبرند. گوسفند داشتن میرهاشم در جاهای متفاوت (به ویژه که او شخص سرشناسی است)، «راز»ی نیست که پنهان بماند. اساساً در سراسر کتاب، جهت‌گیری نویسنده نسبت به شخصیّت‌ها و به ویژه نسبت به میرهاشم سخت به چشم می‌خورد. نوع کلام و گفتار میرهاشم و بهره‌گیری از تعابیر مذهبی، می‌خواهد نشان بدهد که او شخصی است ریاکار و این سخنان را برای اغفال روستائیان و ایلات بر زبان می‌آورد. همهٔ این حرف‌ها و حدیث‌ها برای این است که میرهاشم و امثال او را مفتخور و اغفالگر نشان بدهد و نشانه‌اش نیز این است که میرهاشم به رغم داشتن مال و منال مانند سایه‌ای سرگردان، بدون داشتن لحظه‌ای آرام و قرار، روز و شب با خورجین و عَلَم سوار بر اسب دشت و کوه را می‌پیماید و اینجا و آنجا شکم خود را سیر می‌کند و سرانجام نیز در میان همهمهٔ و شادی عشایر و روستایی‌ها به توپ بسته می‌شود. روایت حتی در اینجا پررنگ‌تر می‌شود. زمانی که

میرهاشم نزد دلماچوف می‌رود، عهده‌دار خبرچینی می‌شود، طوایف را به جان هم می‌اندازد. گمان می‌رود برای تصویر واقعی چهرهٔ میرهاشم فقط کافی است «ترس از دست دادن دارایی»، عمده شود و صفات دیگر از جمله خیانت، جاسوسی و ... به او نمی‌چسبد. بیایید روایت را این‌طور ببینیم: ملایی بود که در روستاها و عشایر می‌گشت و برای آنها موعظه می‌گفت و در همان زمان گوسفند می‌خرید و به چوپان‌های متفاوت می‌سپرد. بعد قوای قزاق از راه رسید و آتش ستیزه بین ایلات برافروخته‌تر شد، با توجه به سویه‌های متفاوت شخصیّت میرهاشم، نخستین کرداری که از او انتظار می‌رود این است که گوسفندهای خود را به قسمی جمع‌آوری کند و از خط آتش دور شود، چنانکه خود به حاجی ایلدروم سفارش می‌کند:

من خیلی سر این موضوع فکر کرده‌ام، آخرش به این جا رسیدم که تو باس بزنی و از این بیراهه و کوهستان خودتو به آجی ایشمه برسونی و بس، منظورم اینه که همچی اونارو دور بزنی بری ردّ کارت. راه دیگه‌م نداری. (همان، ۳۰)

امّا میرهاشم خود از این راه نمی‌رود. این گوشه و آن‌گوشه سر و گوش آب می‌دهد، به گوسفندان خود سر می‌زند، اخبار این ایل را به آن ایل می‌برد و عجیب‌تر اینکه می‌خواهد «توپ» را ببیند و بفهمد این هیولای ترسناک چیست؟

از پیچ گذر که گذشت، توپ، آن هیولای عظیم و رعب‌آور پیدا شد. انگار تپه‌ای را سوار تپهٔ دیگری کرده بودند... اول بار بود که دشمن بزرگ را می‌دید. با آن گردن کشیده و بلند و سینهٔ پهن و ستبر، رو در روی آفتاب ایستاده بود و می‌خندید. پاهایش را همچون پنجه‌های یک وحشی در قلب خاک کاشته بود و چنان پیچ و تابی به هیکلش داده بود که انگار پلنگ مستی از جنگل به کوه‌ها زده است. چند نفری دور و بر توپ می‌چرخیدند، همهٔ آنها قدّ بچه‌هایی دیده می‌شدند که تازه پا گرفته باشند. (همان، ۶۲)

میرهاشم به رغم هراس شدیدی که از توپ دارد، به عوض فرار، شیب تپه را می‌گیرد و بالا می‌رود و به توپ نزدیک می‌شود و در این‌جاست که قزاق‌ها او را می‌گیرند و نزد ژنرال می‌برند و ژنرال از او می‌خواهد مکان شاهسون‌ها را به قوای او نشان بدهد و میرهاشم نیز از ترس جان، فرمان دلماچوف را می‌پذیرد. روایت البتّه اگر به صورت دیگری که خواهیم گفت، پایان می‌گرفت، این قسم بزرگ‌نمایی‌ها و غیر منتظره بودن ماجراها به نوع کار گره می‌خورد و به داستان انسجام بیشتری می‌داد، امّا نویسنده که پزشک روانکاو است، تا حدودی به تأثیر از دانش و تجربهٔ خود قضایا را از زاویهٔ تخیّلات ناهمگون و درهم‌آمیخته می‌بیند، در روایتی تاریخی که در زمان و مکان معینی روی داده است و اساساً بر بنیاد رئالیسم آغاز شده، ماجراهای غیرمنتظره و بزرگ‌نمایی شده می‌گنجاند. ساعدی، زمانی که روایت را بر حسب بافت و نوع کار پیش می‌بَرد، صحنه‌های طرفه‌ای می‌سازد، امّا در همه جای کتاب در مثل چنین صحنهٔ جذّابی نمی‌بینیم، صحنه‌ای که در آن میرهاشم به دیدار بزهایش می‌رسد:

یک دفعه از وسط تکه‌های نمدی دیوارهٔ آلاچیق، کلهٔ خوشگل بُزی آمد تو و به او خیره ماند. او خم شد و شاخ بز را چسبید و همچنانکه با مهربانی چشمهای هراسان حیوان را نگاه می‌کرد، گفت: به‌خواست خدا نمی‌ذارم یکی تون نفله بشین. و پیشانی بُز را بوسید. (همان، ۳۲)

شخص میرهاشم با همین ماهیتی که در داستان دارد و به رغم حرصی که برای جمع‌آوری مال و منال و سیر کردن شکم بر سفره این و آن نشان می‌دهد، نمی‌باید آن‌طور که روایت می‌گوید منفور ایلی و روستایی باشد. از نظر جامعه‌شناسی «وضعیّت کلی عشایر و روستائیان» صد سال پیش، او جزء ضروری زندگانی آنهاست. بدون او کار آنها نمی‌گذرد و او را می‌خواهند، حتی اگر چند صد گوسفند داشته باشد و به رغم داشتن دارایی درخور توجه، گاه و بیگاه سر سفرهٔ آنها بنشیند. خود او می‌گوید:

من الان بیست و چند ساله که آوارهٔ بیابونام. تمام ییلاقات و قشلاقات و همهٔ مغاناتو گشته‌ام. بین همهٔ ایلیات‌ها بوده‌ام. همه‌شون هم منو می‌شناسن، اصل و نسبمو می‌شناسن. قوجابیگ‌لو، حاجی، آیواتلو، مغانلو و ساریانلو همیشهٔ خدا منتظر منن. (همان، ۱۵)

در جای دیگر، زمانی که سواران حاجی ایلدروم به اشتباه میرکریم و پسرش را که در کار شکار بلدرچین هستند، با تیر می‌زنند، حاجی از این رویداد غیرمنتظره و اسفناک بسیار ناراحت می‌شود و به سواران خود سفارش می‌کند اگر میرهاشم را دیدند به او چیزی نگویند:

اگر بهش برخوردین جلو زبونتو بگیرین. اگه ملا بفهمه که خون ناحق ریخته شده، ممکنه از ما ببره یا نفرینمون بکنه و نفرین اولاد پیغمبر کار خودشو می‌کنه. (همان، ۱۱۲)

به این ترتیب و با شواهد دیگری که در کتاب ارائه شده است میرهاشم نمی‌بایستی چنان پایان دردناکی داشته باشد. کسی که بیست و چند سال در بین عشایر و روستائیان به‌سر برده، مراسم عروسی و عزای آنها را برگزار کرده، برای ایشان مصیبت‌نامه خوانده و موعظه گفته، خود دیگر یکپا ایلی و روستایی است. تازه او به عمد به همکاری با ژنرال روسی تن در نمی‌دهد. می‌رود توپ را ببیند و گرفتار می‌شود و در عمل نیز نمی‌تواند قوای قزاق را به مخفی‌گاه‌های عشایر هدایت کند، امّا برحسب روایت کتاب، روستایی و ایلی چنان از او بیزارند که یکی می‌خواهد با گلوله‌ای کارش را تمام کند و دیگری می‌خواهد از او چشم‌زهر بگیرد و سومی می‌خواهد سرش را عین گوسفند از تن جدا کند، یا او را به دُم اسب ببندد، یا تکه‌تکه‌اش بکند. در این میان تنها حاجی ایلدروم دفاع کم‌مایه‌ای از او پیش می‌کشد، امّا زمانی که همه را مخالف میرهاشم می‌بیند، خاموش می‌ماند.

نویسنده که دریافته در تصویر سیمای میرهاشم در مقام نمونه‌ای نوعی تند

رانده، شخص دیگری به نام ملا امام‌وردی مشکینی را که مشروطه‌خواه است، وارد داستان می‌کند. او در لحظه‌ای حسّاس که خطرهای بزرگی مردم شهر و روستا را تهدید می‌کند و قوای قزاق سایهٔ مهیب خود را بر سر آزادیخواهان و عشایر گسترده، با اخبار تازه فرا می‌رسد و در جمع روستایی و ایلی بالای منبر می‌رود؛ صدای او آبادی‌به آبادی و ده به ده طنین بلندتری پیدا می‌کند. او مژده می‌دهد که به یاری خداوند، مجاهدین از جان گذشته به پشتیبانی مسلمانان برخاسته و قوای دولتی را از دروازهٔ شهر عقب رانده‌اند و این از برکت تفنگ‌چی‌های این طرف‌ها [یعنی آذربایجان] بوده:

این صدا در همه جا می‌پیچید و دل و جرأت زیادی به همه می‌داد و شب هنگام تفنگ‌چی‌ها، دسته‌دسته بی‌هیچ واهمه‌ای به همراه سایهٔ امام‌ورودی، تپه و هامون را زیر پا می‌گذاشتند و پیش می‌تاختند. (همان، ۱۵۴)

روایت واقعی است، امّا نمی‌تواند کفهٔ دو نمونه از لایه‌های اجتماعی را متعادل سازد، زیرا میرهاشم در غالب صحنه‌های داستان حضور دارد، امّا حضور امام‌وردی آن نیز فقط در یک صحنه، حضوری سایه‌وار و گذرنده است و در بافت روایت‌ها تنیده نشده، از این‌رو تأثیر محسوسی هم در پیشبرد ماجراها ندارد.

در این سوی ستیزه، یعنی در جانب عشایر، آنچه ملموس‌تر است اختلاف آنهاست. در بین ایل‌ها نفاق و دشمنی سختی وجود دارد،گاه و بیگاه به یکدیگر می‌تازند و اموال و احشام یکدیگر را می‌ربایند. ایلات شاید به واسطهٔ همین اختلاف‌ها مشروطه‌خواه یا استبداد طلب شده‌اند. به هر حال بین سران عشایر، رحیم‌خان جانب مستبدان را گرفته و فرمان داده در حمله به مشروطه‌خواهان به هیچ‌کس رحم نکنند. از این به بعد، روایت‌های خسته‌کننده‌ای می‌آید دربارهٔ رفت و آمد میرهاشم بین عشایر برای نفاق‌افکنی، حمله رحیم‌خان به اهالی روستا که در قهوه‌خانه گرد آمده‌اند، آماده شدن هاوارخان برای نبرد و تقسیم

اسلحه بین سواران خود، فاش شدن ستیزهٔ حاجی ایلدروم با رحیم‌خان، سفارش میرهاشم به حاجی که کاری نکند و در جای خود بماند، ادعای رحیم‌خان که ژنرال روسی نیازی به کمک او ندارد و فقط می‌خواهد با آبروی او بازی کند از این‌رو باید قزاق‌ها را از منطقه بیرون راند، باور او به اینکه دولت پس از سرکوبی طایفه‌های دیگر به احتمال او را از میان خواهد برد، تدابیر میرهاشم برای بازدید گوسفندانش و دور کردن آنها از منطقهٔ خطر، کارهای دلماچوف و وردست او رحیم اوغلو برای یافتن مکان عشایر و راه گذر آنها و پیدا کردن نقطه‌ای که قوای قزاق بر منطقه اشراف داشته باشد، تصمیم ژنرال روسی برای عزیمت به ییلاق قوجابیگ‌لوها و ادب کردن رحیم‌خان، رفتن میرهاشم به منطقهٔ اسکان قزاق‌ها برای دیدن توپ و اسارت او، منعکس شدن خبر همکاری میرهاشم با دلماچوف، نزدیک شدن زمان حملهٔ قزاق‌ها به طایفهٔ رحیم‌خان و گریز او، چاره‌جویی رحیم خان با دیگر عشایر برای فراموش کردن دشمنی‌ها و اتحاد با یکدیگر در حمله به قوای قزاق، رفتن قزاق‌ها به منطقهٔ طاووس گل به راهنمایی میرهاشم و نیافتن طایفهٔ رحیم‌خان، خشم دلماچوف بر میرهاشم به گمان اینکه او وی را فریب داده است، فرمان او دربارهٔ زندانی کردن و مجازات سخت شخص فریبکار، مشاورهٔ سران ایل برای دستگیر کردن میرهاشم و نحوهٔ مجازات او، مصادرهٔ گوسفندان میرهاشم بین چوپانان، نقشهٔ رحیم‌خان برای حمله به قوای قزاق و تصرف توپ جادویی، غافلگیر شدن قزاق‌ها و دستگیری دلماچوف، آزاد کردن دلماچوف به شرط عقب‌نشینی قوای قزاق و بازگشتن به جای خود از همان راهی که آمده‌اند، تصرف توپ و دستگیر کردن میرهاشم، مشاورهٔ سران ایل برای مجازات او، بستن میرهاشم به توپ و شلیک آن.

در همهٔ این روایت‌ها اشکالاتی هست، در مثل، شبیخون زدن عشایر به قوای قزاق و دستگیری دلماچوف و خلع سلاح افراد او به این صورت واقعی

نمی‌نماید، و نیز رأی‌زنی سران عشایر دربارهٔ مجازات میرهاشم با چنان بغض و کینه‌ای، باور نکردنی است، امّا به هر حال می‌توان گفت چنین وقایعی به رغم مبالغه در روایت آنها کم و بیش احتمال وقوع داشته است، امّا صحنهٔ به توپ بسته میرهاشم درشت نمایی و گنجاندن تصویری مبالغه‌آمیز در متن قصه‌ای رئالیستی است. شگرد «نگریستن عجیب به اشیاء و اشخاص» در قصه‌های فاکنر زیاد به‌کار رفته است (مانند وصف یولا دختر چاق و عقب‌ماندهٔ ذهنی در رمان دهکده). مارکز نیز به این شگرد علاقه دارد و می‌گوید حقیقت [واقعیت] را در چیزهای خارق‌عادت باید یافت. در رمان *صد سال تنهایی* در مثل می‌بینیم که «رمدیوس خوشگله در صحرای تنهایی رها می‌شود، در سکوت عمیق و طولانی بدون خاطره به زندگانی ادامه می‌دهد. فرناندا و دیگر زنان خانه ملافه‌های شسته و خشک شده را تا می‌زنند. سراپای رمدیوس را رنگ‌پریدگی عجیبی فرا می‌گیرد و سر یکی از ملافه‌ها را در دست دارد. ناگهان فرناندا احساس می‌کند نسیم خفیفی از نور، ملافه‌ها را از دستش بیرون می‌کشد و همراه ملافه‌ها، رمدیوس در برترین سپهر ... برای ابد ناپدید می‌شود.» (*صد سال تنهایی*، ترجمهٔ بهمن فرزانه، ص ۲۰۷، تهران ۱۳۵۵).

نویسندهٔ *توپ* در همین کتاب نیز واقعیت‌های خیالی یا خیال‌های واقعی را در چند جا تصویر کرده است، در مثل، در فصل بیست و یکم داستان، هاوارخان و سوارانش به دهانهٔ غار بزرگی می‌رسند. خان گمان می‌کند حاج ایلدروم در این غار پنهان شده است. چند تفنگ‌چی برای بیرون کشیدن حاجی از غار، به درون آن می‌روند. صدای تیر و صدای ناله‌ای شنیده نمی‌شود. خاموشی مسلّط است، ناگهان یکی از افراد در حالی که دست پیرزنی را در دست گرفته و او را بیرون می‌کشد، جلو غار پیدا می‌شود:

مردها نزدیک‌تر شدند. پیرزن قد خمیده‌ای داشت و به زحمت راه می‌رفت. نور تند آفتاب نمی‌گذاشت که چشم‌هایش را باز کند. او با دو دست ریشهٔ

خشکیدهٔ گیاهی را که شبیه پنجه مرده‌ای بود، به سینه می‌فشرد و می‌خندید. (*توپ*، ۸۸)

شبیخون زدن رحیم‌خان و دیگران به قوای قزاق نیز به مایهٔ ضُحک و استهزاء برده شده است. توپ وحشتناک دلماچوف مانند هیولای خسته‌ای به خواب سنگینی فرورفته. قزاق‌ها نیز همین‌طور. قزاق‌ها ناگهان خود را در محاصره می‌بینند و می‌خواهند خود را به توپ برسانند. امّا عشایر دور توپ حلقه زده و نعره می‌کشند و فحش می‌دهند.

هیچ‌کس شلیک نمی‌کرد. همه تهدید می‌کردند و قزاق‌ها رحیم اوغلو را صدا می‌کردند و منتظر فرمان بودند. همه به‌یکدیگر گره می‌خوردند و معطلی و بی‌تکلیفی همه را گرفتار کرده بود. (همان، ۱۷۰)

گفت‌وگوی رحیم‌خان و دلماچوف از این آشوب حاصل از شبیخون سست‌تر است. ژنرال روسی می‌گوید به فرمان ژنرال فدروف برای کمک به او آمده. رحیم خان می‌گوید من سفارش کردم راهتو بکشی و برگردی. او می‌گوید به ژنرال فدروف چی بگویم؟ و رحیم‌خان پاسخ می‌دهد:

هر چی دلت خواست بگو. بگو ینه‌رال رحیم‌خان شراپنل مارو از چنگمون درآورد و راهیمون کرد. (همان، ۱۷۳)

ژنرال روسی هم با قزاق‌هایش، راهش را می‌کشد و می‌رود! روشن نیست که چرا قوای قزاق به این زودی در منطقه‌ای ناشناس که هر آن ممکن است طرفین به یکدیگر حمله کنند، به این سادگی و آسانی ـ حتی بدون خالی کردن یک تیر ـ اسیر می‌شوند و افزوده بر این زمانی که می‌بینند آماج حمله قرار گرفته‌اند، سراغ توپ می‌روند تا توپ کاری بکند و مهاجمان را سرکوب کند. مگر تفنگی که در اختیار دارند زهوارش دررفته یا باروت‌اش نم کشیده است. صحنهٔ به توپ بستن میرهاشم گرچه ممکن‌الوقوع است، ولی روشن نیست چرا نویسنده آن را به این صورت عجیب روایت کرده است؟ آیا نمی‌شد عشایر از گناه میرهاشم بگذرند؟ یا

امکان نداشت او درگیراگیر شبیخون راه گریز در پیش گیرد؟ یا یکی از عشایر او را فراری دهد؟ آن توپ مهیب ـ کـه همـه را بـه ورطـهٔ هـراس افکنـده ـ چـرا بایـد سرانجام یکی از ایرانیان را هدف قرار دهد؟

باری، جماعت، میرهاشم را دوره می‌کنند، او را هل می‌دهنـد، بـه او ناسـزا می‌گویند، و یک «ایلیاتی چاق و لب شکری» کیسهٔ حـاوی گلولـهٔ تـوپ را بـه دوش او می‌گذارد. گویی او صلیب حرص و درد خود را در «جلجتای اردبیل» به دوش می‌کشد. میرهاشم افتان و خیزان از تپه بالا می‌رود، نفس نفس می‌زند، زمین می‌خورد، دو مرد به کمک‌اش می‌شتابند و بالای تپه مـی‌کشـند، عـرق از تیرهٔ پشتش جاری است، روی دمبالچهٔ توپ می‌نشیند، چون تشنه اسـت بـه او آب می‌دهند، عبای‌اش را می‌گیرند و او مانند برج سفیدی به نظـر مـی‌آیـد کـه بلندتر و خوش‌قیافه‌تر از همیشه است!

او را روی صندلی بردند. حال دهان سیاه و گشاد توپ، درست به وسط دو شانهٔ او چسبیده بود. اوزون تسمه‌ای را که از زیر شانه‌های او رد کـرده بودنـد گرفت و از دو طرف بالا کشید و روی لولـهٔ تـوپ گـره زد... هاوارخـان جلـو رفت و با لگد محکمی صندلی را از زیر پای میرهاشم دور کـرد و او بـه لولـهٔ توپ آویزان ماند با دست‌هایی که به دوطرف بازمانده بود و پاهای لاغری کـه با سبکی غریبی رو به زمین ایستاده بود... رحیم‌خان به چوبی که از حلقهٔ اهـرم چخماق رد شده بود دست کشید... سرفه‌ای کرد و آرام آرام چوب را از حلقـه بیرون کشید. آن وقت توپ بزرگ زنده شد و تکان خورد و به حرکت درآمد و صدای مهیب انفجاری تمام تپه را به لرزه درآورد. [تماشاگران] بی‌اختیار به زانو درآمدند... و سرهاشان را به زمین دوختنـد. دود غلیظـی از دهـان آن هیـولای وحشی (!) به آسمان صعود کرد و ابر سیاهی جلـو آفتـاب را گرفـت. (همـان، صص ۱۸۲ـ۱۸۳)

از آنجا که در منطقه نبردی روی نداده، کسـی کشـته نشـده، دلمـاچوف و

قوای قزاق نیز بدون درگیری، دُمشان را روی کول‌شان گذاشته و رفته‌اند و به دلیل اینکه میرهاشم نتوانسته یا به گفتهٔ دلماچوف نخواسته و به حیله مکان مخفی شدن عشایر را نشان نداده، ممکن‌الوقوع‌ترین صحنهٔ پایانی داستان با توجه به روحیهٔ عشایر و روستائیان این بوده است که حضرات از «گناه» میرهاشم درگذرند و او را ببخشند و از منطقه تبعید کنند. امّا در اینجا محظوری پیش می‌آید و آن محظور، بی‌مصرف ماندن توپ یا به تعبیر نویسنده بی‌سر و صدا ماندن آن «هیولای وحشی» بود. توپ به هر حال می‌باید درمی‌رفت و چون در جنگ درنرفته بود، می‌بایست به این صورت در برود! به‌گفتهٔ یکی از ناقدان: صحنه چنان وحشتناک است که گوئی نفرت نسل‌ها و نسل‌ها همه را به جانورانی درنده بدل کرده است، و میرهاشم مطرود و منفور که تنها گناهش «حرص» بوده است مانند آن که تنها گناهش «مهر» بود، تن به شهادت می‌دهد. (*بررسی شعر و نثر فارسی معاصر*، محمود کیانوش، ص ۱۳۸، تهران ۱۳۵۵).

گمان می‌رود که این صحنه، نقیضهٔ (Parody) صحنهٔ قطعه شعر «مرگ ناصری» احمد شاملو باشد. طبعاً نویسنده به دلیل گرایش به جنبش آزادیخواهانهٔ مشروطه نمی‌توانسته است سیر ماجراها را به پایانی خندستانی برساند و از این رو همهٔ کاسه‌کوزه‌ها را سر میرهاشم شکسته است، امّا به راستی پایان‌گیری داستان به این صورت، باز از مضحکه بودن اصل ماجرا، یعنی درگیری باسمه‌ای قزاق‌ها و عشایر نکاسته است. اوصاف و حرکات میرهاشم همراه بر دوش کشیدن گلولهٔ توپ در بالا رفتن از تپه و واکنش تماشاگران و سخنان انتقام‌جویانهٔ رحیم‌خان و دیگران که میانهٔ جدّ و ضحک نوسان دارد، چنانکه گفتیم تقلید استهزائی (پارودی) قطعه شعر «مرگ ناصری» است که در آن شخص عمدهٔ شعر، صلیب بر دوش از میان تماشاگران و غوغائیان می‌گذرد و خسته و خون‌آلود مانند قویی در زلالی خود می‌نگرد. بالا رفتن میرهاشم از تپه نیز در برخی جاها تراژیک است و اگر آن را به شیوهٔ

نوشتاری شاملو بنویسیم، این نکته روشن‌تر می‌شود:

[چونان] برج سفیدی به نظر آمد...
دامن قبای کم‌رنگش را دور بدن نحیف و لاغرش می‌پیچید
دست‌های بزرگ و شادش عین دو کبوتر در مقابل باد پرپر می‌زدند
هزاران زن و مرد که بی‌صبرانه منتظر بودند.
آنگاه چشم‌هایش را باز کرد
سیل خروشان مردم را ته دره دید
و چشم‌هایش را بست
آن‌گاه ... صدای مهیب انفجار، تپه را به لرزه درآورد
[تماشاگران] بی‌اختیار به زانو درآمدند
و ابر سیاهی جلو آفتاب را گرفت.

البته در میان این اوصاف دراماتیک، ناسزاهای غوغائیان، حرف و حدیث‌های رحیم‌خان، حاجی و ابوالفضل (مأمور بستن میرهاشم) و طرز قراردادن «محکوم» در دهانهٔ توپ ... مضحک و مشمئزکننده است و گمان می‌رود ماهیّت ماجراها ایجاب می‌کرد به صورت استهزائی، چرند و نامنتظره (گروتسک) پایان گیرد، در مثل، به واسطهٔ باران خوردگی شدید در آغاز کار گلولهٔ توپ درنمی‌رفت، عشایر و روستائیان از آن جوش و خروش می‌افتادند و در نرفتن گلولهٔ توپ را دال بر بیگناهی میرهاشم تلقی می‌کردند (در اعدام محکومین در سده‌های پیشین اگر طناب دار پاره می‌شد، غالباً محکوم را می‌بخشیدند)، میرهاشم آزاد می‌شد و پس از پیمودن مسافتی در دوردست‌ها زیر درختی می‌نشست، اکنون هوا آفتابی شده و خورشید از زیر ابرها بیرون آمده و می‌درخشد، تابش خورشید هوا را گرم کرده، ایلیات و روستائیان به خوردن خوراک و تیمار از اسبان و گوسفندان مشغولند، چون چوب حلقهٔ اهرم چماق توپ کشیده شده با گرم شدن هوا و هیولای فلزی، آتش زنهٔ توپ به

کار می‌افتد و گلولهٔ آن در می‌رود. صدای انفجار گلولهٔ توپ همگـان را از جـا می‌کند، خوانین، عشایر، روستائی، میرهاشم، تیمارکنندگان اسب‌ها، گوسـفندان، بزها و اسب‌ها... سر به صحرا می‌گذارند و هر یـک در طلـب جـان پنـاهی بـه سویی می‌گریزد.

ممکن است گفته شود ماجرای داستان به این صورت به مایهٔ گروتسـک و تقلید استهزائی و مضحکه راه می‌بَرد و افزوده بر این پیشنهاد دگرگون سـاختن متن از سوی ناقد نارواست، امّا به رغم همـهٔ ایـن حـرف و حـدیث‌هـا چـون نویسنده «به‌تقریب همهٔ آدم‌های رمان را در خم رنگ خیال‌ها و رؤیاهای خـود فرو برده است به‌طوری که با پیشرفت داستان، هرچه بیشتر به آدم‌هـای تنهـا و استثنایی ـ نه نوعی ـ تبدیل شده‌اند»، پیش‌نهاد یاد شده ناروا به‌نظر نمـی‌رسـد. به‌راستی «دلماچوف در مثل مـی‌توانـد از اشـخاص درخـور توجـه قصـه‌هـای چخوف باشد، امّا نمایشگر یک ژنـرال روسـی دورهٔ تـزاری نیسـت. میرهاشـم نماینده ملاهای مردم فریب عهد استبداد نیست. رحیم‌خان و دیگران نمایندگان ایلیات ایران دورهٔ پیش از اسکان نیستند.» (*بررسـی شـعر و نثـر...*، همـان، ص ۱۵۰).

به‌این دلایل، ماجراهای رُمان *توپ* به ماهیّت خود می‌بایست به‌نوعی استهزا و پوچی می‌رفت، همان طور که در آثـار یونسـکو، بکـت یـا در آثـار ابـراهیم گلستان (*اسرار گنج درهٔ جنّی*)، بهمن فرسی (*شب یک، شب دو*) و چـوب *بـه دست‌های ورزیل* خود ساعدی می‌بینیم. برای نشان دادن واقعیت یا تسـخیر آن به مدد رؤیا و خیال، فقط راهی واحد وجود ندارد. در ایـن زمینـه گـاه دسـت بردن به شیوهٔ کمدی و مطایبه کارسازتر، گرچه دشـوارتر اسـت. و ایـن کـاری است که جرج اورول در تمثیل سیاسی رمان *مزرعهٔ حیوانات* به عهده می‌گیـرد و به سامان می‌رساند. او خود می‌گوید: «کار و بار آگاه کردن مردم از آنچـه در خارج از محفل کوچک‌شان می‌گذرد، یکی از معضل‌های عمدهٔ زمان ماست، و

صناعت ادبی جدیدی می‌بایست برای پرداختن آن پدید آید».

اورول برای آشکار ساختن مُعضل‌های سیاسی عصر جدید، حکایت طنزآمیز *مزرعهٔ حیوانات* را می‌نویسد و این همان صناعتی است که وی بدان نیاز دارد. لحن آشنا و رقت‌انگیز قصه و توجه دقیق به جزئیات کار، سبب می‌شود که درونمایه‌ای مربوط به حیوانات به‌طور مطبوعی رضایت‌بخش از آب درآید، و هم‌چنین اسطورهٔ حکومتی خودکامه با چنان شیوهٔ ظریفی تصویر شود که امروز نیز خواندنی و درک‌پذیر است. (*راهنمای خواننده در مطالعهٔ آثار جرج اورول*، J.Meyers، ص ۱۳۰، لندن ۱۹۷۵)

ساعدی البتّه در این زمینه آثار مهمّی به‌وجود آورده که مهمترین آنها *چوب به دست‌های ورزیل*، *گاو*، *دندیل* و *واهمه‌های بی‌نام و نشان* است. او اگر داستان *توپ* را نیز به شیوهٔ *عزاداران بیل*، در مثل می‌نوشت، به توفیق بیشتری دست می‌یافت، چرا که او در داستان‌های کوتاه و نمایش‌نامه‌هایش «واقعیت را با نیروی تخیل تسخیر می‌کند. از واقعیت آنچه را که می‌خواهد می‌کاهد، آنچه می‌خواهد به آن می‌افزاید یا تغییر می‌دهد و همچنان موفق می‌شود. داستان‌های *عزاداران بیل* و نمایش‌نامه‌های *مشروطیت* و *چوب به‌دست‌های ورزیل*، نمونه‌هایی از این توفیق است. (*بررسی شعر و نثر...*، همان، ۱۴۹).

در همین رمان *توپ* نیز صحنه‌های استهزائی و مشمئزکننده (گروتسک) کم نیست. در مثل، در فصل سی و هشتم کتاب، حاجی ایلدروم و سوارانش، شب به شیطان دره می‌رسند. حاجی روی تختهٔ پوستی می‌نشیند و قلیان می‌کشد... ناگهان حیوان‌های ناشناس و کوچکی از پناهگاه نامعلومی بیرون آمده و توی دره می‌ریزند و همچنانکه می‌دوند کله‌های گردشان را به اطراف می‌چرخانند ... بی‌قراری و ناآرامی آنها به گوسفندها نیز سرایت می‌کند، دره به هم می‌ریزد و کله گردها، گوسفندها و چوپان‌ها با شتاب دور هم می‌دوند تا اینکه صدای همهمه‌ای شبیه خنده از انتهای دره به گوش می‌رسد و در یک چشم به‌هم زدن کله

گردها ناپدید می‌شوند. حاجی و دیگران مردّدند که این باشنده‌های عجیب گربه بوده‌اند یا موش یا موجودی دیگر. تا اینکه یکی از چوپانان فرا می‌رسد و دایرهٔ مردها را می‌شکافد و پیش می‌آید:

او یکی از حیوانات مرده را از دمش آویزان نگاه داشته بود. جلو روشنایی که رسید، همه خم شدند و به حیوان مرده خیره شدند. حیوان پنجه‌ای باریک و ناخن‌های گرد داشت و کلهٔ گرد و پُر پشمی از بدن گوشتالودش آویزان بود و زبان سرخ و پهنی از دهان نیمه‌بازش بیرون آمده بود. (همان، ۱۴۱)

از این قبیل صحنه‌ها و ماجراها در کتاب زیاد است و نویسنده با توجه به ماهیّت و نوع کار، می‌توانست آن را به همین شیوهٔ «درشت‌نمایی» و «آشنایی‌زدایی» پیش ببرد و به همان توفیقی دست یابد که در مثل در داستان‌های *عزاداران بیل* به آن دست یافته بود.

رازهای سرزمین من

(رمان، رضا براهنی، ۱۳۶۶)

رضا براهنی در ۱۳۱۴ در تبریز به دنیا آمده است. پدرش کارگر حمّام بوده و به سختی هزینهٔ معاش خود و خانواده‌اش را فراهم می‌آورده است. رضا در چنین وضعی با کوشش و زحمت بسیار، آموزش‌های مقدّماتی و متوسّطه‌اش را به پایان می‌برد و پس از اخذ درجهٔ لیسانس زبان انگلیسی از دانشگاه تبریز، به ترکیه می‌رود و در این کشور با نوشتن *رسالهٔ خیّام و فیتز جرالد در عصر ویکتوریا* (۱۳۳۹) درجهٔ دکترا در ادبیات انگلیسی می‌گیرد.

پس از بازگشت به ایران ـ و تهران ـ مدّتی در ادارهٔ مستشاری سفارت آمریکا مترجم بود و چندی بعد، مدرّس زبان انگلیسی در دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران شد و سال‌ها در این سمت به کار اشتغال داشت.

براهنی در ۱۳۳۸ با بانویی یونانی ازدواج کرد و ثمرهٔ این ازدواج، دختری است که اکنون در خارج از کشور به سر می‌برد. کار این زناشویی به طلاق کشید و براهنی برای بار دوم همسری برگزید. همسر دوم او ساناز صحّتی است که خود، مترجم و دارای درجهٔ لیسانس در رشتهٔ زبان و ادبیّات انگلیسی است.

براهنی در سال ۱۳۵۲ به دلایل سیاسی توقیف شد و پس از آزادی از زندان به آمریکا رفت و در ۱۳۵۷ به ایران بازگشت و فعالیّت مطبوعاتی و ادبی خود را از سر گرفت. او سفری به مصر نیز کرده و حاصل آن (*سفر مصر*) در ۱۳۵۱ به چاپ رسیده است.

شمار ترجمه‌ها و نوشته‌های این نویسنده از بیست عدد برمی‌گذرد و از این میان *طلا در مس* (۱۳۴۴)، *قصه‌نویسی* (۱۳۴۸) *کیمیا و خاک* (۱۳۶۴) (*در نقد ادبی*)، *آهوان باغ* (۱۳۴۱)، *جنگل و شهر* (۱۳۴۳)، *شبی از نیمروز* (۱۳۴۴) *گل برگستره* (۱۳۶۲)، *آواز کشتگان* (۱۳۶۲)، *روزگار دوزخی آقای ایاز* (۱۳۵۱) *رازهای سرزمین من* (۱۳۶۶) ... شهرت بیشتری دارند. براهنی تا سال ۱۳۵۷ بیشتر، نقد می‌نوشت و شعر می‌گفت، امّا به دلیل تحوّلات انقلابی دهۀ اخیر به ضرورت اجتماعی، بیشتر سرگرم نگارش داستان بوده است. او خود می‌گوید: «من پیش از انقلاب ۱۳۵۷ نیز رمان نوشته‌ام. *روزگار دوزخی آقای ایاز*، متعلّق به دهۀ چهل است. در سال ۴۵ و ۴۶ بخش اوّل آن را در ماهنامۀ *فردوسی* چاپ کردم. نوشتۀ آن در تیرماه ۴۹ تمام شد و چاپ اوّل آن در تابستان ۱۳۵۱ ... این کتاب را کارتر براینت، محقق و نویسنده آمریکایی ترجمه کرده است ولی فقط پنجاه صفحۀ آن در کتاب *برگزیدۀ آثار نویسندگان جدید خاورمیانه* در ۱۹۷۸ چاپ شده است. رمان *دو برادر آخر خط در یک خط*، معصومه معصوم است، دستنویس اوّل *چاه به چاه* و *آواز کشتگان*، مربوط به سال‌های پیش از ۱۳۵۷ است. (*آدینه*، شمارۀ ۴۳ ـ ۴۴، ص ۸۲)

براهنی در داستان‌های خود، بیشتر درگیر مشکل‌های سیاسی است، «محمود شریفی» قهرمان *آواز کشتگان*، استاد دانشگاه، نویسندۀ مبارز و ... است و با جمع‌آوری و ارسال مدارک به خارج، علیه نظام حکومتی شاه فعالیّت می‌کند. شریفی در زندگانی و محیط دانشگاهی زنده است، امّا در حوزۀ ماجراهای سیاسی و زندان چنین نیست. شیوۀ مبارزاتی شریفی بیشتر یادآور تمایل ارضاء

نشدهٔ بعضی از استادان دانشگاه آن روزهاست تا گوشه‌ای از واقعیّت اجتماعی آن روزگار ... آدمهای داستان براهنی از جمله «شریفی» تا در سیاست درگیر می‌شوند، رنگ می‌بازند. تصویر شکنجه‌گران و آدمهای سیاسی او مغشوش، مبهم، یک بُعدی و گاه آزار دهنده است ... بهترین توفیق نویسنده را در آفرینش آدمهای سیاسی باید در تصویر ایشیق و اسماعیل یافت.

ایشیق که از علیرضا نابدل، چریک مبارز گرته‌برداری شده در رمان به یکی از ابعاد شخصیّت خود، شاعری ترک، کاهش یافته تا ملّی‌گرایی قومی را ارضا کند... در همین کتاب، تصویر فضا نیز ارائه شده: آماده کردن دانشگاه برای ورود خانوادهٔ سلطنتی ... رمان «سیاسی» *رازهای سرزمین من* از آدمهای سیاسی تهی است، سودجویی از ماجراهای سیاسی است ... حتّی آدمهای صد در صد سیاسی داستان نیز به آدمهای کاغذی تک بعدی در جناح مخالف و منحرف تبدیل می‌شوند... حسین تنظیفی در روزهای پیروزی انقلاب آزاد می‌شود و فقط یک هدف دارد: بازکردن گره کور ماجرای [اعدام سرهنگ جزایری و گروهبان‌ها] با یافتن تهمینه، خواهر زن تیمسار شادان. گرچه ماجرا در همان جلد نخست تمام شده و گره کوری ندارد... انقلابی‌ها یا افراد عادّی هستند که به سیاست جذب شده‌اند یا مشتی آدمهای کاغذی. تهمینه، بی‌هویّت‌ترین آدم داستان، قرار است نقش یکی از رهبران اپوزسیون را بازی کند و پسری بزرگ کند برای انتقام گرفتن از قاتل شوهرش. پسر در عمل، جز آنکه گناه مادر را به گردن بگیرد کاری نمی‌کند و تهمینه نیز شبحی باورنکردنی است. نویسنده در ارائهٔ دو شخصیّت موفّق است: حاجی جبّار و دخترش شکوه. دوگونه‌ای که با انقلاب به سیاست روی می‌آورند و نمایندهٔ دو فرارونـد سیاسی روزند. یکی به قدرت می‌رسد و دیگری در خیابان کُشته می‌شود. حاجی جبّار در انقلاب شرکت دارد و پس از پیروزی آن به تدریج استحاله و به آدمی فرصت طلب، پول دوست ... بدل می‌شود. شکوه ... نمایندهٔ نسلی است که در انقلاب، چشم به سیاست گشود

و در آن به بلوغ فکری رسید ... «*رازها*» یکی از پُرجمعیت‌ترین رمان‌های فارسی است، امّا در این جمعیّت انبوه، شاید یکی دو تن بیشتر از گوشت و پوست و استخوان ساخته نشده‌اند و سرهنگ جزایری یکی از آنهاست. (*آدینه*، همان،فرج سرکوهی، صص ۷۵ ـ ۷۶).

رویدادهای اجتماعی و سیاسی، همیشه برای داستان‌نویسان واقعگرای، مواد خام مناسبی بوده است تا منظره‌ای از زندگانی تاریخی مردم سرزمین خود را به صحنهٔ نمایش بیاورند و حتّی ظهور دوره‌ای جدید را در فرارونـد گسترش آن مجسّم سازند. زمانی که ما به داستان‌هایی از این دست (*جنگ و صلح* تالستوی، *باباگوریو* بالزاک، *خواهر کاری* درایزر، *آرتامانوف‌های* گورکی ...) می‌نگریم، اهمیت دوران‌هایی را که در آثار اینان به تصویر آمده است، درمی‌یابیم و به ویژگی‌های شاخص دوران‌های متفاوت پی می‌بریم. داستان‌نویس واقع‌گرای نیز خود باید این تشخیص تاریخی را داشته باشد و به رغم ظهور و سقوط حکومت‌ها، زاده‌شدن و از میان رفتن سلسله حاکمان و دولت‌ها، دگرگونی‌های اعتقادی و جهت‌یابی‌های تازه در زمینهٔ مقاصد فرهنگی، فرارونـد ژرف و آرام زیرزمینی جامعه را با دیدهٔ تیزبین خود ببیند و بشناسد و بداند که شدیدترین گسست فرارونـد پیوستهٔ جامعه، حتّی انقلاب صنعتی اروپا در مثل، بیش از آنچه در همان زمان به نظر می‌رسید با گذشته پیوند دارد و به گذشته معطوف است و در همان زمان این «گسست»، میراث گذشته و فرارونـد پیوسته جامعه را با شیوه‌ای نوآئین به سوی آینده می‌کشد و امکان‌های تازه‌ای برای مردم عصر جدید فراهم می‌کند.

نویسنده در این مقام، تاریخ‌نویس نیز هست، امّا نه از گونهٔ هرودوت یا گیبون و نه حتّی از قسم فیلسوف تاریخ، همانند هگل. او در این معنا تاریخ-نویس روابط ژرفای جامعه است و این روابط را به زبان تصویر و محسوس باز می‌گوید. رویدادها در دست او با رنگین کمان تصویرها جلوه‌گر می‌شوند، و

تضادّها، و تناقضات درونی خود را به نمایش می‌گذارند. *کارآموزی‌های ویلهم مایستر* گوته به رغم اطناب و درهم ریختگی شکل، حاوی رویدادهای عظیمی است که به قدرت تصویر شده است. انسان‌دوستی گوته در آن به خوبی نمودار می‌شود، و او برای بازگشت به سوی انسان در جهان انسان‌ها به گشت و گذار می‌پردازد و در این معنی، حماسهٔ سرگردانی روح جدید را می‌نویسد. (آیینه-های تجدد). *رازهای سرزمین من* که به تعبیر نویسنده «تحقیق تاریخ یا تحقیق روان‌شناسی تاریخ» است، نه داستانی پیوسته، بلکه مجموعه ماجراهای اصلی و فرعی بسیاری است که همگونی استواری ندارد. نقص عمدهٔ کتاب، درازگویی و دراز نویسی نویسنده است و او در هر موردی به بهانه‌های گونه‌گون، قلم را به گردش درمی‌آورد و مطالب و اوصاف را بسط می‌دهد و به تعبیر خودش در نقد آثار جمال‌زاده «به جای آنکه شخصیّت‌ها را در موقع انجام عمل نشان دهد، آنها را مجبور می‌کند اعمالی را که قبلاً در خارج از قصه انجام شده، روایت کنند.» (*قصه‌نویسی*، ۵۳۱)

او همچنین برای قطور کردن کتاب، مسائل اخلاقی، سیاسی و فلسفی و نظریهٔ یونگ دربارهٔ کهن الگوها و خاطرهٔ ازلی ... را در جای جای کتاب می‌آورد و سخن دراز می‌کند. این نقص، البتّه در آثار دیگر داستان‌نویسی ما نیز راه یافته و منحصر به کتاب براهنی نیست، امّا در کتاب او چشمگیرتر است و به اصل داستان که در جای خود دارای مزیّت‌هایی است، آسیب سخت رسانده است.

کتاب براهنی البتّه فراز و نشیب بسیار دارد، صحنه‌های داستانی مؤثّر در آن هست، برخی تحلیل‌های روانی و توصیف احوال انسانی و نمودهای طبیعت و وضعیّت شهری جدید آن نیز گیرایی دارد، امّا نقص‌های بسیار نمایان زبانی، فنّی و معانی نیز در آن راه یافته که به آسانی از آنها نمی‌توان گذشت.

رازها با درآمدی طُرفه آغاز می‌شود. این درآمد «کینهٔ ازلی» نام دارد و از جهت وصف، مؤثّر است و ما را در فضای داستانی جدید قرار می‌دهد. ناقدی

این درآمد را زاید و بی‌ارتباط با دیگر بخش‌های کتاب دانسته که ضربهٔ سختی بر ساختمان آن وارد آورده است (محمدرضا قربانی، *زن روز*، ص ۳۴، شمارهٔ ۱۱۵۴، ۱۰ بهمن ۱۳۶۶) امّا به نظر می‌رسدکه این انتقاد وارد نباشد، زیرا کشته شدن گروهبان آمریکایی «دیویس» به وسیلهٔ «گرگ اجنبی‌کُش» گرچه هاله‌ای اسطوره‌ای دارد، با عنوان کتاب و با مقاصد نویسنده که رمان سیاسی مدرن می‌نویسد سازگاری دارد و فضای روحی و سیاسی بزرگترین و مهمّترین بخش سرزمین ما، آذربایجان، را نمودار می‌سازد. درآمد کتاب هم چنین جهان‌نگری براهنی را که آمیخته‌ای از باورها و اندیشه‌های متضادّ است خوب نشان می‌دهد و از آنجا که کلّ داستان نیز در همین سو می‌پوید، پس «درآمد» آن از لحاظ کار نویسنده که در بین دو قطب رئالیسم و مدرنیسم در نوسان است، لازم و ضروری است.

گروهبان آمریکایی با مترجمی به نام بابک اصلان‌پور در دشت وسیع پوشیده از برف دامنهٔ کوه سبلان گرفتار آمده‌اند. هر دو درمی‌یابند که باید شب را در جادّه بمانند «راننده‌های دیگر گفته بودند که بهتر است شب توی قهوه-خانه بخوابند تا فردا کامیون‌های گنده‌تر... راه بیفتند و راه را باز کنند. دیویس با سوء ظنّ، راننده‌ها را نگاه کرده و به مترجمش گفته بود به ما گفته‌اند که تو هیچ کدام از قهوه‌خانه‌های سر راه نخوابیم.» (۱/۱۴). این بخش کتاب، حسب حال آمریکایی‌ها؛ میهمانان‌های زورکی سرزمین ما در دورهٔ گذشته است و در همان حال نشان می‌دهد مردم ما در همان زمان که هیچ اُنس و الفتی با این متجاوزان ندارند باز بر بنیاد خصلت‌ها و فرهنگ انسان‌دوستانهٔ کهن، آماده‌اند به دیگران کمک کنند و این دالّ بر بزرگی مردم، و فرهنگ اخلاقی آنهاست. به هر حال «درآمد» کتاب، گرچه تفصیل زیاد دارد باز به قسمی «موتور» رویدادهای کتاب را روشن می‌کند و خواننده را در مسیر قصه‌پردازی نویسنده می‌اندازد و او را با احوال آمریکایی‌های مقیم ایران درآن عهد، با عیش و

عشرت‌ها، کار، مشغله و طرز زیست آنها آشنا می‌سازد. او درمی‌یابد که آمریکایی‌ها مردم ما را با تفرعن نگریسته و آنها را تابع خود می‌دانسته‌اند و نیزمی‌بیند که مردم ما در سویدای دلشان از حضور آن میهمانان ناخوانده رنجیده و خشمگین‌اند. مردم می‌خواهند آنها را از این زاد بوم دور کنند و چون نمی‌توانند، اغتنام فرصت می‌کنند و خشم و رنجشان را در دل خود نهان می‌دارند تا به موقع خود سر باز کند و متجاوزان را به جای خود بنشاند. درواقع «گرگ سبلان» تجسّم خشم و کینهٔ ازلی مردم ماست به مهاجمان بیگانه از هر قوم و سرزمین. به باور مردم ما این گرگ، یکبار قزّاقی روسی را می‌کشد، و مدّتی پیش هم سرهنگی انگلیسی را ... سپس گروهبان آمریکایی را تعقیب می‌کند و در غیاب مترجم که برای آوردن کمک از کامیون، دور شده به گروهبان نزدیک می‌شود. گروهبان، وحشت‌زده به دامنهٔ سبلان می‌گریزد و گرگ او را دنبال می‌کند.

دندان‌های وحشی (؟) گرگ، گلویش را دو تکّه کرده بود. سر و بدن به کلّی جدا شده بود. فقط یک بند انگشت گوشت سر را به تن متّصل می‌کرد. عجیب این بود که حتّی یک تکّه از گوشت تن دیویس از تنش کنده نشده بود. (۱/۴۳/۴).

به دنبال این «درآمد»، داستان از زبان راویان گوناگون نقل می‌شود: از قول مترجم سابق، از قول بیلتمور ستوان آمریکایی و از زبان حسین میرزا و ماهی و هوشنگ شجاعی و دیگران. شیوهٔ کار نویسنده در این زمینه یادآور اسلوب نویسندگی فاکنر (*وقتی دراز می‌کشم می‌میرم*) و مارکز در *(صد سال تنهایی)* و بعضی از نویسندگان جدید دیگر است. اساس نظری این شیوه به هنری جیمز می‌رسد که باورداشت خلق و خوی اشخاص داستانی، تعیین کنندهٔ رویدادهاست و رویدادها نیز خود تجسّم خلق و خوی آن اشخاص است. بنابراین رابطهٔ پایداری هست بین عناصر تشکیل دهندهٔ داستان: رویدادها، آدمها، و وضعیّت‌ها. آدمها بیرون از رویدادها نیستند و رویدادها نیز مستقلّ از

آنها رخ نمی‌دهد. از نظرگاه جیمز، روایتگری وجود دارد که ابهام‌های دوگانگی و چندگانگی درون شخصیّت را نشان می‌دهد... شخصیّت در مرکز قرار می‌گیرد. پس دیدِ جیمز نسبت به واقعیّت، دید، او را نسبت به ساختمان رمان و شخصیّت دگرگون می‌کند. (*کیهان فرهنگی*؛ ص ۱۸، شمارهٔ ۸، سال ششم، آبانماه ۱۳۶۸)

سیر داستان با ماجرای سرهنگ جزایری و روابط او با سروان کرازلی آغاز می‌شود. سرهنگ انسان درویش و افتاده و تاحدودی در کارهایش سهل‌انگار است و به سختی زیر تازیانهٔ تفرعن و استهزای سروان آمریکایی می‌افتد. کرازلی نمونهٔ بیگانهٔ متجاوزی است که به دلیل قدرتمندی، هرجا اسبش پیش می‌رود می‌راند و هر زوری را که بتواند بگوید می‌گوید و سرهنگ در برابر او چاره‌ای جز مبارزهٔ منفی ندارد. او دریافته است که آمریکایی‌ها احساس می‌کنند ایران را اشغال کرده‌اند و بدون این احساس نمی‌توانند به زندگانی ادامه دهند، پس او به همین سبب می‌خواهد مخالفت خود را با این حسّ به طریقی نشان بدهد (۱/۶۲) دشنامها، تحقیرها و حمله‌های سروان به سرهنگ جزایری، گرچه حاکی از همان احساس برتری‌جویی آمریکایی است و مبتنی بر این باور، که ایران ارثیهٔ پدر اوست و نیزگرچه نمایانگر واقعیّتی مشخّص است، باز خالی از مبالغه نیست. البتّه خوانندهٔ کتاب از رفتار موهن آمریکایی‌ها در ایران خشمگین می‌شود، امّا این برانگیختگی نمی‌تواند موجب چشم‌پوشی از نقص‌هایی گردد که آن مبالغه به بار آورده است. نویسنده در اینجا نیز مانند موارد دیگر، آب فراوان در دوغ خود می‌ریزد تا آن را گیراتر سازد، امّا باژگونهٔ آنچه را که خواهان است به دست می‌آورد و آن غیرطبیعی شدن اصل ماجراست. لازم نیست که سروانی آمریکایی به سرهنگی ایرانی دشنامهای سخت بدهد یا به او سیلی بزند تا او را خشمگین سازد. همین که او به سرهنگ ایرانی پرخاش کند و در حضور دیگران حرمتش را نگاه ندارد، تخم انتقامجویی و حادثهٔ بعدی را

کاشته است و در حوزهٔ واقعیّت‌ها نیز همین اندازه منطقی و کافی است. متأسفانه زیاده‌روی نویسنده در بیان خضوع سرهنگ و هتّاکی و گستاخی سروان، جنبه‌ای غیرواقعی به ماجرا داده و به ویژه از سرهنگ «کاریکاتور»ی ساخته است: «سرهنگ انتقام اشغال، استعمار، استثمار، کودتا و حضور نژاد برتر را با ریش چند روزه‌اش می‌گرفت.»(۱/۶۲)

مجادلهٔ نهان و آشکار این دو نفر در صحنهٔ شکار قورباغه نمایان‌تر می‌شود و در اینجا نیز سرهنگ ایرانی کاملاً در زیر بار توهین و تحکّم سروان آمریکایی خُرد و خاکشیر می‌شود و سرافکنده از صحنه به در می‌رود. سرهنگ که بیشتر از سروان، قورباغه شکار کرده، به طور مبالغه‌آمیزی می‌گوید:

علّت اینکه قورباغه‌ها به چوب من روی آوردند این بود که بین من و خودشان وجه تشابهی دیدند، ولی به محض اینکه از توی آب دیدند که یک آدم تمیز (!)، جوان و خوش چهره دارد به قورباغه‌ها (!) نزدیک می‌شود از ابهّت سروان ترسیدند و عقب نشستند. (۱/۹۱).

سرهنگ جزایری اسباب تنهایی و فروافتادگی همه را به کمال دارد. زن زیبایش «ماهی» دل به دیگری بسته و از خانه گریخته سر از محافل اشرافی تهران درآورده. «فرماندار خرپول شهر»، زن سرهنگ را از چنگش درآورده بود و در زمان انتقال به تهران نیز زن ... را با خودش برداشته بود و برده بود. (۱/۶۰). سرهنگ برای گریز از خفّت و تنهایی، خانه‌اش را به آلونک و پناهگاهی تبدیل می‌کند. در خانه‌اش کبوتر، قناری، یک جفت مرغ عشق و حتّی گربه... نگاه می‌دارد. تریاک هم می‌کشد و چهره‌اش نشان می‌دهدکه این کار را برحسب تفنّن انجام نمی‌دهد.

پس از ماجرای «شکار قورباغه‌ها»، سروان کرازلی به تهران می‌رود و در اینجا در محفلی با سرگُردی ایرانی و زن او آشنا می‌شود و آنها را به شام به خانهٔ خود دعوت می‌کند و پس از تهدید و ترساندن سرگرد به زن او تجاوز

می‌کند. سه شب بعد، چهار نفر از آذربایجانی‌های مقیم تهران یا به تعبیر خود نویسنده «ترک‌های نرّه غولی» (!) (ص ۱/۹۹) سروان کرازلی را می‌ربایند و به او تجاوز کرده انگشتش را نیز می‌بُرند.

چهار نفر از اعماق تاریکی یک سرزمین ناشناس، سر درآورده، ثابت کرده بودند که وجود این خدای آمریکایی سخت خلل‌پذیر است. حسین (مترجم سروان) احساس می‌کرد بین چیزهای صاف و پاکی و روی زمینی که در نور آفتار، ظواهر خود را به نمایش می‌گذاشتند و آن نیروهای درونی و زیرزمینی که در ظلمت کمین کرده بودند و فقط گهگاه از اعماق برمی‌خاستند و بر چهرهٔ زیبای بیرونی پنجول می‌کشیدند، جدالی ابدی است و برای خدشه‌پذیر نشان دادن آن ظاهر روشن و صاف، طبیعت، تاریخ، زمان یا هر چیز دیگری از این نوع، سروان آمریکایی را برگزیده است. (ص ۱۰۰)

سروان در بازگشت از تهران در توهین به سرهنگ جزایری از مرز وقاحت نیز می‌گذرد و ایرانی‌ها و حتّی بعضی آمریکایی‌ها را برضدّ خود برمی‌انگیزد. سرانجام دوازده گروهبان ایرانی که از تعدّی و وقاحت سروان آمریکایی به ستوه آمده‌اند از سرهنگ جزایری می‌خواهند چند مسلسل و تعدادی فشنگ در اختیارشان بگذارد تا سروان را بکشند.

ناگهان صدای مسلسل(ها) ... از بیخ گوش حسین بلند شد... او احساس کرد که سروان دارد به پیشواز مسلسل‌ها می‌آید چرا که انگار لحظه‌ای پیش از آن که مسلسل‌ها سوراخ سوراخش کنند به طرف مسلسل‌ها برگشت و در همان حال با تمام هیکلش روی آفتابی که بر زمین آب و جارو شدهٔ پادگان گسترده بود، به زمین خورد.(ص ۱۱۴)

واکنش ارتش ایران و ادارهٔ مستشاری آمریکا در برابر این رویداد بی‌درنگ و سخت است. سرهنگ جزایری و حسین تنظیفی (مترجم) و سروان حمیدی همراه دوازده گروهبان دستگیر و پس از شکنجه‌های بسیار، همه جز حسین،

محکوم به اعدام می‌شوند. حسین تنظیفی به بیست سال زندان محکوم می‌گردد. فرماندهٔ تیپ اردبیل از سران مهمّ ارتش شاه، سرتیب شادان در ماجرای دستگیری، شکنجه و اعدام این گروه، سخت فعّال است. او افسری است از گونه افسران آلمان هیتلری، بسیار دقیق، سخت‌گیر و دارای جنبه‌های روحی گونه‌گون و حتّی متناقض. با دختری بسیار زیبا از خانوادهٔ خوانین مراغه به نام سودابه زناشویی می‌کند و به علّت همانندی او با زنی ارمنی بسیار خوشگلی که «الویرا» نامیده می‌شود وی را «الی» نام می‌نهد. (ص ۲۰۷) سرتیپ شادان، شخصی است فاسد و همجنس‌باز و برای این کار، حتّی از همسرش بهره‌گیری می‌کند، یعنی هر از چندی جوانی زیبا را به خانهٔ خود برده با سودابه آشنا می‌سازد و زمانی که آن دو ناغافل، مشغول هم‌آغوشی هستند با اسلحه وارد خوابگاه می‌شود و با تهدید و زور به جوان تجاوز می‌کند. ستوان زیبا و جوان آمریکایی بیلتمور نیز به همین ترتیب به تجاوز او تن درمی‌دهد. (ص ۲۱۱)

خواهرزن تیمسار شادان، تهمینه برخلاف سودابه، زنی است با شخصیّت استوار، اندیشهٔ روشن و متهوّر و به دانشجویی به نام ناصر که از مبارزان سیاسی است دل بسته و از او دارای پسری شده. تهمینه زیر بار تمنّاهای فاسد تیمسار نمی‌رود و حتّی در حضور دیگران، او را مسخره می‌کند و یکبار نیز در گردش دست جمعی که به همراه بیلتمور به ییلاق اطراف اردبیل رفته‌اند به روی تیمسار اسلحه می‌کشد و چیزی نمانده است که او را بکشد و تنها به واسطهٔ مداخلهٔ ستوان بیلتمور است که تیمسار از مرگ رهایی می‌یابد. هوشنگ، برادر این دو زن نیز مانند تیمسار و سودابه فاسد است و تن به هر کاری حتّی استخدام در ساواک ایران و سازمان «سیا»ی آمریکا نیز می‌دهد. تیمسار شادان، زمانی که می‌بیند تهمینه به تمنّای او تن نمی‌دهد، به وسائلی ناصر اسفندیاری را به قتل می‌رساند و از اینجا مبارزهٔ او و خواهر همسرش آغاز می‌شود، مبارزه‌ای که سرانجام به قتل تیمسار می‌انجامد و در قتل او تهمینه و هوشنگ

جداگانه وارد عمل می‌شوند. تهمینه کاردی را در پشت تیمسار فرو می‌برد و می‌گریزد و سپس هوشنگ فرا می‌رسد و کار شوهر خواهرش را که هنوز نمرده، با ساطور قصّابی به پایان می‌رساند. در پی قتل تیمسار، دولت پسر تهمینه را دستگیر و اعدام می‌کند.

از سوی دیگر، حسین تنظیفی سالها در زندان می‌ماند و به سرهنگ جزایری، ماهی، خانوادهٔ تیمسار شادان و روابط آنها و سلسله نسب خود می‌اندیشد. به دوران کودکی خود بازمی‌گردد و تاریخ مفصّل خانوادهٔ خود را که از اشراف بوده‌اند و پس از انقلاب اکتبر به این سوی مرز آمده و به فقر و فلاکت افتاده‌اند، بازمی‌گوید. این بخش پُرتفصیل، شرح حال خود و خانوادهٔ نویسندهٔ کتاب است که در برخی جاها به نهایت، شاخ و برگ یافته به طوری که می‌توان گفت او به این بخش از کتاب خود، جنبهٔ درشت‌نمایی داده یا به دیگر سخن، رویدادها را از پشت دوربین نجومی (تلسکوپ) دیده است و چکیدهٔ آن، این است که حسین در دامان پدر و مادری فقیر، امّا فوق‌العاده باهوش و ممتاز پرورده شده. کارهای پدربزرگ و مادربزرگ و پدر و مادرش، حتّی در کارگری حمّام و حمل گچ و آهک، درخشان، فوق‌العاده و به نهایت استادانه است. (نویسنده) در مصاحبه‌ای گفته است که (مادرم) اگر بی‌سواد نبود، بزرگترین شاعر جهان می‌شد.» (مصاحبه با ناصر حریری). طُرفه اینجاست که حسین میرزا پس از آزادی از زندان، دربارهٔ همین مادر بی‌سواد روایت می‌کند که او دربارهٔ وقایع آذربایجان و ورود ارتش به این ایالت (۱۳۲۶) می‌گوید:

باورکن جهل، بزرگترین دشمن مردم است. همه شدند جاسوس هم، جهل پسرم، جهل همهٔ بلاها از جهل می‌آید... مادرم به اندازهٔ کلّی تاریخ تجربه پیدا کرده بود. (۱/۴۴۰)

شمار زیادی از این حرف‌های قلمبه دربارهٔ «نبوغ پدر و مادر حسین میرزا» ـ که اگر مدرسه می‌رفتند دست هومر، افلاطون و هرودوت و دیگر بزرگان

شعر، تاریخ و فلسفه را از پشت می‌بستند، در کتاب آمده که لاف در غریبی و صدا در بازار مسگرهاست و افزوده بر این، کمکی به انسجام و پیشبرد داستان هم نمی‌کند از این قسم است:

«ایکی قالا» مرکز جادوی جهان بود و خانهٔ پدربزرگ درست در مرکز آن (۱/۳۲۸)!

مادر حسین میرزا در زمان گفتمان (!) دربارهٔ تاریخ، قربان صدقهٔ پسرش می‌رود:

ولی حسین عزیزم، مادر به فدای آن چشمهایت، این اراذل دور برِ شاه از اول اراذل نبودند. (۴۴۱)

خود حسین میرزا هم که قرار است در آینده نابغه باشد یا بشود، به مصداق تره به تخمش می‌رود، حسنی به باباش (و ماماش) به گفتهٔ مادرش در وقایع آذربایجان با تفنگ چوبی مشق می‌کرده و با اینکه ۱۲ سال داشته در خیابان‌ها و در زمان خطر در خیابان‌ها حضور می‌یافته و خلاصه به رغم «صِغر سن» همه جا [حاضر و ناظر] بوده است. (۴۳۹)

به هر حال، این حسین میرزای نژاده و تافتهٔ جدا بافته در فقر و فاقه بزرگ می‌شود، به مدرسه می‌رود، بچّه پولدارها در مدرسه او را تحقیر می‌کنند و اصل و نَسَبش را به چیزی نمی‌گیرند، و این بیچاره گرسنگی‌ها می‌کشد، توسری‌ها می‌خورد و سرانجام پس از فراغ از تحصیل، مترجم آمریکایی می‌شود و شاید خواب وزارت و وکالت یا سفر به آمریکا می‌بیند، امّا متأسّفانه در حادثهٔ قتل سروان کرازلی دستگیر و زندانی می‌شود.

سالها از زندانی شدن حسین می‌گذرد. جامعهٔ ایران متحوّل می‌گردد و انقلاب در دستور روز قرار می‌گیرد. پس از اوج‌گیری مبارزه، زندانیان سیاسی و حسین تنظیفی آزاد می‌شوند. حسین در جستجوی تهمینهٔ ناصری به آب و آتش می‌زند. همه جا او را می‌جوید و در سیل انقلاب به این سو و آن سو

می‌رود، امّا در هر حال به تهمینه فکر می‌کند. تهمینه، تجسّم همهٔ رنج‌ها، آرزوها و معمّاهای اوست. حسین، انقلابی نیست ولی اکنون که در سیر توفانی انقلاب افتاده می‌خواهد به قسمی در آن شرکت کند. انقلاب برای او زمانی ارزش پیدا می‌کند که با مدّت زندان طولانیش تماس یابد. احساس می‌کند که از مرکز همه معناهای زندگانیش تهمینهٔ ناصری ایستاده است. کلید معمّاهای حسین در دست اوست در واقع از انقلاب انتظار دارد که نه فقط این زن را برای او پیدا کند، بلکه کلید این قفل بستهٔ زندگانیش را هم در اختیار تهمینه بگذارد تا تهمینه آن کلید را در اختیار حسین تنظیفی قرار دهد. (۵۷۹)

در گشت و گذارها و جستجوهای خود حسین میرزا پس از آزادی از زندان در خیابان‌های تهران، در تلاش‌های او برای یافتن تهمینهٔ ناصری به تصادف، سودابه و هوشنگ، زن و برادر زن تیمسار شادان و ماهی، زن جزایری را در اتومبیل «ب.ام.و» شناسایی می‌کند. بی‌درنگ درمی‌یابد که آنها در صدد گریز به خارج از کشورند، پس با کمک مردم انقلابی سودابه و هوشنگ را دستگیر می‌کند و به گروه‌های انقلابی می‌سپارد، امّا در این میان، ماهی موفّق به فرار می‌شود.

در این گیرودار، جوانی به نام سهراب در زندگانی حسین پیدا می‌شود. سهراب از مبارزان سیاسی است و با تهمینهٔ ناصری ارتباط دارد، ولی برای حفظ تهمینه از تعرّض‌های ضدّ انقلاب و ساواک نمی‌تواند حسین را به دیدار او ببرد و از او می‌خواهد نامه‌ای برای تهیمنه بنویسد تا اگر تهمینه موافق بود دیدار مطلوب فراهم شود. آشنایی حسین با ابراهیم آقا، خانوادهٔ او، حاجی گلاب، رقیه و مرتضی سرآغاز رشتهٔ طولانی گفتگوها، دید و بازدیدها، تظاهرات خیابانی، زد و خوردهایی می‌شود که در مواردی بسیار خسته کننده است و به این قصّد نوشته شده که انقلاب را در مسیر لحظه‌ای و شبانروزیش نشان بدهد. این بخش طبعاً اگر موجزتر، فشرده‌تر و مجسّم‌کننده‌تر نوشته شده بود، مزایای هنری و ادبی «رازها» را افزون‌تر می‌ساخت.

سودابه پس از پیروزی انقلاب، محاکمه و اعدام می‌شود، ولی هوشنگ که از چنگال انقلابی‌ها فرار کرده و پنهانی در خدمت «سیا» و ضدّ انقلاب است، حسین را می‌کشد و خودش نیز در حمّام سونا به قتل می‌رسد. ماهی زن سرهنگ در خارج از کشور از اتاقی در متلی چند طبقه به پائین پرت می‌شود و می‌میرد. تهمینه نیز که در اتاقی در روستا زندگانی می‌کند، به علّت فرودآمدن سقف اتاق، درمی‌گذرد.

در پایان داستان، بابک اصلان‌پور باز نمایان می‌شود. حاجی گلاب شهید شده و زنش رقیه در خطر است. حسین می‌خواسته با رقیه ازدواج کند، اما پس از کشته شدن او رقیه بی‌حامی و سرپرست می‌ماند و بابک اصلان‌پور، او را به همسری خود درمی‌آورد. بابک در راه بازگشت به تبریز، مرگ دیویس آمریکایی به دست گرگ اجنبی‌کش را به یاد می‌آورد. او باز در دامنهٔ سبلان است:

آسمان صاف است و زمین پوشیده از برف و کوه استوار و ابدی سربرکشیده، ایستاده. حتماً چیز غریبی دیده‌اند که این همه مبهوت کوهستان شده‌اند. می‌روم کنارشان می‌ایستم و تماشا می‌کنم. می‌گوید: بابک، من می‌ترسم، می‌ترسم! درشت و بزرگ و قوی و جوان دارد از کوه پایین می‌آید و توفانی از برف در اطراف بلند شده.(ص ۲/۱۲۷۰)

به این ترتیب، این برادر، یعنی گرگ اجنبی‌کش (به تعبیر نویسنده) به دیدن رقیه و بابک می‌آید.

خلاصه مانندی را که خواندید، به هیچ وجه زوایا و ژرفای «*رازهای سرزمین من*» را نشان نمی‌دهد. چند مقالهٔ انتقادی نیز که دربارهٔ این کتاب در مجلّات ادبی به چاپ رسیده، چنان کاری را تعهّد نکرده‌اند. از جمله مطالبی که دربارهٔ کتاب براهنی به چاپ رسیده، نامهٔ اکبر رادی بود که با نوعی شیفتگی و حتّی مداهنه نگاشته شده است (بنگرید به مجلّهٔ *آدینه*).« *راویان قطورنویسی*»

نقد دیگری است که به قلم محمّدرضا قربانی در مجلهٔ *زن روز* شمارهٔ ۱۱۵۴، ۱۰ بهمن ۱۳۶۶ درج شده. تساهل در زبان م علائی (*کیهان فرهنگی*، سال ششم، شمارهٔ ۴، تیرماه ۶۸) نیز به سنجش شکل و محتوای «رازها» و به ویژه به سهل‌انگاری‌های زبانی براهنی پرداخته است.

اما مهمّترین و مفصل‌ترین نقد بعدی رازها *کتاب کینهٔ ازلی*، نوشتهٔ ابراهیم حسن بیگی (تهران ۱۳۶۷) است که دو کتاب براهنی در *انقلاب ایران ـ رازها* را مورد حمله‌های سخت قرار می‌دهد. موضوع انتقاد مهم حسن بیگی از کتاب براهنی حول این محور می‌چرخد که براهنی سوسیالیست، چهرهٔ انقلاب اسلامی ایران را مخدوش کرده است و هم چنین مطالبی در کتاب خود آورده که با موازین اخلاقی و اسلامی نمی‌خواند و مروّج فساد و سکسوالیته و موجب گرایش به سرشت‌های جانور خویانهٔ بشری است.

نقد محمدرضا سرشار (رهگذر) بر رمان *رازها...* در کتاب *پیش از آنکه سرها بریده بیفتد*، جامع‌ترین انتقادی است که با رعایت انصاف و با دقّت در این زمینه ارائه شده است. با این همه به دلیل آنکه رمان *رازها* از سلسله رمان-های فارسی است و از آنجا که مورد توجّه قرار گرفته و به چند چاپ رسیده و مسائل مهمّ اجتماعی سرزمین ما را در سه دهه بازگو کرده، نقد تفصیلی بیشتری را طلب می‌کند و به همین دلیل در سال‌های اخیر نیز انتقادهایی برکتاب براهنی نوشته شده و به چاپ رسیده است.

مطلبی که دربارهٔ کتاب *رازها* می‌توان گفت، این است که نویسنده در زمینهٔ قصه‌نویسی فارسی با زبان و قالب تازه‌ای ماجراها را روایت می‌کند و کار او کوششی است برای به وجود آوردن رمانی مدرن چنان که پیش از او هوشنگ گلشیری، صادق چوبک، بهمن شعله‌ور و دیگران در این زمینه تلاش‌هایی کرده بودند. در *رازها* صحنه‌های جذّاب و در خور توجّهی دیده می‌شود، مانند صحنه‌های «کُشته شدن سروان کرازلی با رگبار مسلسل گروهبان‌ها»، «رؤیاهای

دیوانه‌وار بیلتمور درسایگون»، «صحنهٔ آشنایی هوشنگ با سرگرد (بعدها) شادان در مهاباد» و «صحنهٔ قتل او به دست هوشنگ». امتیاز دیگر کتاب، ارائهٔ آدمهای گوناگون است از طبقه‌های متفاوت جامعه. بیشتر رویدادهای رازها در آذربایجان و تهران می‌گذرد و زمان آنها از پیروزی و شکست فرقهٔ دموکرات (۱۳۲۵ تا ۱۳۲۶) تا سال ۱۳۵۷، یعنی بیش از سی سال را دربرمی‌گیرد. در این عرصه و در این فاصلهٔ زمانی طیف‌های رنگارنگی از آدمها، رویدادها، احساس‌ها و عواطف، عادت‌ها، باورها گاه به صورت گزارش و توصیف و زمانی به شکل تصویرها و رنگین‌کمان‌هایی گسترده طرح می‌شود و بسط می‌یابد. آدمهای جاه‌طلب، فاسد، قدرت‌خواه از سویی و انسان‌هایی آرمانخواه، مبارزه و آزادیخواه از سویی دیگر به همراه مردم ساده؛ مانند مادربزرگ، پدربزرگ حسین میرزا، ابراهیم‌آقا، رقیه، حاجی گلاب در داستان نمایان می‌شوند. گروه اخیر، یعنی این توده‌های بی‌نام و نشان که سرگرم کارهای روزانه و دلبستگی‌های عادّی خویش‌اند، و در برخی لحظه‌ها از جمله در ایّام انقلاب به روی صحنه می‌آیند، تصاویر شاد و اندوهباری از خودگذشتگی‌ها، علاقه‌ها، ایثارها، دوستی و دشمنی به دست می‌دهند.

کتاب *رازها* از اوصاف رنج‌های توده‌های مردم نیز خالی نیست. بارزترین وصف رنج مردم عادّی در شرح حال دورهٔ کودکی خود حسین میرزا به دست داده شده است و از آنجا که متّکی به تجربه‌های مستقیم خود نویسنده است به رغم مبالغه‌گویی‌های بسیار او، گیرایی دارد. حسین میرزا کسی است که در خانوادهٔ فقیری زاده می‌شود و می‌بالد. سختی‌ها می‌کشد و همین سختی‌ها او را به تلاش برای پیشرفت برمی‌انگیزد. البتّه میل به والاشدن در او نیرومند است و می‌خواهد سدّ سکندری پایگان طبقاتی را بشکند و از مرداب زندگانی حقیرش بالا برود و به مقام و منصب و امتیازات دیگر زندگانی دست یابد. گرمای زیست در او شعله‌ور است. او که در مدرسهٔ اغنیا به نفقهٔ حاجی بادامچی

درس می‌خواند، هم از سوی مدیر و معلّمان مدرسه و هم از سوی شاگردانش تحقیر می‌شود.

خوراک و پوشاک درست و حسابی ندارد و در نهایت شوربختی زیست می‌کند. بدتر از همه اینکه برای سرگرمی معلّمان و شاگردان ثروتمند باید با شاگرد شوربخت دیگری مانند خود، مسابقهٔ فحّاشی بدهد. این دو نفر، بدترین فحش‌های عالم را به یکدیگر می‌دهند و دیگران کِیف می‌کنند. (۱/۳۴۲) موادّ خوراکی او در خانواده‌اش از دو جا تهیّه می‌شود: مردی خیرخواه، تابستان‌ها، هر هفته روز پنج‌شنبه سبد به نسبت بزرگی میوه (گرچه کرمو و گندیده) به خانهٔ آنها می‌آورد و هم چنین مادرش که در خانهٔ بازرگان‌ها خرحمّالی می‌کند با پس ماندهٔ غذاها یا خوراک‌های مخصوص روزهای جشن و سوگواری ـ که بین فقیران تقسیم می‌کنند ـ برای شوهر و کودکانش سفره‌ای رنگین می‌گسترد. پدر خانواده، کارگر حمّام است و به زحمت می‌تواند معاش خود و خانواده‌اش را فراهم کند.

صحنه‌های تلاش و رنج و اضطراب و شادی‌های خانوادهٔ حسین میرزا غالباً واقعی است و نویسنده در اینجا ما را به ژرفای زندگانی تودهٔ رنجبر جامعه می‌برد و جهنمی را که استعمار و سررشته‌داری وابسته ستمشاهی برای مردم ما فراهم آورده‌اند به خوبی نشان می‌دهد، مدرسه‌های ما را که در آن چوب و دشنام، حاکم بر مسائل تربیتی است تصویر می‌کند، مدیر و معاون مدرسه‌ای که در آن با مشاهدهٔ اندک خطایی به چهرهٔ دانش‌آموزی لگد می‌زنند به طوری که دهنش جر می‌خورد و دو تا از دندان‌هایش می‌شکند و سپس او را در حضور دیگران به چوب می‌بندند و از مدرسه بیرون می‌کنند (۳۳۸) « این طور وانمود می‌شد که معلّم‌ها دارند جوان‌ها را نصیحت می‌کنند. امّا وقتی پسر پولداری ترکه‌های بلند سپیدار، انار و آلبالو را برای معلّم‌ها می‌آورد، من و پسر قفلگر و نخ‌ریس و یخچالی .. دو دستمان را می‌گذاشتیم روی هم. معلّم‌ها می‌زدند و ما

می‌خوردیم.» (ص ۳۴۲) در این محیط، البتّه خرافات نیز جای نمایانی دارد. حسین، شبکور می‌شود و مادر بزرگ، او را به وسیلهٔ جگر سیاه و سفید معالجه می‌کند (۳۵۸) او مجذوب می‌شود و سر بر سینهٔ جوانی معمّم می‌گذارد و گریه می‌کند. آن‌گاه او را به نزد قره سیّد می‌برند تا درمانش کند [(قبلاً مادر حسین میرزا پیش قره سیّد می‌رفته تا به وسیلهٔ جادو و جنبل او، فرزندان دیگری پیدا کند (ص ۳۶۳)] اکنون حسین میرزا جوان و دچار بحران جوانی است، سرش را در لحظه‌ای در کوچه‌ای خلوت روی سینهٔ آن جوان گذاشته و سپس تسخیر شده است... زن جوانی نیز همان جوان را دیده و همان حالت را پیدا کرده است. حسین میرزا به واسطهٔ ریاضت‌های شبانه و خواندن اوراد مقدّس و آن زن به واسطهٔ عدالت و سادگی با «ماوراء» تماس یافته‌اند. «کاری که صداقت آدم می‌کند، کاری که نیّت پاک و سادگی روحانی انسان می‌کند خرد ورزش بشری نمی‌تواند بکند. آدم باید ساده باشد تا اسرار ناگفتنی جهان در او حلول کند» (ص ۳۷۲) خلود بقعهٔ شیخ صفی را وارد ریهٔ خود می‌کند. (۱/۷۷)

در این عرصه‌ها ـ که جای جای دیگر کتاب نیز نمودار می‌شود ـ نویسنده به سوی قسمی ترانساندانتالیسم یا به تعبیر خودش «اندیشهٔ ماورایی» می‌رود که هم رئالیسم او را به ویژه در تصویر صحنه‌های زندگانی خانوادگی، کودکی و نوجوانی و جوانی خودش مخدوش می‌کند و هم خرافی بودن او را می‌رساند و همین صحنه‌ها بهترین نشانهٔ ناهمگونی تجربه و اندیشهٔ داستان‌نویس است که «نو بودن» واقعی فکر او را سخت به زیر پرسش می‌برد و ما در جای خود به آن خواهیم پرداخت. به هر حال، صرفنظر از این تجربه‌های «ماورایی»، آنچه دربارهٔ زندگانی «تنظیفی‌ها» می‌نویسد سیر و سیاحتی است در وضعیّت خانواده‌ای ایرانی که همانند هزاران خانوادهٔ دیگر، زیر تازیانهٔ ستم و فقر افتاده‌اند و با اینکه گردش چرخ سنگین جامعه به دوش آنهاست، از کوچکترین

مزایای رفاهی و معنوی بی‌بهره‌اند و سیمای «پدر حسین میرزا» تجسّمی از این رنج‌های بیکران است:

پدرم کیسه‌کشی حمّام را به تدریج رها کرد و دکّان گچ‌پزی دایر کـرد. همیشـه سر و صورت خودش و الاغ‌هایش سفید بود. چشمهای میشـی هراسـانش از میـان سایه‌های گچ‌زدهٔ ابروها و پلک‌هایش برق می‌زد. انگار یک جفـت چشـم میشـی از اعماق گچ به سوی فضای بیرون گشوده شده (است) (۳۳۶)

و از همین دست است وصف خوراکی که مادر از سرای ثروتمنـدان بـه خانـه می‌آورد و ولعی که کودکان گرسنگی کشیده و پدر خانواده در بلعیدن آن دارند:

دیگ (خوراک) پُر از نوعی معجون بود. برنج، کباب، قورمه‌سبزی، ته‌چـین، قیمه، ترحلوا و نان لـواش سـفید مثـل بـرف ... بوهـای متنـوّع و دوارانگیـز و سرسام‌آور این غذاها دیوانه‌ام می‌کرد. اشتهای یک گرگ جـوع کشـیده را پیـدا می‌کردم. مادرم خودش غذا خورده بود. مادر بزرگ، پدر و من بـه غـذا حملـه می‌بردیم. با شتاب، با تمرکز حوّاس تمـام مثـل بچـه پلنـگ‌هـایی کـه پـدر یـا مادرشان شکاری لذیذ در برابرشان انداخته باشند... وقتی کنار می‌کشیدیم مثـل فیل مست بودیم. (ص ۳۴۳) ولی لذّت این معجون مست کننده را تحقیر بچّـه پولدارها به کلّی ویران می‌کند «آنها با حرکاتشان به من می‌فهماندند که حسـین مف با بلع ته ماندهٔ غذای طبقهٔ ما نمی‌توانی طبقه‌ات را عوض کنی» (ص ۳۴۴)

از جمله صحنه‌های مؤثّر دیگر کتاب، صحنهٔ شـکنجه سـرهنگ جزایـری و گروهبان‌هاست. او با روحیهٔ درویشی و آنها با روحیهٔ رزمی شکنجه‌ها، توهین-ها، کتک‌ها را تاب می‌آورند و اعدام می‌شوند:

آنها تیرباران کردند. همان جا. زیر باران. و من صدای سقوط بدن‌هایشان را می‌شنیدم و می‌دانستم که آن بدن‌ها اصلاً بدن نیستند، بلکه احساس‌های درهـم پیچ هستند، گلوله‌هایی از احساس پیچیده هستند، چیزهای عمیق تودرتویی که به هم گره می‌خوردند و از اعماق آنها گریه، حـسّ وفـاداری، شـور فـداکاری،

عشق، اشتیاق مرگ، تصویر دائمی معشوق، هوای دیوانه کنندهٔ بهار، شهوت شورانگیز حیوان‌ها و انسان‌ها در دشت‌های پوشیده به سنبل مغان ناشی می‌شود، نشت می‌کند به بیرون، و روح را جلا و صفا می‌دهد. (صص ۴۱۵ ـ ۴۱۶)

وصیّت‌نامهٔ سرهنگ جزایری نیز همراه با نشان دادن گرایش‌های عارفانهٔ او این تصویر را جاندارتر می‌کند. او در «وصیت‌نامهٔ» خود، پرده از ماجرای کشتن سروان کرازلی برمی‌دارد، تصمیم مردان گروهبان‌ها را تقدیر می‌کند، تبهکاری، دغل‌کاری و نوکر اجنبی بودن ارتش شاهنشاهی را اعلام می‌دارد، رنج‌های خود و بدکاری زنش را توضیح می‌دهد، از *قرآن* و شعر حافظ می‌گوید و سرانجام پس از اشاره به دوران خوش گذشته و زیبایی‌های همسرش می‌نویسد:

من زیبایی را درک کرده‌ام، آن را تماشا کرده‌ام. از آن در معصوم‌ترین مراحل آن بهره برده‌ام و خدا را شکر می‌کنم که به من فیض درک زیبایی را در معصوم‌ترین مرحلهٔ آن عطا فرمود. پس از رفتن زنم هر اتّفاقی برای او و زیباییش افتاده باشد به من مربوط نیست ولی درک آن زیبایی که روحم را غنی و عمیق کرد... مربوط به من است. هر رنجی کشیده باشم در برابر درک [آن] زیبایی هیچ بوده است (ص ۳۰۶)

صحنه‌هایی که مردم، مجسّمه‌های شاه را پایین می‌آورند یا بر ضدّ رژیم راهپیمایی می‌کنند و به بحث و جدل با هم مشغول می‌شوند، گرچه کم و بیش واقعی است، جنبهٔ گزارشی دارد و از نظر هنری غالباً بی‌ارزش است، امّا صحنهٔ مجادلات روانی و عاطفی و از این میان به ویژه تک گفتار درونی «ماهی» زن سرهنگ جزایری به وجهی مؤثّر نوشته شده و از این بخش‌های خواندنی کتاب است و روابط زیر جُلی دربار و بزرگان و سران کشور ما را در دورهٔ پهلوی به مراتب بهتر از شعارها و سخنان [فرضی] افسران آمریکایی دربارهٔ ایران و دولت ایران و حمله‌های مستقیم نویسنده به دولت و ارتش آن زمان تصویر می‌کند (ج ۲، صص ۱۰۹۷ ـ ۱۱۶۶)

به طور کلّی، نویسنده در صحنه‌هایی که به ترسیم زندگانی مردم و به ویـژه خانوادهٔ تنظیفی؛ و ابراهیم آقا و خانوادهٔ او می‌پـردازد ضـرب آهنـگ زنـدگانی فلاکت‌بار تودهٔ مردم یا وضعیّت‌ها و آرزوها و رنج و شادی‌های زندگانی طبقـهٔ متوسّط جامعه را بهتر نشان می‌دهد. این صحنه‌ها همگی حـول محـور فقـر یـا دشواری زیست آدمهای عادّی می‌چرخد و چیزی که آنها را بـه ویـژه جانـدار می‌کند تصویرهای متناقض زشت و زیبا، خـوش و نـاخوش حیـات اجتمـاعی است که از تخیّل نویسنده رنگها می‌گیرد. حسین میـرزا و خـانواده‌اش البتـه از دیگران واقعی‌ترند. شهر تبریز و محلّهٔ «ایکی قـالا» و رنـج‌هـا و نومیـدی‌هـا و خوش و ناخوش‌های مـردم فقیـر و آینـدهٔ تاریـک آنهـا و آرزوهـای شـعله‌ور حسین، چیزهایی از همان «اعماقی» می‌گوید که نویسنده پی‌درپی برای تصـویر کردنش خیز برمی‌دارد، گرچه بیشتر اوقات به جهت گرایش به ترانساندانتالیسم از سیر در ژرفا بازمی‌ماند و سطح را تجربه می‌کند وقتی خواسـتگاری مـادرش را می‌نویسد (صحنه‌ای که به تأثیر از خواستگاری زری و حمّام رفتن او نوشـته شده (بنگرید به *سووشون*) یا مبارزهٔ زنان پدربزرگ با هم را به تصویر می‌کشد یا هیجان‌های کودکان تهران و احمد، پسر ابراهیم آقا را در مبارزه‌های خیابـانی و دیدن زندانی سیاسی وصف می‌کند و کوچه‌های تنگ و خانه‌ها و مردم فقیـر محلّهٔ «ایکی قالا» را نشان می‌دهد، صحنه‌هایی که صبغه‌ای از ضُحک و جدّ بـه خود گرفته و هزل و استهزای تلخی و زشتی آنها را اندکی تخفیف مـی‌دهـد... رئالیسم نویسنده گُل می‌کند، گرچه ناتورالیسم و سوررئالیسم او گاه دشواری‌ها و تلخی‌های زندگانی مردم ژرفا را از حدّت و شدّت می‌اندازد.

کتاب، در مجموع از لحاظ کشش و سرگرم‌کنندگی ویژهٔ قصه بهره‌هـا دارد، شخصیّت‌های متنوّعی، همچون سرهنگ جزایری عارف پیشه، تیمسـار شـادان فاسد، ماهی فریب خورده و هوسران، سروان دوگلاس آمریکایی کتاب‌خوان و با فرهنگ، قره سیّد جادو جنبل‌کار، تهمینهٔ ناصری، سهراب، بابک اصلان‌پور و

گروهبان‌های دلیر و فداکار، حسین میرزای متناقض و گمگشته و سرگردان، سروان کرازلی دیوانه و سادیست (دیگر آزار)، ستوان حمیدی ترسو که دربازجویی سرهنگ جزایری را به باد دشنام می‌گیرد، عبدالله‌خان، زندانی سیاسی مقاوم ... در فرارو‌ند بسط قصه نمایان می‌شوند و در میان موج پیچیده و پُرسیلانی از رویدادها و خاطره‌ها پدیدار و ناپدیدار می‌گردند تا دوباره در تک گفتار درونی یا خاطرهٔ دیگری نمایان شوند. ضرب آهنگ کلام نویسنده در روایت رویدادها غالباً عاطفی، تغزّلی و حزن‌انگیز است، ولی البتّه لحظه‌های حماسی نیز وجود دارد (در کشتن سروان کرازلی و اعدام گروهبان‌ها، در تظاهرات خیابانی و در روایت بابک اصلان‌پور). گونهٔ منفی کتاب (بیشتر شخصیّت‌ها، از این دست‌اند) مانند تیمسار شادان، سودابه، حاجی جبّار ... متنوّع‌اند. خواننده در کتاب، شماری از مردان و زنانی رامی‌بینید که از اعماق تاریکی اهریمنی بیرون می‌آیند و تخم هرزگی و فساد می‌پراکنند و درمی‌یابد که چقدر بیرحم و چقدر خودخواه و تیره درونند. از آمریکایی‌های مانند گروهبان دیویس و سروان کرازلی و ستوان بیلتمور ... گذشته زشت‌ترین چهره از آنِ تیمسار شادان است که صفحات زیادی از کتاب را به خود اختصاص داده است، ماجرای تجاوز او به هوشنگ ـ که بعد، برادر زنش می‌شود ـ روحیّهٔ او را خوب نشان می‌دهد. در این زمان شادان سرهنگ است و رئیس دژبان مهاباد؛ در خیابان، هوشنگ شجاعی را می‌بیند. در سال‌های بعد از ۱۳۲۶ همهٔ جوان‌های آذربایجان، مشکوک قلمداد می‌شدند. هوشنگ البتّه سیاسی‌کار نیست و پدرش مالک است و در این زمان با مادر و خواهرانش در مهاباد زندگانی می‌کند. شادان که صورتی استخوانی و سبیلی مستطیل شکل و سیاه دارد سوار بر جیپ به او نزدیک می‌شود و پس از پرسیدن نام و نشانی او به سرباز همراهش دستور توقیف وی را می‌دهد. هوشنگ می‌گوید عوضی گرفته‌اید من هیچ کاری نکرده‌ام. سرهنگ به او سیلی می‌زند و می‌گوید خفه شو متجاسر،

متجاسِر عنوان وحشتناکی است که به مخالفان حکومت می‌دهند. پس هوشنگ، ناچار ساکت می‌شود. آنها سوار بر جیپ از مهاباد بیرون می‌آیند و به سوی تبریز می‌روند. مبالغی مسافت دور از شهر، سرهنگ دستور می‌دهد جیپ از جادّه خارج شود.

هوشنگ گریه‌اش گرفت و گفت جناب سرهنگ چه کار می‌خواهید بکنید؟ سرهنگ گفت: عاقل باش پسر. توکه قول دادی. بعد به راننده و سرباز گفت شما بروید بگردید، بعد صدایتان می‌کنم. راننده و سرباز پیاده شدند و رفتند... از آن به بعد، دنیا برای من در یک چیز خلاصه شد. بزرگ شدن و انتقام گرفتن از شادان. (۱۲۳۱)

فانتزی فرح بخشی نیز در کتاب هست، که صرفنظر از محتوای روان-شناختی ویژه و درست بودن یا درست نبودن آن، رؤیاگونهٔ بامزه‌ای است هرچند پایان خوشی ندارد. حسین میرزا خواب عجیبی می‌بیند:

دختری پانزده شانزده ساله شده بودم اسمم شادی بود. دختر نسبتاً بلند قدی بودم با چشمهای درشت مشکی، ابروهای نیمه پُرپشت. موهایم بلند و سیاه بود و تا کمرم می‌رسید. می‌فهمیدم دختر زیبایی هستم. خواستگار، پشت خواستگار به خانهٔمان می‌آمدند. پدر می‌گفت به برادر مرحومم قول داده‌ام شادی، مال علی (پسر او) باشد. مادرم گریه می‌کرد از کجا می‌دانی علی چه جور آدمی است؟ می‌دانی چند سالی است (که به خارج از کشور رفته) ... آخر مرد، فکر دخترت باش... پدرم می‌گفت برمی‌گردد با سربلندی برمی‌گردد. پسر برادر من است، دامادم هم که بشود دیگر نور علی نوراست (علی از مبارزان سیاسی خارج از کشور است) هر دختری خواب همچو شوهری را می‌بیند... من از پشت در بلند می‌شدم رفتم به اتاق خودم جلو آینه نگاه می‌کردم توی صورتم توی چشمهایم... چطور می‌شد که او، (علی) چشمهٔ عشق مرا باز کند؟ من می‌شوم وطن او، خانه‌ام را وطن او می‌کنم پر از گل و سبزه و عطر، موها

حتّی سبیلش را شانه می‌کنم. با این انگشت‌های خودم ... همه جای تنش را مشتمال می‌دهم. شانه‌ها، پس‌گردن و پشتش را می‌مالم. باید درد دوری را از تنش بکشم بیرون. حتماً در زیر دست‌هایم می‌نالد و می‌گوید تو داری همان کاری را با من می‌کنی که سالها بود می‌خواستم باهام بشود. (پس از آمدن علی) همه چیز آماده بود و من آماده‌تر از همه. انگشت‌های کشیده و مرموز یک نفر را حسّ می‌کردم که دارد از موهایم پایین می‌رود در اعماق تنم در جایی که آدم هیچ وقت حرفش را به کسی جز محرم خود نمی‌زند داغ می‌شدم. عشق ... نزدیک‌تر می‌شد نه مثل یک ستاره که از دور برق بزند نور داشته باشد ولی سرد سرد باشد... بلکه مثل یک تکهٔ آتش داغ، مثل یک زغال سنگ سوزان که تن آدم را بسوزاند، قلبش را آتش بزند... مثل یک آتش گردان دور سرش حسّ کند، بسوزد، توی دلش، عمق جای محرمش و بگوید بازهم بازهم می‌خواهم. بیشتر می‌خواهم می‌خواهمت، زغالی سوزان! آتش واقعی! شوهرم بشو! بغلم کن، آتش بزنم. مرا زن خودت بکن (صص ۴۹۴ ـ ۵۰۳)

اما علی متأسّفانه به صورت عجیبی به صورت انسانی شقّه شده در مجلس عروسی حاضر می‌شود:

علی از سر و سینهٔ دو نصف شد یک نصفه به طرف راست جدا شد و نصفهٔ دیگر به طرف چپ ... زن‌ها صورت‌هاشان را می‌خراشیدند، موهاشان را می‌کندند و جیغ می‌زدند. (ص ۵۱۷)

گرایش نویسنده به وصف جزئیّات واقعی، گاه کار را به زشت‌نگاری و ناتورالیسم می‌کشاند در مثل اهل کوچه‌ای که ابراهیم آقا و خانواده‌اش در آن زندگانی می‌کنند به توصیهٔ مادر ابراهیم آقا ـ روان‌شناس محل ـ در سطلی می‌شاشند و آن سطل را بر سر حاجی جبّار بیمار وسواس و مخالف انقلاب می‌ریزند تا درمان شود (۶۵۱) در صحنه‌ای دیگر پس از اینکه ماهی، معشوقهٔ شاه می‌شود، شاه پس از مدّتی آمیزش با او، در زمان ادرار کردن، احساس سوزش

می‌کند. در مراجعه به پزشک، کاشف به عمل می‌آید که آن جناب سوزاک گرفته است. در جای دیگر، مادربزرگ حسین میرزا هم تخم‌مرغهای جادویی قره‌سیّد را که روی آن دعای رفع اجنّه نوشته شده، در یک روز می‌خورد و روز بعد به مستراح می‌رود و فریاد می‌زند: صدّیقه دو حبّهٔ قند بردار و بیاور. دست مادربزرگ از توی مستراح بیرون می‌آید و یکی از حبّه‌ها را برمی‌دارد. صدّیقه پشت درِ مستراح چمباتمه زده. مادربزرگ فریاد می‌زند کوچک است برود تو، آن تو نمی‌ماند و حبهٔ قند را پس می‌دهد و حبّهٔ درشت را برمی‌دارد. صدّیقه اخم می‌کند. حبّهٔ قند را پرت می‌کند. صدایش بلند می‌شود: قندی که از توی ... افتاده می‌گذارد کف دست من، خجالت هم نمی‌کشد. (۱/۳۱۹)

این گرایش به ناتورالیسم و تقلید از *سنگ صبور* چوبک، در دشنام‌های بخش «قول یک مترجم سابق» نمودی بارز می‌یابد. می‌پرسید تیمسار همجنس-باز بوده یا نه؟ شاید شما از آن محقّق‌های روانکاو هستید که همه چیز را از دید مسائل جنسی می‌بینند و فکر می‌کنند که سرنوشت تاریخ جهان یا شهر تبریز را پایین تنهٔ درست یا منحرف یک تیمسار تعیین می‌کند. (۱/۱۵۱) همین مترجم سابق (که ایران را ترک گفته و در آمریکا زیست می‌کند) می‌گوید:

نشستن تو آن وطن لعنتی و هی عمله بنا دیدن، هی مف بچّه دهاتی دیدن، ه‌ی کور و کچل دیدن، هی شعر خیّام و حافظ ازبرکردن ... سر چهار راه «شهناز»، «پیشاب» [یعنی آبجو] «شمس» نوشیدن و دل و جگر و قلوه خوردن و با این و آن با خوش رویی سلام وعلیک کردن ... و شب کلید انداختن توی جا کلیدی در و تو رفتن و خوابیدن بغل زنی که بوی شاش و گُه هفت تا بچهٔ مف به دهان می‌دهد. خوب حالی‌تان شد آقای ریشه‌دار. مُف ریشهٔ شماست (۱/۱۴۷)

این صحنه‌ها و مبالغه در آوردن کلمه‌ها و عبارت‌ها و صحنه‌های رکیک و زشت و دشنام‌های مکرّر (هرچند از زبان این یا آن باشد) باز از دلبستگی خاصّ نویسنده به عکس‌برداری از جزئیّات واقعیّت و تسلیم به هر آنچه

هست، حکایت دارد و در این زمینه براهنی را به صادق چوبک و *سنگ صبور* نزدیک می‌کند. البتّه یکی از گرایش‌های مهم نویسندگان مدرن، روی آوردن به شیوهٔ «ناتورالیسم» است که در پس پشت آثار جویس و پروست نیز پنهان شده است (به گفتهٔ ادموند ویلسن، *یولیسس* جویس، *اودیسهٔ* جدیدی است که در موضوع و شکل، به دقّت از *اودیسهٔ* هومر پیروی می‌کند و معنای شخصیّت‌ها و رویدادهای نقلی ناتورالیستی آن را بدون ارجاع به اصل هومری آن درک نمی‌توان کرد» (*قلعهٔ آکسل*، ۱۵۶) امّا بین صحنه‌های «زشت نگارانهٔ» آثار جویس و پروست و صحنه‌های ناجور *سنگ صبور* و *رازها* تفاوت بسیار است، از جمله تفاوت‌های این دو، قسم الفیه شلفیه‌پردازی آن است که در آثار جویس و پروست در متن گزارش واقعیّت‌ها عنصرهای تاریخی و آرمانی وجود دارد. بخش بیشتر کتاب *رازها* را حسین میرزا روایت می‌کند و او وسواس‌های غالباً شخصی خود را بر صفحات کتاب می‌ریزد. (قول حسین میرزا صفحه‌های ۳۰۷ تا ۱۰۵۷ متن را دربرمی‌گیرد، هفتصد و پنجاه صفحه، یعنی بیش از نیمی از متن را)

درواقع، یکی از مشغله‌های مهمّ نویسندهٔ *رازها* دلبستگی اوست به کاویدن طبیعت، غریزه و رفتار بشری. او در سراسر کتابی که در ظاهر، رمان تاریخی ـ سیاسی است، پی در پی به «اعماق روان انسانی» و «ناخودآگاهی» فرو می‌رود و آنچه از این اعماق بیرون می‌رود نظریّه‌ها و حرف و حدیث‌های دست چندم روانکاوان عامیانه است. نویسنده بیشتر رویدادهای بیرونی را از همین دریچه می‌نگرد و خودآگاه یا ناخودآگاه زشتی‌ها و پلشتی‌ها را مطالعه می‌کند، یعنی می‌کوشد عناصر پیش پا افتاده و مبتذل را با بی‌اعتنایی زیست‌شناسی واکاوی کند. او کاری را که چوبک در *سنگ صبور* و امیرگل آرا در *نکبت* آغاز کرده‌اند، گامی چند پیش می‌برد: عنصر و مایهٔ شاعرانه دادن به زشتی‌ها و پلشتی‌ها و مُوجّه ساختن مایه‌های خرافی و ستودن «مدفوع» و گند و کثافت. به خوبی می‌توان دید نویسنده فاقد نظرگاه تاریخی است و تاریخ و سیاست سه دههٔ

اخیر، وسیله‌ای بوده است برای بیان سوبژکتیویسم آشوبگرانه و وسواس‌های غالباً جنسی حسین میرزا و دیگران.

رازهای سرزمین من، ترکیب و همزمان ساختن عناصر ناهمگونی است به منظور ساختن کلّی همگون. نویسنده به کمک توصیف‌ها، روایت‌ها، تک‌گویی‌های درونی، توضیح‌ها و حتّی برگه‌های بازجویی می‌کوشد داستان بلندی بنویسد حکایت کنندهٔ زندگانی متنوّع، دردمندانه، شورانگیز و جراحت‌بار مردم و فرهنگ گستردهٔ آنها. دربارهٔ رویاها و آرزوهای ایشان خود می‌گوید: «به عمق زندگانی مردم محیط خود و جهان معاصر و فرهنگ گذشته و امروز آنها توجّه داشته و تکنیک کتاب با وضع تکنیک به طور عام و پیشرفت علوم و فنون و فلسفه و برداشت‌های امروزی از زندگانی بشر مطابق است» (۲/۱۲۷۴)

این ادّعایی است بس گزاف و با توجّه به محتوا و شکل *رازهای سرزمین من* و صحنه‌هایی که نورافکن نویسنده بر آن تابانده شده، می‌توان گفت وعده‌ای است داده شده، امّا انجام نگرفته. اگرچه تردیدی نیست که هیچ شاعر و نویسنده‌ای ـ جز نادره‌های ادب آن نیز به تقریب ـ نمی‌تواند کل زندگانی پُرسیلان ملّتی ویژه را ترسیم کند، درستی ادّعاهای نویسنده را از همین واقعیّت می‌توان دریافت و این نیز همانند ادّعای دیگر اوست که در نوشتن رمان خود به جمع‌آوری مطالب، مطالعهٔ اسناد و جاها و تاریخ‌ها دست برده و زحمات طاقت‌فرسا کشیده (۲/۱۲۷۵) و در اینجا به تلویح و در سطرهای بالاتر به تصریح خواسته است اثر خود را در مقام آثاری مانند *جنگ و صلح*، *خانواده تیبو*، *تراژدی آمریکائی* وابنماید، امّا حتی خواننده‌ای عادّی که در مطالعهٔ پژوهش‌های تاریخی و اسناد نیز دستی ندارد، می‌تواند دریابد که در کتاب *رازهای سرزمین من*، هیچ واقعیّت و رویداد سیاسی سه دههٔ اخیر به طور مستند مطرح نشده و از این نظر، آنچه را که او دربارهٔ وقایع آذربایجان در سال‌های ۲۵ و ۲۶ و عملکرد مستشاران آمریکایی در ایران و وضع دربار و

دولت و سپس رویدادهای انقلاب ایران نوشته، جز مطالبی سطحی و افواهی و مشاهدات اتّفاقی و مطالب روزنامه‌ها، چیز دیگری نیست. درواقع نویسنده در تماس گرفتن با اوضاع ایران در سه دهۀ اخیر در سطح رویدادها شناور است. در اینجا کافی است مطالبی را که در جلد اوّل کتاب، دربارۀ آذربایجان سال‌های ۲۵ و ۲۶ آورده به کمک اسناد تاریخی بسنجیم تا ببینیم این مطالب با واقعیّت چقدر فاصله دارد. نویسنده از قول مادر حسین میرزا دربارۀ آذربایجان آن سال‌ها چیزهایی می‌نویسد که چکیده‌اش این است:

مردم، پیر و جوان، بزرگ و کوچک، زن و مرد در خیابان‌ها راه می‌رفته، کف می‌زده هورا می‌کشیدند. بچّه‌ها با تفنگ مشقی تمرین می‌کردند. همه می‌خواستند بجنگند، ولی آزاد باشند، مسأله این نبود که همسایۀ شمالی یا جنوبی چه می‌گفت، مسأله این بود که من رأی دادم پدرت رأی داد، زنها هم نماینده شدند. سپس فرقه رفت. همه به جان هم افتادند و هر کسی را که متّهم به عضویّت فرقه [دموکرات] می‌شد، می‌کشتند. این پیش از ورود ارتش است، امّا پس از ورود ارتش همه شدند جاسوس هم. به استثناء بعضی‌ها که مثل شیر وایستادند و بعضی‌ها که دررفتند... باورکن! افتضاح بودند. پسر مشهدی باقر عضو انجمن ولایتی شد. همه فکر می‌کردند انقلابی است. برای مملکت‌اش [نویسنده، آذربایجان را مملکت می‌شمارد] جان فدا می‌کند. ارتش که به چند قدمی شهر رسید. یک روزه بیست و شش نفر را گرفت و داد دست مردم جاهل و چند نفرشان را به دست خودش [!؟] تیرباران کرد. در آغازمی‌گفتم تا این جوان‌ها در تبریز هستند قوام‌السّلطنه جرأت نمی‌کند از دربار برای ما، آقا بالاسر بفرستد ولی همین ولدالزّنا راه قوام‌السّلطنه را صاف کرد. (۴۴۲) پسر مشهدی باقر، اوّل انقلابی بود و آخر سال انقلابی‌ها را تیرباران می‌کرد. (۴۴۴).

جای دیگر می‌نویسد:

شوروی، کشوری امپریالیستی نیست. حرفی که ... به عنوان سوسیال امپریالیسم عنوان می‌کنند، فکری است بسیار لغو و مسخره.

از تناقض‌گویی‌های «دانای کل»، یعنی مادر حسین میرزا نمی‌توان صرفنظر کرد. او در صدر مقال، هیجان عمومی زن و مرد، پیر و جوان آذربایجانی‌ها را در واقعهٔ خودمختاری تصریح می‌کند و حتّی می‌گوید کودکان ده دوازده ساله به تمرین رزمی می‌پرداختند، مردم آزاد شدند، زن‌ها وکیل انتخاب کردند و در پایان سخن، می‌گوید «جز عدّه‌ای اندک، همه جاسوس یکدیگر شدند» خود این تناقض گویی نشان می‌دهد که جنبش فرقهٔ دموکرات ریشهٔ استواری نداشته و پیش از حملهٔ ارتش، فرو ریخته است و مردم در خیابان‌ها یکدیگر را به عنوان خائن می‌کشته‌اند و هورا می‌کشیدند. از سوی دیگر، خاطرات بعضی سران حزب توده: دکتر کشاورز، انور خامه‌ای و ایرج اسکندری و گواهی ارتشی‌های پیوسته به فرقه و اعترافات دکتر کیانوری، احسان طبری و نیز مطالبی که پس از درگذشت استالین و محاکمه و اعدام باقراوف در نشست‌های حزب کمونیست و مطبوعات شوروی آن روز مطرح شد، همه نشان می‌دهد که طراح اصلی واقعهٔ آذربایجان باقراوف و ک. گ. ب بوده‌اند. باقراوف طرح خود را به تصویب استالین می‌رساند و کار را راه می‌اندازد. ایرج اسکندری نوشته است که مجری طرح در ایران، کامبخش و کیانوری بوده‌اند و دیگر اعضای کمیته مرکزی از جمله خود او و حتّی سفیر شوروی از آن طرح آگاهی نداشته‌اند. از این گذشته، هیچ عقل سلیمی باور نمی‌کند قیامی طبیعی و با اسلوب در بخشی از کشوری روی دهد در حالی که ارتش کشور دیگری آنجا را اشغال کرده باشد. اگر قرار بوده است شوروی، بخش شمالی کشور ما را «آزاد» کند بهتر همان بوده است که خود، دست به کار شود و پای مردم کشور ما را به ماجرایی آن چنان خطرناک نکشاند (مانند لشکرکشی به افغانستان که این هم چون تجاوزکارانه بود، شکست خورد) البتّه می‌دانیم هم میهنان آذری و

کردی ما عموماً به سبب ستم حکومت مرکزی و جنایت‌های مأموران واکسیل بند و اداری آن، تنفّری نسبت به دربار، دولت و تهران‌نشین‌های صاحب مقام، داشته‌اند و این تنفّر و خشم، البتّه به صور گونه‌گون بروز می‌کرده است. آذربایجان به ویژه در جنبش مشروطه پیشینهٔ درخشانی دارد و علمدار آن جنبش است. آذری‌ها، هم‌میهنان ما و ایرانی و مرزدار سرزمین ما بوده و هستند. بنابراین آذری‌های دلیر می‌توانسته‌اند در سال‌های پس از شهریورماه سال ۲۰ نیز پرچم مبارزهٔ نوآیینی را به دوش گیرند و قانون، دادگری و آزادی را برای این ناحیه و سراسر کشور طلب کنند، امّا متأسّفانه در قیام فرقهٔ دموکرات، هیچ یک از شرایط انقلابی واقعی موجود نبوده. مردم آذربایجان همه با شعارها و رفتار حزب توده و فرقهٔ دموکرات موافق نبوده‌اند و فرقه، مخالفان بسیاری در بین مالکان، بازرگانان، دینیاران، پیشه‌وران و دیگر اقشار مردم داشته است و به گواهی رویدادهایی که پس از خارج شدن ارتش شوروی و سران فرقه در تبریز، زنجان، مراغه و دیگر شهرهای آذربایجان روی داد، رفتار بسیاری از افراد فرقه با مردم نیز خوب نبوده و بدرفتاری افراد مسلّح، تنفر مردم را برمی‌انگیخته است.

کوتاه سخن اینکه پس از خودمختاری، مردم آذربایجان به زودی درمی‌یابند با قیامی غیرواقعی و تحمیلی سروکار دارند و کسانی مانند ژنرال غلام یحیی حاکم بر سرنوشت‌شان شده‌اند که روی سرتیپ‌ها و سرلشکرهای ارتش شاه را سفید کرده‌اند. گفت: صد رحمت به کفن دزد اولی! از این گذشته از طرح باقراوف نه شوروی، نه حزب توده، نه فرقه و نه مردم آذربایجان طرفی نبستند. قوام‌السّلطنه به اتکاء تهدید ترومن، با زیرکی و با وعدهٔ تصویب کردن قرارداد نفت شمال، دولت شوروی را وادار به عقب‌نشینی کرد، ارتش شوروی از ایران خارج شد و ارتش مرکزی به سوی آذربایجان به حرکت درآمد و طرح خودمختاری دود شد و به هوا رفت. در این جریان، شاه کمترین سهم را داشت و

سنگینی بار به دوش قوام السّلطنه بود و به همین دلیل شاه از قوام‌السّلطنه بدش می‌آمد و به زودی وسیلهٔ خانه‌نشینی او را فراهم آورد، زیرا می‌دانست با حضور قوام در دولت نمی‌تواند «افتخار فتح آذربایجان» را به حساب خود واریز کند.

این واقعه، متأسفانه پایه‌های حکومت شاه را استوارتر و قدرت او را افزون‌تر کرد و محیط به نسبت آزاد ایران پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ دچار اختناق مجدّد شد. ارتش، رکن دو و «عالی رتبگان» دولت مرکزی در تجاوز به حقوق مردم، دست بازتری یافتند و بی‌مانع به غارت دارایی مردم و بیت‌المال دست زدند. احزاب و روزنامه‌ها مدّتی طولانی تعطیل شدند. احترام و شأن دولت شوروی که پس از پیروزی بر فاشیسم آلمان در ایران و جهان بالا گرفته بود، به زیر پرسش رفت، انشعاب مهمّی در حزب توده روی داد، و انشعابی‌ها اسرار مهمی از وابستگی‌ها و نادرستی‌های سران حزب (کامبخش، کیانوری، قاسمی ...) را به روی دایره ریختند و در نهایت، ارتجاع و استبداد در ایران قوّتی مضاعف یافت. آنچه گذشت این بود: شوروی به رغم قراردادهای جهانی، پس از جنگ دوم جهانی، ارتش خود را در ایران نگاه داشت و در سال ۱۹۴۶ پس از دو سال منازعه و گفت‌وگو، به واسطهٔ مداخلهٔ ایالات متّحدهٔ آمریکا، دولت مرکزی ایران پیروز شد و نظام دولتی متّکی به شوروی فرو ریخت. برای آگاهی بیشتر بنگرید به کتاب‌های زیر:

G. LeneZowski, *Russian and The West in iran*, 1949, P:223-35
G. LeneZowski, *The Eommonist movementin iran*, 1947, P: 29-45

گزارش‌های دیگر نویسنده از مداخلهٔ آمریکا در ایران، وضع مستشاران خارجی، وضع و حال زندانی‌های سیاسی و رویدادهایی که پیش زمینهٔ انقلاب ایران در سال ۱۳۵۷ بوده است نیز دست کمی از گزارش‌های او دربارهٔ واقعهٔ آذربایجان ندارد و غالباً مصنوعی، یکجانبه و احساساتی است. در مثل خیزش

نیروهای دینی در ایران را که پس از دوم خردادماه ۱۳۴۲ ابعاد عظیمی یافت به طور عمده نادیده می‌گیرد. نویسنده اگر می‌خواست گزارش درستی از جنبش ملّی شدن نفت و قیام‌های دوم خرداد ۴۲ و سال‌های ۵۶ و ۵۷ به دست دهد می‌بایست عوامل و تحوّلات زیادی را در نظر گیرد؛ از جمله:

بالیدن پُردامنهٔ نیروهای اسلامی در ایران و منطقه، قدرت یافتن روزافزون نظام سلطنتی در ایران و در خاورمیانه با حمایت مستقیم آمریکا، مدرنیزاسیون قلّابی بدون زمینهٔ استوار ملّی، فساد اداری و تجمّل‌پرستی وحشتناک، تقابل نیروهای جهانی در خارج و داخل کشور، عقب‌ماندگی شوروی در اصلاح وضع عمومی روسیه و اقمارش و در جنگ ستارگان، چرخش سیاست آمریکا درمقابله با بلوک شرق و تمهید مقدّمه برای ایجاد کمربند امنیتی برای دفع خطر کمونیستی افغانستان، روی کار آمدن کارتر و طرح دعاوی حقوقی بشر. (البتّه انقلاب اسلامی پروژهٔ کارتر را برای استقرار نظام نوین جهانی (!!) در منطقه عقیم گذاشت).

با توجّه به این عوامل و عوامل مهّم دیگر می‌توان گفت که واکاوی نویسندهٔ *رازها* دربارهٔ نظام سلطنتی، جنبش ملّی شدن نفت، تحوّل روحی مردم ما و صحنه‌آرایی جدید قدرت‌های جهانی و تصویر آن در رمانی جدّی، کار بسیار دقیق‌تر و دامنه‌دارتری از آنچه در کتاب او آمده است می‌طلبیده است و آن اسناد و مدارکی که نویسنده با تلاش‌های طاقت‌فرسا گردآورده جز سر مقالهٔ برخی از روزنامه‌ها، شعارهای خیابانی و شماری شعر ترکی و فارسی و برخی نظریّه‌های مستعار ادبی، چیز دیگری نیست. برای نشان دادن نظرگاه غیر تاریخی او کافی است برخی دعاوی دلخواسته‌اش در اینجا بیاوریم:

گذشته مرده و آینده هنوز نیامده است. (۵۷۸)

آن آینده‌ای که او انتظار داشت نیامد، ولی آیندهٔ واقعی اکنون آمده است و گذشته نیز به رغم نظریّه‌اش نمرده است، زیرا به گفتهٔ کروچه: «هر تاریخی،

تاریخ معاصر است و در هیچ موقف تاریخی پیوند لحظه‌های گذشته بـه حـال وآینده گسسته نمی‌شود».

سلطنت را مختومه اعلام کردند. دو هزار و پانصد سال گذشـته را مختومـه اعلام کرده‌انـد. کـوروش، داریـوش، آقامحمـدخان و ... سـیفون را کشـیدند و حضرات رفتند پایین (۵۵۹)

می‌بینید گذشته را به تمامی منکر می‌شود و بدتر از همه اینکـه کـوروش را در طراز آقامحمدخان قاجار قرار می‌دهد.

همه‌اش تقصیر آن شاه دیّوث است. (۵۶۳)

به این ترتیب، به گفتهٔ نویسنده، سران نظام دولتی گذشته، ساواک و افرادی که از آن حکومت طرفداری می‌کرده‌اند، همه هیچ کاره و بیگانه بوده‌اند.

در واقع کتاب *رازها* در تحلیل‌های سیاسی ـ تـاریخی بـر صـور نـاهمگون (اگر نگوییم نادرست) و بر پایهٔ عناصر و نظریه‌های در همجوشی گذاشته شده، که درک سطحی نویسنده را از فلسفهٔ سیاسـت و تـاریخ و رویـدادهای واقعـی نشان می‌دهد. او به ساختار نظام‌هـای فئـودالی و سـرمایه‌داری وابسـته بعـدی اواخر قاجار تا بهمن‌ماه ۱۳۵۷ حمله نمی‌کند بلکه با اشخاص می‌ستیزد. سـتیزهٔ او بیشتر معطوف به معلّمی است که او را در کودکی کتک زده است.

مخالف میلتاریسم نیست، بلکه معاند تیمساری است که به گوشـش سـیلی نواخته یا منحرف بوده. او نمی‌تواند تحوّلات جامعـهٔ ایـران را در دایـرهٔ بسـط سرمایه‌داری وابسته سال‌های ۱۲۹۹ تا ۱۳۵۷، مدرنیزاسیون نظام دولتی گذشـته و معادلات حاکم بر شتاب عجیب و زورآور آن مدرنیزاسیون (هرچند سطحی) را دریابد و به عرصهٔ داستان دربیاورد. این اسـت کـه المثنّـای خـودش، یعنـی حسین میرزا را به دور دایرهٔ گردندهٔ تظاهرات خیابانی و سخنان قلمبهٔ این و آن می‌چرخاند و به این خانه و آن خانه و این خیابان و آن خیابان می‌کشـاند و از زبان او می‌نویسد:

رفتم به خانه. روی زمین دراز کشیدم. می‌خواستم ببینم لذّت خواب در ساعت سقوط شاه چه مزه‌ای دارد (۴۷۲)

در همه جا نوشته بودند: شاه رفت. روی دیوار در کوچهٔ آذرشهر، دو شعار جدید دیده می‌شد:

کوروش بیدار شو! من شاشیدم. و مسلسل سنگین، دهن شاه را ... (۴۷۲)

متأسّفانه، بیماری خطرناک مسابقهٔ دشنامگویی که بین نویسنده و همشاگردی فقیرش در مدرسهٔ پرورش تبریز، «که در آن بدترین فحش‌های جهان را به یکدیگر می‌دادند تا معلّمان و بچه‌های اغنیا کیف کنند» (۳۴۲ / ۱) ملکهٔ او شده و در کار نقد، شعر نوشتن و قصه‌نویسی، گرایش غالب وی گشته است. البتّه آن مسابقه و مجموعه دشنام‌های عجیب اخیر او (بنگرید به کتاب *ظل الله*) اگر در کار عقب نشان دادن مخالفان و ناقدان ادبی آثار وی اثر و کارآمدی داشته، بدون تردید در توفیق او به رسیدن به مرتبهٔ تحلیل‌گر جدّی سیاسی و در ایجاد رمانی جدّی که *«رازهای سرزمین ما»* را نشان بدهد، کاملاً بدون تأثیر بوده است.

نثر کتاب روی هم رفته نثر ناپخته و نارسایی است و اشکال‌ها و نقص‌های زیاد دارد. نویسندهٔ ماهر با بهره داشتن از استعداد آفرینشگری و واژه‌گزینی، خوانندگان را ناچار می‌سازد با شادی و حتّی نوعی شیفتگی، سرشاری سحرانگیز نوشته‌اش را پذیره شوند. اثر کلامی نه منحصراً به دلیل درونمایه، بلکه هم چنین به وسیلهٔ فن بیان در دیگران تأثیر می‌گذارد، الهام صرف نیست، کار، تلاش، مهارت و استادی نیز هست. نوشته و گفتار، خود اگر درست، رسا، مبتکرانه باشد تأثیر «جادویی» دارد. شاعر و نویسندهٔ زبردست با احساسی ژرف به کلمه‌ها نزدیک می‌شود و می‌کوشد آنها را به بهترین صورت ممکن به کار برد. هر نویسنده یا شاعر متعهدی می‌داند در این عرصهٔ خطرناک، امکان لغزش و نرسیدن به هدف، یعنی رسیدن به هدف «وصف تمام گفت» به تعبیر رودکی،

بسیار است، از این رو نوشتهٔ خود را بارها و بارها با نظر انتقادی می‌نگرد و بازمی‌نگرد و آن را از عیب و نارسایی می‌پیراید و بر دقّت در واژه گزینی و ایجاز سخن می‌افزاید.

زبان نویسندهٔ *رازها* البتّه فارسی نیست و او به زحمت این زبان را تاحدودی فراگرفته، از این رو نباید همان توقّعی را که از نویسنده‌ای پارسی زبان داریم از او داشته باشیم. امّا با این همه، او با همین توان و استعداد محدود خود باز می‌توانست به وسیلهٔ بازنگری نوشتهٔ خود یا مشاوره با استادان فن، کتابش را از خطاها و زوائد آشکار بپیراید و به صورت بهتری عرضه دارد. امّا متأسّفانه او در این زمینه دچار «جهل مرکبّ» است، یعنی نمی‌داند که نمی‌داند، یعنی نمی‌داند نوشتن چند هزار صفحه به زبان پارسی، در صورتی که نوشته معیوب باشد، دلالت بر توانایی «پارسی نوشتن» ندارد و آگاه نیست« هزار نکته در این کاروبار دلداری است» زبان، هزار پیچ و خم، چین و شکن و فراز و فرود دارد و عنصری است سیّال و با شلنگ و تخته انداختن در عرصهٔ عبارت-ها و به هم بستن اتفاقی و ناشیانهٔ کلمه‌ها به جایی نمی‌توان رسید. وصف رسا و موجز، هم ذوقی است و هم فنّی و جمع این دو (که به ندرت به دست می‌آید)، کمال ممکنی است که شاعر یا نویسنده در این یا آن زبان به دست می‌آورد، یعنی به ذروهٔ امکان‌های زبان می‌رسد که به احتمال از آن فراتر نمی‌توان رفت.

بیان نویسنده در جایی که مطلبی را به طور طبیعی می‌نویسد، یعنی آنجا که نمی‌خواهد «هنر نمایی» کند، عیب کمتری دارد، ولی زمانی که می‌خواهد «تسلّط» خود را بر زبان پارسی به چشم خواننده بکشد، یعنی در عرصهٔ زبان «مانور» بدهد، دچار آن چنان خطاهای مضحکی می‌شود که به تعبیر هدایت «مرغ پختهٔ لای پلو را نیز از خنده روده بُر می‌کند».

پیش از این، نادر نادرپور، مشیت علائی و محمدرضا سرشار (رهگذر) در انتقادهای خود موارد نارسا، دست و پا شکسته و حتّی مضحک نویسنده را (که

آمیزه‌ای است از فارسی ـ ترکی ـ انگلیسی بلغور کردن) به شرح نشـان داده‌انـد، از این رو ما در این زمینه به اشارتی چند بسنده می‌کنیم، چـرا کـه اگـر قـرار مـی‌بـود «غلط‌نامه»ای برای نوشته‌های او سامان می‌دادیم، کار به درازا می‌کشید و مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شد.

چاشنی بوی نفس‌های متعفن، دهن‌های بیات. (۲۵۶)

مردم با لب‌های قیقاج شده تعجّب می‌کردند. (۲۵۷)

روزنامه‌ها پر است از آدمهایی که چپ و راست دربارهٔ عقاید خود صحبت می‌کنند (۸۶۹)

به جای اینکه بنویسد «پُر است از سخنان ...»

و مُضحک‌تر از همه این عبارت «فاضلانه» است:

بچّه که تا ابد نمی‌تواند بیخ ریش این زن بماند (۲۵۴)

نویسنده در اینجا «ریش» را به جای «گیس» گرفته است.

دندان‌های وحشی (!؟) گرگ اجنبی‌کُش. (۱/۴۳)

چراغانی در باد

(رمان، احمد آقایی، ۱۳۶۸)

.....

احمد آقایی در اهواز زاده شده است. *در مرز سیاهی‌ها* (۱۳۴۲)، *موریهٔ زال* (۱۳۵۷)، *چراغانی در باد* (۱۳۶۸) از نوشته‌های چاپ شدهٔ اوست. دو کتاب اخیر او صورت رُمان دارد.

چراغانی در باد رُمانی است در ۴۹۱ صفحه و رویدادهای آن در سال‌های جنبش ملی ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ در اهواز می‌گذرد. اشخاص این داستان به‌طور مشخص به دو حوزهٔ نیک یا بد تعلّق دارند، زنگی زنگ‌اند یا رومی روم. بیشتر اهل سیاست و مبارزه‌اند و روی‌هم رفته *چراغانی در باد* رُمانی سیاسی ـ اجتماعی است. نویسنده، جهت‌گیری مشخص و روشنی دارد و در حالی‌که به قسمی از حزب توده و از «جنبش ملّی» و دولت دکتر مصدق هر دو طرفداری می‌کند، نسبت به آنها نظر انتقادی نیز دارد. محمود کاردان، مبارز توده‌ای که به زندان افتاده، می‌گوید: «اگر خطری بود، مال ما بود. اگر گیر و گرفتاری و کتکی بود، مال ما بود. و آنها [سران حزب] جای امن نشستند و فرمان راندند. از دست این رفقای نیمه راه سخت عصبانی و ناراحتم. گندش را بالا آوردند.» (ص ۴۷۷). نویسنده از عملکرد دولت ملی نیز ناخشنود است و مدارای آن دولت را نسبت به دربار و مخالفان جنبش ملی از عوامل اصلی شکست مردم

به‌شمار می‌آورد. مطالبی که او در این زمینه می‌نویسد ضعیف‌ترین بخش کتاب را تشکیل می‌دهد، زیرا واقعیّت‌ها را نه در پرتو پـژوهش‌هـای عمیـق سیاسـی، بلکه از زاویهٔ احساسات بسیار سطحی سیاسی آن روز تحلیل مـی‌کنـد و قـادر نیست عمق قضایا و علل شکست جنبش ملّی را به تصویر درآورد.

اشخاص عمدهٔ کتاب در جایی که به صحنهٔ سیاست گام می‌گذارند، به‌طور زنده‌ای تصویر نمی‌شوند، و تحوّل آنها غالباً مصنوعی است. امّا همین اشخاص وقتی که در زمینهٔ تلاش معاش قرار می‌گیرند، چهره‌ای مشخص و واقعی پیـدا می‌کنند، از این رو می‌توان گفت نویسنده در ترسیم اوضاع اجتماعی و معیشت مردم اهواز و در تجسّم فقر و تیـره‌روزی کسـانی ماننـد «شـیر آهـن»، نعمتـی، علوان، ننه عندلیب، عندلیب و فائزه ... و طمعکاری و بدسرشتی کسـانی ماننـد صنوبری، حاجی شکرالله و چند تنی دیگر، توفیق نمایان یافته است، هـر چنـد در این زمینه نیز گاه به جای تصویر و تجسّم دیالکتیـک بغـرنج اجتمـاعی، بـه عرضهٔ اوصاف دراز دامن و انشایی می‌پردازد.

داستان، حول سه محور عمده می‌چرخد، یا به سـخن دیگـر، سـه خـانوادهٔ متفاوت را به‌طور عمده به روی صحنه می‌آورد. اینها عبارتند از: خـانواده‌هـای حاجی‌شکرالله و مسعود نعمتی و شـیر آهـن. حـاجی شـکرالله نخسـت دزد و راهزن بوده و سپس دکاندار شده و اکنـون از بازرگانـان پارچـه‌فـروش اهـواز است. خانه و تجارتخانه‌ای آبرومند و همسری زیبا بـه نـام «حـب‌نبـات» دارد. مشغلهٔ عمده حاجی، احتکار و فروش پارچه است و از این راه ثروت حسـابی اندوخته. او پس از کار و فعالیت دشوار روزانـه بـه خانـه مـی‌آیـد و بـه دلیـل نداشتن فرزند و به علّت ناهماهنگی بـا حـب نبـات، بـا سـرهنگ صـنوبری و استوار روحانی در بزم می‌خواری می‌نشیند و می‌کوشد تهی زندگانی خود را با معاشرت با آنها و می‌نوشی پُر کند. استوار روحانی مرد خوبی است و با حاجی دوستی بی‌شیله پیله دارد، امّا صنوبری عاشق حب نبات شده و برای اغـوای او

با حاجی رفت و آمد می‌کند. حاجی شکرالله در همهٔ طول داستان در فکر حفظ اموال خود به آب و آتش می‌زند، هر گاه وضع کشور بحرانی می‌شود، پارچه‌ها را پنهان می‌کند و هر گاه اوضاع عادی می‌گردد، سرگرم فروش آنها می‌شود. او حتی درصدد برمی‌آید با کمک صنوبری و خرج مبالغی پول وکیل مجلس شود، امّا در این کار توفیق نمی‌یابد. از جمله سوانح طُرفهٔ زندگانی او، حملهٔ گروهی از فرصت‌طلبان است به خانهٔ او و برای غارت اموال وی در روزهای بحرانی پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲. حاجی در این روز سخت به خطر می‌افتد، نه مجال گریز دارد و نه می‌تواند از صنوبری کمک بطلبد. همسایگان او نیز برای شرکت در تظاهرات سیاسی به سود دولت ملی به خیابان رفته‌اند. «حب نبات» به نماز ایستاده و حاجی از ترس به پشت بام رفته است. او از بالای بام، حرکت مهاجمان را به سوی خانهٔ خود می‌بیند، غوغای آنها را می‌شنود و از ترس به خود می‌لرزد و نمی‌داند چه کند. ناچار به اتاق حب نبات بر می‌گردد. وقتی مشاهده می‌کند که همسرش مشغول قرآن‌خوانی است، فکری مانند برق از خاطرش می‌گذرد. فرز و چابک قرآن را از همسر می‌گیرد و به میان جمعیت می‌آید «این قرآن محمّدی است ... کلام‌الله مجید است که می‌بینید ... هر کس می‌خواهد از خانهٔ من چیزی بلند کند، بیاید از زیر این قرآن بگذرد و برود تو. قدمش روی چشم!» (ص ۴۴۸). مردم بهت‌زده به همدیگر می‌نگرند و پراکنده می‌شوند و میرزا حسن محرّک بلوا تنها می‌ماند. او نیز جرأت نمی‌کند از زیر قرآن برود و دست به دزدی بزند و فقط زیر لب می‌غرد که «انگار [حاجی] پیش شیطان درس خوانده. باشد خدمتت می‌رسم.» (ص ۴۴۸) حاجی شکرالله عنین نیز هست و از این رو چندان توجّهی به حب نبات ندارد و همهٔ شور خود را صرف باده نوشی و تریاک‌کشی می‌کند. صنوبری از این بی‌توجهی حاجی به همسرش خبردار است و می‌خواهد از همین رخنه به دل حب نبات راه جوید، ولی حب نبات در عفاف خود استوار است و به اشاره‌های صنوبری پاسخ‌های دندان‌شکن می‌دهد و حتی به

حاجی اعلام می‌کند که صنوبری آدم ناپاکی است و به ناموس‌وی نظر سوء دارد.

خانوادهٔ دیگر، خانوادهٔ تیمور نعمتی است با همسرش طلعت و پدرش عمو پولاد معمار و برادرش و دوستانی مانند مسعود که توده‌ای است و میرزا رضا که درویش است و دکتر فاتح که دبیر کلّ حزب توده در اهواز است و شیر آهن که کارگر است. او و طلعت همسرانی ناهماهنگند. تیمور همه زندگانیش را وقف مبارزه کرده. طلعت زن جوانی است که می‌خواهد مانند «خواهرش» زندگانی مجللی داشته باشد، جامهٔ خوب بپوشد و در محافل و مجالس بدرخشد و فرزندشان فرهاد را به‌بهترین وجه بپرورد. امّا تیمور اهداف دیگری دارد. می‌خواهد جامعه را با عمل انقلابی اصلاح کند، بینوایان را از فقر رهایی دهد، دادگری اجتماعی را واقعیّت بخشد. شرکت او در حزب و در مبارزه انگیزه‌ای انسانی دارد. او از عملکردهای حزب کورکورانه اطاعت نمی‌کند و در کارها چون و چرا می‌آورد. یکی از موارد اختلاف او با دکتر فاتح، دبیر کلّ حزب، شنیدنی است. او و شیرآهن و عضو حزبی دیگری به دستور حزب در شبی بارانی شعاری را دم در شهربانی نصب می‌کنند. تیمور در این کار، پاسبان محافظ را گول می‌زند. افسر کشیک پس از فاش شدن ماجرا پاسبان را به زیر مُشت و لگد می‌اندازد و پاسبان پس از آزاد شدن از بازداشتگاه می‌رود منزل و سر هیچ‌و پوچ با زنش دعوا می‌کند و با پوتین می‌زند توی دنده‌های زنش. یکی از دنده‌های شکسته می‌نشیند تو ریهٔ آن زن بیچاره (ص ۱۹۱). تصویر این ماجرا تیمور را در اضطراب انداخته است. او خود را در این ماجرا گناهکار می‌داند، ولی دکتر فاتح به او می‌گوید : «تو بیش از اندازه حساسّی عزیز من! کمونیست نباید این‌قدر دلنازک باشد. بابایی رفته منزلش و زنش را زیر لگد گرفته. خُب، این به تو چه ارتباطی دارد؟ سراسر عالم پُر است از این حوادث، ما که مسئول نیستیم. [و تیمور پاسخ می‌دهد] عجب حرفی می‌زنی آقای دکتر؟ اگر ما که به ایدئولوژی انسان دوستانه معتقد هستیم، مسئول نباشیم، پس چه کسی مسئول است؟» (ص

۲۳۴). تیمور در مبارزهٔ خیابانی از پا درمی‌آید و مرگ او سبب بیداری طلعت می‌شود و او با شرکت در مبارزه راه شوهرش را ادامه می‌دهد.

شیرآهن، عمده‌ترین شخص کتاب، باربری است که به‌سبب تبلیغ‌های تیمور نعمتی و مسعودسیاه به حزب می‌پیوندد و از بی‌اطلاعی به آگاهی و از زندگانی ساده به زندگانی غامض وارد می‌شود و سرانجام پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ به‌زندان می‌افتد و شکنجه می‌شود و به سه سال زندان محکوم می‌گردد. شیرآهن و زنش فائزه با کودکانشان در خانهٔ ننه عندلیب به‌سر می‌برند. در این خانه ما فقیرترین لایه‌های مردم اهواز را می‌بینیم که کاسه‌ای ماست و چند قرص شامی و چند دانه تُربچه برایشان خوراکی شاهانه است. عندلیب پسر ننه نابیناست و پدرش را از دست داده است. معاش این مادر و پسر از کرایه دادن اتاق‌های مخروبه خانهٔ خود، نگهداری چند گاومیش و مرغ و خروس می‌گذرد. ننه عندلیب مسلول است، ولی با این همه به سختی تلاش می‌کند و یکی از کارهای او شستشوی جامه‌ها و جمع آوری تاپالهٔ گاوها برای تهیهٔ سوخت زمستانی است. بام اتاق شیرآهن چکه می‌کند و بامدادی پگاه زمانی که او به عادت همیشگی مشغول ورزش است، صدای مهیبی شنیده می‌شود. شیرآهن سراسیمه برمی‌خیزد و می‌بیند سقف اتاقش بر سر زن و فرزندانش فرو آمده است. در این ماجرا زن و فرزندان شیرآهن و گاومیش ننه عندلیب از بین می‌روند و فقط راضیه، یکی از فرزندان شیرآهن، که از اتاق بیرون آمده نجات می‌یابد. مرگ دردناک فائزه و فرزندان او همسایگان را به خانهٔ ننه عندلیب می‌کشاند، جنازه‌ها را از زیر آوار بیرون می‌آورند و گاومیش مُحتضر را سر می‌برند. شیر آهن همچون سنگی صامت می‌ماند «انگار زبانش را بریده‌اند و گریه کردن نمی‌داند. تکهٔ ابری سیاه‌تر می‌شود و می‌بارد، نم‌نم و آرام و سپس تبدیل به رگبار می‌شود و می‌کوبد و بعد لانهٔ گنجشگی را از بالای درخت می‌کند و به زمین می‌اندازد. تخم گنجشک‌ها در گل و لای فرو می‌روند

و محو می‌شوند». (ص ۱۵۳) وضع معاش ننه عندلیب و شیرآهن پس از این حادثه بدتر می‌شود و در پایان داستان گذار ننه عندلیب به بیمارستان می‌افتد و راضیه را می‌بینیم که دست عندلیب کور را گرفته و در زندان به دیدار شیرآهن آمده است و به پدر می‌گوید او و عندلیب در همان خانه مخروبه تنهایند. شیرآهن دُچار هراس و اضطراب می‌شود و با خود می‌گوید «یک دختر نابالغ و تازه رسیده و مردی بی‌زن درخانه‌ای خلوت. اگر شیطان به زیر جلدش برود و به دخترم دست‌درازی کند، چه خاکی به‌سر کنم؟» (ص ۴۸۳)

پایان رُمان جنبه‌ای سمبولیک به خود می‌گیرد. پس از کوتای ۲۸ مرداد، صنوبری قدرت بیشتری پیدا می‌کند و حاجی شکرالله را به بازی قمار و مجلس بزمی می‌برد و وقتی اطمینان یافت که او غرق قماربازی و میخوارگی است، به‌سراغ حب نبات می‌رود. حب نبات تنهاست و صنوبری می‌کوشد او را با تهدید رام کند «شوهرت به این زودی‌ها نخواهد آمد... خب شروع کنیم. اول پیراهن. پاشو بیا این وسط بایست... درست روبه‌روی آینه. می‌خواهم آن تن و بدن را مضاعف ببینم ... کاش آیینه‌ای هم این طرف بود و تنت را تکثیر می‌کرد... خاک بر سر شوهرت کنند، اصلاً سلیقه ندارد. اگر من به جای او بودم همهٔ این اتاق را آینه‌کاری می‌کردم.» (ص ۴۹۱) امّا حب نبات دیگر نمی‌شنود که صنوبری چه می‌گوید. از همان اول هم نشنیده بود. همین که چشمش به هفت‌تیر افتاده بود، کز کرده مچاله شده و از حال رفته است. به این ترتیب، حب نبات نماد «جنبش ملی» به خود می‌گیرد که در زیر تهدید اسلحه کودتاگران و نماد آنها، صنوبری، بی‌هوش و توش به گوشه‌ای می‌افتد.

رویدادهای رُمان در سال‌های حکومت ملّی دکتر مصدق، اواخر سال ۱۳۲۹ تا مرداد ۱۳۳۲ می‌گذرد. عملکرد احزاب سیاسی (جبههٔ ملی، حزب توده، پان‌ایرانیسم، طرفداران دربار)، ارتش، شهربانی، بازار، کارگران نفت ... روی کار آمدن قوام‌السلطنه و سقوط او به واسطهٔ جنبش سی‌ام تیر ۱۳۳۰، تظاهرات

خیابانی و برخورد عقاید و آرا، جوش و خروش مردم... گاه به‌طور مستقیم و گاه نامستقیم روایت و تصویر می‌شود. علوان کارگزار حاجی شکرالله است و طرفدار جبهه ملی. او با تیمور نعمتی و مسعود سیاه به بحث می‌نشیند و ما در گفتگوی آنها نقطه‌های اختلاف طرفین را می‌بینیم. تیمور و مسعود می‌گویند دکتر مصدق سرمایه‌دار و تحصیل کردهٔ فرنگستان است، از این رو نمی‌تواند مدافع زحمتکشان ایران باشد. علوان همین استدلال را به سوی تیمور و مسعود برمی‌گرداند و می‌گوید «کدام یک از سران شما به خانواده‌های فقیر و بیچاره تعلق دارد؟ ... در این ده بیست سال اخیر کی توانسته به جز پولدارهای گردن کلفت این مملکت بچه‌اش را روانهٔ فرنگ کند... سران شما همه دوره‌دیده‌های پاریس و لندن و برلین‌اند. اگر رئیس دولت چون خود از مالکان بزرگ است، نتواند به فکر مردم و طبقهٔ زحمت‌کش باشد، این استدلال دربارهٔ سران شما هم صادق است.» (ص ۲۸۷)

در این تردیدی نیست که آقایی، رُمانی سیاسی نوشته است. الگوی این رُمان همان الگوی مادر کودکی و نمونه‌های ایرانی آن است. امّا در اینجا در طرح و فراروند گسترش رُمان اشکال‌هایی می‌بینیم که کم اهمیّت نیست و مهمترین آنها این است:

نویسنده در توصیف تشکیلات حزب و نحوهٔ عملکرد آن دقّت کافی ندارد. حزب توده به‌طور عمده دارای دو نحوهٔ تشکیلات و عملکرد بوده. در داخل تشکیلات ظاهری حزب، گروه‌های متضادی به ویژه گروه کامبخش ـ کیانوری که به‌طور مستقیم از خارج دستور می‌گرفته‌اند، فعالیت داشته‌اند. سکوت حزب در برابر عملیات کودتای مرداد ۳۲ فقط از صدرنشینی سران حزب و دوری گزیدن از خطرها سرچشمه نمی‌گرفته. پس از کنفرانس واشنگتن و توافق جان فوستردالس و آیزن‌هاور و ایدن، سران آمریکا و انگلستان به ساقط کردن حکومت ملی، نتیجه به دولت شوروی اطّلاع داده می‌شود و از این دولت خواسته می‌شود حزب توده دست روی دست بگذارد تا کودتای دربار ـ زاهدی به

موفقیّت برسد. کیانوری مأموریت می‌یابد این کار را به انجام برساند و می‌رساند. این نکته البته هنوز روشن نشده که سران دیگر حزب، سرانی که در آن موقع در ایران بوده‌اند، مانند دکتر یزدی و روزبه و بهرامی تا چه اندازه از این ماجرا آگاه بوده یا نبوده‌اند. خاطرات کسانی مانند دکتر کشاورز و ایرج اسکندی و اعترافات کیانوری و طبری نیز هنوز این توطئهٔ ایران‌برانداز را روشن نکرده است. گذشته از این، آقایی چون در زمان رویدادهای سال ۲۹ تا ۳۲ در متن حوادث نبوده و در سنین نوجوانی بوده، نمی‌توانسته است در درون بغرنج و چند لایهٔ حزب نفوذ کند و بند و بست‌های پشت پرده و فسادهای درونی حزب را افشا کند. البته او زندگانی دکتر فاتح را تا حدودی نشان می‌دهد. این شخص که از سران حزب است، حزبی که سنگر زحمتکشان ایران است! در خانه‌ای مجلل زندگانی می‌کند. زنی زیبا و درآمدی سرشار دارد و در خطرها همیشه در جای امن به‌سر می‌برد. امّا انگیزهٔ او در ورود به حزب توده چیست؟ رُمان در این زمینه توضیح قانع‌کننده‌ای به‌دست نمی‌دهد، و از این بدتر، نحوهٔ تماس گرفتن اعضاء حزب است با این شخص. نه تنها تیمور، بلکه شیرآهن که عضو ساده‌ای بیش نیست، هرگاه بخواهند می‌توانند با دکتر فاتح تماس بگیرند. حتی دکتر دستور شکستن مجسمهٔ شاه را خود به شیرآهن ابلاغ می‌کند. اینها همه با واقعیت‌های سیاسی و عملکرد حزبی زیرزمینی مغایرت دارد. جای دیگر می‌بینیم که شیرآهن روزنامه‌های *مردم* و *به سوی آینده* و ... را از خانهٔ دکتر فاتح به مکان توزیع روزنامه‌ها انتقال می‌دهد. این نیز مغایر واقعیّت است. روزنامه‌های آشکار حزب به نمایندگان مطبوعاتی حزب و سپس به روزنامه فروش‌ها می‌رسید و *مردم* و *رزم* را شبکهٔ مخفی حزب توزیع می‌کرد. این روزنامه‌ها به‌وسیلهٔ رانندگان حزبی به دست اعضای باسابقه و معین حزب می‌رسید و آنها به توزیع آن می‌پرداختند.

نقص عمدهٔ دیگر رمان در پرداخت چهرهٔ شیرآهن است. شیرآهن از لحاظ جسمی قوی، بلند بالا و به تعبیر نویسنده پهلوان است. او در آغاز داستان

شخصی است از لحاظ سیاسی به کلی بی‌اطلاع و بی‌سواد، امّا در مدت دو سال به پرولتری آگاه بدل می‌گردد. الگوی نویسنده در پرداخت چهرهٔ او الگوی «پل ولاسف» مادر گورکی است، ولی از باربری ساده نمی‌توان پرولتری از گونهٔ «ولاسف» ساخت. نویسنده از همان آغاز کتاب می‌کوشد شیرآهن را نه فقط از لحاظ جسمی، بلکه از نظر روانی، پهلوانی آسیب‌ناپذیر نشان دهد. گاری کل‌حیدر در جوی آب افتاده و هیچ کس قادر نیست آن را از جوی آب بیرون آورد. در این زمان شیرآهن سر می‌رسد و همانند ژان‌والژان گاری را به دوش می‌کشد و به سطح خیابان می‌آورد. او در زمان پایین کشیدن مجسمهٔ شاه، همانند پرولترهایی که در تصویرهای تبلیغاتی حزبی آن سال‌ها می‌دیدیم، بر فراز ستون، پتک به‌دست ظاهر می‌شود و بر مجسمه پتک می‌کوبد. امّا در همهٔ این کشاکش‌ها او همچنان عضو سادهٔ حزب است و بار خرحمّالی‌ها به‌دوش اوست. او با اینکه در جاهایی همچون فیلسوفی سیاسی استدلال می‌کند و در آخرهای داستان از مسعود می‌پرسد: «جمهوری یعنی چه؟» (ص ۴۳۶) امّا چند صفحه پیش‌تر در پاسخ علوان که عاقبت کار به کجا خواهد رسید، می‌گوید «راستش نمی‌دانم شاید جمهوری بشود» (ص ۴۳۰) یا به مسعود می‌گوید «فکر می‌کنی بتوانیم حکومتی مردمی برقرار کنیم؟» (ص ۴۳۵) این نقص از اینجا سرچشمه می‌گیرد که نویسنده به الگوی رُمان‌های سیاسی شوروی سابق می‌خواهد کارگری ساده را در فراز حرکتی سیاسی ـ انقلابی قرار دهد. در حالی‌که بسیار روشن است که حزب توده در مجموع حزبی کارگری نبوده. سران و تصمیم‌گیرندگان حزب همه روشنفکر و از طبقهٔ ممتاز یا طبقهٔ مرفه متوسّط جامعه بوده‌اند، و عملکردشان نیز در هیچ جا انقلابی ـ از آن قسم که در روسیه و چین دیده‌ایم ـ نبوده است.

شیرآهن البته انسان صادقی است و افزوده بر این ساده نیز هست (و البته باید باشد)، این است که در زندان حمله‌های «محمود کاردان» را به سران

حزب برنمی‌تابد و از آنها طفره می‌رود. در حالی که او اگر عضو ساده‌ای بود و فقط بار دستورهای حزبی و دکتر فاتح را به دوش می‌کشیده، دیگر آن همه دنگ و فنگ و پهلوانی لازم نداشته. تیمور نعمتی به‌هر حال در جای خودش قرار دارد و شیفتگی او به حزب کم و بیش مجوّزی دارد، امّا باربر ایرانی، شیر آهن از پهلوان انقلابی بودن فقط ظاهرش را داراست. پتک به‌دست گرفتن و بر فراز ستون مجسمه در روز ۲۷ مرداد به پیکرهٔ شاه پتک کوبیدن از شخصی عادی قهرمان نمی‌سازد. این نخل تناور و پیکرهٔ رستمی روز ۲۸ مرداد منحصراً به گفتهٔ مسعود سیاه، دست راضیه، دخترش را می‌گیرد و فرار را بر قرار برتری می‌دهد.

درست است که بیشتر توده‌ای‌ها آن روز گریختند، درست است که اعضای این حزب در شکل‌گیری تصمیم‌ها، هیچ دخالتی نداشتند، امّا این نیز درست است که اندکی از آنها درواقع انقلابی و اصیل بودند و در روزهای پس از کودتا به آب و آتش می‌زدند تا با سران تماس گیرند و در صورت تصویب حزب به میدان مبارزه درآیند. نقص کار آقایی در این زمینه آن است که می‌خواهد از باربری ساده ـ گرچه تنومند و زورمند ـ شیرآهنکوهی بسازد، ولی نمی‌تواند او را در شرایطی قرار دهد که «پهلوان» دیگر بازیچهٔ اشخاصی مانند دکتر فاتح‌ها نباشد. شیرآهن به سادگی می‌گریزد و به سادگی به بند می‌افتد. آن شکنجه‌هایی که آقایی در کتاب خود وصف می‌کند و شیرآهن ناچار به تحمّل آن است، وجود خارجی نداشته است. باید پرسید چرا پاسبان‌ها چنان شکنجه‌های هراس‌انگیزی بر او تحمیل کنند. فقط برای اینکه جای دکتر فاتح را بگوید؟ برای اینکه مجسمهٔ شاه را شکسته است؟ نویسنده در اینجا هیچ‌کاری جز تحریف واقعیّت نکرده است. و این شکنجهٔ خیالی ـ در صورتی که صحّت نیز می‌داشت ـ سازندهٔ قهرمان نبود. پلیس آن روز نه فقط جای دکتر فاتح، بلکه خود او را نیز به‌تمامی در اختیار داشت و اجبار نداشت شیرآهن را تا سرحدّ مرگ شکنجه کند. بعدها خسرو روزبه نیز در آخرین دفاع در دادگاه نظامی گفت: «من آنچه را

مأموران امنیتی خواستند در اختیارشان گذاشتم تا بتوانم بـه ایـن دادگـاه بیـایم و از حیثیت حزب دفاع کنم، زیرا که حجم آگاهی مأموران نسبت به حجـم آگـاهی مـن که رئیس شبکهٔ نظامی حزب بودم، به مراتب بیشتر بود.»

از درون چنـین فراونـد و چنـین حـزب «انقلابـی» منحصـراً افـراد شکست‌خورده و مغبون و فریب‌خورده و فراوندهای تراژیک بیرون می‌آید، نه فراوندی حماسی و انقلابی. و به همین دلیل اسـت کـه *چراغـانی در بـاد* بـه صحنهٔ شکست و بی‌هوش و گوش افتادن «حبّ نبات» پایان می‌گیرد. شـیرآهن در یکی از فرازهای حسـاسّ جنـبش و رُمـان، در روز ۲۸ مـرداد، بـه مسـعود می‌گوید «راستش را بخواهی چندان خوب نیستم. نگران اوضـاعم. اگـر دولـت سقوط کند، پدر مرا درمی‌آورند. من بودم کـه مجسـمه را کشـیدم پـایین ... [و مسعود پاسخ می‌دهد] اگر دولت سقوط کند، پدر همه را در می‌آورند. تو تنهـا نیستی. شیر آهن می‌گوید: اگر کودتا شد و شاه برگشت، پدر مرا درمـی‌آورنـد. اگر دستگیر شدم، دختر چه می‌شود؟ مسعود که از او نگران‌تر است، می‌گویـد: باز که تو نفوس بد زدی ... اگر خبری شد، خوب فرار کن. دسـت دختـرت را بگیر و از این شهر برو» (ص ۴۵۶) و پیش از این شیرآهن با شنیدن خبر کودتا می‌خواهد هر چه زودتر ناهارش را بخورد و برود خانهٔ مسعود و از آنجا بروند سراغ دکتر فاتح و از او بپرسند در این شرایط چه باید بکننـد؟ (ص ۴۵۴) ایـن کارها و گفته‌ها همه در روزی روی می‌دهد که در و دیـوار شـهرها در التهـاب جنبش ملّی و مبارزه با دربـار و اسـتعمار مـی‌سـوزد، امّـا شـیرآهن، مسـعود و دیگران در اندیشهٔ گریزند. این چه نیرویی است که حسّ پیش‌اندیشی شکست را به‌آنها القاء می‌کند؟ مگر هم اینان نبودند که روزی سی‌ام تیـر ۱۳۳۱ بـا پـارهٔ آجر به نبرد با تانک‌ها آمده بودند؟ در فاصلهٔ بین سی‌ام تیرماه و ۲۸ مرداد سال بعد چه حوادثی روی داده که اعضای حزب هنـوز بـه میـدان نیامـده احسـاس شکست می‌کنند؟ در فکر گریزند؟ کار را تمام شده می‌بینند؟ اگـر شـیرآهن آن

قهرمانی بود که نویسنده می‌خواست و می‌خواهد تصویر کند، مـی‌بایسـت روز ۲۸ مرداد هم قهرمان باشد و بماند. همانطور که در کتاب در تصـویر نبردهـای روز سی‌ام تیر می‌بینیم مردم به خیابان‌ها می‌ریزند و سر به شورش برمی‌دارنـد، بوی گاز اشک‌آور و باروت در هوا معلّق است... [پس از سـقوط قـوام] فریـاد شادی و شعف در فضای شهر موج می‌زند و تیمور به شیرآهن می‌گوید: اتحاد مردم را می‌بینی؟ اگر پشت به پشت هم نداده بودیم، چطور دربـار بـه زانـو در می‌آمد؟ و شیرآهن می‌گوید: حالا ملتفت شدم که مردم چه قدرتی دارنـد. (ص ۳۳۰) لابد همین شیرآهن در روز ۲۸ مرداد به ناگاه به این آگـاهی رسـیده کـه مردم هیچ قدرتی ندارند و هنگام خطر، چاره‌ای جز تسلیم یا گریز نیست.

رُمان در تراز اجتماعی و تصویر روابط عادی مردم اهواز و تجسّـم منظـره‌هـا و کوچه‌ها و خانه‌ها و «رود کارون» و مردمی که در کنار آن زیست می‌کننـد، تـوفیقی چشمگیر دارد. نویسنده، گاه ما را به باغ یکی از مشایخ عرب می‌برد و منظـرهٔ در و دشت و باغ را به ما نشان می‌دهد، و زمانی به ساحل کارون مـی‌آورد و مـاهیگیران فقیری را که برای لقمه‌ای نان ساعت‌ها زیر آفتاب داغ می‌نشینند و در کمین گـرفتن یک یا دو ماهی‌اند، مجسم می‌سازد. فقر، فقر سیاه در همه جای کتاب با رنگی تنـد نشان داده می‌شود. همین فقر سیاه است که تیمور و طلعت را به جان هم می‌اندازد، شیر آهن را خانه خراب و بی‌زن و فرزند می‌کند و ننه عندلیب و ننـه فاطمـه را بـر سر جمع‌آوری سرگین گاو و الاغ به جنگ با هم می‌کشاند.

هر دو همزمان به گله می‌رسند. امّا گله بـی‌آنکـه تاپالـه‌ای بینـدازد، بـه آب می‌زند. تنها گاومیش آخری است که دُم از پشت به یک بر کشـیده و بـه خـود فشار داد و تا ننه عندلیب بجنبد و تاوه‌اش را به زیر دم گاو بگیرد، ننه فاطمه بـا شانهٔ چپ به تخت سینهٔ او می‌کوبد به‌طوری که تاوه از دستش پرت مـی‌شـود. ننـه عندلیب با مشت‌های گره کرده به طـرف ننـه فاطمـه هجـوم مـی‌آورد. ننـه فاطمـه می‌کوشد خود را از زیر ضربات مشت و لگد برهاند، امّا نمـی‌توانـد. ناچـار دسـت

افشانده چارقد حریف را می‌کند و موهایش را در چنگ گرفته می‌کشد. جیغ ننه عندلیب بلند می‌شود... و شروع می‌کند به نفرین کردن و داد کشیدن. (ص ۲۶۳)

ستم اجتماعی نیز دست‌کمی از فقر ندارد و با آن همدوش است. تیمور به صاحبخانهٔ خود میرزا رضا که از سیاست بیزار است، می‌گوید: وضعیت ما سیاسی است، حالات درونی ما نیز با سیاست پیوند دارد. برای رهایی از وضعیت بیدادگرانه کنونی باید راهی پیدا کرد و این نیز به سیاست مربوط می‌شود «پاسبان به ستمی که بر او رفته واقف نیست، شرایط جامعه و فساد حاکم را نمی‌شناسد، حاکمیّت فاسد را نیز نمی‌شناسد، دلش از جای دیگر پُر است، دق دلیش را بر سر آن جوانک بخت برگشته خالی می‌کند، وقتی از افسرش سیلی می‌خورد، بی‌خود و بی‌جهت می‌خواباند تو گوش بنده و جنابعالی یا می‌رود منزل و زنش را به باد کتک می‌گیرد...» (ص ۱۹۰) حتی خود تیمور ناچار است ستم کند. او که همهٔ وقتش را صرف مبارزهٔ حزبی و مطالعه کرده است، از برآوردن تمناهای زن و فرزندانش ناتوان است. او حتی شوق طلعت را در زمان پوشیدن جامهٔ نو نادیده می‌گیرد و طلعت ناچار به او می‌گوید: «آرزو به دلم ماند که تو یک روز با من جایی بیایی. تو سی خودت، مو سی خودم. دلم خوش است که زندگانی مشترکی دارم. واقعاً که گِل بگیرند این زندگی مشترک را.» (ص ۲۷۶) ستمی که بر حبّ نبات می‌رود، از این نیز دردناک‌تر است. حاجی شکرالله برای پیش برد مقاصد خود، با صنوبری، بزم مِیگساری و تریاک‌کشی بر پا می‌کند، وقت و بی‌وقت این مرد ناپاک را به خانهٔ خود راه می‌دهد. دست درازی‌های او را به حب نبات نادیده می‌گیرد. حب‌نبات همچون گلی در خانهٔ او می‌پژمرد، امّا او کسالت زنش را پای ناراحتی زنانهٔ وی می‌گذارد. نگاه هیز صنوبری حب‌نبات را بیچاره کرده است. دلش می‌خواهد برخیزد و سماور را برداشته بر سر صنوبری بکوبد و خرخره‌اش را بجود، امّا جرأت این کار را ندارد. (ص ۳۹۷)

آقایی در مقام نویسندهٔ واقع‌گرای، برخلاف نویسندگانی که مسایل جنسی را عمده می‌کنند، بیشتر نگران نبرد زندگانی مردم فقیر بر سر بقای زندگانی است. پیداست که او مزهٔ فقر و تنگدستی را چشیده و در میان مردم اهواز زیسته و هرگز از آنها جدا نبوده است. او آرزوها و اندوه آنها را به تصویر درمی‌آورد و در غم و درد آنها شریک است. خانهٔ ننه عندلیب، مجمعی از این شوربختان جامعه است. در این خانه که با خانهٔ خالد در *همسایه‌ها* تقارن دارد، ما به عمق تیره‌روزی مردم عادی پی‌می‌بریم و شاهد تنازع آنها بر سر چیزهای پیش پا افتاده می‌شویم. آقایی از این بخش کتاب، همان شیوه‌ای را به کار می‌برد که احمد محمود در رمان *همسایه‌ها* به کار برده بود. ماجراهای سیاسی و زندانی و شکنجه‌شدن افراد *چراغانی در باد* نیز مشابه رویدادهای رمان *همسایه‌هاست*، جز اینکه رنگ سیاسی *چراغانی در باد* غلیظ‌تر است. البته رویدادهای این رمان در زمینهٔ اسلوب رمان واقعگرای و شخصیت‌های آنها روی‌هم‌رفته همخوان است. در دهه‌های پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ به بعد، بیشتر نویسندگان سیاسی‌کار به الگوی رئالیسم اجتماعی (گورکی، آستروفسکی، شولوخف، جک لندن، هوارد فاست...) می‌نوشتند و این قسم رمان‌نویسی اوج خود را در *کلیدر*، *نفرین زمین*، *سال‌های ابری* و *چراغی برفراز مادیان کوه*... یافت. البتّه این قسم رمان از نظر صناعت و فرم کار، تحولی به وجود نیاورد، امّا تا حدودی نشان داد که تحولات اجتماعی ـ سیاسی سرزمین ما در آن سال‌های بحرانی چه گونه بوده و از چه مراحل و مدارجی گذشته است.

تذکرهٔ ایلیات*

(رمان، سیّد علی صالحی، ۱۳۶۸)

نویسندهٔ *تذکرهٔ ایلیات*، سرزمینی روستایی در دامنهٔ کوه پایواش، سرزمین لاله‌ها و گندم و صخره و عقاب را در کنار خود به حوزهٔ اساطیر می‌آورد یا از اسطورهٔ آن داستان می‌سازد. سرزمینی که بی‌مزاحمت سلطان و «سایه‌ها» در خورشید چهره می‌گشاید و شبانگاه در روی ماه به لبخنده درمی‌آید. بهار در این ولایت رمزآمیز، در سرزمین «لالیا» بوی بوسه و کودک و ستاره می‌داده، بوی گیسوی آب و حس بلوغ و بوی یگانگی؛ امّا روزی این ایام خوش به ناخوشی بدل می‌شود و سرزمین لالیا را سایهٔ مرگ فرا می‌گیرد.

عقاب عظیم مسین، نشانهٔ خجسته قوم ناپدید می‌گردد و پیرمرد کور و کر و لال، «یوحنا»، خوف سقوط و ریزش و ویرانی نابهنگام سرزمین و قوم را پیشگویی می‌کند و همهٔ اینها مصادف با زاده‌شدن «گلبو» از دالو و تاته حکیم است. ظلمت فراگیر می‌رسد، پستان مادران خالی از شیر می‌شود، گوسپندان در باد کویری و سوزان می‌میرند و بدین سان دورهٔ شوربختی مردم سرزمین لالیا فرا می‌رسد.

---

* *کلک*، شمارهٔ ۷، مهر ۱۳۶۹.

در صحنهٔ دیگر خان‌خونام، خودکامهٔ غارتگر با سواران خود فرا می‌رسد و بساط کژی و کاستی می‌گسترد، مردان را به بند می‌کشد و دوشیزگان را به شبستان خود می‌فرستد. برکت از کومه‌ها می‌رود، صدای زنجیرها شنیده می‌شود، «شبدیز»، اسب سپیدبال میراث نیاکانی«تاته حکیم» را به فرمان خان خونام طلب می‌کنند و تاته حکیم را که از فرمان خان سرپیچی کرده است بر خاک و خاشاک می‌کشند. روستا در زیر بار مصیبت و خودکامگی خان نفس نفس می‌زند. یوحنای پیشگو و شاعر سرزمین، دیگر نمی‌تواند به سماع جادو و رقص‌های پیام‌آورانهٔ خود ادامه دهد. فقط در دل خود زمزمه می‌کند و از دردها می‌نالد و هم از فراق عقابی که سایه‌اش سرود آرامش بود: «دریغا جهان جراحت پیراهنی است که از مصیبت چاه در مشام گرگ و زمستان پوسیده می‌شود و اوراد آبی جبرئیل که از هزارتوی خواب‌های من می‌گذرد.»(ص۱۲) در این هنگامه «ایلیات» به سن بلوغ و به هفده سالگی می‌رسد و می‌خواهد با یکی از دختران ایل به نام لیلی زناشویی کند و از دست کارگزاران خان و از ولایت «لالیا» بگریزد. اما خان خونام برای دختران زیبای ایل، دندان شهوت تیز کرده است. گروهی از دختران تسلیم می‌شوند، اما «بی‌بی ترانه» از همآغوشی با خان امتناع می‌کند و این ماجرا هفت سال و سه ماه طول می‌کشد و آن گاه که خان نمی‌تواند دامان «بی‌بی ترانه» را لکه‌دار کند و به زور متوسل می‌شود، او با دشنه رگ خود را می‌زند و می‌میرد. خان اکنون دندان شهوت به «لیلی» نامزد ایلیات نشان می‌دهد و در نتیجه، ایلیات بر آن است با لیلی از ولایت نفرین شدهٔ خود برود. مادرش می‌گوید:«اسیر می‌شوید و بعد مرگتان سرخ است. پس من و پدر پیرت را تنها می‌نهی ـ یگانه؟»

پاسخ ایلیات این است:

یا گریز یا تقبل این ننگ کور. لیلی گریز را برگزید ورنه خان او را می‌طلبد. هم اگر برای شبی و کامی و من مرگ را می‌جویم (صص۳۶ ـ ۳۷).

سرانجام ایلیات، اسب خود، شبدیز را که محبوس مأموران خان است از طویلهٔ خان می‌رباید و با لیلی قرار می‌بندد پیش از طلوع ماه کنار «چشمهٔ هفت چراغ» در انتظار او باشد. لیلی و ایلیات در گریز از ولایت نخستین توفیق می‌یابند و مسافتی از «لالیا» دور می‌شوند، امّا به زودی مأموران خان به آنها می‌رسند لیلی را دستگیر می‌کنند و به سرای خان می‌برند و ایلیات می‌گریزد، اما در آخرین لحظه گریز به لیلی می‌گوید:« من برمی‌گردم. لیلی. برمی‌گردم» (ص۶۳)

این درونمایهٔ اصلی کتاب *تذکرهٔ ایلیات* است. قبیله‌ای در سیر تاریخ، دچار سوانح بی‌شمار می‌شود. گرسنگی، خشکسالی و قحطی، خودکامگی حاکمان خودی و بیگانه، بی‌دانشی و کژی او را فلج می‌کند، سبز بوته‌های بهارین را باد ستمگر پاییزی می‌پژمرد، مردم به سبب فقر به بندگی می‌افتند و خوار و خفیف می‌شوند و همچنان و قرن‌ها در انتظار ظهور «ایلیات»اند که «از پشت کوه قاف فراخواهد رسید و علف شفا را خواهد آورد. آن وقت، وقت بیداری مردم و خواب همیشگی و بی‌بازگشت خان خونام است.» (ص۶۸)

به این ترتیب *تذکرهٔ ایلیات*، قصه‌ای رمزی است. همانند این قصه را در آثار هدایت (*آب زندگی*)، م.ا. به‌آذین (*افسانه*، *رؤیا*، *دختر کاخ بلند*، *سربسته*)، مرزبان (*تپهٔ سبزپوش*)، بهرام صادقی (*هفت گیسوی خونین*) ... دیده‌ایم و اکنون «خسرو نسیمی» قسم تازه‌ای از این نوع داستان‌ها را عرضه می‌کند. یعنی نوع جدیدتر آن‌ها را. ایلیات پس از گریز از دست خان خونام درگوشه‌ای از جهان پناه گرفته و ایل در انتظار حضور اوست. او روح قوم است و به تنهایی در دل همه حاضر است و همه در وجود او حاضرند. *شاهنامه* را او سروده است، ضحاک را او از خاک ایران رانده است، وقتی او باز آید دهان همگان غرق گل خواهد شد و دامن همگان پُر از تعارف و ترانه و ریواس و نان(۷۰).

نویسنده، در پیش‌بردن رویدادهای داستان به سیر دیگری جز سیر خطی رمان کلاسیک توسل می‌جوید و شیوهٔ تازه‌ای را که وامدار شیوهٔ مدرنیسم است

به‌کار می‌گیرد. سیری که دیوارهٔ زمان اکنون و گذشته را از میان برمی‌دارد و گذشته را به لحظهٔ کنونی می‌آورد و اکنون را در دل گذاشته قرار می‌دهد. از همان آغاز داستان ما با دو صحنهٔ متفاوت و در زمان‌های متفاوت رویاروییم. در صحنه‌ای قبیله‌ای باستانی زیست می‌کند که زندگی ابتدایی دارد و عشیره‌ای است اما در زمان و صحنهٔ دیگر، ایلیات را در بیمارستانی روانی که بی‌شباهت به زندان نیست می‌یابیم. در جمله‌های زیر، نحوهٔ انتقال وضعی کهن را به وضعی جدید مشاهده می‌کنیم:

یوحنا زنجیر ظریفی از شال خود به‌در آورد و در حالی که زیر لب اما خاموش و برای خود اصواتی را وردگونه زمزمه می‌کرد ... زنجیر ظریف را به گردن او آویخت... ایلیات اما پنجهٔ کوچک و سپیدش بازی‌کنان انگشت در زنجیرک افکند و گویی می‌خواهد آن را از نای خود دور کند. زنجیر صدایی داد. صدای زنجیر در کوچهٔ بن‌بست پیچیده بود. مردمان از پنجره‌ها و کناره‌ها و کودکان پی در پی هلهله می‌کردند و ایلیات، بالابلند با موهای شبقگونش می‌کوشید زنجیر سنگین و سیاه را از گردن و دستهای خود دور کند. آمبولانس ویژهٔ تیمارستان در انتهای کوچهٔ بن‌بست انتظار می‌کشید. ایلیات می‌غرید. کودکان بازیگوش با شیطنتی تلخ به او سنگ می‌زدند. (صص۱۸ ـ ۱۹)

به این ترتیب ایلیات که به گونه‌ای اسطوره‌ای اسفندیار یا نجات‌بخش SOTER کهن است در اینجا در جامهٔ بیماران و زیر مراقبت چهار مأمور غول‌آسا در زیر مشت و لگد و زنجیر به آسایشگاهی روانی منتقل می‌شود. او را که آخرین بازماندهٔ قبیله «لالیا» ست دیوانه می‌شمارند و به تیمارستان می‌افکنند. بخش عظیمی از کتاب در وصف دردها، رنجها و مکاشفه‌ها و رؤیاهای ایلیات در تیمارستان است. پرستار جوانی که بر او گماشته‌اند به شیوه‌ای رمزی به صورت «لیلی» درمی‌آید و او را آرامش و به پناه بردن به روستایی در شمال ایران ترغیب می‌کند. در پروندهٔ ایلیات مدرک چندانی دربارهٔ هویت او موجود

نیست. گلبو معروف به ایلیات. بی‌شناسنامه، بی‌نشان. گاه خود را گلبو، گاهی ایلیات و گاه اسفندیار می‌نامد. تاریخ ثبت همین مدرک مختصر، هفدهم شهریور ماه ۱۳۶۳ است. این قهرمان جوان و کهن، همه چیز را در قالب تصاویر زندگانی عشیره‌ای می‌بیند. پرستار خود را همچون اسب سپید خود، «شبدیز» می‌یابد و در اتاق تیمارستان دراز کشیده و بیهوش به سبب مسکن‌های قوی، صدای شیههٔ اسب خود را می‌شنود. سقف اتاق ترک برداشته و باران خاکستر می‌بارد. او در میدان روستای ولایت لالیا می‌دود و فریاد می‌زند: «پدر، پدر» و گماشتگان خان، لاشهٔ پدر او را بر خاک می‌کشند. این صحنه‌ها زود کمرنگ می‌شود و باز ایلیات خود را در تیمارستان و در چنگ مأموران می‌یابد. البته پزشک و پرستاران می‌کوشند او را درمان کنند، اما درمان ایلیات به این آسانی ممکن نیست. ایلیات از زمان دیگری است و در زمان ما، در زمان جدید گم شده است. در همان زمان او در تیمارستان، گاه به مکاشفه، لیلی کهن خود را می‌بیند که در هاله‌ای از نور تا درِ تیمارستان می‌آید و محو می‌شود و گاه پرستار جوان خود را محرم راز خود قرار می‌دهد. ترس او از خبرچین‌ها و سایه‌هاست، ترس او شکست‌هایی است که در طول تاریخ مکرر شده است. این اسفندیار مغموم و کهن، گاه به صورت دانشجویی درمی‌آید که در مبارزه‌های دوران ستمشاهی شرکت می‌کند، در گروه‌های زیرزمینی با نظام شاه و ساواک او می‌رزمد. به زندان می‌افتد، شکنجه می‌شود و بر سر ایمان خود پای می‌فشارد، امّا در چهرهٔ بازجو که خوب می‌نگرد «خان خونام» را باز می‌شناسد. زمانی نیز از سوی همان گروه‌های زیرزمینی تعقیب و بازجویی و شکنجه می‌شود. بر او گمان بد برده‌اند که با ساواک همکاری داشته است، امّا در اینجا نیز سرگروه است که وادادە و اسرار را فاش کرده و برای ایز به گربه گم کردن ایلیات جوان و کم-تجربه را به سستی و خیانت متهم ساخته. ایلیات گاه استحالهٔ تاریخی پیدا می‌کند، مسیح می‌شود، منصور حلاج می‌شود و به آفریدگار خطاب می‌کند که

چرا او را تنها وا گذاشته است و در این حال صدای خروش رود سرخ را می‌شنود و هزار هزار دهان پر از گل سرخ که بر کشاکش خیابان‌های اهواز در موج می‌گذرد.(ص ۲۷۱)

تذکرهٔ ایلیات رمانی است با ساختمانی شاعرانه و تراژیک. خالی از جنبه‌های سوررئالیستی نیز هست. درواقع داستانی رمزی ـ واقعی است. فضای آن لبریز از شعر و عرفان است، امّا این عرفان آبی یا عرفان عاشقانه، رو به سوی *مزامیر* کهن ایران، رو به سوی *یشت‌ها* دارد. رمزهای موجود در آن هفت چشمه، علف شفا، نیلوفر، کوه پارسواش، انجیر، عقاب مسین، سیاوش، اسفندیار ... ما را به دورانی کهن می‌برد. قهرمانان‌های اصلی کتاب سه نفرند: ایلیات، لیلی و خان خونام. ایلیات، روح ستمدیده و قهرمانی قوم است. لیلی، معشوقهٔ ازلی و نمایشگر زن صبور و مهرورز قبیله است و خان، همان خودکامهٔ ستمگر قرون است که گاه به صورت اسکندر و زمانی به سیمای چنگیز و زمانی در کسوت تیمور گورکان بر ایران‌زمین که گذرگاه تاریخ و اقوام بوده است تاخت و تاز آورده است. این سه شخصیت به وجوه گونه‌گون به عرصهٔ تاریخ این زادبوم می‌آیند و مکرر می‌شوند. کتاب آئینه‌ای است که کردار و حالات آن را به صورت رمزی و معمایی اما مصنوع تکثیر می‌کند. از نظرگاه نویسنده، ایلیات«نماد مصیبت قومی است که ناچار است بالغ نشود. بلوغی سرآغاز خرد. خرد و آزادی که بروید، باغ را دیگر پرچین نخواهد بود و ریشه‌ها به هم می-رسند. یگانگی اشارت است. اشارت عشق، از هم بودن، یکی بودن، همبستگی، دوست داشتن و دوست داشته شدن».(ص۵۴) در بیشتر صحنه‌های کتاب ما با بیان خسته‌کنندهٔ شاعرانهٔ رویدادهای تراژیک و حتی خشن و وحشی رویاروی می‌شویم، نویسنده با بینشی عارفانه ـ فلسفی سطحی مقاطعی از تاریخ گذشتهٔ سرزمین «لالیا» را به ما نشان می‌دهد که گاه بسیار تکان‌دهنده و نافذ است. از مهمترین این صحنه‌ها صحنه‌ای است که دالو، مادر ایلیات به سبب فقر و

گرسنگی، گلدان و جام مقدس و جادویی قوم را به مأموران خان خونام نشان می‌دهد و شوی او تاتهٔ حکیم به سبب این خیانت نادانسته، به خروش می‌آید. کوشش نویسنده بر آن بوده است که درونمایه‌ای واقعی و تاریخی را در صورت اثری رمزی و شاعرانه نشان بدهد، امّا نه به صورت تجسمی یا دراماتیک، بلکه به صورت جدید و القایی. در اینجا زبان اشارت و شعری به صورت پلی درمی‌آید تا خواننده از آن بگذرد و به جوّی که همچون رنگین-کمان غروبگاهی غم‌انگیز و دارای طیف وسیعی است، برسد. این بیان شاعرانه به‌طور پیوسته‌ای بین دو جهان محسوس و واقعی و حوزهٔ انتزاع‌های شعری و عرفانی در حرکت است. همزمانی دو حوزهٔ اساطیری و کهن و واقعی و امروزینه، بین تأملات شاد و عمیق نویسنده و واقعیت‌های خشن و تلخ این عصر پرتلاتم، بین قوانین حوزهٔ دانستگی و خرد و آشوب‌های ژرفای تن و سرشت بشری می‌توانسته است به نویسنده امکان بدهد که رمانی جدید، معمایی و اسطوره‌ای بیافریند که گرچه اسلوب آن از روش‌های جدید نویسندگان غربی گرفته شده، حال و هوایی بومی و محلی داشته باشد ولی استعاره‌های زیاد به ساختار آن آسیب رسانده. اثر گرچه در عمق شکست مکرر قومی را به نمایش می‌گذارد، تا حدودی پهلوانی و حماسی است، امّا نه حماسه‌ای خونین. رؤیای نویسنده آیینی است که جهان را به سوی رستگاری و عشق می‌برد. ایلیات، پهلوان این ماجرا می‌کوشد پس از گذران همهٔ فصل‌ها با فصل بهار، با رنگ سبز هم‌آغوش شود. درخت را تکرار کند و صدای قناری را بشنود.

مهر، انسان من، لیلی! ملکوت و ماه، ابریشم و آواز و گیسوان تو ای بانوی سبز، سبزترین ستارهٔ هم‌آغوش، که مرا به فراخوانی عشق با مرغ سحر بر شانه می‌خوانی ... زخم‌ها فراوانند و عشق لب از حروفی ساده خواهد داشت ... عشق را از همه سویی برهنه کن ... چرا که پیمان‌شکنان فراوانند، مباد که نابکاری دشنه در آستین داشته باشد و تو ندانی. (ص۱۷۱)

در کتاب، چند فقرهٔ فرعی نیز هست، در مثل، آنجا کـه ایلیـات در کسـوت معلمی به روستایی دورافتاده می‌رود، روستایی که از بسیاری از ماجراهای روز بی‌خبر است و در اینجا او لیلی را در سیمای دختری از دختران روستا و خـان خونام را در کسوت مقاطعه‌کاری ثروتمند باز می‌شناسد، که از اعماق قرون باز آمده‌اند. این تبدیل شخصیت‌های قصه، البته مسخ نیست، در *مسخ* کافکا آدمی-زاد حشره می‌شود، در *بوف کور* هدایت دختری اثیری به لکاته و راوی قصه به پیرمرد خنزر پنزری بدل می‌گردند، اما در *تذکرهٔ ایلیات* شخصـی واحـد بـه صـور گونه‌گون پدیدار می‌شود، اما در کسوت جدید صفات کهن خـود را نگـاه مـی‌دارد. ایلیات چه به صورت سیاوش و چه در کسوت دانشجوی مبارز در همه حـال، مبشّر آزادی و آزادگی است و خان خونام چه در جامـهٔ خـانی غـارتگر و چـه در سیمای بازجو، نمایشگر زورگویی و ستم. به ایـن ترتیـب نویسـنده توانسـته اسـت مایه‌ای کهن و اسطوره‌ای را بـه صـورت قطعـهٔ وصـفی امـروزین و بـس شـاعرانه درآورد. امّا مبالغه زیاد در بیان شاعرانه و خودداری نویسنده از بیان واقعیـت‌هـائی که بر او گذشته (لو دادن مبارزان گروه) و کاربرد اوصاف بـه جـای بـه کـارگرفتن فنون دراماتیک، کتاب او را به قطعه‌ای ادبی تبدیل کرده است.

طوبی و معنای شب*

(رُمان، شهرنوش پارسی‌پور، ۱۳۶۸)

شهرنوش پارسی‌پور در ۱۳۲۵ زاده شده و از چهارده‌سالگی به نوشتن پرداخته است. او پس از آموزش‌های مقدماتی و متوسطه و کارشناسی ارشد، ازدواج می‌کند. ثمرهٔ این ازدواج که مدتی بعد به طلاق می‌کشد، پسری است که اینک با مادرش به‌سر می‌برد. آثار او که بیشتر به سوررئالیسم و قسمی عرفان گرایش دارد: *سگ و زمستان بلند* (۱۳۵۵)، *آویزه‌های بلور* (۱۳۵۶)، *تجربه‌های آزاد* (۱۳۵۷)، *طوبی و معنای شب* (۱۳۶۸) ... همه راه به تجربه‌های فراسوی تجربه و احساس می‌بَرد. از نوشته‌های دیگر او *ماجراهای ساده و کوچک*، *روح درخت* و .. هنوز به چاپ نرسیده است. آثار ترجمه شدهٔ پارسی‌پور: *تاریخ چین*، *شکار جادوگران*، *پیرا روان‌شناسی* و *لائوتسه* ... نیز دلبستگی این نویسنده را به تجربه‌های عرفانی نشان می‌دهد.

پارسی‌پور در گفت‌وگویی می‌گوید:

شمس‌الملوک مادربزرگم [الگوی طوبا] از ۳۵ یا ۳۶ سالگی به دنبال عرفان رفت. کم‌معاشرت بود، شعر می‌گفت و گلدوزی می‌کرد. کتابخانهٔ کوچکی

---

* *فصلنامهٔ قصه*، به کوشش محمود اسعدی، شمارهٔ ۲ ـ ۳، تابستان ـ پائیز ۱۳۷۲، صص ۱۶۷ ـ ۱۸۱.

داشت و خشک و عبوس و در همان زمان مورد احترام خانواده بود. روزی ناگهان ناپدید می‌شود. معلوم نبوده که به قم رفته یا به شاه‌عبدالعظیم. خیلی دوست داشت تنها سفر کند. در هجده‌سالگی با داشتن یک فرزند دختر از شوهرش طلاق گرفت. ساعت‌ها ساکت و صامت در اتاق می‌نشست، سپس یکبار به مجلس وعظی می‌رود و در آنجا واعظی را می‌بیند... احساس می‌کند که خدا را دیده است. مادربزرگ برای دیدن آن واعظ مرتب به مجلس وعظ می‌رفت به این امید که به او بگوید: آقا بیا مرا بگیر. پس از مدتی او زناشویی کرد و آن ماجرا تمام شد. شخصیت مادربزرگ روی من سنگینی می‌کرد به‌ویژه حالت روان‌پریشی‌اش که در پیری او روی داد. در میانهٔ سال ۱۳۵۷ بیشتر درگیر این مسأله شدم، زیرا تا آن زمان فقط یک مادربزرگ داشتم که به جستجوی خدا می‌رفت و بقیه خانگی بودند. حضور زنان در خیابان‌ها مرا سخت تکان داد. نظر قدیمی‌ها نسبت به زن این بود که زن نباید دارای ارادهٔ آزاد و تنش‌های جنسی باشد و پذیرندهٔ نیرو. اصل مادینه باید بی‌حرکت باشد. پای زن را مانند سُم بز می‌بستند یا در بین عرب‌ها با جراحی‌های خانوادگی، برخی غده‌های جنسی بدن زن را بر می‌داشتند. معیار خوبی زن بی‌حرفی، سرپائینی و بی‌عملی بود و در جزِ این صورت نانجیب، سلیطه، لکاته یا ... به‌شمار می‌رفت.

در *طوبی و معنای شب* نیز می‌بینیم تا میرزا کاظم برای طوبا روزنامه می‌آورد، «طوبی» مطالعه می‌کند و در جز این صورت مطالعه نمی‌کند. فضای فرهنگی سنتی زن را در خانه نگاه داشته بود.

طوبی «مُدل» و انگارهٔ تاریخی است و تا حدودی مُدل آرمانی جامعهٔ سنتی است. مهربان، ساکت و مؤدب است، ولی اراده پیدا می‌کند، زیرا زمانه عوض شده، پس باید مُدل تاریخی‌اش هم تحول پیدا کند. مونس به عنوان حدّ برزخی میان طوبی و نفر بعدی می‌آید که او هم حَدّ برزخی است میان خودش و زنان

دیگر. مونس دختر «طوبی» عقیم است و همسر اسماعیل روشنفکر سیاسی می‌شود. او به کدام یک از این دو دلیل تداوم نوع طوبی است؟ نسل این دو نفر قربانی می‌شوند. روشنفکران ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۲ همگی فدای قانونمندی‌های بی‌رحم جنگ دوم جهانی و فروریزش ارزش‌های صادق و کاذبی می‌شوند که به همراه تکنولوژی مُدرن بر سرشان فرو می‌بارد ... خانه، وطن مهم است. طوبی اجازه نمی‌دهد که خانه‌اش خراب شود، زیرا به دلیل حریم امنیتی به آن نیاز دارد. بچه‌ها باید وارد داستان می‌شدند و خیلی هم مصنوعی آمدند، ولی اگر نمی‌آمدند، چطور قصه می‌توانست تمام شود؟ کتاب از اسطوره‌های ایرانی بهره نمی‌گیرد، زیرا به دلایل سیاسی دستکاری‌های فراوان در آن شده و نیز پیکره‌های زنانهٔ آناهیتا و سپندار ارمیتی و یکی دو چهرهٔ رنگ پریدهٔ دیگر، لنگان لنگان به حیات خود ادامه می‌دهند. ایرانی به دلیل کمبود آب رعیت مانده، با زنجیر نامرئی به زمین بسته شده است. «لیلا» اسطورهٔ سامی است. در اسطورهٔ سامی «لیل» (شب) همسر نخست آدم بوده. تفاوت او با حوّا وفاداری او به فرمان خداست و تن درندادن به آدم. خدا «لیل» را از آدم می‌گیرد، حوّا را که از دندهٔ چپ او ساخته و خاکی است، به وی می‌دهد. از نظر اساطیر چهار عنصری احتمالاً لیلا همانا «هوا» «جوّ» یا بخش سیاه جوّ شب است که در کنارش بخش روشن جوّ یا روز قرار می‌گیرد. به‌طور مطلق وانمی‌دهد، پس پیکره‌ای انسانی نیست، ولی به صورت ذهنیت (؟) در مرد و زن زندگانی می‌کند. در نقش لکاته و دختر اثیری در ذهن هدایت نیز ظاهر شده. «لیلا» کهن‌ترین اسطوره است و از خدا و زندگانی جاودانه گرفته. گاهی به روی زمین می‌آید، پسر آدم را گول می‌زند و همیشه باردار می‌شود و همیشه هم دختری می‌زاید و سپس ناپدید می‌شود. نویسنده‌ای مانند هدایت او را در وجود خودش پیدا می‌کند روی قانونمندی آنیما و آنیموس و انگاره‌های نرینه و مادینه‌ای که در هر یک از ما وجود دارد و هر کدام، بخشی از درون تاریک

و روشن ما را راهنمایی می‌کنند. جایگاه این زن ذهنی است، حضور ندارد. نیست، در همان زمان هست، جاودانه و تعیین‌کننده است.

اگر طوبی را تنهٔ درختی فرض کنیم، هیچ‌کدام از شاخه‌ها، ساقه‌ها و حتی جوانه‌های آن رشد نمی‌کنند و بعد از طوبی آمده‌ها، هرگز رشد نمی‌کنند و به استقلال نمی‌رسند... در صد سال گذشته، اختراع و اکتشافی به نام ایرانی به ثبت نرسیده. کدام حرکت و زایشی می‌بینید؟ اگر تحوّلی می‌بینید از جای دیگر آمده، اندیشه‌های سیاسی سرکوب شده است. سقراط می‌گوید: من ماما هستم و مثلی هست که شب آبستن حوادث بزرگ است، پس ما ـ چه مرد و چه زن ـ زنی برتر به‌طور کلّی در ذهن داریم که می‌زاید. ما به‌عنوان مرد می‌زائیم، یا به عنوان زن گاهی قفر می‌شویم. از مجموعه عقب‌مانده‌ایم و نمی‌دانیم. ما چیزی نمی‌سازیم و بهترین زنان ما وقتی می‌توانند بسازند، مهاجرت می‌کنند.

در آدم‌های *طوبی* ورشکستگی نمی‌بینیم، گمگشتگی می‌بینیم. کشف آمریکا و از سکه افتادن راه ابریشم خیلی‌ها را از نظر فرهنگی عقیم کرد. وقتی به عرفان عصر عطّار ـ کمی پیش از یورش مغول ـ باز گردیم، جنبشی در اندیشهٔ ایرانی می‌بینیم که بی‌نظیر است. عرفان روشن، اندیشهٔ انسان ابزارساز است (!؟)عارفان موجود در *تذکرةالاولیاء* صاحب حرفه هستند: شیشه‌گر، آهنگر، مسگر، چوب‌کار ... خلاصه ابزار سازند. اشعار فرخی، منوچهری و رودکی به قدری حالت رقص دارند که نشان دهندهٔ جامعه‌ای پویاست، پیش از مغول، هستهٔ اولیّه، نوعی بورژوازی پیشه‌ور در ایران هست. سیصد سال پس از عطّار در *نفحات‌الانس* جامی همهٔ آدمها کنار دیوار دو زانو نشسته‌اند و حتی از نگاه کردن به اطرافشان نیز می‌ترسند. اصلاً از حرفه و ابزارسازی هم خبری نیست.

پارسی‌پور در پاسخ این پرسش که *طوبی*... واقعیّت گذشته را نشان می‌دهد، می‌گوید:

من فاقد ذهنیت علمی هستم و فکر فلسفی و طبقه‌بندی‌های ادبی را

نمی‌فهمم. نزد من همه‌چیز در دایرهٔ واقعیت قرار می‌گیرد حتی اگر یک شتر، گاو، پلنگ را در ذهنم مجَسّم کنم، وهمی واقعی است، یا جنبه‌ای از واقعیّت را دارد. کارم به ناتورالیسم نزدیک نیست، به سوررئالیسم بیشتر نزدیک است. دریافت حقیقت وهم است. رنه‌گنون گفته «آخر زمان پایان یک وهم است» ... همه‌چیز را همگان دانند. فرض کنید همگان همه را زاییده باشند، چون هر کدام جداگانه فکر می‌کنند، باز این حقیقت مجهول می‌ماند (!) پس حتی ماورای واقعیت‌ها، واقعیّت همان است که در ذهن من شکل می‌گیرد. دید من دید پرنده است. همیشه عبور می‌بینم، ولی گدا علی‌شاه در مطلق کمال خودش باقی می‌ماند. شاهزاده گیل، شمشیرزن باقی می‌ماند، لیلا جاودانه است، طوبی در لحظهٔ مرگش شاهد زایش جامعه‌ای رو به عروج است و نه سقوط. بچه‌ها تکلیف‌شان روشن است. فقط مونس و اسماعیل در کتاب، حرام شده‌اند. (*دنیای سخن*، شمارهٔ ۲۹، پاییز ۶۸، صص ۱۵ـ ۱۷ و ۱۹)

نظرات پارسی‌پور، عرفانی و گاه مأخوذ از اندیشه‌های لائوتسه است. تائو: راه، طریقت، یا همان طبیعت، زایندهٔ قدرت یا فضیلتی است که مشخصهٔ آن «ضعف» و «سادگی» است. برترین فضایل به گفتهٔ لائوتسه، «ضعف» است که در وجود زن، کودک و آب متجلّی است. در پایان *طوبی* ... آنجا که می‌گوید: ضعف ترا نجات خواهد داد. (۵۱۰) پارادوکس این جمله از آموزه‌های بنیادی لائوتسه است. چه «ضعف» همان نیرومندی است ... تصوّر پارسی‌پور از زن، قبل از هر چیز اسطوره‌ای است، و تصوّری که مُوجد آن تصویری است سخت نزدیک به حوزه‌های فلسفهٔ چین باستان و عرفان شرق. در همان حال، ترسیم چهرهٔ تاریخی و ملموس زن ایرانی و استنکاف وی از پذیرش یکی از اصول اساسی تائوئیسم، نظام فکری او را در خصوص زن دچار التقاطی‌گری می‌سازد. چه او از سویی زن ایرانی را در متن واقعی و مناسبات زندگانی او دیده و می‌شناسد و همین او را به سوی جامعه‌شناسی فرهنگی زن سنتی ایرانی

می‌کشاند و سرانجام ندا درمی‌دهد که «نجات تو در ضعف تو نیست» و از سوی دیگر در جذبهٔ پر خلسهٔ اندیشهٔ عارفانه و آیین‌های پُر رمز و راز شرق و توهمّات اساطیری دچار می‌ماند که حاصل آن ارائهٔ طرحی گنگ و نامفهوم از زن است.» (مجلّهٔ *کلک*، م. علائی. شمارهٔ اوّل، فروردین ۶۹، صص ۶۹ ـ ۷۱).

کتاب *طوبی...* پس از مقالهٔ نجف دریابندری ـ که در بردارندهٔ ستایش زیادی از آن بود ـ شهرت یافت و به چاپ سوم رسید. شیفتگی ناقدان به جایی رسید که حتی بزرگ علوی آن را بهترین کتابی دانست که پس از سال ۱۳۵۷ در ایران به چاپ رسیده است. نگارندهٔ این سطور در همان زمان در مجلهٔ *کلک* (شمارهٔ اول، فروردین ۱۳۶۹) نوشت که این داستان به این صورت بهم‌بستن دو فراروند دانستگی و واقعی است و تحقیر زن ایرانی. دکتر انور خامه‌ای نیز در مقاله‌ای که به تاریخ آبان ۱۳۶۹ در شمارهٔ ۴۶ دی‌ماه ۱۳۷۰ *دنیای سخن* به چاپ رسید، به نقد *طوبی* دست زد و آن را حاوی کاستی‌های بسیار از نظر محتوا، شکل و شیوهٔ نگارش دانست. (همان، ۳۴)

نقد خامه‌ای، شامل دو قسمت است. انتقاد از محتوا و شکل داستان، و انتقاد از شیوهٔ بیان و نقص‌های انشایی. او می‌نویسد که «کتاب از دو داستان جداگانه تشکیل شده که نویسنده آنها را به یکدیگر وصله کرده است به‌گونه‌ای که یکی را می‌توان حذف کرد بی‌آنکه به‌دیگری خللی وارد شود. اگر مطلبی را که مربوط به ملاقات طوبی با شاهزاده گیل و زن او و گفتگوهای آنهاست از متن داستان بردارید، هیچ تغییر محسوسی در ساختمان داستان پدید نمی‌آید. داستان زندگانی طوبی و موضوع‌های وابسته به آن مانند زناشویی نخست و دومش، دیدارش با خیابانی، آشنایی با گدا علی‌شاه، کشتن ستاره، همسری مونس و اسماعیل و ماجرای کمال و مریم هیچ پیوندی با شاهزاده گیل و روابطش با طوبی ندارد. این دو موضوع از نظر ماهیّت نیز با هم تفاوت بنیادی دارند. داستان زندگانی طوبی به عنوان داستان واقعی با شخصیّت‌های تاریخی

[خیابانی، رضاشاه، مشیرالدوله و ...] طرح‌ریزی شده، در حالی‌که داستان شاهزاده گیل موهوم و خیالبافانه است.» (ص ۳۴) «این بخش تقلید خامی از *بوف کور* است... اگر کسی بخواهد از اثری هنری تقلید کند ایرادی ندارد، امّا به شرط اینکه آن اثر را به خوبی درک کرده باشد، نه اینکه فقط به تقلید ظاهری و صُوری آن... بسنده کند. *بوف کور* توصیف بسیار زیبا و هنرمندانهٔ تخیّلات بیماری روانی است... این توصیف دقیق نه فقط خیالبافانه نیست، بلکه برعکس کاملاً واقع‌گراست، زیرا این اندیشه‌ها به هیچ روی پای‌بند معیارهای خردمندانه و منطقی نیست... اما نویسندهٔ *طوبی* این ویژگی اصلی را درنیافته و داستان گیل را در متن کتابی قرار داده که اشخاص آن همه عاقل و سالم و عادی و منطقی هستند... درست مثل این است که رستم و دیو سپید یا جن و پری‌زاد را همچون اشخاص واقعی نشان دهیم! (ص ۳۶)

با این همه در *طوبی و معنای شب* در پس پشت رویدادهای واقعی و تخیّلی، چیزی ملموس و مشخص وجود دارد. خانه و زن به رغم همهٔ تکانه‌ها و آسیب‌ها، مانا و برجای می‌ماند یا باید بماند. رویدادهای بیرونی مانند بادی توفنده به سوی خانه هجوم می‌آورد و نتیجه‌های ناگوار آن بر سر زن‌ها هوار می‌شود. در مثل، در کتاب، ستاره و مریم هر دو باردار می‌میرند و در زیر درخت دفن می‌شوند. چرا؟ آیا این اشاره‌ای است به وضع زنان که نمی‌توانند بار مشکل‌های خود را به زمین بگذارند؟ نویسنده می‌گوید: نه الزاماً به این شکل زنانه. من به مرگ کودکی یعنی اندیشه‌ای نظر داشته‌ام که هرگز به دنیا نمی‌آید و باعث فرسودگی و اضمحلال ذهنی طوبی در دیگران می‌شود. (بنگرید به گفت‌وگوی نویسنده و افسانهٔ ناهید. *دنیای سخن*، همان شماره).

شخص عمدهٔ *طوبی و معنای شب* در سیر و سفر ماجراها و زمانه‌ای پر ابهام و رمز سرانجام در قبرستان خانه‌ای بی‌سر و سامان مسکن می‌گیرد و به درخت انار و تار شکسته و رؤیاها و مکاشفه‌هایش تن درمی‌دهد. متن کتاب با

رئالیسم جادویی پیوند خورده است و دریچهٔ غیب و آدم‌های اساطیری در اینجا نمایان می‌شوند و هم‌چنین نسل‌هایی که از پی هم می‌آیند و مصایبی را از سر می‌گذرانند و در چاه ویل زمان فرو می‌روند.

رمان در بردارندهٔ رویدادهای گوناگون، یا بهتر گوییم رویدادهای ناهمگونی است و اگر بخواهیم کانونی در آن بیابیم، شاید این کانون «جستجوی حقیقت» باشد، امّا واقعیت‌هایی که در بستر زمان به تقریب هفتاد ساله (از اواخر قاجار تا سال ۱۳۵۰) به پیش‌نما می‌آید، نه از منظری تاریخی، بلکه از منظره‌ای اسطوره‌ای دیده می‌شود. نویسندهٔ *طوبی و معنای شب* به گزارش رئالیستی رویدادها بسنده نمی‌کند، بلکه می‌خواهد ژرف‌تر بنگرد و حکمتی را که در پس پشت آنهاست بشناسد و بشناساند. اگر خود نویسنده نیز چنین چیزی را نخواسته باشد، قهرمان عمدهٔ کتاب او، «طوبی» چنین می‌خواهد. از چنین هدفی انتقاد نمی‌توان کرد، چرا که نویسنده بینش خاص عرفانی دارد و رُمان او بر بنیاد چنین بینشی شکل گرفته است. در اینجا و آنجا دیده‌ایم که این یا آن رمان و قصه را بر بنیاد اخلاق یا اسلوبی خاص در مثل اسلوب رئالیسم به محک نقد زده‌اند و یا خواسته‌اند رُمان ـ و در اینجا رمان *طوبی و معنای شب* ـ را با نقد تطابق و هماهنگی و ناهماهنگی‌ها واکاوی کنند و بنیاد طرح داستانی و راه‌های محتمل در هر حادثه را به محاکمه بکشند تا هماهنگی این زندگانی مستمر و مجدد را با این برخوردهای به بُن‌بست کشیده شده و موضع‌گیری ذلیل و محدود گوشزد کنند. (*ذهنیت و زاویهٔ دید*، علی حائری، ص ۱۷۹، تهران ۱۳۶۹)

انتقادی که می‌خواهد اثری هنری را به محاکمه بکشد (و محکوم کند) البته تازگی ندارد. افلاطون در اروپا شاید نخستین کسی بود که این نغمه را سر داد و شاعران را از «شهر زیبا و آرمانی»اش بیرون کرد و قرن‌ها بعد نیز نویسندهٔ روسی، تالستوی در کتاب هنر چیست؟ آثار هنری شکسپیر، بتهوون، واگنر و حتی آثار خودش را مردود شمرد. بنیاد نقدهای افلاطون و تالستوی و

همانندهای آنها بر پایهٔ مفهوم‌های «نیک و بد»، که گویا در همهٔ جوامع و اعصار ماهیّتی یگانه دارد، استوار شده است، امّا چنانکه تاریخ نشان می‌دهد چنین مفهوم‌های واحدی که در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها مُعتبر باشد، وجود ندارد. هنر، معنا، احساس، عاطفه و پدیده‌ای مهّم را بیان می‌کند، یعنی از خفا به ظهور می‌آورد. حال باید دید این پدیدار کردن و به ظهور رساندن چه اندازه رساننده و انتقال‌دهنده، غم‌انگیز یا شادی‌آور است، یا سیاه و سفید، یا مجموع این دو؟

طوبی و معنای شب مانند *بوف کور*، *شازده احتجاب* و *اهل غرق* از دوره‌ای تیره و تاریک روایت می‌کند، به این ترتیب نباید از نویسنده انتظار داشت پایان خوشی برای رمان تدارک ببیند، یا از پایگاهی مغرورانه قصه بگوید. *طوبی...* از رنج مستمر آدمی سخن می‌گوید.

کتاب *طوبی* ... کتاب بغرنج و درهم تافته‌ای است و نویسنده واقعیت، خیال، رؤیا و کابوس‌های زمان و مکانی خاص را به عرصهٔ داستان آورده است، از این‌رو خلاصه کردن و به نظم عادی درآوردن آن کار دشواری است و البته چنین کاری ضرورتی نیز ندارد. با این همه برای اینکه رشته‌ای از رشته‌های داستان آن نیز به‌طور روشن، به دست خواننده برسد، می‌توان گفت سیر طولی رمان از این قرار است:

ادیب و روحانی معروفی در دورهٔ قاجاریه در تهران زندگانی می‌کند. فلسفه‌های سهروردی (فیلسوف اشراق) و صدرالدین شیرازی را خوانده و بر آنها اشراف دارد. نزد مردم و دربار محترم است. باورهای قدیمی او البته به نظر مردم امروز عجیب و غریب می‌نماید، امّا شاید در زمان خود او چندان عجیب نبوده است. باری او در مثل، باور دارد زن، زمین است و مرد، آسمان. ادیب به دخترش طوبی نیز بسیار علاقه دارد، و دانش‌های معمول مدارس آن زمان را به او می‌آموزد. خانهٔ ادیب چون محفل دانشوران، بزرگان و شاهزادگان است،

با خانهٔ مردم معمولی تفاوت دارد و طوبی نیز در این محفل بسیار چیزها می‌آموزد.

روزی، ادیب در گذرگاه با افسری فرانسوی سوار بر اسب رویاروی می‌شود و ناخواسته اسب او را رَم می‌دهد. افسر خشمگین می‌شود و با شلاق به چهرهٔ ادیب می‌کوبد. مردم که این ماجرا را می‌بینند، گرد می‌آیند و هنگامه‌ای برپا می‌شود و افسر خارجی می‌گریزد. خبر شلاق خوردن ادیب به سران دولت می‌رسد و آنها جلسه تشکیل می‌دهند و افسر خارجی را به عذرخواهی از ادیب وامی‌دارند و در همین جلسه، نقشهٔ جدید جغرافیا را به ادیب می‌دهند و او از مطالعهٔ آن به کرویت زمین پی می‌برد.

زندگانی طوبی در آرامش و ناز و نعمت می‌گذرد. امّا به ناگهان پدر می‌میرد و او تنها می‌ماند و همین که به سن بلوغ می‌رسد به میل خود با مردی پنجاه ساله ازدواج می‌کند، ولی این مرد پس از مدتی وی را طلاق می‌دهد. در این زمان، قحطی طولانی و بزرگی پیش می‌آید. مردم گروه گروه می‌میرند. طوبی گرچه تا حدودی امنیت خوراکی و مکانی دارد، دچار بحران روحی می‌شود و برای رفع تنش‌های روانی خود به زیارت اهل قبور می‌رود. غروب، آفتاب به وقت بازگشت به خانه، عده‌ای لات دوره‌اش می‌کنند و می‌خواهند به او تجاوز کنند. ناگاه مرد رشیدی سر می‌رسد و با عصا به لات و لوت‌ها هجوم می‌برد و آنها را می‌تاراند و طوبی را به خانه می‌رساند. این شخص خیابانی است، روحانی مشروطه‌طلب و آزادیخواه که اندیشه‌های امروزی دارد. طوبی که دربارهٔ زن و مرد، فقر و قحطی، علل مرگ و میر و بی‌عدالتی و حقیقت و پندار، پرسش‌های زیاد دارد و از سوی دیگر شیفتهٔ مردهای بزرگ است، یقهٔ آقای خیابانی را می‌چسبد که او را از حقیقت این مشکل‌ها آگاه کند. خیابانی که به سرنوشت انسان و جامعه علاقه‌مند است و فقر و قحطی و بی‌عدالتی ... را معلول قوانین مشخص اجتماعی و تاریخی می‌داند، توضیح‌های روشنگری

به طوبی می‌دهد، ولی طوبی که ذهنیت فراسویی دارد قانع نمی‌شود و پرسش‌های اسطوره‌ای و متافیزیکی همچنان دانستگی‌اش را به خود مشغول می‌دارد. بعد می‌بینیم که طوبی گمشدهٔ خود را در جای دیگر، یعنی نزد یکی از اقطاب صوفیان به نام «گدا علیشاه» می‌جوید.

رویدادهای دیگر زندگانی طوبی زیاد و برخی از آنها بسیار دردبار است و از این جمله است: ازدواج مجدّد با شاهزاده‌ای قاجاری عیاش و اکنون درویش شده، ناکام ماندن پسردایی طوبی در ازدواج با او، زیستن در خانهٔ اشرافی و با کودکان نازپرورده، شورش مشروطه‌خواهان، جنگ با محمدعلی‌شاه و شکست و فرار او و دیگر شاهزادگان قلدر و مخالف مشروطه، رفتن شوهر طوبی به روسیه، اقامت طوبی با چهار فرزند در خانهٔ پدری، قالی‌بافی، آمدن مباشر املاک شاهزاده با خواهر دیوانه‌اش به خانهٔ طوبی، اقامت این زن و دو فرزند او اسماعیل و ستاره در این خانه، قتل ستاره به دست مباشر، نقشه کشیدن طوبی برای دفن جسد دختر در باغچهٔ خانه و زیر درخت انار، (مباشر، دایی ستاره، به این سبب ستاره را می‌کشد که وی در واقعهٔ هجوم قزاق‌ها آبستن شده و بی‌آنکه خود بخواهد نطفهٔ حرام در رحم‌اش بسته شده)، ازدواج شوهر عیاش طوبی با دختری چهارده ساله در تبریز، جدایی طوبی از شوهر، ازدواج فرزندان طوبی، طلاق گرفتن دختر آخر طوبی ـ که مونس نام دارد ـ از شوهر پیر و درمانده‌اش و آمدن وی از اصفهان به تهران و آموختن ماشین‌نویسی و استخدام در بانک، آشنایی با اسماعیل دانشجوی فلسفهٔ دانشگاه و ازدواج با او، باردار شدن مونس، عزم سفر این دو به خارج از کشور، عضو شدن اسماعیل در حزب توده، به زندان افتادن او، سقط جنین کردن مونس به علت زندانی شدن اسماعیل و ازدواج پنهانی این دو، عقیم شدن مونس به علت آسیب‌دیدگی رحم، رفتن طوبی و مونس به نزد گداعلیشاه، سفارش پیر به مونس در زمینهٔ دیدار کردن با اسماعیل، پادرمیانی شوهر پیشین مونس برای آزادی اسماعیل،

آگاهی اسماعیل از سرگذشت دردناک خواهرش ستاره، پای‌بند شدن اسماعیل به خانه، آوردن کمال و مریم و کریم، فرزندان میرزا محمد بنا به خانه، آغاز سرگذشت این سه کودک که یکی بدبین و پرخاشگر است (کمال) و یکی مهربان و آرام (مریم) و سومی مطیع و سر به‌راه (کریم)، بالیدن این سه نفر در محیط خانه‌ای که در آن طوبی سر سپردهٔ پیر است، و مونس دلسوخته و مذهبی و اشرافی، و اسماعیل حزبی و سیاسی، پذیرفته شدن مریم در رشتهٔ پزشکی دانشگاه، دل‌مشغولی کریم به نماز و عرفان، دوستی کمال با اکبر و ورود به زندگانی مخفی و چریکی، تشدید مبارزه، پیوستن مریم به گروه مبارزهٔ مخفی و تیر خوردن او در خیابان، دفن او در خانه و در کنار ستارهٔ مدفون در زیر درخت انار، بیرون آمدن اسماعیل و مونس از خانهٔ مخروبهٔ طوبی، رفتن کریم از خانه برای گرفتن انتقام، تنها ماندن طوبی در خانه با انبوهی خاطره رنجبار و رؤیا و مکاشفه، رسیدن او به مرحلهٔ جنون.

برخی از رویدادهای *طوبی و معنای شب* با رویدادهای *سگ و زمستان بلند* همسایگی دارد. در داستان *سگ و زمستان بلند* نیز زنی را داریم که به واسطهٔ کشته شدن برادرش حسین (مبارز سیاسی) و از دست دادن فرزند به واسطهٔ سقط جنین، با کابوس‌ها و رؤیاهای خود مشغول و در آن غوطه‌ور می‌شود، سال‌ها با برادر دیگرش فرهاد زندگی می‌کند، به‌کاری اداری می‌پردازد و سپس خانه را ترک می‌گوید در حالی که دلش مالامال از محبت کسانی است که به زندگانی ساده و پُر رنج خود گذران می‌کنند.

آنچه در این دو رمان و در رمان‌هایی مانند *نون والقلم* (آل احمد)، *سووشون* (دانشور)، *سال‌های ابری* (درویشیان)، *همسایه‌ها* (احمد محمود)، *چراغانی در باد* (احمد آقایی) و ... می‌بینیم، به رغم تفاوت نظرگاه‌های این نویسندگان، با یکدیگر مُشابهت بسیار دارد. در همهٔ این داستان‌ها بحران، مبارزه، ناکامی، تنها ماندگی، شکست ... به‌پیش‌نما می‌آید. ماجرا نیز خط سیر به

تقریب مستقیمی دارد. استبداد، فقر و اختناق، جوانان را به مبارزه رهنمون می‌شود، مبارزه خشونت می‌آفریند، نظام دولتی مبارزه و مبارزان را سرکوب می‌کند، تلاطم به‌طور موقت آرام می‌گیرد، باقی‌ماندگان میدان نبرد می‌گریزند، صوفی و عارف می‌شوند، در مه و غبار گم می‌شوند، یا تنها می‌مانند تا زمانی بعد که بار دیگر کارِ کرده شده از سرگرفته شود و جامعهٔ آزموده را بیازماید. البته با سنجش‌ها و واکاوی‌ها و تفسیرهایی از این دست موافق نمی‌توان بود و در همهٔ آنها قسمی مبالغه و احساساتی شدن دیده می‌شود، امّا به هر حال، واقع بودگی نسبی چنان ماجراهایی را کتمان نیز نمی‌توان کرد.

چیز عمده‌ای که در این روایت‌ها دیده می‌شود امیدهای بسیار والا، مبارزه‌های تند، درگیری‌های شدید، شکست‌های خانمان برانداز است و بعد سرگردانی، زندگانی پوچ و بی‌حاصل و چله‌نشینی و گذران نکبت‌بار. در اینجا تعارض فرهنگ‌ها و قدرت‌ها، درگیری شدید نسل‌ها، بحران روانی و ناهماهنگی اجتماعی به پیش‌نما می‌آید. در این کتاب‌ها اشخاصی را می‌بینیم که صدها فرسنگ از یکدیگر فاصله دارند، جماعتی در تجدد، دست آوانگاردهای فرانسه‌ای را از پشت می‌بندند و جماعتی دیگر در اندیشه و عمل از حلاج، بشرحافی یا سربداران مبالغ‌زیادی جلو می‌افتند. شاید بحران‌های اجتماعی میانه‌های شاهی قاجاریان به بعد و سرریز کردن مدرنیته به این سو، چنین ناهماهنگی را به‌وجود آورده است؟ شاید همان‌طور که پیشوای اصلاح‌طلب چین گفت، ایران دیگ‌جوشان خاورمیانه است؟ احتمال دارد که مردم به ویژه شهرنشینان ما زیاده از حد متجدّد یا گذشته‌گرا هستند؟ یا شاید نویسندگان ما همچنان که مردم ما، به شدّت زیر تأثیر منطق شعر ـ هنر غالب بومی ـ قرار می‌گیرند و به مبالغه‌های مستعار متوسّل می‌شوند؟

این علل و سبب‌های دیگر البته باید در واکاوی‌های تاریخی و جامعه‌شناختی به بحث گذاشته شود و اگر رمان‌نویسی بخواهد از آنچه هست

واکاوی دقیق و علمی به‌دست دهد، کار او دیگر هنر نخواهد بود. نویسنده بحران و درد را تجربه می‌کند و زوایای پنهان آن را مجسّم می‌سازد. تاریخ‌نویس، ناقد و جامعه‌شناس سپس از راه می‌رسند و برای رویدادهای مجسّم شده، دلایل علمی می‌یابند. دقیقاً در همین جاست که رمان *طوبی ...* دچار آسیب شده است. طوبی در پی حقیقت است و دنبال پیر می‌رود، امّا واقعیت زندگانی اجتماعی از جنبش مشروطه به این سو، چیز دیگری است و منطق دیگری دارد. او از سویی از پیر گله‌مند است که وی را به حلقهٔ اسرار وارد نکرده و حقیقت را به او نگفته، و از سویی دیگر می‌پرسد جوان‌ها چه می‌گویند و چه می‌خواهند؟ چرا به سرشان زده؟

انگارهٔ طوبی، انگارهٔ تاریخی نیست، اسطوره‌ای است و نمی‌تواند خانهٔ او کانون تحولات سیاسی و اجتماعی هفتاد ساله‌ای مشروطه تا دههٔ ۵۰ باشد. نویسنده در واکاوی مشکل‌هایی از این دست از منطقی فراسویی بهره‌گیری می‌کند: طوبی چگونه می‌تواند حقیقت را بفهمد؟ همیشه از بچگی می‌خواسته عیسایی به دنیا بیاورد، امّا دوبار شوهر کرده بی‌آنکه بداند چرا شوهر کرده ...؟ می‌خواسته برود دنبال خدا، می‌خواسته حقیقت را بفهمد، امّا برای او آن‌قدر فرصت باقی نگذاشتند تا حقیقت را دست‌کم در حدود کتاب‌هایی که از پدرش به ارث برده، درک کند. بعد بار اجسادی را به گردنش گذاشتند. آن چیزی که طوبی می‌خواسته و می‌خواهد مربوط به ساحتی از ساحت‌های زندگانی است و پیدایش و رهایش و درگیری جوانان و وقایع سیاسی سدهٔ اخیر مرتبط با ساحتی دیگر. امّا پیر طوبی باور دارد که حقیقت همین است، همین چیزهاست. طوبی ناباور است و گمان نمی‌کند حقیقت این گونه باشد. پیر می‌خواهد طوبی جای او بنشیند تا مردم بیایند و هر یک از آنها بخشی از حقیقت را بگویند و او که قالی‌باف است، آنها را به‌هم ببافد تا حقیقت ساخته شود: آقا گفت: حقیقت این است، شما مجبورید متولی خانه باشید. نقش‌تان این است.

زن گفت: تا به حال نمی‌دانسته که مجبور است. به‌نحوی دچار این توهّم بوده که به اختیار عمل می‌کند، امّا حالا مسأله این است که نمی‌تواند این اجساد را تحمل کند. خانه دارد می‌رومبد. چه بکند؟

آقا گفت: اینجا همان جایی است که او نیز چیزی نمی‌داند. (*طوبی ...* ، ۴۷۲).

افراد گاهی بر بنیاد تجربهٔ واقعی و دیرینه سال بشری، ساختار جامعه و توانایی و اندیشه آدمی را واکاوی می‌کنند و برای رفع بحران‌ها و بیدادگری‌ها راه حل امکانی و عملی ارائه می‌دهند، و گاهی از راه دیگری پیش می‌روند و از طریق عرفان یا آیین لائوتسه یا بودا، استعدادها و کنش‌های آدمی را می‌سنجند و راه‌های سلوک معنوی را نشان می‌دهند. هر یک از این اهداف، منطق و روش خاص خود را دارد. واقعیّت این است که زندگانی آدمی، زندگانی گروهی است و کردار و اندیشه‌های او و قانون‌های حرکت اجتماعی همه و همه در تکوین این زندگانی سهیم است. آدمی در سیر و در کردار، اندیشه و عواطف خود راه را می‌سازد و راه از پیش ساخته‌ای وجود ندارد. در این سیر همچنانکه موانعی از سر راه برداشته می‌شود، موانع دیگری در راه سبز می‌شود. جستجوی حقیقت چیزی دیگری است. شاید در این زمینه سخن شاهزاده چندان بی‌وجه نباشد:

شاهزاده با شیطنت گفت: پیر تو در واقع از دنبالهٔ حقیقت راه می‌رود. آیین‌اش به او چنین آموخته است که همیشه در آخر صف حرکت کند. اکنون هر گاه صف عقب‌گرد کند. پیر نفر نخست به حساب می‌آید. (۴۷۷)

گمان می‌رود که پارسی‌پور مانند بسیاری دیگر از نویسندگان ما به تأثیر از بحران اندیشه‌ای که در دهه‌های پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ بر دانستگی‌ها چیره بوده، خواسته است جمع اضداد کند و جستجوی حقیقت و «قانون‌مندی‌های تاریخی» را در یک کیسه بریزد. کار او از لحاظ اینکه درهم‌ریختگی آگاهی مردم به ویژه شهرنشینان را در دوره‌های پس از جنبش مشروطه نشان می‌دهد،

اشکالی ندارد و گاهی موفق است، امّا ایدهٔ راهنمای او در واکاوی رویدادها خدشه‌هایی را نشان می‌دهد. درست است که زنان در طول تاریخ، ستم بسیار چشیده‌اند (در این زمینه باید کودکان و روستائیان و دست‌ورزان شهر و روستا را در همین راستا قرار داد) امّا مگر مردان در این هنگامه‌های خانمان برانداز و در ترکتازهای صحرانشینان، قداره‌بندان و مهاجمان استعمار جدید، کم ستم دیده‌اند؟ فکر باطنی از انواع ستم‌ها می‌گوید باری «رنج و بیداد» و «این همه زخم نهان هست» ولی محدود به زن نیست. زن و مرد، شاهزاده و گدا، کامروا و گرفتار، همه در این درد و رنج سهیم‌اند. این درد، درد وجودی است که گسترده است.» (*ذهنیت و زاویهٔ دید*، همان ۱۷۷). این ساحت وجود آدمی را انکار نمی‌توان کرد و به‌ویژه آثار عرفانی و در زمان ما نویسندگانی مانند هرمان هسه به آن پرداخته‌اند. امّا «*طوبی و معنای شب*» فقط تنش‌های روایی اشخاص داستانی را نشان نمی‌دهد، بلکه می‌خواهد در دل رویدادهای واقعی ـ سیاسی دورهٔ پس از جنبش مشروطه نیز نقبی بزند. مبارزه‌ای که در آن سال‌ها درگرفت، البتّه قربانیانی نیز داشت. بین آزادیخواهان و خودکامگان جنگ بود و در جنگ هم البتّه حلوا پخش نمی‌کنند. مگر انقلاب فرانسه کم قربانی داشت؟ یا در چند و چندین قرن پیش، قیام‌های مزدکیان، سربداران و شورش زنگیان در دورهٔ حجاج‌بن‌یوسف و شورش بردگان در امپراطوری روم مگر کم قربانی و کشته داد؟ نویسندهٔ کتاب *طوبی* ... البتّه نه سویهٔ حماسی مبارزه‌ها، بلکه سویهٔ غم‌انگیز و تراژیک قضایا را دیده است و این است که در پایان کتاب، کار اشخاص داستانی را به بن‌بست می‌بَرد و رؤیا و مکاشفه را در دل قضایا می‌گنجاند. در اینجا سر و کلهٔ شاهزادهٔ مرموز و «لیلا»ی اساطیری و زمانی که این دو با هم بوده‌اند، پدیدار می‌شود. این لیلا(و مظهر شب) از گذرگاه قرن‌ها می‌گذرد و در واپسین دیدار در یکی از روستاهای شهرری به دست شاهزاده گیل کشته می‌شود. تامّلات نویسنده می‌خواهد دو سیر نامتوازن اسطوره و

واقعیت را با هم گرد بیاورد و همراه با قضایای واقعی، روایتی می‌آورد از مانی، به این شرح که او گلدانی از نوح کوزه‌گر به امانت گرفت، از خاک بابل در آن ریخت، دانه‌ای از مسیحیت برداشت و گرته‌ای از آیین بودا درهم‌آمیخت و در گلدان نهاد، به آیین دائو آن را آبیاری کرد و این باغ‌واره را در خاک فردا نهاد. به این نحو او می‌کوشد همهٔ داده‌های از هم پاشنده را یک جا گِرد بیاورد ... اکنون هشت پنجرهٔ هشت جهت را بگشایند تا باد بر شاخسارها بوزد و بوی ماندگی برود. بگذارید حقیقت نو از در وارد شود. از آن نترسید. ما باز گلدانی از نوح کوزه‌گر به امانت خواهیم گرفت. (همان، ۴۷۷ به بعد).

این را شاهزاده امّا این بار به جدّ می‌گوید، در حالی که روایت را به «پیر طوبی» اسناد می‌دهد، در حالی که در متن، شاهزاده می‌خواهد «لیلا» را بکشد و در جایی که به پیشنهاد طوبی باید خودش را می‌کشت (۴۸۲). پس آنچه شاهزاده به جای «پیر طوبی» می‌گوید و گرده‌افشانی مانی برای «سبز شدن و شکفتن گل فردا» به بن‌بست می‌رسد، و شاهزاده که به‌گواهی متن، شیطنت و رندی خاصی دارد، در تماشای چمن لاله، دست‌کم به الهام از حافظ حتی نمی‌پرسد که: «شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان»!؟

اهل غرق

(رمان، منیرو روانی‌پور، ۱۳۶۸)

اهل غرق، داستان انهدام روستا و روستائیان ویـژه‌ای اسـت کـه در سـاحل خلیج‌فارس در نزدیک بوشهر، قربانی گسترش صنعت و فن‌سـالاری شـده‌انـد، صنعت و فن‌سالاری استعماری که از دوردست‌های جهان، دست‌های آلوده‌اش را دراز می‌کند و با یاری دیویارانی همچون سـرگرد صـنوبری، دنیـای نـاب و شاعرانه روستای جفره، روستایی را که در موج دریا و حضـور پریـان دریـایی نفس می‌کشد، به‌هم می‌ریزد. پس از آن دیگر جایی برای نرمای نسیم سحری و نزدیک شدن موج دریا بـه سـتاره و حضـور «آبـی»هـای کوچـک دریـایی در دانستگی روستائیان باقی نمی‌ماند. دیوارها و ساختمان‌ها بالا می‌رود، لوله‌هـای نفت مارآسا به همه‌جا سر می‌کشند، صـداهای سـاز و آواز و هیـاهوی مسـتانهٔ صنعتگران، صدای امواج دریا را خفه می‌کند، بطری‌های خالی شده ویسـکی از روی سدّها به دریا ریخته می‌شود «ماهی‌های مردهٔ ریـز و درشـتی کـه از دریـا برمی‌آید، «شلیو»های به قیر آغشته که ماسه‌ها را سیاه کرده، همه نشان از تسلیم دریایی می‌دهد که روزگاری موج‌هایش تا ستاره‌ها می‌رسید.» (ص ۳۹۳)

داستان زندگانی مردم روستای جفره درواقع از زمانی آغاز می‌شود که ایـن روستائیان به راهنمایی بزرگ خود، زایر احمد حکیم به این مکان می‌آینـد و در

صفا و آرامشی بدوی و با اسطوره‌ها و افسانه‌های شیرین و تلخ خود زندگانی می‌کنند و سپس در غوغای گسترش صنعت جدید، ناچار از ترک دیار خود می‌شوند. اشخاص داستان به ویژه زایر احمد، مه‌جمال، خیجو، زایر غلام و سرگرد (سرتیپ بعدی) صنوبری، ابراهیم پلنگ، به‌طور واقعی و زنده تصویر شده‌اند. زندگانی مه‌جمال از این میان هم زنده‌تر و هم شاعرانه‌تر است. مه‌جمال پس از مرگ دلاورانه‌اش خود به صورت اسطوره‌تازهٔ روستای جفره درمی‌آید.

مه‌جمال کولی‌زاده‌ای است که در ساحل رها شده و به‌دست روستائیان جفره نجات می‌یابد. او چهره‌ای خندان و چشمان آبی دارد و روستائیان گمان می‌برند «آبی» دریایی زیبایی مادر اوست. مه‌جمال در روستا بزرگ می‌شود. اکنون بیست ساله است، و چهره‌ای سیاه سوخته و دوچشم آبی غریب دارد. در خانهٔ زایر احمد زندگانی می‌کند و خیجو دختر هیجده‌سالهٔ زایر و دختران دیگر روستا عاشق اویند. در این زمان بوسلمه، هیولای دریایی که گوشت و خون جوانان ماهیگیر را دوست می‌دارد، می‌خواهد با یکی از «آبی‌ها» عروسی کند و روستائیان ناچارند برای خوشامد او یکی از جوانان ده را به جشن عروسی او برده قربانی کنند «بوسلمه، حاکم زشت‌روی دریاها نمی‌گذارد رعناترین ساکن زمین عروسش را ببیند و به زمین بازگردد. و آبی‌ها بارها به ماهیگیران جوان دل‌بسته‌اند، امّا هرگز به‌آسانی دل به پیوند بوسلمه نداده‌اند، و حالا مه‌جمال می‌رفت تا آبادی به بزرگترین مروارید خود برسد و بوسلمه به آرزوی دیرینه‌اش.» (ص ۱۶)

مردان ده، مه‌جمال را به دریا می‌برند. زنها فانوس روشن برمی‌دارند، زنها کل می‌زنند، خیجو فریاد می‌کشد که «مه‌جمال! وانمی‌گردی، می‌فهمی؟ بوسلمه می‌کشدت.» (ص ۲۴) امّا مه‌جمال می‌خندد. خندهٔ او خندهٔ کسی نیست که به قتلگاه می‌رود. مردان روستا شب‌هنگام سوار بر قایق به خورِ جنی، اطراقگاه بوسلمه، می‌روند. دریا به غرش درمی‌آید، موج‌ها کوه‌آسا برمی‌خیزند، باد

می‌توفد و کپرها را به دریا می‌برد. زنان روستا که گمان مـی‌برنـد مردانشـان در دریا غرق شده‌اند عزا می‌گیرند، بر سر و روی خود می‌زننـد. آنهـا مـی‌ترسـند مردانشان به ژرفای آب‌های سبز بروند و با آبی‌هـا زناشـویی کننـد، سرپرسـت خود را از دست بدهند. از دید آنها «جهان بدون مرد، جهانی بی‌سرپناه است که هر جن و جن‌زاده‌ای می‌تواند آن را به تاراج ببرد.» (ص ۳۹)

مردان جفره در گیراگیر خشم طوفان و موج دریا و ترسان از غرقه شدن در قعر آب‌های خاکستری، جایگاه مردگان همیشهٔ دریا، ناچارند مه‌جمال را در راه بوسلمه قربانی کنند. اگر در این کار سستی کنند، آبادی به خاک سیاه می‌نشـیند و روستائیان نابود می‌شوند. «یک نفر فدای همه، یا همه فـدای یـک نفـر؟» امّـا زایر اندیشناک است. او از روزی که از قرارگاه نخستین خود فکسنو کوچ کرده به جفره آمده، هرگز کسی را زخم‌نزده. اکنون که به چهـرهٔ معصـوم مـه‌جمـال می‌نگرد، می‌بیند قادر نیست که او را بکشد. مـه‌جمـال آرام اسـت، بوسـلمه را سوگند نمی‌دهد که دست از سرش بـردارد، بـه قربـانی شـدن خـود اعتـراض نمی‌کند، کنار قایق می‌نشیند و گردنش را پایین می‌گیرد تا زایر سر از تنش جدا کند تا با ریخته‌شدن خونش، طوفـان دریـا آرام گیـرد. زایـر امّـا بـه مـه‌جمـال دلبستگی دارد. او یادگار مردی غریبه است که سالها پیش به فکسنو آمده بـود، مردی عصیانگر از سلالهٔ شیرمردان تنگستانی که بعد به ضـرب تیـر دولتیـان از پای درمی‌آید، مردی که فانوس، خواهر چهارده سالهٔ زایر، به او دل مـی‌بنـدد و در مرگش عمری مویه می‌کند. زایر پس از مدتی تأمل چـاره‌ای مـی‌یابـد. بایـد بوسلمه را گول زد. کافی است زخمی بر بازوی مه‌جمال بزند و بوسلمه فریـاد مه‌جمال را بشنود و دریا خونین شود تا بلا از آبادی برگـردد. پـس او شـیاری عمیق بر بازوی مه‌جمال ایجاد مـی‌کنـد و دسـت او را طـوری روی لبـهٔ قـایق می‌گذارد تا دریا خونین شود. پس از این کار طوفان آرام می‌گیرد و مـردان بـه سوی روستا شراع می‌کشـند. در ده، بسـاط عـزاداری برپاسـت، بـر سـر بامهـا

علم‌های سیاه زده‌اند و زنان شیون می‌کنند به این گمان که مردان روستا غرق شده‌اند یا مه‌جمال قربانی شده. مردان نیز با مشاهدهٔ علم‌های آبادی، به قایق‌های خود علم‌های سیاه می‌زنند به گمان اینکه کسی در آبادی مرده «هیچ‌کس در آبادی نمرده بود. امّا وقتی مردان به همدیگر نگاه می‌کنند و زن‌ها قاقاه زنان مردان خود را در آغوش می‌گیرند، زایر می‌گوید: شاید حکمتی در کاره. حالا که عزا گرمه، سردش نکنین، بزنین... و خودش شروع می‌کند به سینه زدن. یک شبانه‌روز در آبادی عزای سرپایی برقرار است.» (ص ۵۴)

پس از این واقعه، قدر مه‌جمال در ده افزایش می‌یابد. او کسی است که آبادی را از بلا رهایی داد و سپس به تنهایی به دریا رفت و بوسلمه را اسیر کرد و با طنابی او را به بند کشید و بر دکل کشتی مردان مغروق بست. گرچه بوسلمه بامداد زود از زیر طناب‌های به دکل بسته گریخت (زیرا گرمای آفتاب چربی تنش را آب کرده و لاغرش کرده بود) امّا به‌هر حال، مه‌جمال با این کار ضرب‌شصتی به او نشان داد. ناباوران البتّه گمان می‌برند که این حکایتی ساختگی است و مه‌جمال عقل خود را در دریا از دست داده. خیجو امّا در این میان از خندهٔ زنان و مردانی که مه‌جمال را مسخره می‌کنند، حرص می‌خورد. مردان و زنان آبادی حق دارند بر مه‌جمال خنده زنند، زیرا در تاریخ زندگانی آبادی هیچ قصه‌ای نیامده که در آن کسی بوسلمه را به بند کشیده باشد. «خنده، خندهٔ نیایش بود به درگاه بوسلمه. آبادی با ریشخند مه‌جمال می‌خواهد دل بوسلمه را نرم کند.» (ص ۷۲)

چند روز حضور آبی‌دریایی زیبایی در روستا، وضع تازه‌ای در جفره به‌وجود می‌آورد. آبی دریایی آمده است تا مه‌جمال را به دریا ببرد. او با دشواری و با نیمه ماهی‌وارش بر ریگ‌ها و سنگ‌های ساحلی تن می‌کشد و می‌خواهد خود را به باغ اناری که مه‌جمال در آن پنهان شده برساند. زنان آبادی به نوبت آب می‌آورند و روی او می‌ریزند تا او بتواند راه خود را طی

کند. حضور زخمی غصه‌دار زنی دریایی که از جستجوی پایان‌ناپذیرش خسته نمی‌شود، در جفره آشوبی بر پا می‌کند. روستائیان امیدوارند آبی‌دریایی پس از مدتی از جستجوی خود خسته شود و به دریا بازگردد. امّا ناگهان حضور «پریان دریایی سرخ» در روز روشن در صبح روز هشتم در جفره، در روستائیان وحشت برمی‌انگیزد. زایر غلام به سوی باغ اناری می‌دود و یقهٔ مه‌جمال را گرفته و او را مانند گوسفندی قربانی با خود می‌کشد و می‌آورد. مردان ترسیده با مشت بر سر و روی مه‌جمال می‌کوبند. زایر احمد فریادزنان، مه‌جمال را از دست مردان آبادی بیرون می‌کشد و می‌گوید که آبی‌دریایی عروس بوسلمه است و اگر مه‌جمال را با خود به عمق آب‌های سبز ببرد، آبادی اسیر مردگان آب‌های خاکستری خواهد شد. در این زمان که مردان روستا پراکنده شده‌اند، پری‌دریایی خسته از خانه‌ای بیرون می‌آید و روی خراشیدهٔ مه‌جمال را می‌بیند و به پهنای صورتش خندیده و سپس به سوی دریا می‌شتابد. او پری‌دریایی یکه‌ای است. او قانون دل دخترکان دریا را شکسته است و مه‌جمال را فقط به جهت حضور غریبانه و عاشقانهٔ وی در روی زمین گرامی می‌دارد. او پس از مدتی سرگردانی در جستجوی مه جمال حتی تا عمق آب‌های خاکستری میان مردگان ابدی می‌رود و خواب هزار سالهٔ آنها را آشفته می‌کند و سپس نومید به آبادی می‌آید تا شاید نشانی از مه‌جمال بگیرد و زمانی که او را در محاصرهٔ مردان آبادی می‌بیند، لبخندی از خشنودی می‌زند و سپس مرد ماهیگیر را رها می‌کند تا «او بر روی زمین قدم بزند، زندگانی کند و دوست بدارد... کار عاشقان جهان همین است. گذشتن از خود و رفتن تا دیگری...» (ص ۸۱)

روستائیان برای مه‌جمال کپری می‌سازند، کپری در میدانگاه آبادی و زیر درخت گل ابریشم، و چنین است که مه‌جمال پس از بیست‌سال بی‌خانمانی خانه‌ای برای خود به‌دست می‌آورد. یکی برای او حصیر می‌آورد، و دیگری

حبانه (ظرف سفالی ویژهٔ آب) و آن دیگر چادر شب ... خیجو در این میان آشفته است و روز به‌روز بیشتر شیفتهٔ مه‌جمال می‌شود و حتی شبی به بالین او می‌رود، امّا مه‌جمال گمان می‌برد که «بوسلمه با دست خیجو در کار فتنه است.» (ص ۹۲) پس گوش‌هایش را می‌گیرد تا صدایی نشنود و خیجو شرمنده بازمی‌گردد.

سپس زمین‌لرزه روستائیان را می‌لرزاند. چندین شبانه روز زمین مانند گهواره‌تکان می‌خورد. مردم باز سراغ مه‌جمال می‌روند و او را مایهٔ شوربختی تازه می‌دانند و می‌خواهند او را قربانی کنند. بامداد روزی که می‌بایست این کار بشود، مردم به ساحل رو می‌آورند، امّا با چیزی نابیوسیده رویاروی می‌شوند. جهان هنوز می‌لرزد و چیزهایی رنگارنگ روی موج‌های ریز دریا بالا و پایین می‌رود. کودکان به آب می‌زنند و توپ‌های رنگین و سیب‌ها و پرتغال‌های درشت مواج در دریا را جمع می‌کنند و به ساحل می‌آورند و سپس مردان نیز جسور شده صندوق‌های پر از شیشه‌های قشنگ سرشار از شربت را از آب می‌گیرند و بی‌پروا صندوق‌ها را شکسته، در شیشه‌ها را باز کرده آنها را سر می‌کشند. «جهان می‌لرزد. آبادی شاد و شنگول است. زایر غلام، لنگوته‌اش را درآورده لخت و عور می‌رقصد... نباتی غش‌غش می‌خندد. منصور ناخداعلی را بغل کرده می‌بوسد. دی [مادر] منصور چوبی برداشته رو به دریا تکان می‌دهد. مدینه برای فانوس و پریان دریایی شروه می‌خواند. ستاره بلند بلند گریه می‌کند.» (ص ۱۰۷) رقص و شادمانی یک شبانه‌روز ادامه می‌یابد. در این میانه کسی کپر مه‌جمال را آتش می‌زند، جمعیّت دور او گرد می‌آید، خیجو مستانه به سوی او خیز برمی‌دارد و مشتی به شانه‌اش می‌کوبد و او را با خود به سوی زایر احمد می‌برد. در میان راه، زنان و مردان آبادی در مستی خود مه‌جمال را می‌بوسند و کتک می‌زنند. خیجو به خانه می‌رسد و مه‌جمال را پایین پای زایر می‌اندازد و به چشمان پدر زل می‌زند. زایر نخست گیج و منگ می‌شود، امّا بعد به

خود می‌آید. اکنون که آبادی عقلش را از دست داده، چرا او عاقلی نکند و خطبهٔ عقد خیجو و مه‌جمال را نخواند؟ مانند روز روشن است که نیرویی مرموز از مه‌جمال حمایت می‌کند. (ص ۱۰۹)

خیجو و مه‌جمال به هم می‌رسند و از این وصل، کودکی در درون خیجو شکل می‌بندد. امید و تلاش مه‌جمال بیشتر می‌شود. «کودکی به دنیا می‌آید از آن او و جایی برای خود می‌خواهد.» در این هنگامه، قایقی سپید به آبادی می‌آید و سه مرد بلندبالا و بور و چشم‌آبی از آن بیرون می‌آیند. آنها برای کودکان شکلات و برای بزرگترها شراب آورده‌اند. ده از آنها پذیرایی می‌کند. آنها باز به دریا می‌روند و این‌بار با مرده‌ای باز می‌گردند و با اشاره به مردم می‌گویند می‌خواهند مرده را دفن کنند. روستائیان کمک می‌کنند و مرده را به خاک می‌سپارند «شیون زنان آبادی به آسمان می‌رود. آنها برای اینکه مرده در غربت به گریه نیفتد، بر سر و صورت خود می‌زنند. مردان مو بور مبهوت شیون و رقص زنان، سر تکان می‌دهند» (ص ۱۳۲) مه‌جمال امّا گره در پیشانی خود افکنده. او آن مردان چشم‌آبی را جایی، جایی دور دیده. امّا کجا؟ او خود این را نمی‌داند. مردان مو بور و چشم‌آبی با دستگاه‌های عجیب زمین‌ها را اندازه می‌گیرند، زمین را سوراخ می‌کنند دامنهٔ کوه‌ها را بازدید می‌کنند، با داروهای عجیب بیماران ده را درمان می‌کنند، میوه و شکلات به کودکان می‌دهند، بسته‌های داروهای جور واجور به زایر احمد می‌بخشند تا او مردمان آبادی را درمان کند. طرز شستشوی بچه‌ها را به مادران یاد می‌دهند، بر مزار مردهٔ خود صلیب نصب می‌کنند. آنها با خود جعبه‌ای جادو آورده‌اند که با غریب‌ترین گویش جهان حرف می‌زند. در جعبهٔ جادو مردان و زنانی پنهان‌اند که می‌خندند و کودکی هست که گریه می‌کند. مردم آبادی در حیرتند که کدام جادوگر اشخاصی را در این جعبه زندانی کرده است «به‌راستی نکند آدم‌های جعبهٔ جادو از بی‌خوراکی بمیرند؟ مگر آدمیزاده چقدر می‌تواند تشنه و گرسنه

در جایی به این تنگی نفس بکشد؟» (ص ۱۴۰) پس از مدتی، مردان چشم‌آبی و سه کودک آبادی ناپدید می‌شوند. امّا کار زایر احمد بالا می‌گیرد و او هر روز با جعبهٔ دارو از این خانه به آن خانه می‌رود و مردم را درمان می‌کند. با چهار بچه‌ای که در آبادی به دنیا می‌آید، جهان آرام می‌گیرد و مردم گمان می‌برند «بچه برو» [کودک رُبا]، آن سه کودک ناپدید شده را با خود برده است. و در این میان کودک مه‌جمال و نوهٔ زایر صبحی روشن با خروسخوان به دنیا می‌آید، و دی منصور، منصور و نباتی ـ یکی از دختران ده ـ را می‌بینند که در خلوتگاهی روی هم می‌غلطند. دی‌منصور شب هنگام به پسر خود می‌گوید که او باید زن بگیرد و منصور درمی‌یابد که مادرش همه چیز را دیده است، پس با زناشویی با نباتی تن درمی‌دهد. فردای شب زفاف، منصور دستمال آغشته به دوای سرخو (مرکور کرم) را به عنوان باکره بودن نباتی به مادر می‌دهد، زن‌ها بلند کل می‌کشند. امّا دی‌منصور در روشنی روز درمی‌یابد دستمال با دوا سرخ شده و برای اینکه در برابر مردم سرافکنده نشود، دندان روی جگر می‌گذارد و به کسی چیزی نمی‌گوید. امّا نباتی شرمسار از کار خود مدتی بعد با مشت به شکم خود می‌کوبد و بچه‌اش را سقط می‌کند و ده‌روز دور از بستر شوی می‌خوابد. روز یازدهم به دریا می‌رود و تنش را به آب شور می‌سپارد. در بازگشت از تطهیر، زنی بلند بالا را می‌بیند که چهره‌اش را با ماسهٔ دریا پوشانده است و چشمان سرخ غریبی دارد. نباتی، یال را می‌شناسد، دلش می‌لرزد و درمی‌یابد که آن زن از سوی بوسلمه آمده. زن، سینهٔ نباتی را نشانه می‌گیرد و با انگشت نشانه دایره‌ای روی سینهٔ او می‌کشد، دل خاکستری او را درمی‌آورد و با صدایی که انگار از قعر زمین برآمده می‌گوید: دیگر هیچ کس را در جهان دوست نخواهی داشت. (ص ۱۵۸)

آبادی در آرامش و اضطراب، در اندوه و شادی، در هنگامهٔ ماه‌گرفتگی و زمین‌لرزه و روزهای آسایش ... به زندگانی خود ادامه می‌دهد. مردان چشم‌آبی

رفته و فراموش شده‌اند، جعبهٔ جادو از کار افتاده. نخستین نوهٔ زایر به دنیا آمده. در این زمان، حادثه‌ای روی می‌دهد که وضع جفره را به‌کلّی عوض می‌کند. ناگهان صدای کپ‌کپی از دور شنیده می‌شود و مردی سوار بر چیزی که کپ-کپ صدا می‌دهد، از راسه (راه) سر می‌رسد. مرد، دو شاخ کپ‌کپی را گرفته است و می‌راند. سپس در زیر درخت گل ابریشم متوقف می‌شود. کپ‌کپی او دو سه بار دندان غروچه‌ای می‌کند و ناگهان خاموش می‌شود. (ص ۱۷۹) مردم دور او گرد می‌آیند. او نیز مانند مردان چشم‌آبی به کودکان شکلات می‌دهد و برای آنها شکلک در می‌آورد و آنها را می‌خنداند. در روی سینهٔ او پلنگی خال‌کوبی شده. این شخص که ابراهیم پلنگ نام دارد، تا ظهر در آبادی می‌ماند، اسکناسی یک تومانی را به زایر نشان می‌دهد. «زایر اسکناس را می‌گیرد و به یاد کاغذی می‌افتد که سال‌ها پیش، پدرش در فکسنو آن را به دیوار اتاق چسبانده بود. روی آن کاغذ مردی بوده با سر طاس و روی این جوانی خوش‌سیما. ابراهیم با این وعده که باز خواهد آمد، آبادی را ترک می‌گوید و برای مردم از وضع مردم شهر حکایت‌ها می‌گوید. زایر خوشحال است. ناگهان جهان برایش بزرگ شده است. در می‌یابد در بیرون از جفره شهری هست پُر از کپ‌کپی و جای داد و ستد و جایی که کودکان در آن درس می‌خوانند و ملا می‌شوند.

هفت روز بعد، ابراهیم پلنگ، با سوغات و اعلامیه و قرآنی به آبادی برمی‌گردد، جعبهٔ جادوی مردان مو بور را به حرف می‌آورد و می‌کوشد مردمان آبادی را از قانون، حکومت، وضع شهرها باخبر کند و آنها را به مبارزه برانگیزد. مرد دیگری نیز همراه ابراهیم پلنگ است که برای کمک به آبادی به جفره آمده است. امّا این دو زمانی که اسطوره‌های مردم را می‌شنوند، اسطوره‌هایی دربارهٔ بوسلمه و مادر او دی زنگرو، که می‌تواند ماه را خفه کند و گلوی ستاره‌ها را بگیرد و به عمق آب‌های خاکستری بیندازد... درمی‌یابند که

در هیچ‌یک از کتاب‌های حزبی نخوانده‌اند که با کسانی که بوسلمه را شکست داده‌اند و اکنون از «دی‌زنگرو» می‌ترسند، چه باید بکنند؟

ابراهیم و همراهش مکرر به روستا می‌آیند و روزی نیز پیکابی را به جفره آورند، مردان ده را سوار می‌کنند و به شهر می‌برند. در میدانگاهی، مرتضی همراه ابراهیم پلنگ، بالای سکویی می‌رود و در حضور مردان جفره‌ای به رفقای خود گزارش می‌دهد که در عصر تسخیر فضا در کشور ما مردمی هستند محروم از سواد، مردمی که گناه فقر و شوربختی خود را به گردن بوسلمه و «دی‌زنگرو» می‌اندازند غافل از آنکه فقر و بی‌سوادی ایشان، زادهٔ اختلاف طبقاتی و تهاجم استعماری است. مردم فریاد می‌زنند، مشت‌هایشان را گره می‌کنند و مرتضی در میان جوش و خروش جمعیّت به نزد جفره‌ای‌ها می‌آید و محکم بر شانهٔ مه‌جمال می‌کوبد و او را می‌بوسد و عکاسان از این مراسم شورانگیز عکس‌ها برمی‌دارند. مه‌جمال چشمانش را می‌بندد، نور چند بار در چهره‌اش پخش می‌شود. وقتی مه‌جمال چشمهایش را باز می‌کند، می‌بیند که جمعیت می‌گریزد و فریاد می‌کشد و گروهی چماق به‌دست به جان مردم افتاده‌اند. مردانی با جامه‌های یکدست و یک‌شکل سر در پی آدم‌ها گذاشته و هر کس را که می‌گیرند، با خود کشان‌کشان می‌برند. ضربه‌ای که بر سر مه‌جمال وارد می‌آید، او را به خود می‌آورد. فقط جفره‌ای‌ها در میدان مانده‌اند و در حیرتند که چرا جمعیت می‌گریزد و چرا چماق به دستان آنها را می‌زنند؟ دل دریایی مه‌جمال و غیرت روستایی جفره‌ای‌ها آنها را به مقاومت برمی‌انگیزد. ایشان نیز حریفان نبرد را می‌کوبند. سپس کامیونی از مردان مسلح فرا می‌رسد و پس از چهار ساعت زد و خورد، جفره‌ای‌ها را زخمی و خونین دستبند می‌زنند و به زندان می‌برند.

پلیس، جفره‌ای‌ها را به جرم حمله به مأموران دولت کتک می‌زند و شکنجه می‌دهد. مه‌جمال بیشتر در مظان تهمت است و بیشتر شکنجه می‌شود. امّا در نزد مه‌جمال، سرگرد صنوبری، رئیس سازمان امنیت، یکی از مردان آب‌های

خاکستری است، یکی از مردگان آب‌های گل‌آلود که روی زمین زندگانی می‌کند تا مأموریت خود را انجام دهد و سپس به خواب مرگ برگردد. (ص ۲۱۰) سرگرد، سر مه‌جمال فریاد می‌کشد که: خوب ... پس تو توده‌ای هستی. دشداشه می‌پوشی و عکس می‌گیری تا محبوبیت حزب را در میان توده‌ها به مسکو نشان دهی؟ مه‌جمال گیج از درد می‌گوید که او جفره‌ای است نه توده‌ای، و سرگرد که بیست و چهار ساعت است همین جمله را می‌شنود، فریاد می‌کشد و روی میز می‌کوبد و شقیقه‌اش تیر می‌کشد.

زنان روستا دوباره طلسم‌هایشان را درمی‌آورند و رو به دریا به پنجره آویزان می‌کنند. بوسلمه، آبادی را به تاراج برده و با آن پیکاب غریب، مردان آبادی را دسته‌جمعی بلعیده است. «نباتی مثل بمبک فیره می‌کشد و آبادی را گل‌آلود می‌کند. او نفس به نفس بوسلمه داده است. با خیجو گلاویز می‌شود.» زایر زنان خشمگین را از هم جدا می‌کند: عقلتان کجا رفته ...؟ دی زنگرو شما را به جان هم انداخته! (ص ۲۱۹) مأموران دولت برای بازجویی به جفره می‌آیند. ابراهیم پلنگ لاغر و بیمار فرامی‌رسد و در برابر روستائیان گریه می‌کند. جهان نزد جفره‌ای خلبوس [پریشان] شده است. زایر به شهر می‌رود و می‌خواهد با دولت سخن بگوید و بیگناهی مردان جفره را اثبات کند. سرگرد صنوبری برای دیدن دهی که به بوسلمه و آبی‌های دریایی باور دارد و در همان زمان در مبارزه‌های حزب توده شرکت می‌کند، به جفره می‌آید، سپس مردان ده را با قید ضمانت آزاد می‌کند. زایر سرانجام موفق می‌شود که مه‌جمال را نیز از زندان به‌در آورد. «آنها تا غروب از این اتاق به آن اتاق می‌روند، زیر کاغذهای بی‌شماری را انگشت می‌زنند و سرانجام به این نتیجه می‌رسند که دولتی‌ها به کاغذ و تاریخ بیشتر از جان آدمیزاد علاقه دارند.» (ص ۲۲۹)

مه‌جمال به روستا می‌آید و خاموشی پیشه می‌کند. برای مردم جفره، جهان سخت و نامفهوم شده است. دولت مشت آهنینی است که بوسلمهٔ خشکی‌ها با

آن بر سر مردم می‌کوبد! دولت برای نظارت بر کار مردم در جفره، پاسگاه درست می‌کند نزدیک «چاه غریبی» و زنان آبادی پسین تنگ که به سر چاه می‌روند «مینار» بر صورت می‌کشند و روی بر می‌گردانند... کم‌کم تمدن شهر به روستا رخنه می‌کند، سرهنگ تبعیدی، دکتر عادلی، برای درمان بیماران به جفره می‌آید، زایر احمد دستیار دکتر عادلی می‌شود، پاسگاه حکم می‌کند که ماهیگیران نباید به دریا بروند، بین زنان آبادی و سربازان پاسگاه نبرد درمی‌گیرد و زنان، سربازان را خلع سلاح می‌کنند، رئیس پاسگاه با التماس از زایر می‌خواهد که زنان را آرام سازد. ابراهیم پلنگ باز به روستا می‌آید، امّا دیگر در اندیشهٔ مبارزهٔ سیاسی نیست و فقط به فکر داد و ستد است، زنان بار دیگر به دیوارهای تازه‌ساز پاسگاه حمله می‌برند. رئیس پاسگاه بامدادی زود بیدار می‌شود و می‌بیند روی تل ریگ‌های دریایی ایستاده است. زایر به او می‌گوید که این کار، کار «فلک ناز» است. رئیس پاسگاه دستور می‌دهد شخص متجاوز را دستگیر کنند. زایر لبخندی می‌زند و به مرغی دریایی که روی پاسگاه بال بال می‌زند اشارت می‌کند، که کار اوست! (ص ۲۵۱)

زایر در این میان خود معمایی است. از سویی به اسطوره‌های کهن باور دارد و از سوی دیگر می‌خواهد روستا پیش برود، مدرسه و جاده داشته باشد، و پزشک و داروهای جدید به جفره راه پیدا کند. سربازان و رئیس پاسگاه از سوی دیگر جفره‌ای می‌شوند. سدی که در برابر دریا کشیده شده، جفره‌ای‌ها را خشمگین می‌کند. مدینه رو به دریا آه می‌کشد که یک پری دریایی چطور می‌تواند از دیوار بالا برود. همه جایش زخم می‌شود و رئیس پاسگاه می‌گوید: خودم می‌آورمش. بغلش می‌کنم و می‌آورمش توی آبادی. (ص ۲۶۱) و هم او در کنار مدینه با دشداشه‌ای روی به‌سدّ می‌نشیند و تفنگش را روی خورجنی میزان می‌کند و در انتظار بالا آمدن یال، خیس عرق به دریا نگاه می‌کند. او دیگر خلق و خوی نظامیگریش را از دست داده و وقتی سرگرد صنوبری سر

زده به روستا می‌آید، هیچ‌یک از این دو یکدیگر را نمی‌شناسند.

خشکسالی فرا می‌رسد و مردم آبادی در حسرت قطره‌ای آب له‌له می‌زنند. مردم از دریا غافل مانده و جانب خشکی را گرفته‌اند و دریا دیگر با آنها مهربان نیست. شاهدختی برای بازدید مناطق جنوبی به بوشهر آمده. جفره‌ای‌ها به او شکایت می‌برند، امّا او شیفتهٔ قصهٔ پری‌های دریایی جفره‌ای‌ها می‌شود و کاری به کار تشنگی و گرسنگی مردم ندارد. دوست دارد یکی از پری‌های دریایی را به تهران ببرد و در استخر بزرگ قصر خود بیندازد.

مه‌جمال پس از مدتی تفکّر، چارهٔ کار را در نبرد مسلحانه می‌بیند. تفنگ برمی‌دارد و به نبرد با بوسلمهٔ خشکی‌ها، سرگرد صنوبری و دستگاه او می‌پردازد. زایر احمد را به جرم همدستی او به زندان می‌اندازند و او یک سال در زندان می‌ماند. مدرسه به آبادی می‌رسد. معلم مدرسه زن جوانی است با گیسوان بلند و چشمان درشت و سیاه که فکر و ذکری ندارد جز اینکه به فرنگستان برود و در آنجا درس بخواند و در جفره نیز آسمان‌خراش بسیار ساخته شود! نباتی و شوهرش با پاسگاه همکاری دارند و دکان آنها پر از اجناس قاچاق است. عبدو کودک آنها لباس‌های زیبای شهری می‌پوشد و نمی‌خواهد با «مشتی کودک بی‌سر و پای دهاتی» بازی کنند. همراه نفوذ تمدن شهری، آیینه نیز وارد ده می‌شود. عبدو یکی از این آیینه‌ها را به دی‌منصور مادر بزرگ خود می‌دهد. «دی منصور که مانند زنان دیگر فکسنو ـ در گذشته‌ای دور ـ فانوس دختر عاشق‌پیشه روستایی را در آیینه دیده است، به آیینه نگاه می‌کند و تا وقتی که آخرین تکه‌های تنش بدل به اشک می‌شود، همان‌جا می‌ماند.» (ص ۳۳۲) زنان بر سر و سینهٔ خود می‌زنند و دکان نباتی را به آتش می‌کشند. راه اسفالته به جفره می‌رسد و پریشانی مردم افزون می‌گردد و زایر نیمه شبی خسته از هجوم صداها و خبرها در خواب صدای شیهه‌اسبی سفید را می‌شنود. شورشگران زیاد می‌شوند، و مه‌جمال در جنگ و گریز خود به درهٔ دلتنگ

فکسنو می‌رسد و در اینجا با همسرش خیجو دیدار می‌کند. مه‌جمال در نبرد خود سرباز لُری را کشته است و از این حادثه غمناک است. او باور دارد که «کار ما گرفتن زندگانی دیگران نیست.» (ص ۳۴۰) او به دیار خود واگشته است، زمین را گم کرده و خانهٔ خود را. دور از یاران می‌نشیند و با خود دست به گریبان است. دل دریایی‌اش نازک است و با خود قهر است. منصور به شهر می‌رود و دار و ندار خود را به پای زنی به نام «تاجی» که بوی عطرش مردان عالم را مست می‌کند، می‌ریزد. بهادر و شمایل و حمایل، فرزندان مه‌جمال، به مدرسه می‌روند. مدینه به بستر مرگ می‌افتد و از داروهای دکتر عادلی هم کاری ساخته نیست. خاتون از مردی غریب باردار می‌شود و مردم باور دارند که او بی‌هنگام به دریا رفته و از دریا بچه‌دار شده. (ص ۳۴۹) مه‌جمال سرانجام به سبب خیانت یکی از نگهبانان قلعه محاصره و کشته می‌شود و در زمان مرگ «مادر آبی‌اش را می‌بیند که با شاخه‌ای از مرجان به سراغش می‌آید.» (ص ۳۶۹) آیا مه‌جمال مرده است؟ سال‌های بعد که شتربانان گذرنده از دشتی و تنگستان به کنارهٔ قلعه پیر می‌رسند، صدای اسب سفیدی را می‌شنوند که در انتظار سواری رو به دروازهٔ قلعه شیهه می‌کشد و پری دریایی خشمگینی را مشاهده می‌کنند که سرگردان به دور قلعه می‌چرخد. گلوله‌های سرهنگ صنوبری که پس از مرگ مه‌جمال تیمسار می‌شود، نمی‌تواند قانون طبیعت پریان دریایی را عوض کند! مه‌جمال نمرده است. او در یاد مردم زنده است.

زایر نیز می‌میرد و جفره‌ای‌های [درس خوانده] و خیجو و فرزندانش روستایی را که دیگر از آن آنان نیست، ترک می‌گویند. در زمان کوچ «بهادر به دریای خاکستری نگاه می‌کند. دریای خاکستری که روزگاری سبز بود و مه‌جمال دریایی از آن برآمده بود.» (ص ۳۹۷)

اهل غرق داستانی است عجیب. خلاصه‌گونه‌ای که از آن آوردیم،

به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند زوایای شاعرانه، معمایی و وهمی و واقعی آن را آشکار سازد. کتاب به‌شیوهٔ رئالیسم جادویی، شیوهٔ کسانی مانند مارکز و بعضی از نویسندگان دیگر آمریکای لاتین نوشته شده. شاید ابداع این شیوه از آن ویلیام فاکنر باشد. فاکنر این شیوه را به ویژه در *رُمان دهکده* [داستان خانوادهٔ اسنوپس] و *تسخیرناپذیر*، به‌کار گرفته است. شیوه‌ای که خود به «نگریستن غریب به درون اشخاص و اشیاء» تعبیر کرده است. کار مارکز در *رُمان صد سال تنهایی* نیز از همین دست است، درهم‌آمیختن وهم و واقعیت و ساختن اسطوره از خانواده‌ای که کردار عجیب دارند و در مرز رؤیا و واقعیت در حرکت‌اند.

منیرو روانی‌پور، جهان و رویدادها را از نظرگاه روستائیان جفره به تصویر درآورده است. این مردم به حضور زندهٔ پریان دریایی، بوسلمه، دی زنگرو، اسب سفیدی که رو به سوی دریا شیهه می‌کشد... باور دارند و تا زمان فرارسیدن تمدن جدید، نظمی اسطوره‌ای در متن جهان و دل رویدادها می‌بینند. دریا و خشکی، موجودات دریایی و زمینی به‌هم پیوند دارند و در دانستگی یکدیگر حضوری زنده می‌یابند. انسان‌ها می‌توانند عاشق پری‌های دریایی شوند و پری‌ها نیز می‌توانند با زمینی‌ها نرد عشق ببازند. اینجا مرگ و زندگانی دو ساحت جداگانه نیستند. این زندگانی بدوی همیشه حضور مرگ را در کنار خود دارد، مردم حضور تپنده و در همان زمان خطرآفرین دریا را احساس می‌کنند، امّا دانستگی بدوی آنها زندگانی را حتی به ساحت مرگ رسوخ می‌دهد و سرزمین‌های آن را تسخیر می‌کند. جهان با همهٔ بی‌قراری‌ها و خطرها و دشواری‌های خود نزد مردم جفره، شیرین و گوارا و دوست‌داشتنی است. باید زیست، کار کرد، بچه پرورد و به‌هنگام مرد. هیچ چیز در فراسوی این ساحت پر جاذبه و خطرآفرین، شیرین و تلخ... موجود نیست. مردگان نیز در اعماق آب‌های سبز دست از زندگانی و پیوند با زمینیان نکشیده‌اند. نویسنده می‌گوید

«پسران دی‌منصور! مردان اهل غرق ! چه زیبا خود را آراسته‌اید!؟ تن پوشتان را با آب‌های آبی دریا شسته‌اید. بر چهرهٔ ماسیدهٔ خود، رنگ سبز گیاهان دریا را مالیده‌اید. با شاخه‌هایی از مرجان و انبوه گل‌های دریایی به سوی زندگانی می‌آیید؟ چه آراسته‌اید مردان اهل غرق! رسم ساکنان زمین را از خاطر نبرده‌اید...» (ص ۶۱)

کتاب در سطح واقعی خود، دگرگونی اجتماعی روستایی دورافتاده را از وضعی ابتدایی به وضعی بغرنج و صنعتی (بهتر است بگوییم صنعت زده) به نمایش می‌گذارد. جفره‌ای‌ها پیشینه‌ای هفتاد ساله دارند، از فکسنو به جفره می‌آیند. روستایی ساحلی که حتی روی نقشهٔ جغرافی نامی از آن نیست. آنها مدتی همانطور فراموش شده می‌مانند، امّا در سال‌های پرجوش و خروش جنبش‌ملی سال‌های ۲۹ به بعد به صحنهٔ تاریخ جدید ایران گام می‌نهند. حتی اگر سر و کلهٔ ابراهیم پلنگ و مرتضی، مبلغان حزبی، در جفره پیدا نشده بود، باز آنها نمی‌توانستند از دگرگونی‌های جدید برکنار بمانند. گسترش حفاری و صنعت نفت در سال‌های پایانی حکومت شاه، پایِ راه اسفالته، مدرسه، پاسگاه را به جفره باز می‌کند. این رشد بورژوازی وابستهٔ ایران زمان شاه است که چهرهٔ این آبادی را دگرگون می‌سازد. همانطور که دیدیم، نویسنده در برابر این واقعیّت گسترش یابندهٔ اجتماعی، قضاوتی متناقض و غالباً احساسی دارد. طبیعی است که وقتی سر و کلهٔ صنایع جدید در جفره پیدا می‌شود، بوسلمه و دی‌زنگرو و پریان دریایی به اعماق دوردست دریا تبعید شوند، همانطور که گسترش تمدن یونان، زئوس‌و ارابهٔ‌خدایان و ایزدان حافظ بیشه‌ها و دریاها و جنگل‌ها را به اعماق فراموشی راند، و با آمدن زردشت، میترا و آناهیتا رنگ باختند. دوربین نویسنده بیشتر بر جهات منفی گسترش صنعت جدید متمرکز شده است. پاسگاه و سرهنگ صنوبری و خشونت دستگاه‌های امنیتی، تنها وجه این فراروند نبوده و نیست. مدرسه و جادهٔ اسفالته و پزشک و داروهای جدید وجوه دیگر آن است. تغییر هر مرحلهٔ اجتماعی به مرحله دیگر نمی‌تواند خالی

از تکان‌های شدید باشد. با دگرگونی‌های جدید، بسیاری از باورها و روابط کهن رنگ می‌بازند و باورهای جدید به میدان می‌آیند. تضاد فکری نویسنده در رفتار و باورهای دو شخص عمدهٔ رمان بهتر نمودار شده است. زایر احمد، خواب روزی را می‌بیند که راه اسفالته و دارو و پزشک و مدرسه به جفره برسد و مردم باسواد شوند. اما روزی می‌رسد که «برای روزگار از دسته‌رفته گریه می‌کند» (ص ۳۴۹) او برای سپری شدن روزگاری گریه می‌کند که جهات زشت بسیار داشته. روزگاری که در آن به‌جهت دفع خطر از آبادی و تسکین دادن خشم بوسلمه می‌بایست مه جمال را قربانی کنند و خود او نیز می‌خواسته انگشت اشارهٔ مه‌جمال را ببرد و خونش را به دریا بریزد تا خشم بوسلمه فروکش کند. نویسنده خود متوجه «معمای» روحی زایر هست و می‌نویسد:

زایر، مبهوت این جهان غریب مانده بود و نمی‌دانست چه چیز را باور کند. جهان انگار با قدم‌های بلند به جلو گام برمی‌داشت، امّا چه چیزهایی زیر این قدم‌ها له می‌شد؟ اگر آن طور که دکتر عادلی می‌گفت جهان به پیش می‌رود، پس چرا پریان دریایی از ترس به روی آب نمی‌آمدند؟ چرا جهان نابسامان بود؟ (ص ۳۷۴)

وضع مه‌جمال نیز متناقض است. او در آغاز رمان شخصیتی فعل‌پذیر و شوریده و شیفته است. در زمینهٔ کار و رابطه با دیگران وضعی ناروشن دارد. کولی‌وار و شوریده زندگانی می‌کند «... دلی به جایی نمی‌بندد، هر شب در جایی و هر لحظه در هوایی است. به دنبال چیزی می‌گردد که خود نمی‌شناسد. اگر مدینه نبود، این جوان برای همیشه در سرگردانی خود باقی می‌ماند...» (ص ۱۸) مه‌جمال به‌وقت سفر دریا و عزم‌آبادی به قربانی کردن‌اش، باز در حال بی‌خودی است و مقاومتی نمی‌کند، بعدها در میدانگاه بوشهر و در زمان تهاجم پلیس و روزهای زندان نیز همچنان سادگی بدوی خود را حفظ می‌کند، امّا هم او روزی تفنگ بر می‌دارد و به نبرد با دولتیان می‌رود. نویسندهٔ برخی خصایل مبارزان سال‌های پایانی دورهٔ شاه را به او می‌دهد بی‌آنکه بتواند مراحل فکری

و شخصیتی او را از انسانی ساده به انسانی انقلابی نشان بدهد. به همین دلیل، مه‌جمال پس از کشته شدن سرباز لر، دچار اضطراب می‌شود و خود را کنار می‌کشد و در اصل مبارزه تردید می‌کند و از خود می‌پرسد این نبرد برای چیست؟ یا به خود نهیب می‌زند که «از قافله عقب نمان... زیرا دیری نخواهد گذشت که بگویند دیوانه‌ای.» (ص ۳۴۰) او در دایره اسیر آمده است که راه برون شدی ندارد. درمی‌یابد که چه بسا که آدمی به ناگزیر و بی‌آنکه خود بداند، جای بوسلمه می‌نشیند و اگر هوشیار نباشد، دستانش به تمامی آلوده می‌شود، و به این نتیجه می‌رسد که «راهمان را گم کرده‌ایم.» (ص ۳۴۱) حسرت او حسرت عارفی است برای بازگشت به روزهای بیگناهی نخستین «افسوس مه‌جمال دریایی! بی‌آنکه خود بخواهی، راه بر عاشقان زمین بسته‌ای.» (ص ۳۴۲) البته چنین شخصیتی بیشتر تراژیک است تا حماسی. و بهتر بود از همان آغاز رهایی از زندان به خود می‌گفت که: دلم برای مرغان دریایی تنگ شده... باید به ملگادو ـ و درهٔ دلتنگ ـ بروم. چرا که حضور چنین شخصیتی در بین مبارزان و باوری از این دست که «جبر برون، تقدیر درون را رقم می‌زند» (ص ۳۴۰) نتیجه‌ای جز شکست محتوم مبارزه ندارد. اگر صنوبری و دستگاه او تجسم «بوسلمهٔ» زمینی است، و توهین و تهدیدی برای شخصیت و زندگانی آدمیان... آن‌گاه برای از میان برداشتن او چاره‌ای جز گذر از وادی آتش نیست. دل نازکی دریایی یا زمینی مبارزان هم از پیش این گذر هول‌انگیز را در معرض تردید قرار می‌دهد و نبرد را به مضحکه‌ای بدل می‌سازد. نویسنده جایی می‌نویسد «انگار گریزی از کشتن نیست. انگار قانون زمین همین است. اگر می‌خواهی محکم روی خاک خدا قدم برداری، باید توان جنگیدن داشته باشی، به غیر از این اگر باشد، «بوسلمه» ترا نی‌زن عروسی خود می‌کند. او در همه جا حی و حاضر است.» (ص ۲۶۷) به این ترتیب مه‌جمال می‌بایست یا مسیح می‌بود ـ که در برابر سیلی دشمن به گونهٔ راست، گونهٔ چپش را نیز در

معرض سیلی قرار می‌داد، یا پرومته‌ئوس که در نبرد با زئوس هیچ راه مصالحه‌ای نمی‌شناخت. در نبرد با «بوسلمه‌ها» راه میانه‌ای موجود نیست.

وجه دیگر شیوهٔ نگارش روانی‌پور، درشت‌نمایی (و تله‌سکوپی کردن) جزئیات است. این شیوه را در کارهای فاکنر و مارکز نیز می‌بینیم. فاکنر در رمان *دهکده* [داستان خانواده اسنوپس] در تجسّم ایولا (Eula) کوچکترین دختر مالک روستایی وارنر اوصافی عجیب به‌کار می‌برد. این دختر به‌رغم کمی‌سن، هیکل درشتی دارد، کوه عظیمی از گوشت و بسیار شهوت‌برانگیز است. جودی برادرش او را به زور به مدرسه می‌برد. مردم هر روز بامداد و پسینگاه جودی را می‌بینند که خواهرش را در پشت خود سوار بر اسب کرده است. دخترک در نُه، ده و حتی یازده‌سالگی بی‌تحرک و سست است. وجود او یک عالمه، یک عالمه ساق پا، یک عالمه پستان، یک عالمه کپل است و او با آن کیف مشمعی زرق و برق‌دارش و این طرز به مدرسه رفتنش تمسخر و ضدیتی است با ایدهٔ تعلیم و تربیت. ایولا همهٔ مردان دهکده حتی معلم مدرسه و پیر مردان را نیز به استهزا، گرفته و فریفتهٔ خود کرده. معلم مدرسه هم از او بدش می‌آید و هم شیفتهٔ اوست. روزی با ایولا در اتاق تنها می‌ماند و می‌کوشد با او عشقبازی کند. ولی از پس آن هیکل پرگوشت برنمی‌آید. پیش از این، او هر روز پس از رفتن شاگردان و خالی شدن اتاق، به سوی نیمکتی می‌رود که ایولا بر آن نشسته و دستش را جایی می‌گذارد که به سبب قرار گرفتن نشیمنگاه دخترک گرم شده و هنوز گرم مانده و حتی زانو می‌زند و چهره بر جای نشیمنگاه ایولا می‌مالد. (the Hamlet, p :119 و 100). برخی اوصاف *اهل غرق* از همین دست است. زایر غلام، مدام لنگوته‌اش را کنار می‌زند و بیضه‌هایش را به دیگران نشان می‌دهد. وقتی روستائیان از آن شراب بادآورده می‌خورند، زایر لخت و عور می‌رقصد، بیضه‌هایش بزرگ می‌شود و ورم می‌کند و بچه‌ها که ترسشان ریخته است به بیضهٔ زایر غلام که هر لحظه

سفت‌تر می‌شود، دست می‌زنند و به آرزوهای دیرینهٔ خود می‌رسند. (ص ۱۰۷) یا شاهدخت به بازدید آمده، با شنیدن قصهٔ پریان دریایی به نیروی دریایی فرمان می‌دهد به یاری نیروی هوایی، یکی از پریان دریایی را پیدا کنند و دست بسته به تهران ببرند! (ص ۲۷۹) یا مردم پس از آبستن شدن «خاتون» از مردی غریبه گمان می‌برند که او از دریا آبستن شده است و حتی مادر وی فکر می‌کند که خاتون غده‌ای در شکم دارد. (۳۴۸) یا صنوبری برای اینکه سربازانش از حکایت‌های جفره‌ای‌ها دیوانه نشوند، آنها را به بوشهر می‌برد. «بعد از چهل شبانه‌روز اشغال آبادی و پاره شدن گلوی چهار سرباز که از بی‌تفاوتی آدم‌ها آنقدر نعره زدند که سرانجام خون استفراغ کردند، صنوبری افرادش را به شهر خواند.» (ص ۳۷۴) این قسم درشت‌نمایی جزئیات و چیزها به قسمی رئالیسم نویسنده را خدشه‌دار و کمرنگ می‌سازد. با این همه نویسنده در نشان دادن صنعت‌زدگی استعماری آن سال‌ها و فروریزی درون و برون آدم‌ها توفیق نمایان یافته است و در این بیان به قلب مشکل حمله می‌برد. «زایر نگران آبادی بود که بزرگ می‌شد و از هم می‌پاشید. همه چیز در ذهنش فرو می‌ریخت. چنگالی بزرگتر از چنگال بوسلمه، گلوی آبادی را می‌فشرد.» (ص ۳۴۸) به‌هر حال حضور بیگانگان و دستگاه‌های جدید، ارزش‌های کهن را فروریخته است بی‌آنکه بتواند ارزش‌های جدید به جای آن بنشاند، از این‌رو معلمی که نظام دولتی به روستا می‌فرستد، راضی از جهان و بوی نفتی که در آسمان بال می‌زند، زنان آبادی را در اتاقش جمع می‌کند و می‌گوید به زودی جفره پُر از آسمان‌خراش می‌شود. و این در حالی است که شمایل، فرزند مه‌جمال، نمی‌داند که آیا آسمان خراش می‌تواند آهویش را که از بوی نفت سرگیجه گرفته درمان کند یا نه؟ و چشمان مدینه پر از اشک می‌شود و نگران است که اگر همهٔ آسمان‌خراش‌ها در دریا برُمبد، چه خواهد شد. آیا تنها کم و کسری جهان همین است که آسمان خراشیده شود؟ (ص ۳۴۸)

در ادب فارسی و حتی ادب معاصر فارسی، وصف واقعی دریا و ساحل‌نشینان اندک است. فقط بعضی از شاعران و نویسندگان گیلان و مازندران و خوزستان و بوشهر ... توانسته‌اند اوصاف واقعی از دریا به‌دست دهند (آتشی، احمد محمود، صفدری و چوبک). روانی‌پور که خود در جفره، دهکدهٔ ساحلی به دنیا آمده، از جملهٔ این نویسندگان است. اوبه‌طور نامستقیم، زندگانی واقعی ساحل‌نشینان و باورهای آنها را در متن رمانی اجتماعی ـ شاعرانه وارد کرده و نشان داده است. او نشان می‌دهد که آب شیرین، ماهی، سنگ و گچ و ابزار دیگر ساختمان و کار صید تا چه اندازه برای مردم جفره حیاتی است. وصف دریا و موج و توفان و شیوهٔ کار ماهیگیران در اثر او کاملاً واقعی و تجسّمی است:

یک هفته بود که دریا می‌غرید. باد بوره می‌کشید. موجهای بلند روی آبادی خراب می‌شد... گوش ماهی‌های رنگارنگ با لاک‌های آهکی خود از دیوارها بالا می‌رفتند. (ص ۳۷)

باد تووبه دو روز بود که می‌وزید. بادی که هر سال دلشورهٔ مردان ماهیگیر را با خود می‌برد و آب‌های آبی دریا را به آرامش می‌خواند. (ص ۵۷)

گویا بر آب آبی دریا می‌راند. آن‌گاه که نسیمی خوش از جانب شمال می‌وزد و موج‌های ریز بازیگوش بر سطح دریا پدیدار می‌شوند و مرد ماهیگیر می‌خواهد به ساحل برسد، سرخوش و شادمان پارو می‌زند. (ص ۱۱۷)

آبادی، زندگانی خود را بازیافته بود. صبح صدای خوش آواز زنان از دریا می‌آید، زمانی که ظرف‌ها و لباس‌هایشان را می‌شستند و در ترانه‌های خود، آسمان و دریا را قسم می‌دادند که تا آخر جهان جفره را پایدار نگه دارد ... و در سفرهای دریایی، مردان ماهیگیر، با زنبیل‌های پر از دریا باز گردند. (ص ۱۲۲)

در *اهل غرق* حالات و رفتار و باورهای زنان روستا به شیوه‌ای ملموس و

واقعی بیان می‌شود. آنها ظرف و جامه‌هایشان را در دریا می‌شویند، پسینگاه به سر «چاه غریبی» می‌روند و با «دخت چاهی» سخن می‌گویند. آنها نیز مانند مردان در کار و تلاشند، دور تا دور تنور می‌نشینند و شاخه‌های بی‌بی‌مرنجان را در تنور می‌ریزند، یکی از آنها برای زنان فال آتش می‌گیرد. آنها مردسالاری را کاملاًپذیرفته‌اند و باور دارند که: «جهان بدون مرد، جهانی بی‌سرپناه است.»

رمان *اهل غرق* همچون رمان‌های مدرن دیگر، قسمی عرفان بدوی و رمزو راز ابتدایی را نیز منعکس می‌کنند. در این عرفان، همیشه تجربه‌ای فراسوی تجربه (ماورایی Supernal) موجود است. موجودات بدکار مانند بوسلمه و دی‌زنگرو و جن و هیولاهای دریایی و زمینی ... در کمین مردمند و آنها را وحشت‌زده می‌کنند. بعضی اشخاص مانند مه‌جمال، دارای قدرت پیشگویی و در بردارندهٔ نیروهای غیبی‌اند. مه‌جمال با دیدن مردان چشم‌آبی به یاد گذشته‌ای دور می‌افتد. آنها را جایی دیده است و می‌شناسد، اما واژه‌ها و تصاویر از خاطرش می‌گریزند (ص ۱۲۹) و این اشارتی است به وحدت آغازین اقوام آریایی. زن‌ها طبل می‌زنند و می‌رقصند تا دی‌زنگرو را فراری دهند و ماه را از دست او رهایی بخشند. از نظرگاه نویسنده «زنان جهان با عالم غیب ارتباط دارند، عالمی که مردان را به آن راهی نیست.» (ص ۱۷۴)

نویسنده اهل غرق معما و وضوح، واقعی و فراواقعی، حقیقت و مجاز را به‌هم آمیخته است. ساختار رمان او غنایی (شعری) است. همسایهٔ *بوف کور* هدایت یا *خیزاب‌های* ویرجینیا وولف است. منتقدی دربارهٔ *خیزاب‌ها* نوشته است که «این اثر به‌هیچ‌وجه رمان نیست، بلکه نوعی شعر سمفونی‌وار با بافتی نثر گونه است. دریافت‌های حسی و استعارات شاعرانه تار و پود این بافت را تشکیل می‌دهد.» (مجلهٔ *گردون*، شمارهٔ ۱۲، اردیبهشت ماه ۱۳۷۰، ص ۳۱). بافت غنایی *اهل غرق* نیز پر از اشاره‌ها و تصویر حسی است: «دریا مثل روزهای خوش‌بختی آبی بود» (ص ۱۱۵)

این تصویر شاعرانه، ملموس و مؤثر است و از این گونه تصاویر در کتاب فراوان دیده می‌شود. در همان زمان کتاب روانی‌پور «رمان» هم هست. رمان هست، زیرا رویدادهای زیادی که روابط علّی دارند، داستان را به پیش می‌برند، آن نیز از وضعی ساده به وضعی بغرنج و از آرامش و بسامانی به اضطراب و انهدام و در همین زمینه اشخاص چندی به روی صحنه می‌آیند و بر حسب شخصیت خود تکامل یا تنزل می‌یابند. افزوده بر این *اهل غرق* به صورتی طبیعی و اصیل به روی کاغذ آمده و از آن‌جا که سخن از دل برآمده، ناچار بر دل می‌نشیند. نمونه‌های زیادی از قدرت حادثه آفرینی و تصویرسازی و شخصیت‌پردازی نویسنده می‌توان آورد. امّا از نظر من هیچ‌یک از این صحنه‌ها به اندازهٔ صحنه‌ای که مردم جفره در رسمی پر رمز و راز به سوی اهل غرق و به سوی مردگان اعماق دریاهای سبز می‌روند، تجسّمی و خیال‌انگیز نیست. اهل غرق نمرده‌اند، به سوی ساحل می‌آیند، زنان نیز به سوی شوهران، پسران غرق شدهٔ خود می‌روند. همدیگر را می‌بینند، صدا می‌زنند، امّا هرگز به هم نمی‌رسند.

همیشه پا می‌دهد که اهل‌غرق بر مرگ خود بشورد... بیاید تا دوباره در آبادی زندگی کند. امّا این تلاش بی‌حاصلی بیش نیست. اهل غرق هرگز به آبادی نمی‌رسد... زنجیری آب‌های آبی و سبز دریاست... فقط در راهند، در راه با شتابی غریب و نومیدوار ... مه‌جمال، ستاره را دید که به سوی مردش می‌دود. در دو قدمی هم بودند، دست‌هایشان به‌سوی هم دراز [بود]، اما هر چه به سوی هم می‌رفتند... نمی‌توانستند دست‌های یکدیگر را بگیرند. ستاره ضجّه می‌کشید برزو... و برزو صدایش را نمی‌شنید... فاصلهٔ بین او و ستاره چیزی نبود جز مرگ و زندگی ... پسران شش‌گانهٔ دی‌منصور، دست‌هایشان را به سوی او دراز می‌کردند. گل‌های دریایی و شاخه‌های مرجان را به او نشان می‌دادند... به سوی او کشیده می‌شدند، امّا هرگز به او نمی‌رسیدند. هیچ‌کس به هیچ‌کس نمی‌رسید. (ص ۶۱)

قمر در عقرب*

(مجموعهٔ داستان، هوشنگ عاشورزاده، ۱۳۶۹)

مجموعهٔ «*قمر در عقرب*» هوشنگ عاشورزاده حاوی هشت قصّهٔ کوتاه است. رویدادها همه در شهر می‌گذرد. نگاه نویسنده در همهٔ قصه‌ها، گوشه و کنار زندگانی شهری جدید را می‌کاود و جنبهٔ مضحک یا غم‌انگیز این زندگانی را به تصویر درمی‌آورد. در قصّهٔ *قمر در عقرب* جهنمی از زندگانی خانوادگی ناهماهنگ که در آن کودکان خانواده رنج می‌برند و می‌سوزند، ترسیم می‌شود. امّا این ناهماهنگی برخلاف آنچه باور روزنامه‌ای است، می‌گوید خود، علّت تامّ به وجود آمدن آن جهنم سوزان نیست، بلکه معلول فقر اقتصادی است، معلول فقر فرهنگی است. مرد خانواده، داستان‌نویس و بیکار است و تهیّهٔ معاش خانواده به دوش زن افتاده. زن، عصبی، ناراحت و بی‌چاره است و در خشم و استیصال منفجر می‌شود «داستانتم به درد خودت می‌خوره. اگه روزیم چاپ بشه، هیچ‌کس اونو نمی‌خونه. مردم بیکار نیستن بنشینن مزخرفات تو رو بخونن.» (ص ۸۱) راوی قصه، «مانا» دختری است هفت هشت ساله که همه چیز را می‌بیند و رنج می‌برد و زمانی که کار اختلاف پدر و مادر بالا می‌گیرد و

---

* *چیستا*، سا ل دهم، شمارهٔ ۶-۷، اسفند ۱۳۷۱ـ فروردین ۱۳۷۲، صص ۷۷۷-۷۸۰.

اوضاع قمر در عقرب می‌شود به بازی و گفت‌وگو با عروسکش پناه می‌برد. او دلش به حال پدر می‌سوزد، امّا جز اینکه اندوه خود را با خود یا عروسکش بگوید چاره‌ای ندارد. گرچه بیشتر اوقات، این زن است که سر دعوا را باز می‌کند، امّا خود او نیز ستمدیده است و ستم اجتماعی است که او را رویاروی شوهرش قرار می‌دهد. او به شوهرش که می‌گوید، من واقعیّت‌ها را می‌نویسم پرخاش می‌کند: «نوشتن اونا به چه درد می‌خوره. واقعیّت اینه که من و بچّه‌هایم داریم تو این خونهٔ لعنتی گرسنگی می‌کشیم. اگه راست می‌گی بیا این واقعیت زشت رو از میون بردار.» (ص ۱۱۶)

فقر یا همین واقعیّت لعنتی است که روستایی کشت‌سوخته‌ای را به شهر بزرگ می‌کشد و او را ناچار می‌کند در معابر، گلِ نرگس بفروشد. «سیگاری آتش زد و کنار جوی آب نشست. آب، پر از لجن بود و با خود تفاله‌های پرتقال و میوه‌های گندیده را می‌برد. فکر کرد، اگه همین آب از توی زمین‌های سوختهٔ ده‌مون می‌گذشت به گندم‌ها جون می‌داد.» (ص ۱۸) همین درونمایه در «بال بلند آرزو»، آوای بلند و غم‌انگیزتری می‌یابد. کودکی فقیر و فرفره‌فروش بیگناه در آتش بیداد و فقر می‌سوزد و برای بیرون شدن از موقعیّت دردناک خود هیچ راهی نمی‌یابد جز اینکه در جهان خیال بر بال‌های بلند آرزو بنشیند و در فضای پر سر و صدا و غبارگرفتهٔ شهر بزرگ به پرواز درآید و لحظه‌ای اندوه و رنج خود را از یاد ببرد. نویسنده در این قصه با نثری که به شعر پهلو می‌زند اختلاف طبقاتی و محدودیّت‌های زندگانی ستمدیدگان و فقرزدگان جامعه را به تصویر درمی‌آورد. کودک، آنچه را که در زندگانی واقعی نمی‌یابد در جهان خیال به دست می‌آورد و زمانی به دوزخ واقعیّت برمی‌گردد که چیزی نمانده زیر ماشین راننده‌ای شتاب زده برود. کودک با شنیدن صدای کشدار و خشک ترمز اتومبیل، خود را به پیاده‌رو پرتاب می‌کند. «راننده داد زد: سگ توله حواسّت کجاست؟ تو خیابونی یا داری تو آسمون پرواز می‌کنی؟ رضا ...

همان‌طور که می‌دوید با خودش گفت: یه طیّارهٔ خیلی خیلی گنده می‌سازم.» (ص ۴۳) راننده نمی‌داند که رضا در خیال، در آسمان پرواز می‌کند زیرا در زندگانی دشوار و غم‌انگیز او هیچ روزنه‌ای نیست که به سوی شادی و روشنایی باز شود.

در قصه‌های *«با* هجوم باد» و «پنجره‌ای رو به تاریکی»، زاویهٔ دید عوض می‌شود و نویسنده، ما را به دورهٔ ستمشاهی می‌برد. در قصّهٔ نخست، راوی و دوستش که اعلامیّه پخش می‌کنند به چنگ ساواک می‌افتند. راوی حتّی زیر بار شکنجه‌های سخت، اسرار گروه را فاش نمی‌کند. مأموران برای شکستن روحیّهٔ او می‌گوید دوستش رضا همه چیز را فاش کرده. راوی باز مقاومت می‌کند، از این رو مأموران خود رضا، یعنی جسد او را به راوی نشان می‌دهند. «طناب دور گونی را باز کرد. گونی روی زمین ولو شد. سر رضا از گونی بیرون افتاد. شقیقه‌اش شکافته بود و چشم‌هایش زده بود بیرون. (ص ۶۱) ولی دیدن جسد رضا، راوی را به مقاومت بیشتری برمی‌انگیزد. داستان دوم، دربارهٔ پریشانی فکر و روحی یکی از امیران ارتش شاه است. مردم قیام کرده به محاصرهٔ پادگان‌ها دست زده‌اند، افسران و سربازان فرار می‌کنند، مردم، مسلحانه قلاع نظام شاه را تصرّف می‌کنند. امیر ارتش در خانه با همسرش دربارهٔ اوضاع بحرانی کشور حرف می‌زند. فریاد می‌کشد و در بحران روحی، دستور تیراندازی می‌دهد. سپس می‌خواهد به جایی پناه ببرد، از خویشان کمک بخواهد، امّا هیچ‌کس به تلفن‌های او پاسخ مساعد نمی‌دهد. سرانجام او نومید از بازگشت اوضاع پیشین، پردهٔ پنجره را کنار می‌زند. بیرون به نظرش تاریک می‌آید. خودش را توی مبل می‌اندازد و به تاریکی خیره می‌شود. (ص ۱۳۶).

داستان «کاکل سوختهٔ نخل» در واقع طرحی است از زندگانی آواره‌ای جنگی که به شهر بزرگ آمده و برای تهیّهٔ معاش، مسافرکشی می‌کند «چه کار

و باری. با این ابوقراضه مسافرکشی می‌کنم. روزی ده دوازده ساعت عین سگ می‌دوم. آخرش هم هیچّی تهش برام نمی‌مونه» (ص ۱۴۸).

در داستان بوی غم، بوی باران، نویسنده یکی از صحنه‌های غم‌انگیز زندگانی را به نمایش درمی‌آورد. خانواده‌ای به سبب سختی معیشت، ناچار می‌شوند ننه صغرا، زنی را که سال‌هاست برای آنها رخت می‌شوید، از در خانه برانند. پدر و مادر خانواده که شرمشان می‌آید خود به ننه صغرا پاسخ منفی بدهند این کار را به عهدهٔ پسر کوچکشان «علی» وا می‌گذارند. «علی» با یادآوری روزهای گذشته، روزهایی که ننه صغرا او را در آغوش می‌گرفت و برایش قصه می‌گفت، نمی‌تواند گفتهٔ پدر و مادر را به ننه صغرا برساند. ننه وارد خانه می‌شود و در گوشه‌ای می‌نشیند. از زمانی که اصغر پسرش، زیر ماشین رفته، شکسته شده و خنده‌ای به گوشه لب ندارد. مادر که می‌بیند علی نمی‌تواند واقعیّت را به ننه بگوید جلو می‌رود و می‌گوید «راستش می‌دونی لباسشویی برقی خریدیم ... دیگه باعث زحمت شما نمی‌شیم» (ص ۱۶۱) ننه صغرا می‌لرزد و علی دچار اندوهی عمیق می‌شود. جمعهٔ دلگیری است. بوی غم، بوی باران دارد.

در قصّهٔ می‌کشم، می‌کشم چند جاهل محلّه، مأمور به هم‌زدن تظاهرات خیابانی سال ۱۳۵۷ می‌شوند. غلام از سوی سروان احمدی مأمور گردآوردن جاهل‌هاست. او به آنها می‌گوید اگر حکومت شاه سرنگون شود «ما را می‌کشند زیر اخیه و با اردنگی می‌فرستند خر حمّالی.» (ص ۱۹۲) این گروه به صف تظاهرکنندگان حمله می‌برند. صدای تیراندازی سربازان نیز بلند می‌شود، جمعیّت به هم می‌ریزد و زنی در این میانه تیر می‌خورد. یکی از جاهل‌ها به نام «رجب» برخلاف انتظار به کمک زن می‌شتابد و سروان احمدی او را با تیر می‌زند. این داستان، دو بخش دارد: در نخستین بخش، وضعیّت مالی و روحی جاهل‌ها، طرز معاش و باج‌گیری آنها وصف می‌شود، و در بخش دوم، حملهٔ آنها را به صف مبارزان مشاهده می‌کنیم. هر دو بخش، سرشار از واژگان

عامیانه و داش مشدی‌های تهران است: «رجب شده بود عینهو موش آب کشیده، تر و تلیس و از هفت جایش همین‌جور آب می‌ریخت. به موهای پاشنه نخوابش که تخت سرش وز کرده بود دست کشید و گفت: عجب هوای ولدالزنایی، پاک تِر زد به ریختمون ...» (ص ۱۷۶)

بین این داستانها، داستان «بال بلند آرزو»، کامل‌تر و مؤثّرتر است. پسرک فرفره فروش ـ که از بازی‌های کودکانه و زندگانی آسوده محروم مانده ـ در عالم خیال سوار فرفره می‌شود و در آسمان پرواز می‌کند، به پارک بازی کودکان می‌رود، از سر مردم می‌گذرد، با کودکی اشرافی دوست می‌شود، با صاحب مغازه‌ای که کودکی را می‌زند، دعوا می‌کند، به محلّهٔ خود و مکان بازی هر روزه‌اش می‌رود... او به یاری خیال، مرز واقعیّت را درمی‌نوردد. نویسنده، ماهرانه واقعیّت تلخ موجود را در تصویرهای متضادّ زشت و زیبا، غم‌انگیز و شادی‌آور تصویر می‌کند تا به ما نشان بدهد در زیر سرپوش ظاهری مشکوک و زیبانمای موجود چه حسرت‌ها و اندوه‌ها و رنج‌هایی نهفته است. شیوهٔ او در برخی قصه‌ها به شیوهٔ چوبک نزدیک می‌شود که در مجالی اندک منظره‌ای از شخصی یا رویدادی را به صورت مینیاتوری نقّاشی می‌کرد، امّا او بر خلاف چوبک زشتی‌ها را جزء جدانشدنی و طبیعی جامعهٔ انسانی نمی‌داند بلکه آن را جزء فراروندی می‌شمارد که سیمای زندگانی را زشت و تیره ساخته است، از این رو نویسنده‌ای است واقع‌گرای، که در هر حال نگران ماهیّت غیرطبیعی و مشکوک زندگانی اجتماعی است. حتّی جاهل‌های داستان می‌کشم، می‌کشم به سرشت، بد و جنایت‌کار نیستند. فقر و محرومیّت، آنها را آلت دست سروان احمدی ساخته است و در این میان، یکی از آنها «رجب» می‌تواند پوستهٔ بستر زشتکاری را بشکافد و با الهام گرفتن از حس همدردی بشری خطر کند و برای نجات زن تیرخورده بشتابد گرچه خود در این تلاش، جانش را از دست می‌دهد. طنز نویسنده در قصه‌های قمر در عقرب و می‌کشم، می‌کشم اوج

می‌گیرد. «بابا گفت: کار ما خیلی وقته که تمومه،از وقتی که افتادیم گیر همشیرهٔ شما کارمون ساخته شد» (ص ۹۱) «نه ایکبری، مثه بچه سوسولا نمی‌شه از تو این همه گل و شل رد شد. باید عین بز، تر و فرز باشی» (ص ۱۶۸) راوی داستان می‌کشم، شخص جذّابی است، به دزدی می‌رود، با غلام سرشاخ می‌شود و سپس به انگیزهٔ گرفتن پول به صف مبارزان حمله می‌برد، امّا در هر حال قربانی شرایط اجتماعی است. غم‌انگیزی ماجرای زندگانی او این است که شرایط اجتماعی به او اجازه نداد موقعیّت خود را دریابد. او و برخی دیگر از آدم‌های داستانی عاشورزاده در کمند شرایط، دست و پا می‌زنند و گرفتاری آنها این است که احساس و عاطفهٔ واقعی خود را با واقعیّت‌های دروغین به هم آمیخته‌اند، امّا در همه حال در تلاشی سخت رنجبار می‌کوشند از موقعیّتی که بیدادگرانه بر آنها تحمیل شده، راهی به سوی رهایی بیابند.

امین فقیری

امین فقیری در [سال] ۱۳۲۳ خورشیدی در خانواده‌ای فرهنگی در شیراز به دنیا آمده است. او از یازده سالگی شعر

می‌سرود، امّا مدّتی بعد دریافت که مرد میدان شعر گفتن نیست و در شعر نمی‌توان به اندازهٔ قصه برای خود و مردم درد دل کرد و به قصه‌نویسی پرداخت. وقتی موفّق به اخذ دیپلم فنی شد، برادرش، ابوالقاسم، نخستین داستان او را در روزنامهٔ‌محلّی به چاپ رساند. سپس آثارش در مجلّه‌های *خوشه* و *فردوسی* به چاپ رسید. چاپ قصّهٔ *دهکدهٔ پرملال* در *فردوسی*، نام او را بر سر زبان‌ها انداخت. امین فقیری در داستان‌های خود بیشتر از روستا می‌گوید. آشنایی عمیق او به روستا از آنجا آغاز شد که وی را در جامهٔ سپاهیگری به روستا فرستادند. و او سخت از وضع غیرمنتظرهٔ روستا حیران شد. خود او می‌نویسد:

روشن است که محیط جدید روستا مرا که سپاهی نوزده ساله‌ای بودم حیران می‌کند. خیلی زود به عمق و ریشهٔ روستا آشنا شدم. یکی از ویژگی‌های سپاهیگری این است که انسان بدون اینکه خودش بخواهد در بیشتر کارهای روستائیان دخالت می‌کند ... آشتی می‌دادم، نسق زمین می‌بستم، نوبت آب تعیین می‌کردم. همراه نوازش باران از شادی روستائیان خندان می‌شدم. از نیامدن باران، دل چرکین می‌گشتم و همراه ایشان گریه می‌کردم ... دیدم

انصاف نیست که همه‌اش از «عمّه باجی» و «کَل اسمال بقال» نوشت. دیدم به سرزمین بکری رسیده‌ام و هر روستایی خودش قصه‌ای است. (مجلّهٔ *فردوسی*، شمارهٔ ۹۲۹، سی‌ویکم شهریور ۱۳۴۸)

بدین‌سان فقیری به روستا رفت و با غم و شادی روستائیان ما آشنا شد و زندگانی و روابط انسانی و غیر انسانی حاکم بر روستا را کشف کرد و به صورت قصه درآورد. البتّه پیش از او، آل‌احمد، شفیانی، ساعدی نیز در این زمینه قلم زده بودند، ولی فقیری پیگیرتر از آنها اوضاع روستاهای ایران (فارس) را مطالعه کرد و به صحنهٔ قصه‌نویسی آورد.

تجربه فقیری از روستاهای جنوب ایران تجربه‌ای است مستقیم. او در روستا، وارد عمق زندگانی می‌شود. حسّ می‌کند مسئوول مردن گاو حسین علی و سر زا رفتن زن علیداد و ناجور شدن وضع کاشت و برداشت و مسؤول طغیان آب رودخانه است، و از این بیش احساس می‌کند هرچه در روستا می‌گذرد در درون او می‌گذرد و می‌بیند با روستایی دردی مشترک دارد. این شناخت و احساس در *دهکدهٔ پرملال* (۱۳۴۷) به خوبی منعکس شده است، یعنی در نخستین کار چاپ شدهٔ او که سخت مورد توجّه دانشوران زمان قرار گرفت.

از ویژگی‌های آثار فقیری، یکی سادگی زبان قصه‌های اوست. آهنگ کلام، کاملاً محلّی و بومی است و روشن و ساده است. این نوشته‌ها گاه به شعر نزدیک می‌شوند. نثر او در این قبیل جاها ساده، پر تصویر و شاعرانه‌تر می‌شود و البتّه گاهی ناهماهنگی پیدا می‌کند. در بیشتر داستان‌های او سخن از مسائل واقعی و برونی روستاست: کاشت و برداشت، وضع بهداشت، روابط مالک و روستایی و او که آگاهی خوبی در این زمینه‌ها دارد به بیان دگرگونی روستا می‌پردازد، امّا طرفه آنجاست که نویسنده به عمق روحیه و منش آدم‌ها نیز رسوخ می‌کند. روح زخم دیدهٔ روستا را می‌کاود و آیینه‌ای شفّاف، برابر پیکره درونی آنها قرار می‌دهد. در قصه‌های فقیری گاه غنا و رومانتی‌سیسم ظریفی

نمودار می‌شود. زمانی که از نزاع و مجادلهٔ آدمیزادگان به ستوه می‌آید و سر به کوه و بیابان می‌گذارد، آهنگ محزون و گریه‌آور زندگانی را در متن طبیعت گوش می‌دهد. مویه‌های ارواح رنجدیده و روان زخمی خود را در دامن طبیعت باز می‌شنود. این همان آهنگ لرز لرزان زندگانی است که گاه خشونت توفان دارد و بوی عصیان و خون‌ریزی می‌دهد و گاه نرم و لطیف است به شیرینی شهد زنبور عسل. در مثل در قصّهٔ «آبی و عشقش» زنی روستایی عاشق آقای مدیر می‌شود و مدیر هم وسوسه می‌شود که این زن را ببیند و ناچار به سرچشمه می‌رود و او را بین دیگر زن‌ها مشاهده می‌کند:

آبی سربرگرداند. نگاهی و سلامی. جوابش دادم. ته خنده‌ای در صورتش دیدم و همانطور که زن‌ها دور می‌شدند اندام زیبایش را. گیسوانش را پنج شاخه بافته بود و تا مهرهٔکمرش می‌رسید و شلیته‌هایش چهار تا و پنج تا روی هم چین در چین و رنگارنگ بود.» (*دهکدهٔ پرملال*، ۲۹).

امّا «آبی» در دعوای روستائیان کشته می شود و مدیر جوان با تاریکی تنها می‌ماند و گریه می‌کند.

در داستان آب که نمونهٔ خوبی از کارهای امین دربارهٔ روستاست، مهندس جوانی که خام و ناآزموده است مأمور تقسیم آب چند روستا می‌شود. ندانم‌کاری او روستائیان را در برابر یکدیگر و در برابر ژاندارم‌ها قرار می‌دهد. هنگامه‌ای برپا می‌شود و عدّه‌ای زخمی می‌شوند. زن و مرد به صحنهٔ جنگی بیهوده کشانده می‌شوند و در نتیجه آب به موقع به کشتزارها نمی‌رسد و از وقت کاشتن چلتوک می‌گذرد. چلتوک‌ها را جلو مرغ‌ها می‌ریزند، توی کوچه می‌ریزند، زیرا بو کرده و در خور کاشته شدن نیست. زمین زیر تابش آفتاب جان می‌کند و زن‌ها به آهستگی اشک می ریزند.

فقیری در داستان آقای صابری، تراژدی سختی را که در روستاها می‌گذرد به نمایش در می‌آورد. آقای صابری مردی است پینه‌دوز و پیله‌ور. مختصر پولی

فراهم آورده و گاهی به روستاییها وام میدهد. او دختری دارد و همهٔ دلبستگیهای او به وجود همین دختر است. روستاییها نظر خوشی به صابری ندارند و او و دخترش را بیگانه میشمارند. روزی به دختر صابری تهمت میزنند که به سرقت پول مردم دست زده و او را میآزارند و کتک میزنند. صابری فریاد میکشد و دادخواهی میکند، ولی کسی به دادش نمیرسد. با مداخلهٔ ریش سفیدها قرار میشود طرفین دعوا با *قرآن* قسم بخورند. رزّاق که به دختر صابری تهمت زده، قسم دروغ میخورد و مردم ده را بر ضّد صابری میشوراند. همه صابری را لعن و نفرین میکنند، او هر جا میرود با خشم و نگاههای محکوم کنندهٔ مردم رویاروی میشود. آنها او را تعقیب کرده به سویش سنگ میاندازند و اموالش را غارت میکنند. او در این هنگامهها دیوانه میشود و در کوچههای ده به راه میافتد و میگوید که مرا خدا فرستاده است. اکنون مردم به شوربختی او میخندند. کینههای قدیمی سر باز کرده و از صابری بیچاره کین میستاند. صابری در جهانی دشمنکیش تنهاست و بیدادی که بر او میرود از سوی کسانی است که همچون خود او درمانده و ستمدیدهاند. داستان، نمایانگر این معنی است که بدبختی و اندوه، مردم را از یکدیگر دور میکند و مانع از همبستگیهای انسانی میگردد.

برخی از قطعههای فقیری به صورت «طرح»درآمدهاند، طرحی فوری از منظرهای یا شخصی یا حادثهای و از این جمله است قطعهٔ «ای واویلا» در کتاب *کوفیان*. خشکسالی آمده است و ده در عطش آب میسوزد. حتی پازنها و آهوها تا نزدیک ده آمدهاند. در اتوبوسی که معلّم جوان روستا را به شیراز میبرد، چند بز و گوسفند نیز جا داده شدهاند تا در شهر به فروش برسند، امّا گوسفندها سالم به شهر نمیرسند و به علّت حرکت ماشین و تنگی جا لت و پار میشوند. وحشتناکتر از همه، آن است که شاخ گوسفندی به چشم گوسفند دیگری رفته و چشمان او را دریده و خون همه جا را فرا گرفته.

غم‌های کوچک (۱۳۵۲) مجموعهٔ ۲۴ طرح است. جوجه‌ها یکی از زیباترین کارهای فقیری در این زمینه است. شاباجی، پیرزن زنده دل و کوشایی است و روزی به فکر می‌افتد که مرغی خوابانده جوجه‌هایی پرورش دهد «جوجه‌ها سفید بودند. مثل برف. وقتی که دنبال مادرشان می‌دویدند مانند تکّه‌های پنبه که باد جابجایشان کند سفیدی می‌زدند» کم کم زمستان می‌شود و برف می‌بارد. معلّم جوان روستا که ساکن خانهٔ شاباجی است می‌بیند جوجه‌ها همه بیرون از اتاق مانده و مرده‌اند. خیلی غمگین و خشمناک می‌شود و به شاباجی بد و بیراه می‌گوید و از دور برای او خطّ و نشان می‌کشد، امّا دانش‌آموزان گریان به او خبر می‌دهند که شب پیش شاباجی به سبب بیماری و نبودن پزشک مرده است.

در کتاب‌های *دهکدهٔ پرملال*، *کوفیان*، *کوچه باغ‌های اضطراب* ... بیشتر روستا و روستائیان و زندگانی آنها به نمایش در می‌آید. اشخاص این داستان‌ها در زمینهٔ بومی خود می‌بالند و برحسب شرایط، کار خود را احساس و باور خود را نمایان می‌سازند. فقیری به ویژه متوجّه ریشه‌های اقتصادی و اجتماعی روستاست و نشان می‌دهد بر بنیاد این ریشه‌های استوار و کهن روابط زن و مرد و بزرگ و کوچک مالک و روستایی و پیله‌ور و خوشه‌چین و مأموران دولتی ... چگونه است. شیوهٔ این نویسنده، رئالیستی است، امّا نه واقع‌گرائی خشک، زیرا گاه به روانکاوی اشخاص داستان خود نیز می‌پردازد و گاه نیز نظریّه‌های شبه فلسفی به دست می‌دهد. او در کتاب‌های دیگر خود به حاشیهٔ شهر و به خود شهر می‌رسد و همراه با تنوّع و پیچیدگی موادّ داستانی خود، سبک پیچیده‌تر و گاه سمبولیک می‌یابد. امّا در همه قصه‌های او فقر، خشونت، بی‌آبی، خشکسالی، درماندگی مردم محروم و رنجبر ... فریاد می‌کشد. در برادرهای غمگین (*مویه‌های منتشر* ۱۳۶۸) پرنده‌ای به خانهٔ برادرها می‌آید و فضای زیر زمین آنها را روشن می‌کند. این پرنده، عنقا و مرغ نیک‌بختی است، امّا همین که بزرگ می‌شود سقوط می‌کند و مانند تکّه سنگی در هوا رها

می‌شود. در *ناطو و پری دریایی* منظره‌ای از تنازع بقا ـ که بسیار وحشتناک نیز هست ـ تصویر می‌شود. موتور لنجی دچار توفان می‌شود و چند تنی که به قایق نجات دسترسی یافته‌اند، دست غرق‌شدگان را می‌برند تا آنها نتوانند سوار قایق شوند. در قصه سرکار محمود (در سخن از جنگل سبز است ...) تجاوز، آز، شهوات بشری دختر جوانی را رسوا و نابود می‌کند، سرکار محمود پدر خانواده را به کام مرگ می‌فرستد و همسر او را به ورطهٔ گدایی می‌اندازد و شوکت و رشید را که در قتل سرکار محمود دست دارند، اسیر زندان و محاکمه می‌کند. مدرسه و کودکان مدرسه یکی دیگر از صحنه‌های نمایش قصه‌های فقیری است. در برابر خشونت بیرون از محیط مدرسه، معصومیّت و طراوت و لطافت کودکان و فداکاری و مهربانی آموزگاران شریف تضادّی شگرف به وجود می‌آورد، هرچند در اینجا نیز گاه خشونت جهان بیرون، فاجعه‌ساز می‌گردد. در داستان‌های فقیری غالباً از «پایان خوش» خبری نیست. آدم‌های داستانی او، انسان‌های اعماق جامعه‌اند که کار می‌کنند و رنج می‌برند و در دوزخ کشمکش‌ها و کینه‌ها و مهرهای خود می‌سوزند و کسی به فکر آنها نیست. شناختی که نویسنده از اینان به دست می‌دهد، می‌رساند که ما چگونه مردمی و چگونه باورهایی داریم و تا این شناخت را کامل‌تر نکنیم و به عمل نپردازیم،«قصّهٔ»ای از ما به جا نخواهد ماند.

نخل‌های بلند و کهنسال و باران*

(نقد و سنجش مجموعهٔ داستان سیاسنبو، محمدرضا صفدری، ۱۳۶۸)

کتاب خوب چنانکه می‌دانیم کم است و از این کم‌ها نیز کمتر خوانده می‌شود. برای چه خوانده شود اگر حاصل کار پس از مطالعهٔ بسیار، دستیابی به دانش راستین نباشد و در تاریکی ژرف و در هفتخوان‌های حیرت، شعلهٔ معرفت را برنیفروزد و عمل به دانش در کار نیاید ... پس نخواندن و نفهمیدن بهتر. کتاب می‌خوانیم که راه را از چاه بشناسیم و فریب فریبکاران را نخوریم و برای بهتر زیستن تلاش کنیم ... امّا زمانی که چنان شناخت و چنین تلاشی نباشد خرواری از کتاب نیز کارساز نخواهد بود.

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس
ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است

مراد حقیقی ما ترقّی مقام انسانی است. بدانیم که‌ایم، چه‌کاره‌ایم و چه می‌توانیم بکنیم و چه باید بکنیم؟ ما در هر لحظه در برابر حوزهٔ امکان‌ها قرار داریم. امکان‌های فردی و تاریخی. ضروری است که برای والایی جان خود از این امکان‌ها بهره‌گیریم و علم و عمل را با هم همراه کنیم. اگر چنین نباشد

---

* *کلک*، شمارهٔ ۳، خرداد ۱۳۶۹، صص ۱۲۵–۱۳۰.

لحظه‌های امکانی را از دست می‌دهیم و با دیوارهٔ «جبر» رویارو می‌شویم و با احساس ملالت و بیهودگی. لابد پیر میهنه نیز در چنین وضعی بوده است که کتاب‌هایش را در گل کرد و روی آن گل کاشت که:

بشوی اوراق اگر همدرس مایی که علم عشق در دفتر نباشد

نویسندهٔ دردمند و خوانندهٔ آگاه به یاری همدیگر شعلهٔ «معنا» را برمی‌افروزند. به یاری هم جهانی می‌سازند که در آن کمال بیشتر ممکن می‌شود. هر نوشته‌ای حامل پیام و تجربه‌ای است که به عبث فرستاده نمی‌شود. اگر در فلان کتاب می‌خوانیم که دل به دنیا درنبندد هوشیار، یا در کتاب دیگر می‌بینیم که کسی سر بر سینهٔ فرد مرموزی نهاده و برای عروج روان خود گریه می‌کند، یا زنی را می‌بینیم که در طلب مراد به پیر خانقاه روی می‌آورد، یا سخن از تجربه‌ای صوفیانه به میان می‌آورد ... تصادفی نیست. این پیامی تازه نیست، پیامی است که بارها و بارها فرستاده شده. آنچه تازه است نحوهٔ ارسال این پیام است و به ویژه باید دقیق بود که پیام فرستاده شده، ما را از واقعیت‌ها دور نسازد و در عوالم وهمی و پنداری سرگردان نکند. آفرینش‌های فرهنگی جدید مستلزم درک ضرورت‌ها و شناخت بنیادهاست و همین شناخت، ما را توانا می‌سازد معیار درستی برای زندگانی، برای خواندن کتاب و برای نوشتن و داوری در دست داشته باشیم. صدایی از ژرفای تاریخ به گوش می‌رسد که زندگانی، سراسر رنج و بیهودگی است، انسان اسیر نیروهای دشمن‌کیشی است که به عمد مخالف انسانند. ما همه در قفس زندگانیم اسیریم و راه برون‌شدی از این قفس نمی‌توان یافت. صدای دیگری نیز هست که می‌گوید زندگانی هدیه‌ای بس گرانبهاست و باید از لحظه‌های آن بهره برد و در آبادی جهان و رهایی انسان کوشید. این دو صدای بنیادین در کتاب‌ها بازتابانده شده است و می‌شود. در همان اعصار کهن در مثل، «بشارت» مانی مژدهٔ رستگاری و رهایی جان بود از راه ویرانگری تن. مانی رهایی را در مرگ می‌جست و می‌یافت و

مانوی اگر می‌شنید کسی مرده، می‌گفت مُرد و خلاص شد! صوفیان زمان حافظ نیز همین طور می‌گفتند و حافظ که عاشق زندگانی و کمال بود، می‌سرود:

عشرت کنیم ورنه به حسرت کشندمان
روزی که رخت جان به جهانی دگر کشیم

این نیز پیام دیگری است که با آن یکی متضاد است و اگر این پیام را بشنویم نحوهٔ عمل ما در رویارویی با زندگانی به گونهٔ دیگر خواهد بود. حالا فرض کنید یکی مانند کافکا که به شدّت زیر تأثیر افکار مانوی بوده است با مهارت کلامی، زندگانی را زندانی در بسته نشان بدهد، آیا ما مجازیم به دلیل قدرت هنری او پیامش را بپذیریم و یا در کتاب‌های خود امروزینه کنیم؟ نیکلای بردیائف، اگزیستانسیالیست روسی در کتاب *نظریهٔ جهانی داستایفسکی* (برلن، ۱۹۲۵) می‌نویسد: کیش نفی دنیا که به آن معتقدم از بیماری و درد کامل زندگانی برمی‌خیزد. نفرت به زندگانی و نفرت به خودم ... من زندگانی را به جهت درد آن با چشم‌ها و غریزه‌ای نیم‌بسته گذرانده‌ام ... اندیشهٔ ریشه گرفتن در این جهان برای من بیگانه بوده است. بردیائف همین نظر را بر حالات داستایفسکی منطبق دانسته است. ولی داستایفسکی نُه سال پیش از درگذشت خود نوشته بود: به رغم همهٔ بیهودگی‌ها، زندگانی را به شدت دوست دارم. من برای خود زندگانی بدان عشق می‌ورزم و به جدّ در اندیشهٔ آغاز کردن مجدد زندگانیم هستم. این عمده موضوعی است که می‌توان دربارهٔ شخصیت و احتمالاً دربارهٔ کار من بیان کرد. (*بازخوانی داستایفسکی*، ی. کاریاکین، ص ۲)

کتاب‌های دیگری نیز هست. کتاب‌هایی که در آن پاره واقعیتی را به جای واقعیتی تام جا می‌زند و یکّه‌تازی می‌کند. آن‌وقت می‌بینی که توان و وقت خود را از دست داده‌ای و در بیغوله‌ها سرگردان مانده‌ای و در طلب آب به سراب رسیده‌ای و به جای اینکه نگاهت به سوی آینده باشد، خود را در اعصاری می‌بینی که وسیلهٔ سفرش اسب و استر، و الگوهای زیستی‌اش کلبه‌های کاهگلی

و مدبّران ملکش در مثل محمود غزنوی بوده است.

آری کتاب‌هایی خوانده‌ای و می‌خوانی ولی آنچه می‌جویی نادره‌ای است کمیاب. در بین همهٔ اینها می‌توان از بازار خودفروشی «تاکری» حرفی زد که چه سان حجاب سیمای آدمی را به‌کنار می‌زند و به‌جای باد دادن لحاف کهنهٔ نیاکانی از زندگی زمان خود، از بالیدن سرمایه و سرمایه‌داران، از نیرنگ‌های آدمیزادگان در صحنهٔ «تنازع بقا»، از کوشندگی انسان‌های شریف که در همه حال پایمال آز و حقّه‌بازی آزمندانند ... در رمانی به غایت طنزآمیز سخن می‌گوید. یا به سراغ رمان *پدر و پارامو* خوان رولفو بروی و فقر مطلق و وحشت سوزان مکزیک را بخوانی، و ببینی چگونه آدم‌ها از زمین و ریشهٔ خود کنده شده‌اند. غبار سوزانی را ببینی که آمده و سراسر منطقه را روبیده است و کوچ، کوچ دردناک روستایی را ببینی که می‌روند و باز نمی‌آیند و آنانی که برجای مانده‌اند برگ و بارشان خشکیده و بر زمین خشک افتاده‌اند. زنده‌اند، امّا به زندگانی نمی‌برند، چیزی ندارند که بخورند، اسکلتی آهسته‌رو با نگاهی ثابت در حدقهٔ دیدگان که ترس و غم در آن موج می‌زند. پاسبان‌های نیاکان مرده و خودمرده‌ای که چیزی ندارد بگوید، نه از عشق و امید و نه از آب و گیاه و نه از ماه و آینه و برگ سبز، نه از چشمه و سبزینهٔ گیاهی که خاک را بشکافد و به تو درودی بامدادی بگوید. روستا پر از بازتاب صداست، امّا صداهایی زندانی شده و خفه، که دهشت در آن خانه ساخته. دیگر از سر و صدای جشن‌های پیاپی که آدمیزادگان را تا سرزمین شادی و امید می‌برد، خبری نیست و حیرت، حیرت از آن رویداد نابیوسیده در نی‌نی‌دیدگان باقی‌ماندگان می‌لرزد، می‌لرزد و گاه به صورت آهی بر می‌شود و گاه در جامهٔ قطره‌اشکی بر سیمایی استخوانی پای می‌کشد. در این میان، کتاب‌های دیگری نیز هست. کتاب‌هایی که بوی این آب و خاک را می‌دهد. بوی روستا و شهر این زمین. زمینی سراسر آفتابی و سوزان که فواصل روستا و شهرهایش

حیرت‌آور است، و ابرهای بخیلش بر خاکی که در عطش آب سوخته و برشته شده کمتر می‌بارد، امّا آن‌گاه که می‌بارد گل‌هایی شگفت‌انگیز، که در لطافت به سحر شیری‌رنگ پهلو می‌زند و در استواری به چنار بُنی‌کهنسال یا درخت گز کویری. ریشه در اعماق دارد و تا به عیّوق بر شده است. همان‌گونه که فردوسی از طوس برآمد، مولوی از بلخ و نظامی از گنجه و خیام از نیشابور و سعدی و حافظ از شیراز ... بدان‌سان که درختی شگفت از یوش رویید و نیما شد و گل پرلطفی از تهران برآمد و صادق هدایت نام گرفت و آن دهخدای جوانبخت پیرسالی که در قزوین پدید آمد و بهاری که از خراسان سرکشید و شاملویی که زادهٔ تهران است، اما بر خاکی کویری پرورش یافته و آن همه عطش سوزان کویری را در آوای خود دارد با بشارتی از باران و آن آزادی که شرف آدمیزادگان بدوست و «امید» نومیدی که مرثیه‌سرای سرافرازان ورجاوند است و از ژرفای نومیدی مرا و ترا به خوبی‌ها و نیکی‌ها می‌خواند و از قصه‌های غمگین روزگاران و شادی‌های ایام خجستگ حکایت‌ها می‌گوید. و بانوی قصه ما که *سووشون* او در این جزیره سرگردانی هنوز با ماست.

و جوان‌ها، این جوانانی که امید ما به ایشان است و پیرانی هنوز جوان: محمود دولت‌آبادی، احمد محمود، امین فقیری، جواد مجابی (که رندی است تازیانه طنز بر کف)، علی‌محمد افغانی و هوشنگ گلشیری با آن *شازده احتجاب* غنی و فشرده و *تاریخ نمایش*، و اسماعیل فصیح با *زمستان ۶۲* و ... و جوانانی که از دل این سال‌های سوزان برآمدند. میثاق امیرفجر با *نغمه در زنجیرش*، منصور یاقوتی با *چراغی بر فراز مادیان کوه*، علی‌اشرف درویشیان که *از این ولا* یت‌اش هنوز در خاطره‌مانده است، اصغر الهی با *مادرم بی‌بی‌جان*، و ربیع حاوی، منیرو روانی‌پور، علی مؤذنی، و صفدری ... و ده‌ها جوان شاعر و نویسنده که قلم بر کف رنج‌نامه و شادی‌نامه‌های ما را می‌نویسند و با مردم این سرزمین، زاد بوم خودشان همراه و همگامند... چه شادی رنجباری از خواندن

آثارشان به تو دست می‌دهد. و چه زمان‌ها که ناچاری با بغضی در گلو به گوشه‌ای بروی تا کسی اشک‌هایت را نبیند و نبیند که چه‌ها خوانده‌ای و چه‌ها دیده‌ای.

و اینک *سیاسنبو* مجموعهٔ داستانی از محمدرضا صفدری... که دارد حکایت پرغلیانی می‌گوید از جنوب داغ این سرزمین دربارهٔ روزهایی تلخ. آن روزهایی که فرنگی‌های وقیح در دورهٔ ستمشاهی در این زمین بی‌مانع و رادعی می‌رفتند و می‌آمدند و به در خانه‌ات می‌آمدند و به عمویت می‌گفتند زن می‌خواهند. روزهایی که روستایی آب و ملکش را رها می‌کند تا در شرکت‌های خارجی «عملگی» کند، یا دیارش را رها سازد و به امید کار به آن سوی خلیج برود و چه بسا بر موتور لنج فرسوده‌ای بنشیند که دیگر نه از خودش خبری بیاید و نه از سرنشینانش. و تفنگ‌هایی را ببینی دراز شده رو به سوی کارگرانی که آرد می‌خواهند و جیره آردشان را دیگری خورده است. و مادر «علو» را ببینی که به یکسان در مرگ دخترش مریم و فروش گاوش ... گریه می‌کند و به سینهٔ خود می‌کوبد. و «سحر» را ببینی که در جنوب گم می‌شود و سر از خانه‌ای در فلان محلهٔ تهران درمی‌آورد و بعد از شناسایی و یافتن الفت دیرینه ... با گلوله‌ای به خیل پرپرشدگان می‌پیوندد، در حالی‌که خاطرهٔ صدایش همچنان در گوشت زنگ می‌زند که سالی که ما چتر و بارانی خریدیم آن سال هرگز باران نبارید و سالی که پاهامان برهنه بود، آفتاب داغ جنوب، شکم زمین را سوراخ می‌کرد. و از کودکانی سخن بشنوی که در جشن‌های «دوهزار و پانصد ساله»، به ضیافت آمده‌اند و پس از رفتن میهمانان تهرانی پوست پرتقال‌هایی را بخورند که از آن خوان بی‌دریغ به جا مانده است. «توبا» را ببینی که ده‌ها کیلومتر را کوبیده تا به حقّه‌بازی مانند بهزاد بگوید: اون پول‌ها را که بردی هیچ، امّا ... خیلی پَستی. زنی که چهرهٔ کوچک و چشمانی سیاه دارد و همه چیز را باخته است و بروز نمی‌دهد و گریه‌اش را نگاه‌داشته است برای خانهٔ خودش، صد فرسنگ راه خودش را نگه‌دارد تا برسد به آبادان و آنجا گوشه بنشیند و گریه کند. علو

(علی) نوجوان را بنگری که دلی به لطافت دل آهو دارد و در مبارزهٔ کارگران با مزدوران شرکت‌های خارجی با دست‌های کوچکش به جنگ تفنگ می‌رود و مهر کودکانهٔ خود را به «پروین» تا عمق کلبهٔ کاهگلی دود زده‌اش می‌برد و چشم اسماعیل را ببینی که از کندن کلهٔ گنجشکی مجروح در اشک نشسته، دو چشم مانند دو کله خرمای درشت و پاک ... که می‌شود چهل سالی سراپا ایستاد و در آن نگریست چشمی آن‌سان زلال ... و بعد همو او را بنگری که شخص دیگری شده و برای مخالف خود هیچ حقی قائل نیست و دشنه در دست می‌خروشد. «می‌ترسی به چهره‌اش نگاه کنی. دست لرزانش روی آن دشنه بی‌درنگ فشرده می‌شود، دسته‌ای سیاه و تیغهٔ زنگار بسته» و کارگرانی را مشاهده کنی که برای ربودن چند قوطی شیر، خطر مرگ را به جان می‌خرند. و دلت از غم فشرده شود زمانی که می‌بینی «گرگو» (گرگعلی) روستای سبز را وانهاده و آواره شده «جوانیش رو به پای نخل‌هاش نهاد. یه نخل‌هایی داشت که آدم دلش می‌کشید نگاهش کنه. هر چه داشت و نداشت فروخت و اومد اینجا قهوه‌خانه باز کرد. (ص ۸۲) بعد همو را مشاهده می‌کنی که از ترس مأمورین، تنها گاوش را می‌فروشد و زن و بچّه را رها می‌کند و به دریا می‌زند.

و محمدرضا صفدری بچهٔ خورموج و بوشهر اکنون با صدایی رسا، امّا لبریز از اشک، قصه رنج هم‌ولایتی‌هایش را می‌گوید. رنجی نه از آن دست که در مثل، اشخاص داستانی ابراهیم گلستان می‌کشند، کارگری که در نقش بیکاره‌ای شیک‌پوش ظاهر می‌شود یا «عصمتی» که دور مقابر مرده چرخ می‌خورد، بلکه رنجی واقعی از زنی که شوهرش سال‌هاست به کویت رفته یا رنج کودکی که خواهرش را از دست داده، رنجی که استخوان آدمی را آب می‌کند. رنج علو که در مرگ خواهر و فقر مادر می‌سوزد:

خم شد، کمی آب نوشید، سر بلند کرد و ته سطل را نگاه کرد. آسمان تو آب دیدار بود. ستاره‌ها هم دیده‌می‌شدند. خیره شده تو آب و سایهٔ خودش را

دید. خم شد تا پیشانی و دماغ و لب‌هایش به آب رسید تو آب چشم‌هایش را بست و باز کرد. نه ستاره دیدار بود نه آسمان. گوش داد... مادرش هنوز گریه می‌کرد. سرگذاشته بود همان جایی که مریم همیشه می‌خوابید. دست به زمین می‌کشید و نشسته دور خودش می‌گشت. (ص ۹۷)

پیداست که صفدری داستان‌نویس خوبی است، امّا نه به این معنا که در مثل، مانند کسی که فوت فنّ داستان‌نویسی را آموخته باشد و بخواهد ما را سرگرم کند. گرچه از نظر من نیز نقصی در داستان‌های *سیاسنبو* نیست یا من ندیدم، امّا کار او از این شگردها برمی‌گذرد چرا که او خود زندگانی مردم جنوب را می‌گوید نه قصّهٔ آن را. فقر و غم سوزان مردمش را کف دستت می‌گذارد به‌طوری‌که گویی پاره‌ای از آتش را به‌دست گرفته‌ای. فرهنگ مردم محلّش را چنان می‌شناسد که کودکی راه مدرسهٔ خود را. در دل تاریکی قصه‌اش، شعلهٔ امید را می‌بینی و در دل رکود و سستی، استواری و قد برافراختگی عباس تنگسیر و گرگعلی و اکوسیاه و دیگران را. در هنگامهٔ هجوم فرنگی‌های مسلّح به کپرها، السنو، خالومنو، ناخدا و علو ـ را که در آن زمان کودکی بیش نیست ـ می‌بینیم که دست خالی پشتاپشت حضرات را دوره می‌کنند و می‌کوبند و در همه حال در متن قصه (شروه‌خوانی) جنوبیان را می‌شنوی که همچون بن‌مایهٔ آهنگی غمناک، با قوّت و شدّت طنین می‌اندازد، دور می‌شود و باز نزدیک می‌آید و در گوش جان زنگ می‌زند. آدم‌های «سیاسنبو» آمده‌اند به ما بگویند زن‌های این سرزمین چه رنج‌هایی می‌کشند و چه استعداد و شایستگی به قوّه‌ای دارند. نرمو لطیف، مانند آب زلال و سخت و مقاوم، مانند کوه، و مردهای ما ـ جز گروه اندکی ناشایست ـ چه دلی دارند، چه دل بزرگی دارند، دلی در مقام مهر ورزیدن و دلی در جایگاه کینه داشتن، مهر به دوست و کینه به دشمن، امّا در هر حال، بزرگوارانه در مقام گذشت و بخشش. در اینجا سخن نه از زن افسانه‌ای است نه گرگ کینه‌کش. سخن از

چیزی است که همچون خورشید کویری می‌درخشد. چیزی عیان، مانند همان دریایی که در ساحلش زیست می‌کنند، دریایی که گاه به سرزمینی می‌بردشان که هیچ دوستش نمی‌دارند، که ورطه‌ای از اشک بین آنها و عزیزانشان می‌کشد. *سیاسنبو* گرچه آغاز کار صفدری است، امّا نشان می‌دهد مردی کارکشته، که ژرف می‌بیند و روشن بیان می‌کند، به میدان آمده است. کسی که می‌داند چه می‌خواهد و می‌داند چه چیز باید نخواهد. شاید توضیح چیزی روشن باشد، امّا ناچار باید بگویم با صفدری نویسنده‌ای پرقدرت به سوی ما آمده است. نویسنده‌ای که هم‌زمان با توانایی در نشان دادن صحنه‌های هراسناک، می‌تواند سطرهایی به این زیبایی بنویسد:

آب جدول هنوز می‌دوید، نمی‌دانم به کجا می‌خواست برسد که این همه تند می‌دوید. از کوچه‌ها و میان سراها می‌گذشت، آن‌گاه به نخلستان می‌رسید. آنجا شتابش کم می‌شد. زمین از هم وامی‌رفت، آب را در خود می‌کشید سیر که می‌شد آب را واپس می‌زد، بار پرشتاب دور تنه نخل‌ها می‌چرخید و در جوی دیگر می‌رفت. اگر راه نبود جوی و خاکریز را می‌شکست و با خود می‌برد. (ص ۱۳۶)

بیرون، باد سردی می‌آمد و می‌افتاد توی درخت «کُنار»ی که تو سرا بود. باد شمال بیداد می‌کرد. درخت سوت می‌کشید. علو، کنار آتش نشسته به زبانه‌های آتش خیره شده بود. (ص ۷۰)

آذرماه بود. علف تازه درآمده بود. زودتر از همه پنیرک‌ها زمین را ترک داده بودند، با آن‌برگ‌های سبز کوچکشان و بوی خاک آب خورده دماغ را پُر می‌کرد. (ص ۱۵۱)

البتّه اوصاف کتاب همه از این دست نیست. در کتاب صحنه‌هایی نیز هست که انسان‌ها را در حال عمل و حرکت نشان می‌دهد (دو داستان نخست کتاب) و یا کار اشخاص در جامهٔ طنز بیان می‌شود. فرهنگ مردم محل نیز در

متن نثر صفدری درخششی دارد:

علو به شوخی گفت اگر کمر مال منه بذار چنان بزنـه کـه از اون ورش در بیاد! (ص ۴۷)، بچه‌ها عین گله گرگ‌زده پخش و پـرا شـدند. (ص ۶۹) قـانون جانور وحشتناکی است که در یخـدان بـزرگ و سـیاهی خوابیـده و هـر کـس خشتکش پاره باشد و پایش برهنه، می‌آید خرخره‌اش را می‌جوّد. (ص ۸۱۹)

از این اوصاف زنده سیاهۀ بلندی می‌توان آورد، امّا من به همین‌هـا بسـنده می‌کنم. چرا که همین نمونه‌ها به خوبی مـی‌توانـد توانـایی نویسـندۀ جـوان و خوب جنوبی ما را نشان بدهد.

نغمه در زنجیر*

(رمان، میثاق امیرفجر، ۱۳۶۷)

نغمه در زنجیر، از جهتی داستان عروج عرفانی جانهای عاشق و پاکی است که در دورهٔ ستمشاهی ققنوس‌وار از دل تاریکی برمی‌آیند و در آتش اشراق و در شعلهٔ بیداد زمانه می‌سوزند. اشخاص عمدهٔ داستان، بیشتر جوانان مبارز آغاز سال ۱۳۵۰ و سالهای پس از آن هستند و هر نام و نشانی که داشته باشند، و از دل هر خانواده‌ای که بیرون آمده باشند، به قبیلهٔ عاشقان تعلق دارند. حضور این مبارزان را به قسمی دیگر در داستانهای *سووشون* سیمین دانشور، *نون والقلم* آل‌احمد، در سیمای قهرمانانی مانند یوسف و میرزا اسدالله دیده‌ایم و نیز می‌توانیم حضور و مبارزه و مرگ آنها را تجلیل شهادت بنامیم و نیز سندی از واقعیتهای آن سالها. اشخاص این داستانها، به خلاف اشخاص داستانهای درون‌گرایانه، در عروج عاشقانهٔ خود، سرنوشت خود و تحوّل جامعهٔ خویش را نیز رقم می‌زنند. از این‌رو، در کار و اندیشهٔ خود، در موج حماسه، حماسه‌ای که پایانی تراژیک می‌یابد، پیش می‌روند. در *نغمه در زنجیر* هم آن شهادت و

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۱۳، آبان ۱۳۷۲، صص ۴۷ ـ ۵۴.

هم این عروج عاشقانه از درون و از سکوی دینی ـ عرفانی گزارش می‌شود و از این‌رو بیشتر از داستانهای یادشده، آهنگی حماسی و عرفانی می‌یابد.

میثاق امیرفجر به نسل دهه‌های ۵۰ و ۶۰ تعلّق دارد و از آن دورهٔ پرالتهابی است که رویدادهای توفانی و عظیمی جامعهٔ به ظاهر آرام و راکد ما را به تکان آورد. امیرفجر از دل این توفان جوشنده برآمده و گوش جان به مزامیر عرفانی و عاشقانه سپرده است؛ از عرصه‌ای برآمده که موج مبارزه در آن می‌توفید و صحنهٔ جانبازی عاشقان بود.

اشراق، موسیقیدان سرشناس، عاشق و شخص عمدهٔ داستان به خود می‌گوید:

اسبی که از مانع بزرگ می‌جهد، مانع‌های کوچکتر را نیز پریده است. وانگهی، درختی که شکوفه کرده، چرا میوه‌اش را ندهد؟ اینجا، تنها وظیفهٔ جان، بازیابی و ادراک خویشتن است؛ و از خود می‌توان به جان جان‌ها رسید. بدین‌سان، وی بر اوّلین پله‌های معراج خود بالا می‌آمد. (ص ۳۳)

بدین‌سان، خواننده هم در آغاز داستان به عرصهٔ وسیع عشق و اشراق می‌رسد و با شخص عمدهٔ داستان، اشراق، همدردی پیدا می‌کند. اشراق با رنج و پشتکار فراوان خود را می‌سازد و پیش می‌رود، موسیقی او را از زمین به آسمان می‌برد. طبیعت و دل او هر دو سرشار از شادی و اندوهند. دلش، دلی پرآرزوست که نغمه و زیبایی نهفتهٔ خود را بر جهان باز می‌تاباند. او، با نردبان موسیقی، به اوج و فراز برمی‌شود و خورشید درون او گسترهٔ سرد و بی‌فروغ جامعه را روشن می‌سازد.

این بُنمایه (motif) عرفانی و موسیقیایی را خواننده در سراسر کتاب، حتی آنجا که اشراق به شهادت می‌رسد، می‌بیند و می‌شنود. روح آزادی و شهادت، نغمهٔ رهایی و جان‌باختگی بر بال صفیر گلوله می‌نشیند و به سوی این جوان عاشق می‌آید. او، افق دوردست را می‌نگرد؛ مرزی فراسوی جهان خاک. گلوله-

ها فرا می‌رسند و تن او بر خاک می‌افتد و جان به جانان می‌پیوندد و شب تیره از پرتو شهادت خونین اشراق و همسالان او روشن می‌شود.

البته اگر *نغمه در زنجیر* منحصراً در این سطح پیش می‌رفت و کلاً از آن حوزهٔ عشق و اشراق بود، می‌بایست بگوییم که امیرفجر، شطحیات حلاّج و شمس‌تبریزی و ... را برای خواننده به زبانی جدید بازنویسی کرده است؛ در این صورت، درواقع، کتاب او نیز مناسبتی با رمان، به معنای امروزینهٔ واژه، نمی‌یافت؛ و به هر حال می‌توانست قسمی رُمانس نو باشد، نه داستان بلندی که غموض زندگانی جدید را بازمی‌تاباند. امّا، *نغمه در زنجیر*، رُمان است؛ زیرا در دل عروج عرفانی اشراق و ماه‌صبا، سعید، سپهر و ... حوادث دههٔ طوفانی ۵۰ و زندگانی اجتماعی این دوره را در خود جای داده است. در سطح واقعی رُمان، خواننده وارد بازیهای پرپیچ و خم زندگانی مردم، مقاطعه‌کاران، سرمایه‌داران، روشنفکران و حتی درباریان می‌شود و کنش و واکنش اجتماعی و تنشهای تاریخی را می‌بیند. نویسنده، البته به نشان‌دادن پوستهٔ رویدادها بسنده نمی‌کند، درون رویدادها و آدمها را با بینشی ژرف می‌کاود و به طور زنده مجسّم می‌کند.

نغمه در زنجیر، در مرتبهٔ نخست، داستان زندگانی اشراق است که به یاری موسیقی و عشق، عرصهٔ شناخت جان‌آگاهانه را درمی‌نوردد و روح آب و جان نسیم را می‌بوید. اما روزی فرا می‌رسد که او درمی‌یابد «گر مرد رهی میان خون باید رفت» و به این شناخت می‌رسد که انسان نمی‌تواند منحصراً در جهان درون زیست کند و باید گوهر وجودش به محک تجربه بخورد و در آتش رویدادها بگدازد « تا چون زر از کورهٔ آزمون، پاک برآید و شناخت حقیقی را از خلال رنج و شکنجه بیابد» (ص۷۵۳) و در اینجاست که او نیز به صف مبارزان جوان می‌پیوندد. داستان اشراق و نامزد او ماه‌صبا رمانسی واقعی است. با همان سادگی و عفافی که در منظومه‌هایی مانند *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی می‌توان دید.

اشراق، جوانی است بیست‌وهفت ساله، با قامتی میانه‌بالا، پوستی گندمگون، چهره‌ای درخشان، دهانی محکم و کمی‌گرد و سینه‌ای ستبر و چشمان خمارگونه ترکمن‌وار، دستهای معمولی، اما با انگشتهایی بسیار عجیب چالاک و گستاخ و با نیروی جهشی فراوان. گرچه این اوصاف رمانتیک و ظاهری برای پی بردن به شخصیت اشراق کافی نیست، باز تا حدودی سیمای او را به خواننده می‌شناساند. او جوانی است با عزم و هنرمند که با کوشش فراوان تار زدن را فرا گرفته است و بیشتر وقت خود را در دامان طبیعت به نوازندگی و هنرآموزی می‌گذراند، اما موسیقی نزد او پیشه‌ای قدسی است. نغمهٔ موسیقی از آسمان، جهان قدس و از معماهای زندگانی و شکوه جانِ جهان سخن‌ساز می‌کند. نزد او، همه چیز به موسیقی بدل می‌شود و پلهٔ سلوک درونی می‌گردد. جانش با طبیعت و موسیقی درهم می‌آمیزد و از صدای سازش رودخانه موج می‌زند و از رود تحریرهای دل‌انگیزش، آوازِ اصیل و شگرف جان به گوش می‌رسد.

ماه‌صبا، شخص عمدهٔ دیگر داستان، دختری است بیست و دوساله، بلندبالا، با گیسوان خرمایی، چهره‌ای گشاد و خندان، پوستی سپید، دندانهای مرواریدگون، چشمهای روشن و میشی‌رنگ و لهجه‌ای شیرین و کشدار. دختری مهربان و لطیف و دوست‌داشتنی. اشراق و ماه‌صبا زوج عاشق‌پیشهٔ کهن‌اند که ناخواسته به جهان جدید آمده‌اند و در پایان سروکارشان به شهر و خیابان و سیمان و سنگ می‌افتد. این دو، در دهکده‌ای کوچک، کنار جنگلی خرّم به سر می‌برند. نامزد یکدیگرند و دیر یا زود می‌بایست وارد زندگانی مشترک شوند. امیرمشتاق (پدرِ اشراق) و کوشیار (پدر ماه‌صبا) برادر خوانده‌اند. اولی هنرمند و درویش است و دومی کاسبکار و ثروتمند. این دو، دیر زمانی است با هم زندگانی می‌کنند و کودکانشان نیز در کنار هم بزرگ شده‌اند. کوشیار، در کنار جنگل، فردوس کوچکی برای خود ساخته است و امیرمشتاق را با تدبیر و لطف به نزد خود آورده است تا بی‌دغدغه با یکدیگر به سر برند.

هشت سال پیش از آغاز داستان، کوشیار می‌میرد و کارهای او به دوش امیرمشتاق می‌افتد، او، ماه‌صبا را مانند فرزند خود دوست می‌دارد و در پروردنش به جان می‌کوشد. سپس، خود او نیز درمی‌گذرد و اشراق و ماه‌صبا در اندوه درگذشت او به سوگ می‌نشینند.

امیرمشتاق موسیقیدان است. همهٔ ردیفهای موسیقی ایرانی را ازبر دارد. هفتادسال با موسیقی زیست کرده و دارای پنجهٔ سحرانگیزی است و ردیف-های میرزا حسینقلی، استاد معروف را، بدون یک مضراب غلط، می‌نوازد. امّا این مرد هنرمند مرده است و اکنون اشراق تنها مانده است.

شاخه‌ای که بر آن آشیانه ساخته، ناگهان شکسته و او پیش از آنکه اولین پرواز خود را برفراز این جنگل آغاز کند ... به جوجه کبوتری می‌مانست ... پرنده‌ای بی‌دفاع و در معرض خطر. (ص ۵۳)

دوران سوگ و تنهایی اشراق، در اندیشه به مرگ و تقدیر می‌گذرد و به زودی اضطرابِ بر آشوبندهٔ متفاوتی فرا می‌رسد، و آن حضورِ فرید، پسرعموی ماه‌صبا، در خانه است. این دو، بیشتر وقتها با هم‌اند و سخنانی نهانی می‌گویند و می‌شنوند. اشراق دندان برهم می‌ساید و در خلوت خود رنج می‌برد. او درد خود را باید پنهان دارد؛ زیرا می‌داند که ماه‌صبا هیچ تعرّضی به فرید را مجاز نخواهد دانست. از سوی دیگر، فرید جوانی نازنین، و به رغم ناتوانی بدنی و رخسارهٔ نزارش، دارای خصلتی مردانه است. دستی کارا و مغزی هوشیار دارد، نقّاد و پرتوان است و اهل عمل.

بت سه سر ایمان قلابی و آرمان‌گرایی دروغین و واژه‌پردازی ادبی را همواره با یک پتک می‌کوبد. (ص۵۹)

فرید و اشراق به زودی وارد مجادله‌ای نظری دربارهٔ هنر، عمل، انسان و جامعه می‌شوند. فرید، انقلابی است و رگبار مسلسل را بر نغمهٔ موسیقی زیبا و بی‌اثر برتری می‌دهد.(ص۶۱) اشراق کم‌کم در نظر خود بازسنجی می‌کند و به

قسمی با فرید به سازش می‌رسد. امّا بـا ایـن همـه، «بـین جهانسـوزی منهـای آرمانگرایی الهی هنر است که او را رنج می‌دهد. جهـان‌نگـری و فلسـفه‌ای کـه پس از طرد عواطف بشری در غایت لجام گسـیخته مـی‌شـود و پـا بـه رکـاب فاشیسم می‌کند.» (ص ۶۲)

اشراق، هنوز در جهانِ درونی خود و گسترهٔ طبیعت سیر می‌کند، می‌نوازد، رنج می‌برد و با مهری پاک، ماه‌صبا را دوست دارد. دستهای ماه‌صـبا را مـی‌گیـرد، و بـر صفحهٔ باغ به گل نشسته، در زیر آسمان ستاره‌بار ... به چهره‌اش می‌نگـرد ... چنـگ می‌نوازد. نفس روح‌انگیز شب از آن سوی نارنجستان فرا می‌رسد.(ص ۶۶)

این رُمانسِ آغاز کتاب که می‌توان آن را قسمی درآمد (prelude) نیـز بـه شـمار آورد، سرشـار از شـور و التهـاب جـوانی، اوصـاف احساسـاتی و گـاه رمانتیک، زمزمهٔ موسیقی ایرانی و گـاه تصـویرهای شـاعرانهٔ کلاسـیک فارسـی است و آیینهٔ شفاف آن را دو عامل زودگذر مـدتی کـدر مـی‌کنـد. مـرگ پـدر اشراق، و هراسهای وجودی و عرفانی اشراق، و حضور فرید که سایهٔ حسـد و تردیدی بر سطح روشنِ ضمیر نوازندهٔ جوان می‌افکند، امّا مدتی بعـد سـایه‌هـا کنار می‌رود و اندوه مرگ پدر کاهش می‌یابد و اشراق و ماه‌صبا و فرید با امواج خطرناکتری رویاروی می‌شوند: مبارزهٔ مسلحانه بر ضد نظام ستمشاهی.

فرید که دانشجوی علوم سیاسی است، راهنمایی ماه‌صبا را به عهدهٔ می‌گیرد و او را نیز با جهان شگرف مبارزهٔ سیاسی آشنا می‌سازد. رهبر این گروه، جوانی است به نام سپهر و تعداد گروه، ده نفر است. در عرصهٔ مبارزه، یکی دو نفـر از گروه، زیر شکنجه جان می‌سپارند. افراد گروه، همـه پارسـا و متفکّرنـد، «از آن نوع که در معرکهٔ جهادی الهی انتظار می‌رود.» (ص۹۲) و در آغـاز کـار، قصـد مبارزهٔ مسلحانه نداشته‌اند، ولی با مشاهدهٔ دیوار ستبر دروغ حکومت و شکنجهٔ یاران، چاره‌ای نیافته‌اند جز اینکه صدای خود را از راه غرّش سلاح بـه گـوش مردم برسانند. ماه‌صبا، پس از دورهٔ کارآموزی وارد عرصهٔ عمل می‌شـود. ولـی

اشراق مدتی دچار حسد و رنجی توان‌فرسا می‌شود و گمان می‌برد که ماه‌صبا به فرید روی آورده است، اما خلوت و کنکاش این دو منحصراً موجب سیاسی دارد؛ درحالی که اشراق، سخت سرگرم تأملات فلسفی و هنرآموزی موسیقی است.

ماه‌صبا، احسان، فروغ، فرید و دیگران به مبارزهٔ نابرابر با ساواک می‌پردازند. در صحنهٔ مبارزهٔ مسلحانه، فروغ اسدی و ماه‌صبا و کوشیار را می‌بینیم که برای آزادکردن احسان به کلانتری محلّه جمشید حمله می‌برند و به درون کلانتری نفوذ کرده احسان را نجات می‌دهند. امّا، در جریان کار، فروغ که همسر سپهر است، تیر می‌خورد و نیمه جان دستگیر می‌شود.

این صحنهٔ جنگ و گریز را نویسنده به خوبی پرداخته و بسیار شورانگیز و حماسی است. اما اشراق همچنان در حوزهٔ آرام موسیقی سیر می‌کند و در این زمان می‌کوشد به حلقهٔ شاگردان استاد بزرگ موسیقی شهنازی درآید. شهنازی و هنرستان موسیقی، نخست از پذیرفتن او امتناع می‌کنند، ولی بعد که هنرنمایی او را می‌بینند، به او اجازه می‌دهند در کلاس استاد شرکت جوید و استاد در وجود او پسر گمگشتهٔ خود و موسیقیدانِ ماهرِ آینده را باز می‌یابد.

استاد لب صندلی خیز کرد و کنجکاو نشست. نیمه‌های درآمد تکانی به خود داد و دقّت کرد ... ناگاه صاعقه‌ای چرتش را پاره کرده بود. زمین و زمان درهم می‌ریخت. چیزی قلب دریاها را می‌درید.(ص۲۰۴)

فروغ نیمه جان در چنگال مأموران، دوران بسیار سختی را می‌گذراند. او باید زنده بماند تا اسراری را که در سینه دارد بروز بدهد.

ماجرای میرداماد مُحرر، در مقام میان‌پرده‌ای، خط اصلی داستان را در سایه می‌گذراند. میرداماد، سالهاست برای مردم نامهٔ شکوائیه می‌نویسد و دیگر بدل به صندوق هزارپیشهٔ رنج مردم شده است. او، سرشتی بلفضول و سودایی دارد.

پناه بیچارگان وادی فاقه و نسیان، و مشاور حقوقی گدایان، فاحشه‌ها و مطرودین است. (ص۲۲۴)

او چهل سال آزگار است که به مقامات اداری نامه می‌نویسد، ولی اثـری از آن پدید نیامده است.

این همه مکاتبه‌ها، برگهای وا شده که بی‌دریغ خون از آنها بیـرون جهیـده، هرگز پاگرد اداره‌ها را رنگین نکرده است.(ص۲۲۵)

آرزوی او همه در این است که «دردهای روح مردم را در نامه‌ای که شاهکارش خواهد بود، بگنجاند و نقاب ستم را بدرد». او «نویسنده‌ای است شوخ و طنزگرا که واقعیت در چرخشت تفکر او رنگی از نمادهای غریب به خود می‌گیرد.» (ص۲۳۱) نامه‌های او در لفافهٔ ادب ظاهری حاوی تیر تیز طعنه و استهزائی است که بـه قلـب ستم و دروغ می‌زند و با سیمای حق به جانب، خلافکاریها را عریان می‌کنـد. یکـی از این نامه‌ها، نامه‌ای است که از سوی نقش‌الملوک، ساکن خیابـان سـی‌متـری، بـه دربار که حاوی زندگینامهٔ این زن پیر و روسپی بازنشسته نیز هست:

نیکوکارا چه شوق‌انگیز است افشای این حقیقت تابناک که اعـلام دارم بـر بدن این کوچکترین (این کرم خـاکی و حقیـر) تصـویر کامـل خانـدان جلیـل سلطنت، تاجگذاری شاهنشاه، صحنه‌های بی‌شمار سـاختن بیمارسـتان، افتتـاح راه‌آهن به دست مبارک پدر فقید ملت و دهها تـابلو دیگـر وجـود دارد. ایـن جانب که موزه مشا (رونده) و تاریخ مصوّر ... این مردمم، از شما می‌خواهم که از اضمحلال این نقوش آسمانی پُرجلال جلوگیری به عمل آورید ... باید زنـده بمانم تا تاریخ معاصر حفظ و حراست شود.!(ص۲۴۱)

داود محرر، صبح روزی که فروغ اسدی تیر می‌خورد، تابوت خون چکانی را که وسیلهٔ حمل او به بیمارستان است، می‌بیند و از آنجا که سرشتی کنجکـاو دارد، بر آن می‌شود ته و توی قضیه را درآورد. فروغ را پس از بهبود نسـبی بـه سلول انفرادی می‌کشند تا روحیه‌اش را درهم بشکنند و در این میان، بـازجوی بیرحم و حیله‌گر، سرگرد فرهنگ آرین و دو شکنجه‌گر ترسناک رطیل کینه‌تـوز و نازنین عصبی و دچار جنون جنسی، مأمور می‌شوند کـه فـروغ را بـه حـرف

بیاورند. نامهٔ نقش‌الملوک که به دفتر شهبانو و رئیس دفتر خیالپرداز او دکتر افتخار می‌رسد. دکتر با حالتی دیوانه‌وار می‌گوید:

زنی بر اندام خود ـ حتی بی‌شک بر اسافل اعضای خود ـ تاریخچهٔ مصوّر خاندان شاهی را خالکوبی کرده ... با این نامه همهٔ مقدسات را مسخره کرده‌اند.(ص ۳۸۷)

به فرمان دکتر افتخار، پیرزال بیمار را به جرم توطئه به زندان و به سلول فروغ می‌اندازند. سرانجام، این دو پیر و جوان، سپیده دمی در برابر جوخهٔ اعدام می‌ایستند و شربت مرگ را می‌چشند.

مبارز بر خاک افتاده است، اما مبارزه ادامه دارد. اشراق در دهکدهٔ پدر ماه-صبا غرقه در موسیقی و عرفان است، و ماه‌صبا و فرید هم به آنجا پناه آورده‌اند. روزی مأموران فرا می‌رسند و درگیری مسلحانه آغاز می‌شود. دو مبارز موفق به فرار می‌شوند و اشراق، بی‌خبر از همه‌جا، به بند می‌افتد. اما او از ماوقع بی‌خبر است و سرگرد امیر آرین به فکر می‌افتد از او به عنوان طعمه برای صیدکردن ماه-صبا و فرید بهره بگیرد. اشراق آزاد می‌شود و در هنگامهٔ گشت و گذارها و تردیدها و سرگردانیها، با مردی شصت‌ساله، عارفی حقیقی به نام مشکات آشنا می‌گردد و به راهنمایی او به یاری درماندگان، بیماران، زلزله‌زدگان می‌شتابد.

یکی از فصول نیرومند داستان، صحنهٔ حضور سپهر در دربار است. او به وسایلی و به کمک دکتر شاهرخ امجد به دربار ملکهٔ مادر راه می‌یابد و قصد او ربودن زن پیر و ضربه زدن به حکومت شاه است.

نویسنده، در اینجا، هُنر طنز و تجسّم و وصف را به هم می‌آمیزد و با بصیرتی موشکافانه آدمهای مقام‌پرست را از درون و برون به تماشا می‌گذارد. در این بخش، ما کلاً در عرصهٔ واقعیت هستیم. نگاه تیزبین امیرفجر از درهای بسته و پرده‌های آویخته می‌گذرد و به ژرفای دل حاکمان آن روز ایران می‌رسد و جذبه‌های شهوت و شکم‌پرستی و مال‌اندوزی آنها را هنرمندانه تصویر می-

کند. اگر این بخش را با تک‌گویی (منولوگ) ماهی [*رازهای سرزمین من*] مقایسه کنیم، آن‌گاه تندی بصیرت امیر فجر و آفرینشگری کلک او را بهتر درخواهیم یافت. او بدون آویزش به مسائلی مانند سیفلیسی شدن شاه به سبب نزدیکی با ماهی، به ژرفای اشرافیت زمان راه می‌یابد و چرک و فساد آن را نشان می‌دهد. اوصافی که در رُمان «*رازهای سرزمین من*» می‌بینیم، به‌طور عمده، چاشنی جنسی و انحرافهای جنسی دارد و با زبانی الکن و غالباً نادرست بیان می‌شود.(یکی از علل چاپ مجدد این کتاب، به رغم نقصهای بی‌شمار فنی و زبانیِ آن، همین مطلب بوده است.) در حالی که امیرفجر در *نغمه در زنجیر*، همهٔ عناصر واقعی کاخهای درباری و ملتزمین رکاب، ندیمه‌ها، و کاسه‌لیسان قدرت را همراه با اشیاء: درختها، بوته‌ها، میزهای مطالعه و خوراک، بسترهای پرندین و ... زنده می‌سازد. در این عرصه، شهوت و هوس البته جای نمایانی دارد و آن نیز شهوت پیری که سر به رسوایی می‌زند. اوصاف *نغمه در زنجیر* در اینجا تجسمی و زنده است:

با خود می‌اندیشید: آدمی هزارسال عمر کند. بدون اینکه یک دقیقه از عمرش گذشته باشد. چه شگفت‌انگیز[است]! ماه تابانش را برمی‌داشت و با هم به سفر پایان‌ناپذیر افلاک و کرات آسمانی می‌پرداختند ... هزارسال ... هزارسال. چه موهبتی! چنین عمری شوخی نبود و جز در محدودهٔ خیال نمی‌گنجید. راستی در این مدّت، چندبار می‌توانستند عشقبازی کنند.(ص۶۹۴)

سپهر که به دنبال واقعیت بخشیدن به نقشهٔ خود به دربار رفت و آمد دارد، از سوی ساواک شناسایی می‌شود. مأموران، شبی خانهٔ تیمی سپهر و یاران او را محاصره می‌کنند. سعید تیر می‌خورد. سپهر و مهران که دیگر فشنگی ندارند، همدیگر را در آغوش می‌گیرند و با هم بدرود می‌گویند. سپس، قرصهای سیانورشان را از جیب درآورده، می‌خورند و کنار هم به زمین می‌نشینند.(ص ۷۱۳) و مدتی بعد می‌میرند.

اشراق، دور از ماه‌صبا، به یاری جمال گلشن وارد عرصهٔ مبارزه می‌شود و سپس دستگیر می‌شود. شکنجه‌هایی که می‌کشد، بسیار دردناک است؛ اما او با تفکرات عرفانی و یادآوری خاطرهٔ ماه‌صبا، بر آنها چیره می‌شود. دیری نمی‌گذرد که ماه‌صبا نیز به چنگال مأموران می‌افتد. حتی سرگرد امیر آرین نیز از زیبایی شگفت‌آور او حیران می‌شود و از آن همه رنگ و بو مست می‌گردد.(ص۸۳۳) بازجویی از ماه‌صبا به جایی نمی‌رسد و دخترِ مبارز، با قهرمانی از آرمانهای خود دفاع می‌کند. سرگرد خشمگین می‌شود و فرمان می‌دهد:

بی‌آنکه تلنگری به صورتش بزنید، بدهید ... تحقیرش کنند. کثیف و پلشتش کنند. روحش را آلوده کنید. عشقی در دل دارد که باید به لجن آلوده شود ... بدهید لباسهایش را بدرند. به آن صورت مغرور تُف بیندازند و بدون دخالت جنسی بی‌صورتش کنید.(ص۸۳۶)

ماه‌صبا پس از دیدن شکنجهٔ بسیار، به صورت پیرزالی درمی‌آید و سپس او را به دهکدهٔ بیماران روانی می‌فرستند تا در آنجا از پا درآید. اشراق را نیز مدتی بعد بر بالای تپهٔ اوین اعدام می‌کنند و داستان با یکی از اسطوره‌های ایران باستان ـ اسطورهٔ سیمرغ ـ روح آزادی و شهادت ـ پایان می‌گیرد.

نغمه در زنجیر به اعتباری مجسم کنندهٔ نبرد نیک و بد است. مبارزان در سویی و نظام ستمشاهی از سوی دیگر، این نبرد را به روی صحنه می‌آورند، ماه‌صبا و سپهر و فرید و ... می‌میرند، اما نیروی نیک از بین نمی‌رود. این پرندهٔ روح آزادی، روح ماه‌صبا و اشراق و تمامی شهیدان حریّت و عدالت است ... پرنده‌ای که چون می‌خواند چنین می‌سراید: نغمه را در زنجیر نمی‌توان کرد و نه آزادی را در بند.(ص۹۳۸) از سوی دیگر، بیدادگران به رغم پیروزی ظاهری در بند هستند. اضطراب و هراس و ناایمنی آزارشان می‌دهد. کار و جانشان آلوده و چرکین است و این آلودگی به نمایش درمی‌آید. پیرزن اشرافی که بزرگترین گروه مجهز پزشکی را به دور خود گرد آورده، از ترس مرگ،

لحظه‌ای آرام ندارد. رطیل شکنجه‌گر، در زیر بار عقدهٔ چرکین درونی خود، روز و شب به خود می‌پیچد. رئیس دادگاه نظامی، تیمسار معزّی که روزها شیرمیدان دادگاه است، شبها در اتاقی مقفّل و دور افتاده، مانند کودکی به آغوش زن فربهش پناه می‌برد و وحشت‌زده در دستهای زن چنگ می‌اندازد و می‌گوید: «برایم قصه بگو!»(ص۸۶۹)

مبارزان، با پیشانی غرورآفرین و چهره‌ای باز، به استقبال مرگ می‌روند و انگیزهٔ ایشان عشق و ایمان است. اشراق که در دامان موسیقی پرورده شده است، به ضرب‌آهنگ موسیقی درونی خود درمی‌گذرد.

چهار مضرابی شیرین بسان همهمه‌های سرشار معرفت و عشق که هزاران ساز همنوا و همخوان آن را می‌نواختند ... شور مهر و جوشش امید در رگهایش می‌گرفت و شادی‌اش سخت شکرانگیز از پا درش می‌آورد. آن صدا زمین و آسمان را می‌شکافت و همراه آن رگبارِ موسیقی فرو می‌آمد. در هر قطره‌ای اقیانوسی پُرجلال از شادی و امید خود داشت.(ص۹۳۵)

امیرفجر، عارف است و برخی خصایل خود را در چهرهٔ اشراق باز می‌تاباند. نظر او دربارهٔ ادبیات نیز رنگ عرفانی دارد و در مصاحبه‌ای می‌گوید:

انسان؛ کلمه‌ای الهی است. انسان درخت است. انسان گیاهی است که خدا با دست خودش در خاک هستی غرس کرده است ... درختی ریشه در اعماق گرفته ... شاخه بر افلاک گسترده، در تمامی آفاق میوه‌های آرمانی و اشراقی خودش را می‌دهد. این درخت بی‌نهایت استمرار دارد ... ما با ادبیاتمان در جستجوی معنای انسان هستیم و این معنای انسان چیز خیلی عظیمی است و ریشه در تمامی زمینه‌های اندیشهٔ ما دارد. فرمود: اَتَزعَمُ اَنکَ جِرمٌ ثَقیلٌ ... خدا دست انسان را می‌گیرد تا از تاریکی به گسترهٔ نور و هدایت ببرد و در همهٔ آنات، رأفت و مهر دارد ... ذوق و استعداد و دانش و دریافت و حکمت و کلام عرفان موسیقی و وقوف به ادبیات تأثیر بس مهم دارند. تمامی زمینه‌های خلق

ادبیات، جامع‌الاطراف بودن نویسنده‌ای است که می‌تواند این شرایط اجتماعی را بسازد و از آن ماده‌های خام نهایت حسن استفاده را ببرد.(*کیهان فرهنگی*، بهمن ۱۳۷۱، ش ۹۳، صص ۸ ـ ۱۲۶)

به همین دلیل، امیرفجر مبارزانی را وصف می‌کند که جهاد و شهادت و پس از آن لقای الهی را در منظرهٔ خود دارند و طبیعی است که قهرمان عمدهٔ داستان او، اشراق، بیش از همه در جریان تجربه‌های فراسوی تجربهٔ حسی (ترانساندانتال) قرار گیرد و از راه تأمل موسیقیایی و نظارهٔ طبیعت به جان جهان و یگانگی اجزای جهان برسد. آنچه نویسنده در این زمینه نوشته، اصیل است قسمی از این تجربه را در «*رازهای سرزمین من*» نیز می‌بینیم. در آن، حسین میرزا به شیوهٔ خود با جهان فراسوی تجربهٔ حس تماس می‌گیرد و نیز رقیه، زن حاجی گلاب، دارای حس پیشگویی است و «زنی نورانی به خوابش می‌آید». (*رازهای سرزمین من*، رضا براهنی، ج۱، ص ۶۳۴)

حسین میرزا، در هنگامهٔ توفان روحی، در کوچهٔ پشت مسجد جامع، سرش را به سینهٔ روحانی جوانی می‌گذارد و گریه می‌کند و آن شخص، هفت آیهٔ نخست سورهٔ معارج را برای او می‌خواند و ناپدید می‌شود. (همان، ج۱، ص ۳۶۰)

تفاوت نویسندگان *نغمه در زنجیر* و *رازهای سرزمین من* در این زمینه چیست؟ اولی به عرفان و بنیادهای آن باور دارد و همان‌طور که نوشته‌هایش نشان می‌دهد، آگاهی و تجربهٔ کافی در این زمینه را نیز داراست. دومی کسی است که می‌خواهد در داستانی که بُن‌مایهٔ جنسی و لائیک دارد ـ ظاهراً به اقتضای مصلحت‌اندیشی به عرفان تفوه کند و برای جامعیّت (؟) کار از این‌سو و آن‌سو آیه و حدیث و سخن عارفانه گرد بیاورد و در داستان بجا و بی‌جا بگنجاند، و فکر می‌کند با باز کردن کتاب‌های *مثنوی*، *مقالات شمس* و *سوانح* غزالی و ...نقل جمله‌هایی از آنها ـ و طبعاً بدون درک آنها و زندگانی با آنها ـ بحرالعلوم بودن خود را به رخ دیگران می‌کشد؛ در حالی که نوشته‌اش از دور

جار می‌زند از این معانی بی‌خبر است و این دو دوزه بازی کردنها را عریان می‌کند. مرادم این است که رُمان را بر اساس جهان‌نگری‌های متضاد بنیاد نمی‌توان کرد: «یا زنگی زنگ، یا رومی روم». اگر کسی می‌خواهد عارف باشد، نخست می‌باید خود را پالوده و آیینهٔ جان را شفاف سازد. عارف، نان به نرخ روز نمی‌خورد، دنبال خر دجّال شهرت و ثروت نمی‌دود. یار دارا بودن و دل با اسکندر داشتن را سرلوحهٔ کارهای خود قرار نمی‌دهد. خواننده را به بیراههٔ باورهای گنوستیکی و آرای یونگ و ژاک دریدا و هایدگر و فرنگیهای دیگر نمی‌کشاند.

امیرفجر، چنانچه از آثارش پیداست، در کار خود اصالت دارد و به همین دلیل داستان «طرفه»اش با توطئهٔ سکوت رویاروی شده است. ولی گمان نمی‌کنم این مسأله برای او مهم باشد؛ چرا که او به راه خود می‌رود و تجربه‌های خود را به روی صفحهٔ کاغذ می‌آورد. به همین دلیل، ماه‌صبا، برای قهرمان عمدهٔ داستانش نامزد و همسری مهربان و پرلطف است، و هم در وجود او به صُنع الهی پی می‌برد و در واقع با دوست داشتن او، خدا را دوست می‌دارد. او، در سراسر زندگانی درگیر آزمون الهی است.

می‌دانم آن آزمون شدنی است. اما اگر ایمان، این زره ارزندهٔ شکیبایی‌ام را از دست بدهم، چه؟ آیا می‌گذاری که فرو بیفتم؟ تو رضا می‌دهی که شکست بخورم؟ یاریم کن تا این راه را تا آخر به پایان ببرم. (*نغمه در زنجیر*، ص ۳۲)

علامه مشکات که راهبر معنوی اشراق شده، به راستی عارف است. باور دارد که باید با ستم جنگید و یاور بیچارگان بود. او از جهاتی مشابه مولانا عبدالهادی کتاب *سر و ته یک کرباس* جمال‌زاده و علامه شهاب رُمان «*زیبا*»ی حجازی است. این سه تن، مردانی عارف و وارسته و عزلت گزین، اما یاور و راهنمای سرگشتگان‌اند؛ با این تفاوت که اشخاص داستانی جمال‌زاده و حجازی بیشتر در میان مردم‌اند و بیشتر خصائل اخلاقی دارند. در حالی که مشکات هم

عزلت‌گزین است و هم درگیر جذبه‌های فراسوی تجربهٔ حسی. او با چشمانی شرربار به بیماری در حال مرگ می‌نگرد و با خدا عتاب و خطاب می‌کند:

از تو به نام تو می‌خواهم که برای من زنده‌اش کنی. آری زنده‌اش کن. همان‌گونه که برای ابراهیم و مسیح و موسی زنده کردی ... و این را نه برای اثبات عظمت خود، که برای اطمینان دلهای ما بکن. (همان، ص ۵۱۱)

در واقع، در برخی قصه‌های دو دههٔ اخیر، گرایش عرفانی از قسم چینی، هندی، مسیحی و حتی سرخ‌پوستی آن منعکس شده است. اگر این گرایشها را زیر عنوان درونگرایی و سوبژکتیویسم در آوریم، خواهیم دید که آن جذبه‌ها ـ البته از نوع مدرنش ـ گسترش یافته است.(چون و چند این مسأله را در کتاب *گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران*، بخش عرفان و تاریخ، به بحث گذاشته‌ام و اینجا آن را مکرر نمی‌کنم.) این جذبه‌ها را در *سگ و زمستان بلند*(۱۳۵۵)، *طوبی و معنای شب* شهرنوش پارسی‌پور (۱۳۶۹)، *برجهای قدیمی* ع.م. فدایی‌نیا (۱۳۵۰)، *آتشی بر مزاری بیدار* امیرحسین روحی، *رازهای سرزمین من*، رضا براهنی(۱۳۶۶) ... می‌توان دید، اما هیچ‌یک از این جذبه‌ها و گرایشها عرفان یا در واقع عرفان ایرانی ـ اسلامی نیست و بیشتر متأثر از تفکر صوفیانه و یا اگزیستانسیالیستی یا یونگی است.

اما امیرفجر با عرفانی که در ژرفای فرهنگ ما وجود دارد، تماس گرفته است و بیان او نیز به زبان قرآنی و عارفان کلاسیک پیوند دارد و از این سرچشمه‌ها آب می‌خورد. اشراق، سالک پرشور عرفانی و ایمانی است و از این راه با جامعه، انسان و تاریخ تماس می‌گیرد درحالی که آن دیگران از چشم غربی به این مشکل می‌نگرند.

نغمه در زنجیر در سطحی دیگر واقعیت اجتماعی را بازمی‌تاباند و روابط سرمایه سالاری وابستهٔ دوران شاه را تصویر می‌کند. در واقع، فرود نویسنده از آسمان عرفان به حوزهٔ واقعیتهای روزانه، در مَثَل، ورود به بستر پیرزن اشرافی

و ترسیم عشقبازی بسیار کریه او با مردی جوان و زیبا ... کار دشواری بوده است. نثری که در ترصیع و بافت با نثرهای عارفان کهن خویشاوندی دارد، در اینجا باید به خدمت وصف لخت شدن پیرزن هوسبازی درآید که حرکات بوزینه‌ای را فرا یاد می‌آورد و انصاف باید داد که امیرفجر در این کار دشوار توفیق یافته است:

تن پژمرده و چروکیده‌اش از زیر پرنیان گران‌قیمت بسان تپالهٔ خشکیده‌ای سیاه می‌نمود. در برابر آیینهٔ تمام‌قدی ایستاده بود و در پرتو نور شمع که در شمعدانهای نقره‌ای می‌تافت، با آزرم بسیار سینه‌های صاف و چروکیده‌ای را که مثل نیمرو بود، می‌نگریست. افسر(جوان) یک دم در آیینه ظاهر شد. از پشت، چشمهای او را گرفت و سپس گردن و شانه‌های او را غرق بوسه ساخت. زن از سر شوق و حجبی آتشین، همچون ناز دختر جوانی که اولین شب زفافش را می‌گذراند، گریه سر داد. همیشه عادتش چنین بود. این گریهٔ مستی بود. (همان، صص ۳ـ ۶۹۲)

نثر امیرفجر، با نثر حجازی و پاینده و افغانی همسایگی دارد. به ویژه، جاهایی که به طنز با وصف رویدادهای روزانه می‌گراید، به نثر ابوالقاسم پاینده همسایگی بیشتری می‌یابد. این نثر، در قیاس با توصیف مسائل جزیی زندگانی از سوی او، در حوزهٔ نمایش مسائل مجرد و مشکلهای عرفانی نیرومندتر است و روی هم رفته نثر پاکیزه و خوبی است. امیرفجر صحنه‌های زندان، روستای زلزله‌زده، کلبه‌های روستایی و کاخهای اشرافی را از درون می‌نگرد و وصف می‌کند، نه برحسب شنیده‌ها؛ از این‌رو، در تجسم آنها توفیق می‌یابد.

نغمه در زنجیر رُمان است؛ زیرا رویدادهای آن در سطوح متفاوت عرفانی و واقعی، فردی و اجتماعی ماهرانه به هم تنیده می‌شود و کلّیت پیوسته‌ای می‌سازد. تعارض اصلی آن البته تعارض بین باورها و احساسهای جوانانی است که «جمله جان شده‌اند یا می‌خواهند بشوند» با سرمایه‌داری وابستهٔ آن روز ایران و بیدادگری نظامی که پول‌پرستی، فساد و تجدّدی ظاهرفریب را رواج می‌داد. اشراق نُماد موسیقی، شعر، دادخواهی و بیگناهی نابی است که راه

دشوار «از خاره‌ها به ستاره‌ها» را درمی‌نوردد و بر بلندای صلیب عشق و عدالت‌خواهی خود می‌میرد. اما با این همه، بیشتر بخشهای رُمان غرق در شور و اشراقی که سر به رُمانتیسیسمی دوآتشه می‌زند و تعارض اصلی داستان را در سایه می‌گذارد. این تعارض، از نظر جامعه‌شناسی، فاقد پایه‌های تاریخی است و به این دلیل، منظرهٔ اصلی اشخاص عمدهٔ کتاب از آرمانها و اشراقهایی رنگ و مایه می‌گیرد که گرچه از نظر اخلاقی بسیار ارجمند است، از نظر فن داستان-نویسی تهی از نقصها و دشواریهایی نیست. شخصیتها به نحوی مبالغه‌آمیز در افق آرمانها و اندیشه‌ها پرواز می‌کنند و صفات فرا انسانی به خود گرفته‌اند. در واقع، رهبر آنها بیشتر شور و عشق است تا خرد تاریخی. تردیدی نیست که چنین جوانانی وجود داشته و وجود دارند. و کارهای ایشان به حق می‌تواند موضوع آفرین‌گویی و سپاسگزاری باشد. پرسش اصلی این است که آیا این شخصیتها پذیرفتنی و اقناع‌کننده نیز هستند یا نه؟ وضع ایشان در برابر آرمان وضع ادراک‌کننده‌ای است ناوابسته، آزاد به کشف همهٔ روابط درونی و ادراکهای زیبا و آرمانی، اما گسسته از ادراکهای متلاطم واقعی و طبقاتی.

خواننده، در برابر شخصیتهای اصلی کتاب، به واکنشهایی متعارض می‌رسد. از شگفتی نیمه‌منتظرهٔ رنج‌بار در همان زمان جذّاب جهان درون اشراق و ماه-صبا و فرید تکان می‌خورد و از فقدان ادراک اجتماعی و به فعل واقعی آنها متعجب می‌گردد. جهان و انسان برای رُمان‌نویس نه سیاه سیاه است، نه سپید سپید؛ خاکستری است. رُمان، همان‌طور که استاندال گفته است، «آیینه‌ای است که در طول جاده‌ای به حرکت درآید. هم لاجورد آسمان را منعکس می‌کند و هم گل و لای جاده را». حضور یک الیوشا کارامازوف [جذابترین شخصیت دینی رُمانهای کلاسیک] در داستانی بلند پذیرفتنی است، اما اگر همه شخصیتهای اصلی رُمان بدل به الیوشا شوند، جز ملال خواننده حاصلی ندارد. ما دربارهٔ عارف بودن نویسنده هیچ چون و چرا نمی‌کنیم، اما دربارهٔ روابط

شخصی و اجتماعی اشخاص داستانی در چون و چرا باز است. اگر *نغمه در زنجیر* را در این سطح با *گرگ بیابان* و *نرگس* و *زرین دهن* (*نارسیس و گلدموند*) هرمان هسه مقایسه کنیم، موضوع مورد بحث روشنتر می‌شود.

عرفان امیرفجر هنوز کلاسیک است و دگرگونیهای جهان جدید را منعکس نمی‌کند. عرفان هسه و گوته، با حفظ مایه‌های اصلی، جدید است. عارف و کیمیاگر و فیلسوفی مانند فاوست که عمری را در مطالعهٔ راز جهان و معنای وجود گذرانده و در جهان ایده‌ها محصور مانده، به ورطهٔ گناه درمی‌غلتد و سر از خرابات بیرون می‌آورد، اما سپس در گذر از لذّتها و رنجهای جهانی، به دورهٔ شناخت حقیقی می‌رسد و آن‌گاه به سوی کار و زندگانی جهانی و همدردی انسانی می‌آید و به ساختن کشتزار و باغ و کارخانه می‌پردازد. در *گرگ بیابان* هسه، «مرد متمدنی احساس می‌کند که ناگهان گرگی در نهاد او زنده شده است و معنویت و حیوانیت در برابر هم قرار می‌گیرند. هسه از خود می‌پرسد: آیا حیوان بودن، خود وسیله‌ای برای پویایی معنویت نیست؟ همین گفت‌وگو با خود را در *نرگس و زرین دهن* نیز می‌بینیم. گلدموند هنرمندی است طبیعت‌دوست و طرفدار خاک و زمین که با زادبوم اصلی خود مادران رابطه دارد و طرح آشتی بین دو جنبهٔ متناقض انسانی را پیشنهاد می‌کند.» (مجلهٔ *سخن*، دورهٔ ۱۳، ص ۱۲۵)

چرا راه دور برویم، رُمانس شیخ صنعان عطار نیشابور برابر ماست. طبع عطار در این اثر، «فسون‌سازیهای عجیب کرده است. وصف مرتبهٔ شیخ صنعان و پایهٔ او در تصوف ... و سپس رفتن او به دیار کفر و عشق بر دختری ترسا مایهٔ اعجاب است ... گذشت پیر از شهرت و نیکنامی و دین و ایمان و شیخی و باده خوردن و زنّار بستن و خرقه سوختن و خوک‌بانی کردن، نشانهٔ تأثیر عشق و نمونه فداکاری در راه معشوق است ... عطار همچنین در این داستان از

خطرهای طریق و تأثیر توبه و اینکه با هرکس در باطن خوک و زنّار هست سخن رانده است.»(*شرح احوال و آثار عطار*، فروزانفر، ۱۳۴۰، صص ۳۳۵ ـ ۳۶۳)

بنابراین، شیخ صنعان در گذر از ورطهٔ خطا و گناه به صفا و رستگاری می‌رسد نه در سیر در حوزهٔ آرمانها و ایده‌ها.

شخصیت اشراق و دیگران در *نغمه در زنجیر* خیلی شفاف است. از حجاب تن، جان پرشور و بلندگرای ایشان را می‌توان دید، بی‌آنکه تن در این میان بتواند خودی نشان بدهد و این مغایر با واقعیت سرشت بشری است:

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد ما را چگونه زیبد دعوی بیگناهی؟

اشخاصی از آن دست را شاید بتوان در برخی کتابها دید، اما اگر امروز هم همانندهایی داشته باشند ـ که دارند ـ جنبهٔ نوعی نمی‌یابند و در صحنه‌های رُمانی جدید به آن صورت نباید ظاهر شوند. امیرفجر می‌تواند در رُمان خود یک الیوشا کارامازوف داشته باشد، اما اگر شمار او از دو و سه و چهار برگذشت، آن‌گاه ما دیگر نه با منطق غامض واقعیّت، بلکه با قصهٔ عقاید رویاروی می‌شویم. ناچاریم بپذیریم که دیگر حقیقت مطلقاً در سوی اشراق و گروه اوست و در نتیجه بار مسؤولیت همهٔ نابسامانیها به گردن گروهی اندک می‌افتد و دیگران در این میانه همه تهی از خطا و لغزش‌اند. بار گران بیدادها، البته در مرتبهٔ نخست، بر شانهٔ گرگهاست، اما گوسفندها نیز هرکدام به دلیل خاموش ماندن، ترس و سازش با قدرت ... در آن بیدادها و نابسامانی شریک‌اند. جمال‌الدین اسدآبادی، آن آزادمرد راستین، می‌گفت: من از ظالم و مظلوم هر دو به یکسان نفرت دارم. از ظالم به این دلیل که بیداد می‌کند و از مظلوم به این دلیل که بیداد را می‌پذیرد.

شخصیتهای اصلی *نغمه در زنجیر* تک بعدی‌اند و هنوز صورت نوعی به نسبت کاملی نیافته‌اند، بیشتر خلق و خوی و منش ایشان تعیین کنندهٔ واقعیت است، نه به عکس. و آرمان و ایده‌ها راهبر کنش ایشان است، نه رابطهٔ دوجانبهٔ فرد و اجتماع. به همین دلیل، امیرفجر در مصاحبهٔ خود، دبستانِ ناتورالیسم را به‌

طور مطلق رد می‌کند و رُمان‌نویس بزرگی مانند همینگوی را ژورنالیست مـی‌نامـد. در مورد نخست می‌گوید:

اصلاً ناتورالیسم برای این بنیاد گذاشته شد که آدمی را نجات بدهد. آدمـی را از چه نجات بدهد؟ مشکل فرد، شخصیت بیمار هذیانی را تسـری دادن بـه کلِّ جامعه و کلّ جامعه را از نظرگاه تفکر عمیق زایل کردن و شخصیت انسانی را که درگیر مسائل جنبی، مهملات ذهنی و اندیشه‌های منتزع کـردن ... تسـری جزء را به کل دادن. این است ناتورالیسم(*کیهان فرهنگی*، ش ۹۳، ص ۱۲۸)

نگارنده نیز خود را از ناقدان دبستانِ ناتورالیسـم مـی‌دانـد. امـا آیـا بـه راسـتی ناتورالیسم همینی است که امیرفجر می‌گوید؟ آیا این‌طور سخن گفتن، ترتیـب دادن مقدمات دلخواسته برای آسانتر رد کردن دعاوی حریف نیست؟

اما همینگوی، امیرفجر می‌گوید:

آدمی مثل او خبرنگار جنگی است. *وداع با اسلحه* را نوشـته. ایـن آدم رفتـه در دامنهٔ کلیمانجارو شکار کرده. *برفهای کلیمانجارو* را نوشته. در دریـا کوسـه گرفتـه. *پیرمرد و دریا* را نوشته است. زمینهٔ اجتماعی و دید ادبی برایش مسـاعد بـوده، امّـا این آدم به نظر من آدم عمیقی نیست. این آدم فقط صبغهٔ ژورنالیستی دارد. نویسندهٔ غیر ژورنالیست مسائلی عمیقتـر، والاتـر و بـالاتر از ایـن حرفهـا مـی‌زنـد (*کیهـان فرهنگی*، ش ۹۳، ص ۱۲۸)

چنین حکمی را دربارهٔ تالستوی و داستایفسکی نیز می‌تـوان داد، و در مَثَـل گفت: تالستوی به جبههٔ نبرد در قفقاز رفته (افسر ارتش تزاری بوده) و *جنگ و صلح* را نوشته است. داستایفسکی مصروع و بیمار روانـی بـوده و گـرایش بـه کشتن دیگران داشته، پس *جنایت و مکافات* را نوشته اسـت. بنـابراین، ایـن دو نویسنده آدم‌های عمیقی نبوده‌اند؛ و چون به ساختن ادبیات متعالی نپرداخته‌اند، مرده‌اند. من اطمینان دارم که خود امیرفجـر کـه دارای آگـاهی فلسـفی و ادبـی خوبی است، چنان احکامی را جدّی نمی‌گیرد و دلیلش هم ایـن اسـت کـه در

همان مصاحبه از بزرگی نویسندگانی مانند داستایفسکی سخن گفته است و نیز می‌توانم بگویم با قدرتی که او در توصیف و تجسم و قصه‌پردازی دارد، می‌تواند ـ با حفظ پایگاه خود ـ از حال و هوای انتزاعی بیرون آید (چنانچه در توصیف درباریان و شکنجه‌گران و کاسه‌لیسان دورهٔ ستمشاهی به خوبی نشان داده و بیرون آمده) و جامعه و حرکت آن را در افق بیطرفانه‌تر و وسیعتری بنگرد و همهٔ وجوه زندگانی اجتماعی را در داستانی فراگیرتر و ژرفتر ترسیم کند.

گورستان غریبان*

(رمان، ابراهیم یونسی، ۱۳۷۲)

گورستان غریبان رُمان خاطره یا خاطره‌های داستان شدهٔ مترجم هنرمند ابراهیم یونسی است. این رمان و رمان دیگر او *دلداده‌ها* (۱۳۷۲)، نمایان‌کنندهٔ تجربه‌ای ژرف در عرصهٔ هنر و زندگانی است. ابراهیم یونسی مرد فرهیخته و دانشوری کوشا و هوشمند است. ترجمه‌های او از رمان‌های کلاسیک غرب، او را در طراز بهترین مترجمان ادبی فارسی قرار می‌دهد. او هم‌چنین مردی است طنزپرداز و نکته‌سنج. کسانی که به دریافت حضور شیرین او رسیده‌اند، می‌دانند که در طنز و شوخی تا چه اندازه چالاک است، ظواهر را می‌شکافد و به ژرفا می‌رود و از بلاهت و ریاکاری پرده برمی‌دارد و کوته‌فکری و دروغ را به شلاق استهزا می‌بندد. این جهت اندیشمندانهٔ دانستگی پُربار او نیز خود را در داستان‌هایش نشان می‌دهد و آنها را جذّاب می‌سازد. قصه‌های او ـ که پشتوانهٔ تجربی فراوان دارد ـ به شیوهٔ کلاسیک است و شخصیت آدمی را در بستر رویدادها و روابط اجتماعی به نمایش می‌گذارد و کاری به کار «روئیت» درونی، تأثیرات حسّی و شناخت باطنی و رمز رُمان مُدرن ندارد. رُمان کلاسیک

---

* *چیستا*، شمارهٔ ۱۰۴ ـ ۱۰۵، دی ـ بهمن ۱۳۷۲، صص ۴۶۰ ـ ۴۶۹.

واقع‌گرایانه و جامعه‌شناسی است و دیالکتیک غامض روابط اجتماعی را نشان می‌دهد. یونسی به این شیوه می‌نویسد، زیرا زمینهٔ قصه‌های او غرب ایران وزندگانی شبانی و روستایی(pastoral) این منطقه است. اشخاص قصه‌های او در این زمینه می‌بالند و عمل می‌کنند، از این رو می‌توان در بسیاری موارد به رویدادهای این قصه به عنوان شواهد مشخص و واقعی استناد کرد. توفیق او نیز مدیون همین واقع‌گرایی است که برای نشان دادن ژرفای زندگانی مردم و محتوایی زنده و بومی،«صورت» و «قالب» متناسب با آن را یافته و اثری ایرانی و اینجا و اکنونی آفریده است.

رویدادهای داستان *گورستان غریبان* به صورت خاطره از زبان حسین و ابراهیم نقل می‌شود و دارای فقره‌های فرعی (اپی‌زودها) و خط طولی است. رویدادها یادآوری می‌شوند، امّا نه به‌صورت تأثیرات حسی و گفت‌وگوهای درونی. حضور اشخاص در دانستگی حسین و ابراهیم، ضرب واقعیت وجودی آنها را کند نمی‌کند و شخصیت آنها از وجودی مستقل برخوردار است. یونسی، اندیشه و زبان و بیان روشنی دارد و آدم‌ها و رنج و شادی آنها را نه در اوهام و کابوس؛ (مشخصهٔ اساسی رمان مدرن) بلکه در جهان حقیقت و محیط جغرافیائی ویژه به تصویر می‌کشد و ضرب‌آهنگ خستهٔ زندگانی محرومان را به حرکت درمی‌آورد. رمان به‌طور عمده ترسیم‌کنندهٔ زندگانی مردم کردستان در دورهٔ ستمشاهی است.

ماجرا از آنجا آغاز می‌شود که پسر بزرگ خانوادهٔ رضایی پینه‌دوز (پاره-دوز)، که جوان خوش بروبالای است، منظور نظر امیرلشکر غرب می‌شود و چون به تمنای زشت این امیرلشکر شریف! «بازیگران عصر طلایی» آن دوره تن درنمی‌دهد، به زندان می‌افتد. عالیه، خواهر او به وسوسهٔ اسماعیل‌خان پاانداز محترم امیرلشکر، برای نجات برادر به میدان می‌آید، امّا آلوده می‌شود و بدون این‌که بتواند کاری انجام دهد، به روسپی‌گری می‌افتد. برادر از زندان می-

گریزد و خواهر بی‌گناه را می‌کشد و به جان امیرلشکر سوءقصد می‌کند، ولی تیرهایش به خطا می‌رود، و در همانجا دستگیر و سپس اعدام می‌شود. حسین و ملیحه، دو فرزند دیگر خانواده در میان وحشت و سوگ بزرگ می‌شوند. حسین به ترغیب ابراهیم، پسر آقای سلیمانی از خوانین بانه، وارد حزب و مبارزهٔ اجتماعی می‌شود و هر دو به زندان می‌افتند و اکنون در زندان است که گذشتهٔ تلخ، گاه از زبان این و گاه از زبان آن، نقل و تصویر می‌شود. حسین چند سال از ابراهیم کوچکتر است، امّا از دورهٔ کودکی با او دوست و همراه شده است و زمانی طولانی است که هر دو باهم راه‌پیمایی از سنگلاخ زندگانی را آغاز کرده‌اند. ابراهیم با پدر، اختلاف سلیقه دارد و کمی پیش از زندانی شدن با دختری پاک‌سیرت زناشویی می‌کند. پدر پس از مدتی برای معالجه به تهران می‌آید و ابراهیم به نزد او می‌رود. پدر با او آشتی می‌کند و همسرگزینی او را می‌پسندد و تأیید می‌کند.

این خط طولی داستان ـ که به کوتاه‌ترین صورت ممکن گزارش شد ـ البته نمی‌تواند تصاویر و فضای فاجعه‌آمیز، و در مواردی حال و هوای کمیک آن را نشان بدهد. بسط دادن بیشتر آن نیز نمی‌تواند ظرایف و پیچ‌وخم‌های داستانی و کلامی نویسنده را تصویر کند، چرا که در این قصه، نثر در ایجاد فضا و تصویر چهرهٔ اشخاص چنان مهم است که جز با گرفتن تأثیر عاطفی و اندیشندگی آن نمی‌توان بازگویش کرد. به راستی که یونسی نویسندهٔ توانایی است.

رویدادهای داستان از زمان آوارگی‌های پی‌درپی خانواده ـ از عصر رضاشاهی تا دورهٔ کوتاهی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ـ آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد و نویسنده تصویرهای زنده‌ای از دورهٔ رضاشاه، حوادث سوّم شهریور۱۳۲۰، وقایع آذربایجان و کردستان، آمدن نیروهای نظامی شاه به این دو استان، بالیدن کودکان در فضای متشنج غرب ایران، وضع مردم کردستان و

روابط اداری، زراعی و عشیره‌ای این منطقه .... را به دست می‌دهد. محتوای تجربی داستان، غنی و زبان نویسنده طنزپردازانه، شاعرانه و تجسّمی است. وصف طبیعت، خاطره‌های زندان، قصهٔ عشق فاجعه‌آمیز طلا دختر خان مالک با سیامند رعیت جوانی است و هر دو در این عشق نابود می‌شوند، تراکم تجربهٔ اجتماعی ... جنبه‌های متفاوت زندگانی مردم کردستان را در دورهٔ رضاشاهی و بعد در *گورستان غریبان* [گورستان بانه] به نمایش می‌گذارد. ایران عصرستم شاهی *گورستان غریبان* است. گورستان سوت و کور و خفه‌کننده‌ای که در آن فاصله‌ای بین زندگان و مردگان نیست. مکانی که همیشه ابرآلود و تیره است و خواننده را به یاد گفتهٔ هملت می‌اندازد که «دانمارک و نیز همهٔ جهان زندان بزرگی است که سیاهچال‌ها و بیغوله‌های فراوان دارد و دانمارک یکی از منحوس‌ترین بیغوله‌های آن است.» (ترجمه: م . فرزاد، ص۸۳)

در این رمان می‌توان دید که بیدادگری تا چه مرزی می‌تواند پیش برود. مادر عالیه را می‌بینیم که دور قبر پسر و دخترش می‌چرخد. چارزانو می‌نشیند و سینه‌اش را به خاک می‌مالد و می‌زارد:

کافر، چطور دلت آمد ... چطور دلت آمد ... چطور دلت آمد که تن و بدن به آن قشنگی، آن صورت به آن نازنینی ... آن گردن به آن رعنایی را طناب بیندازی ... و قایم به صورتش می‌کوبد. پسرم خوب کاری کردی که محض دل مادر با خواهرت آشتی کردی. دخترم! پاشو، داداش به خانه‌ات مهمان آمده. (ص۲۹۹)

در اینجا همهٔ سوگوران در کسوت مادر حسین به خاک پشتهٔ محزون گورستان شهر برمی‌شوند و ماه و خورشید در غروبی جاودانه فرو می‌روند.

اگر خطوط کلی داستان یا رمانی، وقف ترسیم رگه‌های اصلی و حیاتی زندگانی مردم نباشد و منحصر به بیان تأثیرات حسی شماری اندک از روشنفکران گردد، پس چه کسی صاعقه‌ای را که بر درخت خانوادهٔ رضایی

توفید، بیان خواهد کرد؟ آیا شعر و ادب ما باید وقف بیان اضطراب و هراس وجودی شمار اندکی شود که رابطه‌ای با مردم این آب و خاک ندارند؟ حاشا! در همین دهه‌های اخیر، نویسندگان خوب ما از هدایت گرفته تا احمد محمود و دولت‌آبادی، ساختار اجتماعی این جامعه را تصویر کرده‌اند. یونسی نیز گام‌زن این طریق است. رمان او تصویر زنده‌ای است از زندگانی مردم ستمدیده و لحظه‌های عمیقاً اندوهبار آنها که در زیر بار خرافه‌ها و بیدادگری دیوانیان و خان‌ها کمر خم کرده‌اند. حوزهٔ تأثیرات عاطفی و عمل اجتماعی آنها همچون افق دیدشان محدود است. طعم بیدادگری را می‌چشند، ولی عاملین آن را نمی‌شناسند. رضایی پاره‌دوز، که بنیاد هستی‌اش زیر و زبر شده و به بانه پناه آورده از رویدادهای غیرمنتظرهٔ ایام سر درنمی‌آورد. عالیه را سلیطه‌خانم می‌نامد و نمی‌داند که دختر بی‌گناهش قربانی نظام فاسد و هوس عنان‌گسیختهٔ «حافظ قانون» یک قزاق بی‌اصل و نسب و بیمار دورهٔ رضاشاهی است. مادر داغدیده حتی این اجازه را ندارد که تسلّای سوگ خود را در ریختن اشک بر سر آرامگاه بی‌نام و نشان دخترش بیابد.

لحظه‌هایی در رمان یونسی هست که نفس را بند می‌آورد و عصب را می‌گدازد. حسین، پسر خردسال خانوادهٔ رضایی در کورهٔ رنج و فقر پرورده می‌شود و آن‌گاه که می‌خواهد از عوامل بیدادگری انتقام گیرد، به دام اشخاصی می‌افتد که گرچه دعوی آزادیخواهی و رهبری دارند، ابزار دست سیاست‌های دیگر هستند و مردم را به گمراهی می‌کشانند. حسین به زندان می‌افتد و بر رنج‌های خود و خانواده‌اش می‌افزاید. زندگانی اجتماعی خود را در برابر دیدگان مشاهده‌گر و دقیق نویسنده عریان می‌کند و سایهٔ روشن و غنای تلخ و شیرینش را آشکار می‌سازد. نویسنده، ماهرانه روابط برونی زندگانی مردم را می‌شکافد و نیز به حوزهٔ درونی و عواطف آنها راه می‌یابد و آنها را تصویر می‌کند. قربانی بزرگ نظام فاسد، عالیه است. او که برای نجات برادر به میدان

آمده، در آذرخش فساد و خشم برادر می‌سوزد. با این که سقوط کرده مرتبهٔ انسانی خود را از دست نمی‌دهد. او دیگر نمی‌تواند روزنه‌ای به زندگانی پیشین باز کند، امّا در درون، بی‌گناه و پاک باقی می‌ماند. خاموش، فکور و درمانده است. زمانی که برادر را اسلحه به دست در برابر خود می‌بیند مقاومتی نمی‌کند، و از برابر او نمی‌گریزد. از بدی حادثه او را به «خانهٔ بدنام» شهر بانه آورده‌اند، شهری که خانواده‌اش نیز اکنون در آن ساکن‌اند، از دور خانواده را می‌بیند، امّا نمی‌تواند متوقع دیدار مادر و ترحم پدر باشد. پیش از آن که به بانه برسد، سرهنگی خاطرخواهش می‌شود. سرهنگ دریافته عالیه پاک و بی‌گناه است، پس او را به آذربایجان می‌برد و به دست پیرزنی ریاکار می‌سپارد و خود به همدان برمی‌گردد تا مقدمات عروسی را فراهم آورد. امّا به سبب موش‌دوانی پاانداز، امیرلشکر نمی‌تواند به موقع خود را به آذربایجان برساند. در این گیرو دار، پیرزن نیز عالیه را فریب می‌دهد و به «خانهٔ بدنام» می‌فروشد و او از فرصت به دست آمده محروم می‌ماند. فاجعهٔ زندگانی عالیه از چند منظره ترسیم می‌شود، از جمله از منظر آقای سلیمانی. آقای سلیمانی گاهی کنار رودخانه بزمی دارد و دوست دارد که عالیه در بزم او دهنی آواز بخواند:

... یک شب دلش خیلی پُر بود. گمان می‌کنم یکی دو روز پیش از کشته شدنش بود. خیلی گریه کرد ... گفتم چرا گریه می‌کنی؟ ناراحتی‌ات چیه. به من بگو. شاید می‌توانستم کمکی بکنم. آه کشید طفل معصوم ... یک طفل به تمام معنی بود. گاه تا غافل می‌شدی از محیط جدا می‌شد و زانوی غم به بغل می‌گرفت. چانه‌اش را بر زانو تکیه می‌داد و در آدم خیره می‌شد. چشم‌هایش یک کتاب قصه بود. قصه‌ای تلخ. درواقع خودش را از خود جدا می‌کرد. انگار آنکه دستمالی می‌شود او نیست و کس دیگری است ... و او تماشاچی است. (صص ۱۰۵ـ ۱۰۶)

داستان‌نویسانی که زندگانی مردم فرودست جامعه را گزارش می‌دهند، غالباً در دریای دلسوزی نسبت به آنها غرقه می‌شوند و حتی گاه به ایراد موعظه‌های ملال‌آور و ترسیم یک سویهٔ زندگانی فقیران و فقر می‌پردازند. این قسم چاپلوسی از ستمدیدگان درواقع توهینی است به شخصیّت انسانی آنها، زیرا فقر و فقیر را قدسی می‌کند و همهٔ کاسه کوزه‌ها را بر سر اشخاص فرادست و نظام اجتماعی می‌شکند و در نتیجه به «جبر اجتماعی» می‌رسد. این کار نه کار هنرمند، بلکه کار سیاست‌بازانی است که از درماندگی و نادانی خلق بهره می‌جویند و می‌خواهند مردم را ابزار دست خود کنند، مانند آن «روشنفکری» که هیچ شناختی از زندگانی مردم کردستان ندارد. وقتی که مانع مفقود است، از انقلاب و تحوّل اجتماعی داد سخن می‌دهد و بر سر و دوش مردم است. امّا در گرفتاری و در زندان، بامداد زودتر از همه سر صف حاضر می‌شود تا به جان «شاهنشاه!» دعا کند. او هم خودش را اکنون از خود جدا کرده است، انگار کسی که به پیشینهٔ مبارزاتی خود تُف می‌کند خود او نیست، بلکه دیگری است. تازه در اینجا هم اصالتی ندارد و در واقع کلک می‌زند:

حالا هم مثل گذشته که دایره‌ای به مرکز خود و شعاع مملکت رسم کرده بود، دایره‌ای به مرکز خود و شعاع زندان رسم کرده است. جز به خود به چیز دیگری نمی‌اندیشد. در دایره خود ابداً سرگردان نیست. حساب کمترین چیز خود را دارد. از کوچکترین پرتقالی که ملاقاتی‌ها برایش می‌آورند تا کمترین آمین و خفیف‌ترین مرده باد و زنده بادی که می‌گوید ...(ص۱۲)

یونسی، سرِ مداهنه‌گویی ندارد، فاجعه را تصویر می‌کند و خود کنار می‌رود و فقر و ستمدیدگی مردم را دستمایهٔ تحریف واقعیت و مداهنه به فقیران نمی‌کند. او در تصویر صحنه‌های تراژیک زندگانی مردم به ژرفا می‌رود. فساد را بدون مجیزگویی یا تحقیر آدم‌ها، نمایش می‌دهد. می‌گوید: این زندگانی مردم است و این هم عوامل ستمگری حضرت اجلّ، دیوانیان، و خان‌ها هستند ... با

همهٔ تباهی‌هایی که در زیر چیرگی حاکمیتی خودکامه تصوّرپذیر است. واقعیّت را خوب ببینید و بشناسید تا به «چاه» نیفتید. همه در فرارونـد سـتم اجتمـاعی سهیم‌اند. پذیرش ستم، خود نوعی شرکت در ستمگری اسـت. شـخص نـادان، عیار نیک و بد را از دست می‌دهد و ناچار به شوربختی می‌رسد. سـلیمانی کـه معرّف تجربهٔ اجتماعی عمیقی است، پولی را که صوفی رسول رعیـت آورده و ابراهیم پسر تحصیل‌کرده‌اش از گرفتن آن نفرت دارد، می‌گیرد و دستمال چرک تهی را به ابراهیم می‌دهد تا به او برگردانـد. ابـراهیم«بـا اکـراه بـه دو انگشـت، دستمال چرک را می‌گیرد، انگار بچه گربه‌ای مرده و آن را به صاحبش پس می-دهد» پس از رفتن صوفی رسول، آقای سلیمانی خطاب به حسین می‌گوید:

هه، با این رفتار می‌خواهند انقلاب بکننـد. دیگـر عقلشـان نمـی‌رسـد کـه دستمال را بگیرند یا صـورت چـرکین رعیّـت را ببوسـند و بعـد کـه کارشـان گذشت، بروند دست و دهنشان را صابون بزنند. البته نـه ایـن کـه خیـال کنـی صوفی رسول نمی‌فهمد. نه، خوب هم می‌فهمد. فهمش از فهم من و شما خیلی بیشتر است. تجربه به او آموخته است که چطور از منافعش دفـاع کنـد. نفعـش در این است که به من شیرینی بدهد. چون مـی‌دانـد کـه همـین فـردا پـس فـردا پسرش برای نظام وظیفه احضار می‌شود و کسی باید با رئیس نظام وظیفه صـحبت کند، خودش که نمی‌تواند، چون با رئیس آشنا نیست. زبانش را بلد نیست، با رئیس نمی‌تواند عرق بخورد. شیرینی را به من می‌دهد که با رئیس عرق بخورم و پسـرش را معاف کنم ...(صص۳۶۳ ـ ۳۶۴)

مصطفی‌خان نیز مردم را نمی‌شناسد. او مالکی است که نه اندیشـهٔ درسـتی دارد نه همّتی برای عمل و در این حال می‌خواهد دموکرات باشـد. ده و خانـه مالکی او از هرجای دیگر کثیف‌تر است

این خانه انگار یک اشتباه تاریخ بود. زوال شبه فئودالیسم در دوران شـبانی و شکار. از دوران بورژوازی ... به جز چراغ ... اثری نبود. خودش بود با کیفیّت

خودش. پس به قول آقای سلیمانی این دموکرات‌بازی از کجا آمده بود؟ همین‌طور خوش کرده بود دموکرات باشد؟ (ص۸۶ ت ۳ و ۳۸۷)

یونسی زوایای زندگانی مردم را همواره با کلامی پرآب و تاب و رنگین با چاشنی طنز و طیبت به تصویر می‌کشد تا وصف دقیق‌ترین جزئیات و حتی اشاره‌ها پیش می‌رود، از زرادخانهٔ فرهنگ عامه سود می‌جوید و حتی داستان‌های امثال و عامیانه را فراموش نمی‌کند (قصهٔ *ملا روباه*، ص ۴۵۹ به بعد) نثر نویسنده غنی است و با محتوای قصه پیوندی زنده و تنگاتنگ دارد و آن‌گاه که می‌خواهد به اشاره، زن یا مردی، حرکت حیوانی را مجسّم کند یا به وصف منظره‌ای بپردازد چالاکی او نمایان‌تر می‌شود. توصیف دخترک روستایی دارگل که برای خدمت به خانهٔ سلیمانی آمده و به زودی عزیز و محبوب همه شده، وصف خنده و شیرین‌زبانی و غنای زندهٔ اطوارش ... به روایت تغزلی زیبایی می‌ماند که تأثیر عاطفی شدیدی دارد (ص ۴۷۵ به بعد) آهنگ کلام نویسنده در مجموع گرفته و اندوهگین است و طنز او، طنز تلخی است که گاه سر به بدبینی نسبت به نوع انسان می‌زند. کل روایت در واژگان *گورستان غریبان* ممثّل می‌شود که می‌توان آن را نماد ایران دورهٔ ستم‌شاهی دانست. رضاشاه هم که می‌رود، کاسه همان کاسه است و آش همان آش. چند روزی امیرلشکرها و سرهنگ‌ها و رئیس اداره‌ها ... در پستوی خانه‌ها پنهان می‌شوند و آنها که در بین مردم حضور دارند مثل این که لحظه‌ای پیش از درس نزاکت و ادب و فراغت یافته‌اند با مردم خوش و بش می‌کنند و تقصیر را به گردن «بزرگان» می‌اندازند و سپس کارها و حرف‌ها به روال عادی برمی‌گردد، زیرا هیچ‌کس از آنچه پیش آمده، درک درستی ندارد و نمی‌داند که با «آزادی» به دست آمده چه کند؟ میزان تحمیل و ستمگری آن نظام حکومتی را از این مسألهٔ جزیی ادراک می‌توان کرد که مراد سپور نیز هر رعیتی را که از گرد راه می‌رسد به جارو کردن و آب‌پاشی کوچه و خیابان وامی‌دارد و اگر نِقی زد یا کم‌کاری کرد

کتکش می‌زند. رمان یونسی را می‌توان ضربهٔ کوبنده‌ای به نظام خودکامه دانست، امّا در همان زمان تصویری شمرد از وضعیت راکد و دراز عمر حاکمیّت فئودال و تأملاتی دربارهٔ آن زندگانی و زندگانی به طورکلی. مسائل آن صرفاً سیاسی نیست، اجتماعی و روان‌شناختی نیز هست، تأمّل و تجربه‌ای در پس پشت آن نهفته و صبغهٔ اخلاقی و انسانی دارد: زندگانی چیست؟ چطور می‌توان این زندگانی نابهنجار را به هنجار آورد؟ کیفیّت شرّ و بدی چیست؟ تضادهای وجودی فردی انسان چگونه است؟ نویسنده واقعیت را ترسیم می‌کند، امّا در همان زمان نشان می‌دهد که فراسوی واقعیت موجود، چیز دیگری نیز هست. هدف، احساس، معنا و آرمانی هست که انسانی است و بر واقعیت افزوده می‌شود. در جز این صورت با واقعیت صرف سر نمی‌توان کرد.

شخصیت‌های داستانی دو کتاب *گورستان غریبان* و *دلداده‌ها* زیاد و متنوّع است. همه جور آدمی بین آنها پیدا می‌شود. کودکان و حیوانات نیز فراموش نشده‌اند و حتی در کتاب نخست عقلای مجانینی مانند احمدشاه ـ که در رؤیای خود همه را به صورت بز و گوسفند می‌بیند. ـ و رحمان گاوپرست که به اعتباری پیشوای نقّادان اصول است ـ با کردار و حرف‌های عجیب و واقع‌گرایانه‌شان فضای فرح‌بخش و خندستانی در کویر تفتهٔ رنج‌ها و داغ‌ها به وجود می‌آورند. این‌طور هم نیست که همه از وحشت رجزخوانی «بازیگران عصر طلایی» بترسند. زن‌ها با دلیری تمام به عزاداران و خانوادهٔ رضایی کمک می‌کنند. برای کشته‌شدگان می‌زارند و می‌موینند، زیرا به غریزه دریافته‌اند کشته‌شدگان، قربانی سررشته‌داران و حضرت اجل‌ها هستند. در این میان اقدس‌خانم زن صفوتی تحویلدار هنگ از همه بی‌پرواتر است. او که لاس‌زدن‌های شوهر را با عزیزه خانم، خواهرزادهٔ خودش می‌بیند و ریاکاری رئیس و رؤسا را به طور تجربی دریافته، در پاسخ شوهرش که از دلیری امیرلشکر در مواجهه با گلوله‌های پسر رضایی دادِ سخن می‌دهد، می‌گوید:

درست گفته‌اند. یه تیر که بندازی همه این پااندا ... تو تنبو ناشون ... حالا باید از «خانوما» ـ خانم جناب سرهنگ و سایر «خانوما» و قرمساق‌های مثل اون اسماعیل‌خان پرسید که تا حالا چند تا شلواری عوض کرده!(ص۱۷۵)

سخنان اقدس خانم بسیار تلخ و آزاردهنده است. عیش صفوتی و چرت حاضران «محفل» را پاره می‌کند و همه را به وحشت می‌اندازد.

عزیزه خانم از سوی دیگر ساده‌نگر و زیباست و حضوری شیرین دارد:

عزیزه خانم امروز در باغ ماری دیده بود به چه کلفتی! و با دو هلال پرداخته از انگشت‌های شست و اشارهٔ دو دست ظریفش و با چشمانی وحشت‌زده و زیبا و بچه‌سال‌گونه، کلفتی مار را نشان داد. آقای صفوتی قطر مار را با نگاه سنجید. بابا [آقای سلیمانی] بی‌اختیار دستش به گوشهٔ چشم رفت و سر به زیر افکند و گوشهٔ چشم و کنار بینی را مالید انگار خاشاکی در چشمش رفته باشد، اما برخلاف کسی که خاشاک در چشمش رفته، خنده در چهره‌اش و آن قسمت از چشمانش که من می‌دیدم، پخش شده بود (ص۱۰۹)

اما شخصیت جذّاب و طبیعی‌تر کتاب، آقای سلیمانی است. با همه نقص-هایش مردی است بزرگوار، اهل مدارا، باتجربه و مثبت. در بین شخصیت‌های مرد داستان‌های معاصر ایرانی ما کم‌نظیر است و به راستی نمونه‌ای «نوعی» است و نویسنده در پرداخت چهرهٔ او سنگ‌تمام گذاشته است.

در *گورستان غریبان*، دو ماجرای عاشقانه نیز آمده: عشق طلا ـ خواهر مصطفی‌خان و سیامند و عشق ابراهیم به دارگل. ماجرای نخستین رومانس کاملی است که به نحوی در *دلداده‌ها* نیز تکرار می‌شود و البته هر دو پایانی غم‌انگیز دارد. رومانس اصلی *دلداده‌ها* طولانی‌تر است، هرچند مایهٔ اصلی این قصه نیز عشق ناکام است.

در آیین عشیره‌ای و خان مالکی، سلسه مراتب طبقاتی باید به شدّت رعایت شود هرچند در بالای هرم این سلسله مراتب خانی، مصطفی خان باشد. نابود شدن طلا و سیامند نیز ثمرهٔ دموکرات‌بازی این خان والاست.

دموکراسی او نتیجه‌ای مطلوب به بار نمی‌آورد. کسی خود را موظف به انجام هیچ عمل مفیدی نمی‌داند. مسؤولیت‌ها در دموکراسی گم شده است و برای یافتن آنها، خان ناگزیر به مراحلی از دیکتاتوری عطف می‌کند و از دموکراسی ارشاد شده یاری می‌جوید. (ص۳۸۹)

رومانس روایتی است که ماجرای پهلوانی و عاشقانه‌ای را وصف می‌کند و بُن‌مایهٔ آن ـ همان‌طور که نوتروب فرای می‌گوید، «سلوک» است. در نوع کهن آن، پهلوانی افسانه‌ای را می‌بینیم با کفش و عصای آهنین از کوه و کمر گذشته، کوبیده و آمده تا با ضربه‌ای که بر اژدها می‌زند شاهزاده خانم را تصاحب کند.(ص۵۵۸) کوه و کمری که در برابر سیامند است، سلسله مراتب طبقاتی است و اژدها ... ظاهراً مصطفی‌خان است که طبق رسم باید در غار خود به نگهبانی گنج لمیده باشد، امّا او هم انگار زیاد با پهلوان مخالف نیست دست کم تا زمانی که شدّت ضربه را بر خود احساس می‌کند. شاید بتوان گفت که این اژدها، شهبانوی خانه [مادر مصطفی‌خان] است که تریاک دیگر رمقی برایش نگذاشته است. (ص۵۵۸) طلا و سیامند با هم می‌گریزند و در خانهٔ قاضی ده بست می‌نشینند، امّا مصطفی‌خان موفق می‌شود او را به خانه باز آورد و پس از چندی او را به بیابان برده و می‌کشد و سرش را بریده در سینی می‌گذارد و نزد خانم بزرگ می‌برد. مدتی بعد سیامند به سر گور معشوقه آمده، گلوله‌ای در بیخ گیج‌گاه خود خالی می‌کند و می‌میرد. روایت دیگر همین رومانس (*دلدادهها*، ص۱۴۳به بعد) از عشق دارا، از رعایای کریم‌آغا مالک کُرد به «گلزار خانم» دختر خان سخن می‌گوید. پسران و خادمان کریم‌آغا، دارا و گلزار خانم فراری را تعقیب می‌کنند و گلزار خانم را به دست می‌آورند و زنده

زنده می‌سوزانند. مدتی بعد دارا به ده برمی‌گردد، کریم‌آغا و مباشر او را می‌کشد و خود که دچار حریق شده، می‌سوزد.

ماجرای دارگل و ابراهیم ساده است و نشانی از پهلوانی ندارد. آقای سلیمانی این خادمهٔ شیرینکارش را با مهری پدری دوست دارد و زمانی که او و ابراهیم را در خلوت گیر می‌آورد پسر خود را اندرز می‌گوید و به او هشدار می‌دهد که این دختر یک دنیا صفا و سادگی است و تو این صفا و سادگی را نباید آلوده کنی. ضمناً نباید از واقعیّت طفره بروی ... شما هم‌کفو نیستید. عشق تو هر اندازه هم داغ باشد سرانجام سرد می‌شود، وانگهی این عشق نیست، هوس است.(ص۵۲۱)

اما ماجرای عاشقانهٔ ابراهیم و دارگل ادامه می‌یابد. دارگل به اشارهٔ آقای سلیمانی از خانه او می‌رود و با مرد روستایی ازدواج می‌کند. ابراهیم در سفری به ده مصطفی‌خان او را می‌بیند و شبی نزد او می‌ماند و این دو قرار می‌گذارند، پس از طلاق دارگل، با هم زناشویی کنند. مرد روستایی از ماجرا باخبر می‌شود و دارگل را می‌کشد. رومانس سروان گردیزی و افسانه طرفه‌تر است و از قلعهٔ وزیر ـ بین نقده و رضائیه ـ آغاز می‌شود و در شهر مرزی اشنویه پایان می‌گیرد. افسر جوان، عاشق افسانه، دختر آقای کوهیاری می‌شود. کوهیاری که از ارتش شاه لطمه‌ها خورده «دختر به افسر نمی‌دهد» و به ترغیب نامادری، دختر افسانه را به زنی به وزیرزاده، کارمند ترسو و بی‌دست و پای اداری می‌دهد. ولی گردیزی که تجسم عاشقی دست از جان شسته است، روز و شب گرد کوی معشوق می‌گردد. در حادثهٔ افتادن اتومبیل حامل افسانه و چند تن دیگر، گردیزی دل به دریا می‌زند و در زیر باران سیل‌آسا و گیرودار طغیان رودخانهٔ افسانه و دیگران را نجات می‌دهد. قهرمانی افسر و وحشت وزیرزاده ـ که در کنار رودخانه بالا و پایین می‌پرد و می‌گوید زنم را نجات بدهید ـ دلیری و مرتبهٔ واقعی گردیزی را به آقای کوهیاری نشان می‌دهد و افسانه را به او

نزدیک‌تر می‌سازد. از این پس این دو دیگر «یک روح‌اند در دو بـدن» و آقـای کوهیاری نیز که به خطای خود پی برده، چهرهٔ مردانهٔ گردیزی را می‌بوسد و از او پوزش می‌طلبد. عشق افسانه برخلاف گفتهٔ شکسپیر در *هملت*:

اوفیلیا: قربان خیلی کوتاه بود

هملت: مانند عشق در سینه زن (همان،ص۱۲۹)

آتشین و بادوام است. عشق مقدس ادب عرفانی خاورزمین است. گردیـزی نیز در عرصهٔ عشق و پهلوانی بی‌بدیل اسـت«بیشـتر عناصـر سـاختاری وجـود قهرمان تراژدی را در خود داراست: غرور، انزوا، استقلال رأی و البته نجابت.»، (*دلاده‌ها*، ص ۲۴۶) این دو عاشق صادقند «او دنیا را برای من می‌خواهد، مـن هم بی او دنیا را به پشیزی نمی‌خواهم»(ص۲۸۰) افسانه خسته است و به بـن-بست رسیده، پس به معشوق پیشنهاد می‌کند هر دو، خود را بکشـند. گردیـزی که اراده‌ای جز ارادهٔ معشوق ندارد می‌پذیرد و در روزی روشن این دو، دسـت به خودکشی می‌زنند و اسطوره می‌شوند.

گره تراژدی در این جمله است و این گرائیـداری عرفـانی اسـت: «وصـال کشندهٔ عشق است.» گردیزی مانند اسبی اسـت کـه روزی در برابـر او و راوی داستان، مهارگسسته و جوشان و خروشـان دور برداشـته و بـه کنـار رودخانـه رسیده است و ناچار به آخرین جهش دست می‌زند. اسب به حکم غریزه مـی-داند اگر ناگهان «کُپ» کند، هیچ بعید نیست دو پایش، دو دستش را قلم کند ... پس خیز برمی‌دارد و بر کناره آن سو فرود می‌آیـد ... ذره‌ای هـم نمـی‌لغـزد ... چندی کنارهٔ راه را می‌بوید و حتی یک دو قلپ آب می‌خورد. سپس برمی‌گردد و به رود می‌زند، از طول، به هوای دل. گردیزی می‌گوید: هر چیزی حدّی دارد ولی انصافاً جستنش زیبا بود.(ص۲۵۹). جستن گردیزی نیز زیباست ولـی ایـن چیزها این روزها فقط در قصه‌ها می‌آید و دوست داشتن به هوای دل و مجـرد عشق دور از عرصهٔ امکانات بشری است. از نظرگـاه نویسـنده چنـین عشـقی،

منطق ویژهٔ خود را دارد و ممکن است، امّا من قانع نشدم. پس از ابراز پهلوانی از سوی گردیزی در نجات افسانه، آقای کوهیاری بزرگترین مانع وصال دلدادگان، به ستایشگر پهلوان ما بدل شده. وزیرزاده نیز حاضر است افسانه را طلاق دهد. خودکشی نیز از منش پهلوان دور است. (ص۲۴۶) پس چرا گردیزی خود و معشوق را می‌کشد. افسانه نیز در آغاز گمان نمی‌برد، گردیزی او را این‌طور دوست دارد. فکر می‌کرد محبوب رفته دنبال دیگری و او را رها کرده. اگر می‌دانست کودک نخست خود را هم نگاه نمی‌داشت. (ص۲۲۸) امّا بعد دید که مایهٔ کار غلیظ است از این‌رو کاملاً حساب خود را از شوهرش جدا کرد. پس مانع کار چیست؟ ممکن است در حوزهٔ واقعیت یکی دو تا افسانه و گردیزی پیدا شوند ولی نمونهٔ نوعی (Typical) نمی‌توانند باشند. امروزه نمی‌توانند. با این همه ارزش رومانس یونسی به جای خود باقی است. او خواسته است در جهان تیره و سرد امروزینهٔ ما شعله‌ای برافروزد و دل‌ها را آرام و با عشق آشنا سازد.« ... گفته‌اند بزرگ آن است که اشخاص کوچک را به کارهای بزرگی وادارد. حالا می‌فهمم بزرگ آن است که به دیگران بزرگواری بیاموزد و آنها را از لاک تنگ‌نظری‌شان درآورد ... این اوج بزرگی است. بزرگند کسانی که به دیگران بزرگواری و تساهل می‌آموزند. دلدادگان مخلص همه مردمی بزرگند ...» (ص۲۷۴)

اکنون که «شناخت (و خرد و منطق) ما راه به جایی نبرده و به رنج‌مان درافکنده، راه برای «عشق» باز می‌شود (فراروندی که بارها در تاریخ سرزمین ما پیش آمده)، و نوبت بازیگری‌های عشق فرا می‌رسد. این فرارونـد در ادب امروزهٔ ما به صوّر گوناگون حضور می‌یابد، امّا پایان کار روشن نیست. به هر حال برای انسان، شیفتگی و ایثار دلدادگان دل‌انگیز بوده و هست و رومانس یونسی نیز از جلوه‌های همین شیفتگی‌ها و دل‌انگیزی‌هاست.

جزیرهٔ سرگردانی*

(رمان، سیمین دانشور، ۱۳۷۲)

خوب، سرگشته‌ام. کی نیست؟ کُرهٔ زمین سرگردان است. من هم یکی از ساکنان زمینم. (ص ۲۵۵)

رمان *جزیرهٔ سرگردانی* (۱۳۷۲) داستان سرگردانی‌ها و راه‌جویی‌های جوانان و مبارزان دههٔ ۱۳۵۰ به وقت چیرگی نظام ستمشاهی است. در این میان مبارزان دینی، طرفداران دکتر شریعتی، روشنفکران لائیک و گروهی از مردم ستمدیده به میدان می‌آیند، تا جایی که حتی به مبارزهٔ مسلحانه کشیده می‌شوند. گفت‌وگوهایی که در این زمینه میان شخص عمدهٔ داستان: «هستی» و کسانی مانند مراد، سلیم، فرهاد و .... درمی‌گیرد، دربارهٔ رهایی دادن جامعه از نظام جابرانهٔ شاه و استقرار حاکمیتی عادلانه است. یکی از مبارزان می‌گوید:

نبردی چریکی می‌تواند نیروی انقلابی توده‌ها را به حرکت درآورد. باید ملت را از گنداب روشنفکری خلاص کرد. افسانهٔ ثبات و جزیرهٔ ثبات را رسوا کرد. (ص ۱۶۵)

آقا شیخ سعید باور دارد که:

---

* *کیهان فرهنگی*، سال دهم، شمارهٔ ۱۱، بهمن ۱۳۷۲، صص ۲۴-۲۷.

جنگ در راه خدا یعنی جهاد و شهادت. ما وارث مکتب خون و شهادت هستیم و شهید کسی است که در جهاد کشته می‌شود... که حق را شهود کرده، در راه حق کشته شده ... شهید یعنی حاکم بر دنیا. (ص ۱۶۵)

سلیم می‌گوید:

من هم به مبارزهٔ مسلحانه اعتقاد ندارم، مبارزهٔ مسلحانه امکان دموکراسی را از بین می‌برد. (ص ۱۶۵)

صدای دیگر صدای هستی است. او دختر ۲۶ سالهٔ هنرمند و زیبایی است. نقاشی می‌کند، کتاب می‌خواند و از طرفداران آل احمد و سیمین دانشور است. البته در زمینه‌های هنری، سیاسی و اجتماعی، باورهای خود را داراست و مستقل است، یا می‌کوشد مستقل باشد. از آنجا که زن است، با نگاهی مردد و کنجکاو به رویدادها و اندیشه‌ها می‌نگرد. در آشنایی با مراد و سلیم بیشتر در این اندیشه است که خواستگاری کدام یک را بپذیرد و به کدام یک شوهر کند. کمک او به مبارزان بر بنیاد انسانیت و حس زنانگی اوست، نه بر اساس پذیرفتن حقانیت باورهای ایشان. در هنگامهٔ مجادله‌ها و گفت‌وگوها و راه‌جویی‌های مردان، صدای درونی او را می‌شنویم که می‌گوید:

کدام روشنفکر انقلابی؟ کدام توده‌های مردم؟ یک مشت شبه روشنفکر به جان هم افتاده‌اید... و توده‌های مردم که هر را از بر نمی‌دانند. (ص ۱۶۶)

با این‌همه هستی، بی‌علاقه به کار سیاست نیست. وقتی می‌شنود مراد و گروه او زیر ضربه قرار گرفته‌اند، خطر می‌کند و به «شهر حلب» (کوی فقیرنشین‌ها) می‌رود، مراد زخمی را به خانهٔ خود می‌آورد و در درمان او می‌کوشد، در همان زمان در ادارهٔ خود با قرطاس‌بازی و فساد اداری می‌ستیزد. نقاشی می‌کند،در محافل روشنفکری و دینی هر دو شرکت می‌جوید. از ستمگری، ریا و ناراستی بیزار است، صداقت و پاکی را دوست می‌دارد، بذله‌گو، ساده و در عین حال زیرک و تودار و مهربان است. نمونهٔ کاملی از یک

دختر تحصیل کردهٔ ایرانی است که به سنت‌ها و رسم‌های ارزشمند بومی پایبند است. نه غرب زده است، نه امل. جرأت و پشتکار دارد. حتی زمانی کـه سـلیم در خواستگاری تعلل می‌کند و کار را به امروز و فردا مـی‌کشـاند، خـود، پـای پیش می‌نهد و می‌گوید به شرایطی حاضر است زن او شود. پیداست که چنـین دختری برای کار سیاسی به الگوی مبارزاتی دههٔ ۵۰ ساخته نشـده و از همـین روست که او را در عرصهٔ مبارزهٔ مستقیم با حکومت آن روز نمی‌بینیم.

اما به هر حال، به سـبب رهنمودهـای آل‌احمـد و بـانو دانشـور بـه اجتمـاع و نیک‌بختی اجتماعی فکر می‌کند و در پشت صحنهٔ مبارزه به مـراد و دیگـران یـاری می‌رساند. مبارزه‌های سیاسی گروه‌ها در آن زمان، آن‌طور که در واقعیت بـوده و بـه گونه‌ای که در رمان بازتاب یافته (به گونهٔ بریده بریده یا خـاطره‌ای یـا روایتـی) در اینجا چندان مورد نظر نگارندهٔ این سطور نیست و افـزوده بـر آن، ایـن خـط سـیر مبارزاتی در رمان، خوب پرورده نشده به گزارش‌نامه بیشتر شبیه است تا به داستان. عیب عمدهٔ این بخش از رمان، این است که نویسنده با کار مبـارزهٔ مخفـی آشـنایی چندانی ندارد و روی هم رفته شنیده‌های خود را نقل می‌کند. در کار مبارزهٔ مخفی، هیچ‌گاه مبارزی از پشت تلفـن، مسـائل را بـا دیگـری در میـان نمـی‌گـذارد یـا در گفت‌وگو با اشخاص ـ حتی با دوستان و نزدیکان ـ سـرنخی از کـار خـود و گـروه خود به دست نمی‌دهد. اگر جز این کُند، یا دیوانه است یا ناشـی. افـزوده بـر ایـن، هراس و پیچ و خم مبارزهٔ مخفی را کسی می‌شناسد که زمـانی در ایـن عرصـه بـه آزمونی دست زده باشد. در پیوند با این مسائل، این بخش از رمان را که مستقیم یـا نامستقیم به وصف آن قسم مبارزه اختصاص یافته، اساساً نمی‌پسندم و در قیاس بـا آن می‌توانم از رمان *سال‌های ابری* درویشیان نام ببرم که در جلدهای سوم و چهـارم رمان خود صحنه‌های مبارزه با عوامل ساواک و دستگیری و شکنجهٔ مبـارزان را بـه خوبی وصف کرده است. تنها موردی که نویسنده در کار خود در این زمینـه موفـق است، مبارزهٔ «شهر حلب» نشینان است. مردمـی کـه در جنـوبی‌تـرین نقطـهٔ تهـران

زیست می‌کنند و در فقر و بیماری و محرومان در عین محرومیت و فقر، دارای احساس والای انسانی‌اند.

«در شهر حلب، خورشید به آوارگان و بچه‌های کرایه‌ای زل زده بود و در آسمان، ابری نبود تا بگرید. بچه‌های نیمه لخت با یک توپ پلاستیکی در زمین بایر، جلو آلونک‌ها فوتبال بازی می‌کردند، اما نه از دروازه خبری بود، نه از دروازه‌بان». (ص۲۳۲) مردم این «شهر» صاف و مستقیمند. زمانی که به سبب گفتارهای آقا شیخ سعید و سلیم و دیگران به ستمی که برایشان می‌رود آگاه می‌شوند و درمی‌یابند مبارزهٔ ضد ستمگری، «جهاد» و وظیفهٔ انسانی ایشان است، دیگر عذر و بهانه نمی‌آورند و مرد و مردانه وارد عرصهٔ نبرد می‌شوند. زمانی که هستی به یکی از ایشان می‌گوید عملیات فردا به هم خورد، او می‌گوید:

سی چی بهم خورده؟ این همه یار گرفته‌ایم. چماق‌ها حاضره، حلب بنزین، آجر، پلنگ عباس بنزین می‌ریزد رو ماشین‌های دم برزن و سهند کبریت می‌کشد و ما زن ومرد می‌ریزیم تو و شیشه و اثاث را خرد می‌کنیم. داد می‌زنیم: ما خانه می‌خواهیم، نان و آب می‌خواهیم. محال ممکن است موقوف بشود. قیامت می‌کنیم. (ص ۲۳۳)

این مبارزه البته در آن دورهٔ پراختناق شکست می‌خورد. آقا شیخ سعید را در زندان اعدام می‌کنند و او به شهادت می‌رسد، اما مبارزان این نبرد و همچنین اعتصاب کارگران کارخانهٔ چیت‌سازی را نقطهٔ عطف مبارزهٔ مردم ایران می‌دانند. در رمان مبارزهٔ دههٔ ۳۰، دورهٔاوجگیری مبارزهٔ جنبش ملی نیز یادآوری می‌شود. پدر هستی در یک راهپیمایی خیابانی تیر می‌خورد و کشته می‌شود. مادر او (مادربزرگ هستی) خانم توران نوریان که خود از طرفداران جنبش ملی است به یاد فرزند می‌موید و زاری می‌کند، اما عشرت خانم (مادر هستی و عروس او) که اکنون به آقای گنجور شوهر کرده و در رفاه غوطه‌ور است، از مرگ شوهر سابقش به هیچ‌رو متأثر نیست و حتی باور دارد که او به تصادف کشته شده، نه در میدان مبارزه. بین

مادربزرگ و عشرت خانم، ورطه‌ای عظیم از اختلاف و سوءتفاهم ایجاد شده. توران خانم و مهرماه، مدام به وسیلهٔ تلفن سربه‌سر عشرت خانم می‌گذارند و او را به بی‌عاطفگی متهم می‌کنند. در یکی از این مکالمه‌های تلفنی، مهرماه با دگرگون کردن صدا، عشرت را حسابی چوبکاری می‌کند:

هنوز سال شوهر ناکام قهرمانت نشده بود، بچه‌هایت را بی‌مادر گذاشتی و رفتی زن گنجعلی خان گاراژدار شدی. چرا دیگر دست از سر بچه‌ها[مراد، هستی و برادر او شاهین است] برنمی‌داری؟

عشرت خانم هم از آن پاردم ساییده‌هاست و در جدال لفظی کوتاه نمی‌آید:

چاخان نکن. می‌دانم کجاش می‌سوزه؟ پسرش نه قهرمان بود و نه در راه مصدق شهید شد ... چه شهادتی؟ من و حسین می‌رفتیم لاله‌زار خرید، بعد از هرگز می‌خواست یک لباس تابستانه برایم بخرد و یک چادر نماز برای ننهٔ گور به گوری‌اش ... از خیابان اکباتان رد می‌شدیم، دیدیم جمعیت زیادی جمع شده و چند سرباز با تفنگ هم هستند... من و حسین و دو نفر دیگر پشت یک ماشین ... کنار دیوار سنگر گرفتیم. سر و صدا بود، اما تیراندازی نبود. حسین از پشت ماشین سرک کشید، تیر خورد وسط پیشانی‌اش. من یقه‌ام را پاره کردم، جابه‌جا مرده بود. حالا دیگر صدای عشرت هم شکسته، گوشی را می‌گذارد. (ص ۱۱۱)

این قسم اوصاف به هر حال نمی‌تواند از رمان *جزیرهٔ سرگردانی* داستانی سیاسی بسازد، و اساساً داستان سیاسی به این معنا و حتی به معناهایی که در *مادر* گورکی یا *پاشنهٔ آهنین* جک لندن یا *چگونه پولاد آبدیده شد؟* آستروفسکی و این‌گونه آثار می‌بینیم، دوره‌ای و استوار بر بنیاد هیجان‌انگیزی است و منطق غامض واقعیت را در ساختی یگانه، ساده می‌کند. رمان‌هایی که نام بردیم ساختار حماسی دارند. عنصر اساسی حماسه همانا جدال است (Agon). جدال و ستیزه البته آن‌طور که در *جنگ و صلح* تولستوی یا در *داشتن و نداشتن* همینگوی آمده، از روایت صرف رویدادها فراتر می‌رود و

حتی بُعد فلسفی و جهانی پیدا می‌کند. شخصیت اصلی رمان *داشتن و نداشتن*، موتور لنجی دارد و به کارهای ممنوع و قاچاق می‌پردازد، و در این عرصه با قدرت رسمی رویاروی می‌شود. او یک تنه با این قدرت عظیم می‌رزمد، اما حریف نبرد را نمی‌شناسد. در پایان کار، آنجا که در نبرد با «پلیس فدرال» از پا درمی‌آید و در می‌یابد که نه با قدرتی شخصی، بلکه با قدرتی سازمان یافته و ماشینی رویاروی بوده است و این تعبیر تازه‌ای از نبرد حماسی است که همینگوی با قدرت و هنرمندی بسیار به بازنمایی و تجسم آن توفیق یافته. اما در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* مبارزه‌ها از حاشیه و اغلب از نظرگاه «هستی» وصف می‌شوند. به گونه‌ای که در ساختمان داستان به خوبی جوش نخورده‌اند. در اینجا ما تصاویر دوری از مبارزه را می‌بینیم، تصاویری از پشت دریچه‌های اتاق، از فراز مهتابی‌ها، از دید و روایت اشخاص و مراد را در عرصهٔ مبارزه نمی‌بینیم. او وقتی زخمی و تبدار به خانهٔ توران خانم می‌رسد، به پیش‌نما می‌آید. شخصیت اصلی رمان (هستی) اساساً از قبیلهٔ مبارزان نیست. همان طور که باید باشد، شخص مردد سرگردانی است و به سلیم می‌گوید:

من قاطی پاطی هستم. گاهی فکر می‌کنم چپ انسان دوستم و هوادار خلیل ملکی و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهبی معتقدم و پیرو جلال آل‌احمد یا به قول شما به دینامیزم مذهبی. گاهی فکر می‌کنم تنها به هنر رو بیاورم با برداشت درست سیاسی و اجتماعی، اما چه برداشتی درست است؟ (ص ۸۷)

افزوده بر این، سیمای مبارزان ـاز هر دو گروه ـ به نحو مغشوشی تصویر می‌شود. اوصاف دو شخص عمدهٔ مبارزه در رمان (مراد و سلیم)، اغلب کلیشه‌ای و سطحی است. نویسنده نمی‌تواند درون این اشخاص را نشان بدهد و بیشتر، عکس ساده‌ای از ایشان و کنش و واکنش‌هایشان را به دست می‌دهد.

برای نمونه سلیم در پاسخ هستی که می‌پرسد: مبارزهٔ سیاسی، خاص مردان است؟ می‌گوید:

نه، اما شما پتانسیل و کاپاسیتهٔ مبارزهٔ سیاسی را ندارید. به هنر رو بیاورید، به شرطی که از عام متافیزیکی توازن و تعادل و تصفیه، نقب به واقعیت بزنید، انژکسیونی به واقعیت ... (ص ۸۷)

درست است که سلیم در انگلستان درس خوانده، اما او مبارز دینی و آشنا به دردها و زبان مردم است. چطور ممکن است شخصی مانند سلیم با دختری که دوست دارد این‌طور حرف بزند و با زبانی سراسر مستعار و ملمع و ساختگی ادای مقصود کند؟ مگر اینکه گمان بریم نویسنده می‌خواهد زیرآب اعتبار سلیم را ـ که به خودی خود از شخصیت‌های جذاب رمان است ـ بزند و او را به استهزا گیرد و البته با بیانی از این دست نیز در این کار توفیق نمی‌یابد. نویسنده به تقریب در همه جا سلیم را شخصی فهیمده، دردمند و عارف‌پیشه می‌شناساند و این‌گونه سخن گفتن‌ها نه فقط درون او را نشان نمی‌دهند، بلکه با خصایل اساسی او ـ که در رمان آمده ـ نیز همسازی و همنوایی ندارد.

به این ترتیب می‌توان پرسید مزیت رمان *جزیرهٔ سرگردانی* چیست؟ ساختار رمان چگونه است؟ و به سوی کدام هدف می‌رود؟ پاسخ این پرسش‌ها دشوار است، زیرا کتابی که به بحث گذاشته‌ایم جلد نخست مجموعه‌ای سه‌گانه است و دو جلد دیگر آن هنوز به چاپ نرسیده. با در نظر گرفتن همهٔ جهات و زمینه‌های موجود جلد نخست، می‌توان گفت این رمان، نه داستان مبارزهٔ سیاسی، بلکه سرگذشت پر فراز و نشیب زندگانی هستی و خانوادهٔ اوست و از این بابت با *سووشون* همانند است و با آن پیوند دارد. هستی و زری دو شخصیت جذاب و واقعی هستند که در *جزیرهٔ سرگردانی* و *سووشون* نمایان می‌شوند و خصایل زن طبقه متوسط و تحصیل‌کردهٔ ایرانی را به نمایش می‌گذراند. زری که در آغاز رمان *سووشون* شخص بی‌طرفی است و می‌کوشد

مانع از ورود نتایج مبارزهٔ سیاسی یوسف‌خان به خانه‌اش شود، در پایان رمان و پس از شهادت شوهرش متحول می‌شود و به میدان مبارزه می‌آید و عزم می‌کند به دست پسرش (خسرو) تفنگ بدهد. تأثیر افکار آل‌احمد بر این رمان نمایان است و بانو دانشور به شیوهٔ خود، سخن شخصیت اصلی کتاب *نون و القلم* را تکرار می‌کند: «کسی که فرار می‌کند، از خودش سلب حقیقت می‌کند... برای من مؤثرترین نوع مقاومت در برابر ظلم، شهادت است». (صص ۲۰۲ ـ ۲۰۴) البته در *جزیرهٔ سرگردانی*، تأثیر افکار آل‌احمد و خود او نیز حضور دارند، اما این تأثیر در برخی گفت‌وگوها و رویدادها دیده می‌شود نه در ساختار و بافت رمان. بانو دانشور اینجا در ترسیم چهرهٔ هستی، بُعد دیگر زندگانی زن ایرانی و ویژگی‌های دوره‌ای حیرت‌انگیز و سرگردانی‌آور را به نمایش می‌گذارد. رمان از نظر داشتن خط طولی سیر تحول «هستی» کلاسیک است، اما از جهت برگشتن‌گاه‌های یادآوری کننده و حضور در حوزهٔ دانستگی اشخاص داستان به رمان نو نزدیک می‌شود. رمان‌های نو چنان که می‌دانیم، داستان‌های روان‌شناختی و از نظر مدار تاریخی، آخر زمانی هستند. اینکه جهان امروز در اقیانوس آشوب و اضطراب دست و پا می‌زند و به تعبیر الیوت به «سرزمینی ویران» بدل شده، به شدت در ادب مدرن حضور یافته است و شعر «رستاخیز دربارهٔ مسیح» ییتز (W. B. Yeats) گواه این معناست:

اشیا از هم دور می‌شوند
مرکز توانایی نگهداری آنها را ندارد،
آشوب محض جهان را فرا گرفته
موج آلوده به خون، عنان گسسته است
و همه جا آیین‌های پاکی و بیگناهی غرقه می‌شود.

جویس نیز در *یولیسیس* به تاریخ همچون «کابوس» اشاره دارد و کافکا در *قصر* و *اردوگاه محکومین* [در ترجمهٔ فارسی *گروه محکومین*] از جهانی که بر

بنیاد دروغ استوار شده و ستمدیده را کسی به پای علم داد رهنمون نمی‌کند، سخن می‌گوید. در چنین جهانی که «مرکز توانایی نگهداری اشیاء و اشخاص را ندارد» ارزش آثار ادبی که بتوانند تضادها را با هم رویارو سازند و بدون ساده کردن قضایا در ساختاری که در آن مرکز بتوانند اشیاء را نگاه دارند و آنها را در ترکیبی جدید مشارکت دهند، پوشیده نیست. سیمین دانشور در *جزیرهٔ سرگردانی* چه در تصویر عرصهٔ خانواده و چه در اوصاف زندگانی و کار مبارزان، می‌کوشد به درون آشوب جهان جدید رسوخ کند، گرچه ما خوشبختانه از آن بسیار دوریم و فقط پشنگه‌هایی از آن بر اندیشه‌های ما ریخته است. سرگردانی هستی، سرگردانی فردی نیست و بویژه در دههٔ پنجاه همگانی بوده است. برای زری قضایا روشن و توضیح‌پذیر بود، اما برای هستی بغرنج و تودرتوست. به این ترتیب *جزیرهٔ سرگردانی* چندگام از اندیشه‌های آمده در *سووشون* پیش‌تر می‌رود، و برای برطرف ساختن آشوب می‌کوشد در درون آن به جست‌وجو بپردازد. ایران دههٔ پنجاه بر خلاف گفتهٔ حاکمیت آن روز، «جزیرهٔ ثبات» نیست،

با این همه، مزیت رمان از لحاظ نگارندهٔ این سطور در چیز دیگری است، یعنی در ترسیم صادقانهٔ زندگانی زن و خانوادهٔ ایرانی که به رغم تحولات و تلاطم‌های بسیار و تهاجم آیین‌ها و رسم‌های غربی ـ چنان که در رمان می‌بینیم ـ دست نخورده و محفوظ مانده و جز در سطح با آنها در تماس نبوده است. از میان اشخاص عمدهٔ داستان، خانوادهٔ گنجور و بویژه عشرت، بیشتر در معرض این تلاطم‌ها و تهاجم‌ها قرار می‌گیرند. زندگانی آنها زندگانی فرنگی است و نمونهٔ اشرافیت وابستهٔ آن روز ایران. تجمل‌پرستی، آزادی (بخوانید بی‌بند و باری) نوع غربی، غرقه‌شدن در مد و الکل و دود، بوزینگی در پذیرفتن هرچه از فرنگ می‌رسد و بی‌اعتنایی به آنچه محلی و بومی است ... خانوادهٔ گنجور را به لب پرتگاه و عشرت را به آستانهٔ خودکشی می‌راند. اما نویسنده نشان می‌دهد که این زندگانی تجمل‌پرستانه، دروغین و سطحی است و جز

شوربختی حاصلی ندارد. وقتی کار دشمنی و اختلاف عشرت و شوهرش بالا می‌گیرد، عشرت آن تجمل و زندگانی دروغین و کابوس‌وار را رها می‌کند و از خانه می‌گریزد. آقای گنجور، هستی، بیژن (نابرادری هستی) و همهٔ خویشان به جست‌وجوی او برمی‌آیند. اضطراب، مدتی همه را در خود غرقه می‌کند، اما سرانجام، عشرت را می‌یابند و به خانهٔ مادربزرگ باز می‌آورند. بازگشت عشرت به نزد مادرشوهر سابقش (توران خانم) و تنبه او از آن زندگانی بی‌ثمر .... بازگشت زن غرب‌زده آن دههٔ ایران است به خانهٔ بومی خودش:

عشرت دست توران جان را بوسید و گفت به شما پناه آورده‌ام تا مرا مثل «هستی» آدم بکنید.

این تحول عشرت و بازگشت او به خانهٔ بومی به خوبی در ساختار داستان با سیر تحول هستی ـ که جاذبهٔ رمان بیشتر بسته به وجود اوست ـ جوش‌خورده و آن را به پیش برده است. از سوی دیگر نویسنده با ترسیم دو زن پیر و جوان (توران و هستی) نمایندهٔ دو نسل از زنان زادبوم ما، ادبیات زنانه را ـ که خود از آغازگران آن بوده ـ گامی چند به پیش می‌برد.

در ادب زنانهٔ غرب کوشش می‌شود نظام ارزشی و معنوی مردانه از میان برداشته یا دست‌کم بی اثر شود. از زن خواسته می‌شود تمنای خود را در نوشتار خود بگذارد. فرادهش مرد سالاری اغلب موفق شده، صدای زنان را از آنها بگیرد. زن باید خود را از منع‌ها رهایی بخشد و شایستگی‌های خود، تمنای خود و حوزهٔ پهناور هستی خود را که با مُهر و موم نگاهداری شده،باز یابد (*راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، رامان سلدن، ترجمهٔ عباس مخبر. صص ۲۸۸–۲۸۷، تهران، ۱۳۷۲). در این ادب زنانه، دو گرایش کاملاً متضاد نمایان است. نخست گرایشی که می‌خواهد شأن اجتماعی زن را بالا ببرد و ستمی را که بر او می‌رود عریان سازد و او را آگاه کند که زن می‌تواند همدوش مرد در کارهای اجتماعی مشارکت جوید. این گرایش، همان است که در داستان‌های

سیمین دانشور، بویژه در *جزیرهٔ سرگردانی* او باز تابیده شده. گرایش دوم، گرایشی است که به عرصهٔ جسم و جنس می‌پردازد و مروج نوعی بی‌بند و باری و مخرب اساس خانواده است. گرایش دوم در جامعهٔ ما جایی ندارد و همان‌طور که زندگانی عشرت نشان می‌دهد، روابط زن و مرد را کدر و مغشوش و بنیاد خانواده را متزلزل می‌سازد.

توران خانم و هستی، دو زن کارآمد و مهرورزند و به ارزش خود و کار خود واقفند. اعتبار زن را در انجام وظیفهٔ او می‌دانند نه در بی‌بند و باری. از سوی دیگر، هر دو در فعالیت‌های اجتماعی مشارکت دارند (توران خانم سال‌ها دبیر ادبیات بوده است). تجددخواهی آنها، تجددخواهی خردمندانه و واقعی است. هستی در همان زمان که فرادهش‌های بومی و آیینی را پذیرفته، باور دارد که استقلال اقتصادی زن باید حفظ شود و در پاسخ این پرسش سلیم که «می‌خواهید بعد از ازدواج به کارتان ادامه دهید؟» بی‌درنگ پاسخ می‌دهد: «البته برای استقلال مالی». نتیجهٔ سلطهٔاقتصادی مرد، استثمار هر چه بیشتر زن است، ولی سلیم که جامعهٔ خود را خوب می‌شناسد، می‌گوید:

نمی‌خواهم زنم هم در خانه کار کند و هم در اداره، هم بچه‌داری کند و هم شوهرداری، فرسوده می‌شود. فکرش را بکنید، بچه‌ها را صبح سحر از خواب ناز بیدارکردن و مثل توپ فوتبال به عمه و خاله و مادربزرگ پاس دادن تا خانم برود اداره. آیا کار درستی است؟ (ص ۴۱)

در رمان، استقلال و حتی حسابگری هستی البته به قسم دیگری نیز طرح می‌شود. هستی باور دارد که عاشق شخصیت نیرومند مراد است. البته شخصیت جذاب و وضع خوب مالی سلیم را نیز می‌پسندد، اما زمانی که می‌بیند مراد غرقه در کار سیاسی است و کار خواستگاری را به امروز و فردا می‌افکند، زود موقعیت خود را تشخیص می‌دهد و خواستگاری سلیم را می‌پذیرد. این

انتخاب، البته هیچ رابطه‌ای با آگاهی یا باور سیاسی ندارد. حس زنانگی وی به او می‌گوید که ازدواج با مراد به سامان نمی‌رسد و پایه‌اش بر آب است:

ته دلش لرزید. عهد کرده بود که دیگر آلت دست مراد نشود، مثل همه زن‌های روزگار شوهر کند و بچه به دنیا بیاورد. با سلیم پیمان بسته بود که کاری به کار سیاست نداشته باشد [گرچه] می‌دید سیاست است که دست از سر او برنمی‌دارد. (ص ۳۱۸)

با این همه، هستی مانند همهٔ زن‌های روزگار نیست، بوی سیاست و هنر به دماغش خورده و به این آسانی نمی‌تواند از آنها دست بشوید. به گفتهٔ سلیم: «هستی باید با خودش کنار بیاید. فعلاً میان هنر و سیاست و عشق و کارمندی اداره و کفر و ایمان در نوسان است». (ص ۲۹۲)

این درونمایهٔ اصلی رمان است که بیش از هر جا در درون هستی می‌گذرد. البته این حیرت و سرگردانی در سلیم و عشرت و گنجور نیز هست، اما نه به شدتی که در وجود هستی می‌بینیم. عشرت پس از گذر از معبر دوزخی بی‌بند و باری به زندگانی خانواده برمی‌گردد و سلیم در زمینهٔ کار زن، بی‌هیچ تردیدی می‌گوید:

من اگر جای هستی بودم زنانگی و هنر را انتخاب می‌کردم. عشق و هنر، خواهران توأمند. برای زن هنرمند مسأله زن بودن مطرح نیست، هم مردها و هم زنها قبولش دارند و بنابراین با مرد مساوی است و نقش زنانگی خود را با غرور به عهده می‌گیرد. (ص ۲۹۲)

هستی به هر حال به انتخابی آگاهانه دست می‌زند و سلیم را برمی‌گزیند، زیرا می‌داند که در خانهٔ او هم تأمین مالی دارد و هم می‌تواند به کار هنری‌اش ادامه بدهد. زمانی که به پایان جلد نخست رمان می‌رسیم این دو را در کنار هم می‌بینیم که قربان صدقهٔ یکدیگر می‌روند و هر دو از گزینش خود خوشنودند.

صحنه‌ها و ماجراهای فرعی (اپیزودهای) زیادی در رمان می‌بینیم که اغلب مجسم‌کننده و مؤثرند و در بافت و ساختار رمان به هم جوش خورده‌اند. از

این جمله است صحنهٔ نماز و دعا خواندن تـوران خـانم و مویـهٔ او بـر مـرگ فرزند و وصف رنج پیری او، صحنهٔ حمام سونا رفتن عشرت و هستی و خانم فرخی (مادر سلیم)، توصیف کارها و خانه و آثار استاد مانی نقاش، وصف فقر و محرومیت مردم «شهر حلب»، توصـیف جامـه‌هـا و کارهـای زنانـه و بـویژه صحنهٔ جشن عید نوروز در خانهٔ آقای گنجور با حضور چند فرنگی که تجـدد دروغین آن دوره را خوب نشان می‌دهد:

نخست، توصیف حیاط خانه را می‌خوانیم:

آب الماسگون به استخر می‌ریخت و شتاب داشت. چیزی نمانده بـود کـه سرریز بکند. در حاشیهٔ باغچه‌ها،گل‌های بنفشه به آب زلال اسـتخر آبـی رنـگ چشم دوخته بودند و با نگاهشان تمنا داشتند که به آنها هـم برسـد. گیـاه‌هـای زینتی گلخانه بیرون کشیده شده بود. (ص ۱۱۵)

سپس وصف اتاق‌ها و تالار و سفرهٔ هفت‌سین و جامهٔ اشخاص می‌آید:

عشرت یک پیراهن بلند سفید با نخ‌های سیمین و زرین پوشیده بود کـه دو طرف دامن تا زانوها چاک داشت... موهای بور بلندش را تا توانسته بود پـیچ و شکن داده بود... احمد گنجور هم آمد. شلوار سفیدی به پا کرده بود و رویـش لبادهٔ سفید گشادی پوشیده بود که تا مچ پا ادامه داشت و طناب مانندی را سـه دور، دور کمرش بسته بود... (ص۱۲۳) بعد آمریکایی‌ها می‌آینـد، هلـن، دختـر مستر هیتی، لباس قلم‌کاری بلند تنش بود و به کمربنـدش دو تـا زنگولـه شـتر آویزان بود... به مچ پاهایش خلخال بسته بود. (ص ۱۲۵)

همه دور سفرهٔ هفت‌سین گرد می‌آیند. زن و مردی هندی نیز حضور دارند. گنجور از آیین نوروز، جشن زایش زمین و آسمان و فروهرها و هبوط آنها بـه زمین سخن می‌گوید. لعل بیگم دست‌هـایش را بـه هـم مـی‌زنـد و مـی‌گویـد: «خدای من، پس آسمان ایران پر از فرشته است؟». (ص ۱۲۶)

میزبان‌ها و میهمانان به یکدیگر هدیه می‌دهند، اما این محفل دوستانه با ناآگاهی و بی‌ادبی مستر کراسلی تیره و کدر می‌شود:

حاجی فیروز با دایرهٔرنگی‌اش به تالار جنبی آمد، با لباس قرمز و کلاه شیپوری:ارباب خودم سلام علیکم. ارباب خودم بزبز قندی... دست زیر چانهٔ کراسلی گذاشت و خواند: ارباب خودم سرت را بالا کُن، ارباب خودم چرا نمی‌خندی؟ کراسلی حاجی فیروز را هل داد که در دامن هستی افتاد و دایرهٔ زنگی‌اش رها شد و هستی در هوا قاپیدش. کراسلی داد زد: برو به جهنم کاکا سیاه. از تو متنفرم بو گندو.

بیژن دست حاجی فیروز را گرفت و بلندش کرد و هستی دایرهٔ زنگی را داد دستش... حاجی فیروز تقلا می‌کرد برود وهستی به کراسلی می‌گفت حاجی فیروز سیاه نیست، صورتش را با دوده سیاه کرده... آواز و ساز ادامه یافت، اما عاری از سرخوشی... وقتی حاجی فیروز خواند: بشکن بشکنه بشکن و همه به دستور گنجور کوشش کردند بشکن بزنند، انگار حاجی فیروز آهنگ عزا سر داده بود ... دو شیار سفید اشک در صورت سیاهش جاری بود. (ص ۱۳۲)

روی هم رفته، اوصاف رمان از دیالوگ‌ها (گفت‌وگوها)ی آن نیرومندتر است و به هر حال، در مجموع، سرگردانی و به آب و آتش زدن جوان‌های دههٔ پنجاه را خوب نشان می‌دهد.

جزیرهٔ سرگردانی در لایهٔ اصلی خود، آنجا که هستی می‌کوشد جهان پیرامون خود را کشف کند، ویژگی «رمان نو» می‌یابد. کتاب با این جمله آغاز می‌شود:

«سحر نبود... نور از شیشهٔ پنجرهٔ پشت پلک‌های هستی افتاد و به قلبش راه یافت و چند سطر بعد خواب می‌دید در سرزمین ناشناسی است. خواب او وحشتناک است. زمینی سوخته، درخت‌های بی‌سایه، پرندگان مرده یا بال‌شکسته، گربه و سگ‌های بی‌دست و پا یا کور، بوی لاشه‌ها، ساختمانی فروریخته. هستی خود را می‌بیند که روی زمین دست می‌مالد، اما کلیدی پیدا نمی‌کند». (ص ۶)

هستی در پایان کتاب نیز خواب می‌بیند؛ این خواب درست، متضاد با آن خواب است. «در جاده‌ای قدم برمی‌دارد بی‌آغاز و انجام، جاده‌ای هموار با دیواره‌هایی از سرو ناز. نتیجه و نوهٔ سرو کاشمر؟ می‌رسد به استخر آت گلی، خودش چنان شفاف است که انگار نور در سراسر بدنش ساری است. اسب «قره قاشقا» از آب در می‌آید. کنار هستی می ایستد و می‌گوید سوار شو. می‌رسی. هستی، می‌گوید: دیر وقت است. اسب: هیچ وقت دیر نیست، نترس! در اینجا کلید زرینی در دست هستی است که به همهٔ قفل‌ها می‌خورد. هستی مانند پرنده‌ای در آسمان بی‌ابر در پرواز است». (۳۲۵)

ما در آغاز کتاب، در خواب هستی «دوزخی» می‌بینیم و در پایان کتاب در خواب او «فردوس» را. در فواصل کتاب، صحنه‌هایی می‌آید به روایت مستقیم یا نامستقیم، رمزی و واقعی. گاهی روایت «هستی»به تعبیر نویسنده «دوری تند» پیدا می‌کند. سیلان دانستگی موج برمی‌دارد، برمی‌آید و سپس فرو می‌نشیند. گاهی «هستی» مکث می‌کند تا نویسنده، روایت خود را از مادربزرگ و عشرت و سلیم ... به دست می‌دهد. یافت رمان، البته رمزی نیست، آمیخته‌ای از روایت مستقیم یا نامستقیم با سیلان دانستگی است.

اما بن‌مایهٔ (Motif) رمان «رمزی» است. رمزهای خواب نخست هستی در مثل، خالکوبی‌های چانه و گردن زنان با نقش مار، کژدم، ستاره، هلال ماه، گرما، از تشنگی له‌زدن، زن‌های دیگ بر سر، درختان سوخته ... این‌ها همه رمزهای دوزخی و ضد زندگانی هستند. در مثل، آب که رمز یا نماد آفرینش، باروری، پاک‌شدگی است، در خواب نخست هستی موجود نیست. او کنار چاه آبی ایستاده، اما چرخ چاه و رسنی در دسترس نیست. صدایی می‌گوید: «کسانی که ریسمانی در دستشان بود و کسانی که کلید داشتند، همه گم و گور شده‌اند». هستی از تشنگی له‌له می‌زند، در حالی که در خواب دوم، او در کنار استخر است. نور و آب جاری است. آب در خواب نخست، قدرت زندگانی-

بخش خود را از دست داده. او در «سرزمینی ویران» است بی‌گل و گیاه، که هیچ نمودی مژدهٔ رستگاری در بر ندارد، مانند *زمین ویران* الیوت که در آن «دختر سنبل» مرده است و از صخره‌های خشک، آبی بیرون نمی‌جهد. در خواب نخست هستی، نمادها و مرزهای دیگر نیز از همین قسم هستند، درخت سدر (کُنار)، کلید گمشده، پرندگان مرده، زن‌های خالکوبی شده. بی‌سبب نیست که به دنبال تصویرهای وحشتناک خواب هستی، مادربزرگ را می‌بینیم که در دهلیز انتظار، چشم به راه قطار مرگ است. هنوز طلیعهٔ صبح صادق ندمیده نوری هست و روزی که از دل ظلمات، مانند «آب حیات» از درون تاریکی زاده می‌شود، اما لحظه‌ای بیش نمی‌پاید. صبح دروغین است.

در خواب دوم، نمادها و رمزها همه مثبت هستند. سلیم و مراد و هستی، دیگر در «جزیرهٔ سرگردانی» نیستند. در حوضخانهٔ خانهٔ سلیم‌اند. فواره‌های حوضچه در اوج است و رشحه‌های زندگانی می‌پراکند. منتظران شفافند، آب و نور، جاری است، کلید «آزادی و آزادگی» یا به تعبیر عارفان، کلید «رستگاری»پیدا شده است. «سلیم می‌گوید: ترنج را چیدیم. آخ نگفت» (ص۳۲۵) اسب بابک خرم دین «قره قاشقا» از دل استخر بیرون می‌آید. این همان اسبی است که پس از کشته شدن بابک، قاتل او را سوار بر پشت خود چهار نعل به کوه می‌کوبد که قاتل تکه تکه می‌شود. اما خودش آن قدر اشک می‌ریزد تا استخر «آت گلی» پر می‌شود. اسب خودش را در اشک‌هایش غرق کرده است. مردم تبریز هنوز که هنوز است شب‌های جمعه در استخر گرد می‌آیند بلکه اسب رستاخیز کند و بابک هم سوارش باشد. (ص۳۱۳) این اسب در خواب دوم هستی پدیدار می‌شود. نماد کهن رستاخیز نجات‌بخش (Soter) در اینجا جلوه‌ای تازه یافته است، اما نماد مهم‌تر کتاب در قصهٔ «نارنج و ترنج» است. این قصهٔ زیبا وکهن ایرانی در نقاشی و رؤیاهای «هستی»حضور می‌یابد و حضورش معنایی مضاعف دارد. قصه را هستی در کودکی

از «مهرماه» شنیده و هنوز آن را خوب به یاد دارد. سلیم نیز آن را می‌داند. از این رو «ترنجی» برای هستی هدیه می‌آورد:

هستی ترنج را بویید و بـه گونـه فشـرد. سـلیم گفـت وقتـی مـی‌چیـدمش صدایش را می‌شنیدم که می‌گفـت: آخ! نچـین. آی چیـد. مگـر از شـاخه جـدا می‌شد... چرا سلیم به او ترنج داده بود؟ چرا هسـتی را بـه یـاد نـارنج و تـرنج انداخته بود؟ آیا می‌خواست بگوید اگر بخواهم تو را بچینم، فریاد خواهی کرد: آی چیدا. (صص۴۴ ـ ۴۶)

هستی در یکی از تأملات خـود، تـرنج هدیـه سـلیم و عکـس او را روی میـز می‌گذارد و ابزار نقاشی را کنار دستش قرار می‌دهد. طـرح اصـلی نقاشـی را شـب پیش که دریافته، دیگر مراد نمی‌آید به تصور آورده: دایـره‌ای بـزرگ، ترنجـی تـر و تازه با شاخ و برگ در وسط دایره، دایره‌ای درون دایرهٔ دیگر. نور بالا، نـور محـاط، نور محیط... طرح‌هایی از چشم سلیم... نیز می‌تواند پرنده‌ای در حـال پـرواز رو بـه چشم باز و تمام رخ سلیم بکشد که بالای سر تـرنج قـرار مـی‌دهـد (پاسـخ قبـولی خواستگاری) یا طرح مبهمی از بدن خـود درون تـرنج بکشـد (خواسـتگاری او از سلیم) زیرا که خود ترنج گویای این است که دختر نارنج و ترنج را در دل نهفته.

در شعر فروغ فرخزاد، رؤیای دخترانهٔ «مرد یا شهزاده‌ای مغرور» اسـت کـه روزی سوار بر اسب سرکشی از راه دور خواهد آمـد. اسـبی سـپید. گسـتاخ و دوست داشتنی، مطلوب و ترسناک. اما در اینجا قصهٔ نارنج و ترنج را داریم که نویسنده در دل تأملات هستی جا داده است.

همین نماد در جای دیگر ویژگی منفی پیدا می‌کند. در طرحی که او برای سلیم می‌کشد، سیاهی حاکم است، به طوری که خود او نیز از آن وحشت می‌کند.

درختی که از بار ترنج‌ها سر فرود آورده در مرکز، درخـت‌هـای لخـت یـا کم‌برگ، درخت نارنج و ترنج را احاطه کرده‌اند. بر سر هر درخت، بچه دیـوی

نشسته. و به درخت چشم دوخته. دیوی در زیر درخت خوابیده و دیو دیگری بالای سرش نشسته. دیو کوچکتری پای دیو خوابیده را چسبیده است. (۱۹۷)

البته این هدیه‌ای نیست که بشود به کسی داد.

تحلیل بافت رمزی و تأملات هستی و سلیم نیازمند نوشتن رساله‌ای است. نویسنده این مرزها و تأمّلات را با مهارت در دل روایت گنجانده است. هر دو طرح هستی، تأملات پنهانی او را مجسم می‌کنند. چیدن دختر نارنج و ترنج و حالت رمزآمیزی که قصه کهن بیان می‌دارد (و می‌تواند از نظرگاه دانش تحلیل روان تفسیر شود) و آن شعف همراه با اندوه (حزن برادر کهتر عشق در ادب عرفانی که در خواب دوم هستی ناپدید می‌شود) که در رؤیاهای هستی بازتابیده شده، افزوده بر امتیاز زیبایی غم‌آلوده‌اش، معنایی استعاری نیز دارند که بر هوشمندان پوشیده نیست. مسامحه‌های لفظی و معنایی نیز متأسفانه در کتاب آمده که اگر از قلم نویسندهٔ تازه‌کاری بود، می‌شد از آن چشم‌پوشی کرد، اما آمدن آنها در کتاب نویسندهٔ توانای *سووشون* پسندیده نیست. ولی از آنجا که بنیاد این نقد بر سنجش ایده‌ها و اسلوب کلی نویسنده و ساختار رمان است، گفت‌وگو دربارهٔ مسامحه‌های قلمی نویسنده را به زمان دیگری وامی‌گذاریم.

هوشنگ گلشیری و داستان‌هایش

هوشنگ گلشیری نویسندهٔ رمان *شازده احتجاب* در ۱۳۱۶ در شهر اصفهان زاده شد. او پس از پایان دادن به آموزش ابتدایی و متوسّطه به دانشگاه رفت و در رشتهٔ ادبیّات تحصیل کرد و پس از فراغ از تحصیل، دورهٔ جوانیش را به معلّمی گذراند. نخستین مقاله‌ها و داستان‌هایش را در مجلّه‌های *پیام نوین*، *جنگ اصفهان* و ... به چاپ رساند و در میانه‌های دههٔ چهل، مجموعهٔ داستان *مثل همیشه* را انتشار داد. نگارش و چاپ *شازده احتجاب* در پایان همین دهه، مقام او را به عنوان نویسنده‌ای مدرن تثبیت کرد. او آثار دیگری را نیز به چاپ رساند که البتّه هیچ‌یک به پای *شازده احتجاب* نرسید: *کریستین و کید*، *برّهٔ گمشدهٔ راعی*، *نمازخانهٔ کوچک من*، *آینه‌های دردار*، *دست تاریک*، *دست روشن*.

گلشیری از نقد ادبی نیز غافل نبود و مقالهٔ معروف او به عنوان *سی سال داستان نویسی*، چاپ شده در *جنگ اصفهان*، دربارهٔ *بوف کور* و *سنگ صبور* و *ملکوت*، نشان دهندهٔ توانایی او در این فنّ است او دربارهٔ مسائل اجتماعی، اصول قصه‌نویسی مدرن، رمان‌های *کلیدر*، *همسایه‌ها* و ... مقاله‌های زیادی نوشته است که در کتاب *باغ در باغ* (۱۳۷۸) و مجموعه‌های دیگر به چاپ رسیده است. این نویسنده برای قصه‌خوانی و سخنرانی، سفرهای چندی به اروپای غربی و آمریکا داشت، در زمینهٔ مسائل اجتماعی فعّال بود، در دهه‌های چهل پنجاه، شصت و هفتاد در کانون نویسندگان عضویّت یافت و در کانون

نویسندگان دورهٔ اخیر از اعضای هیئت مدیره بود. وی مدّتی نیز مجلهٔ *مفید* و مجلهٔ *کارنامه* را سردبیری کرد و در همه حال می‌کوشید نسل جوان را با اصول رمان‌نویسی مدرن و کارهای آلن رب گریه، کلود سیمون و دیگر نوآوران آشنا کند. این نویسنده صبح روز دوشنبهٔ شانزده خرداد ۱۳۷۹ پس از یک ماه و اندی تحمّل درد و رنج بیماری آبسهٔ مغزی در بیمارستان ایرانمهر در سنّ شصت و سه سالگی به درود زندگانی گفت و برحسب وصیّت خودش در صحن امامزاده کرج به خاک سپرده شد.

گلشیری به اعتباری از ادامه دهندگان شیوهٔ نویسندگی هدایت در *بوف کور* و *زنده به گور* است. این وجه هنری هدایت ـ یعنی سفر به جهان درون و توجّه به شیوهٔ اکسپرسیونیسم.گرچه با وجه دیگر هنرش، یعنی واقع‌گرایی بازتاب یافته در *حاجی‌آقا*، *توپ مرواری*، *آب زندگی* و ... تفاوت دارد و در تضّاد یا دست‌کم در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرد،در دورهٔ پس از کودتای مرداد ماه ۱۳۳۲، یعنی در دورهٔ شکست مبارزهٔ ملّی زیاد رونق گرفت به طوری که حتی احمد شاملو قصه‌ای به تأثیر *بوف کور* هدایت به نام *زن پشت در مفرغی* نوشت و بهرام صادقی نیز رمان *ملکوت* را در همین حال و هوا و فضا آفرید و به چاپ رساند.

در حالی که نویسندگانی مانند علوی، احمد محمود، دولت‌آبادی، سیمین دانشور، جلال آل‌احمد، قصه‌های واقع‌گرایانه می‌نوشتند، چوبک که در سبک ناتورالیسم خمیه *شب بازی* و *انتری که لوطیش مرده بود* را در دههٔ ۱۳۲۰ عرضه می‌کرد، در دههٔ چهل به رمان‌نویسی مدرن روی آورد و *سنگ‌صبور* را به شیوهٔ فراروند سیّال دانستگی و آثار فاکنر و جویس به بازار کتاب آورد و در همین سال‌ها نکبت امیر گل آرا، *سفر شب* بهمن شعله‌ور، *مرد گرفتار* محمود کیانوش به قصد نوشتن قصه‌های مدرن، وارد جمع رمان‌های درون‌گرای فارسی شدند.

گلشیری در مجموعهٔ *مثل همیشه* به موازات بهرام صادقی، اسماعیل فصیح، چوبک و شعله‌ور می‌کوشد از کمند جاذبهٔ قصه‌های کوتاه هدایت بگریزد و

فضا و آرایش اسلوبی جدیدتری به داستان کوتاه فارسی بدهد. او در یادآوری دورهٔ نوجوانی و جوانی و آغاز نویسندگی خود به سرگردانی و آزمون‌های خام این دورهٔ حیات اجتماعی و ادبی خود اشاره می‌کند و می‌نویسد: «آن جوان دست و پا چلفتی، امروز منم که می‌ترسم که می‌خواهم راه بیفتم و ببینم کجای جهانم و این نقطهٔ آغاز راه من است.»

شاید داستان *مردی با کراوات سرخ* ـ که پیش از سال ۱۳۴۶ نوشته شده ـ حکایت کنندهٔ ماجراهای دورهٔ جوانی و فعالیّت‌های اجتماعی او باشد. داستان از زبان مأمور امنیّتی نقل می‌شود که در پی روشنفکری به راه افتاده است. این روشنفکر، شخصی است غیرمبارز، امّا ناراضی و به خودی خود مشکوک ... مأمور امنیّتی که سخت در بحر کارهای این روشنفکر فرو رفته، دمی از او غافل نیست و می‌کوشد کوچک‌ترین کردارها و گفتارهای او را گزارش دهد و در این هنگامه کم‌کم همانند او می‌شود، گویی هویّت این دو نفر یکی و یکسان می‌گردد یا بهتر است بگوییم شکار و شکارچی جا عوض می‌کنند. پیش زمینهٔ اجتماعی قصه کوچه‌ها و خیابان‌ها، میخانه‌ها و مجامع ادبی اصفهان، زمان شاه است. روابط روشنفکران و شبه روشنفکران، مبارزه‌ها و عزلت‌گزینی‌ها و حتّی رفت‌وآمد به پاتوق تریاک‌کشی از واقعیّت‌های آن دوره است. البتّه بعید بوده است که مأمور امنیّتی با این جدّ و تلاش شب و روز در پی آدمی مشکوک، همهٔ خیابان‌ها و مکان‌ها و پاتوق‌ها را زیر پا بگذارد و لحظه به لحظه حالات و کردارهای او را ثبت کند، امّا ناممکن هم نبوده است. زیرا نویسنده می‌خواهد استحالهٔ انسان‌ها را توصیف کند. در زندان بزرگ آن دوره، زندانی و زندانبان یکی می‌شوند. دیگر نه روشنفکر، روشنفکر است نه بازجو، بازجو. این قصه، درست در برابر قصه‌هایی قرار می‌گیرد که نویسندگان چپ می‌نوشتند (مانند *چشم‌های قهرمان باز است*، احسان طبری)، که در آنها شخص عمدهٔ قصه، همچون پل ولاسف *مادر* گورکی از ژرفای جامعه و طبقهٔ رنجبر برمی‌آید و به

مبارزهٔ اجتماعی دست می‌زند و برای واقعیّت دادن دادگری اجتماعی می‌زند و می‌خورد، به زندان می‌افتد و حتّی کشته می‌شود، امّا یاد او در ژرفای خاطرهٔ مردم زنده می‌ماند. چنین قهرمانی را می‌توان در *شاهنامه* در داستان ضحّاک ماردوش در سیمای کاوهٔ آهنگر بازیافت و نمونهٔ جدید آن قهرمان رمان در *نبردی مشکوک* جان اشتاین بک است که به تعبیر نویسنده «این جوان چیزی برای خود نمی‌خواست. او هیچ چیزی برای خود نمی‌خواست.» و این هنوز شیوهٔ بیان رمانتیک انقلابی است. گلشیری در مجموعهٔ *مثل همیشه* به جنگ این قسم قصه‌ها و افکار می‌رود. لحن کمیک روایت‌ها به او کمک می‌کند سر به سر کسانی بگذارد که از احتمالات بی‌خبرند و جهان و مردم جهان را سفید یا سیاه سیاه می‌بینند. *مردی با کراوات سرخ*، بیان کنایی دارد. در دورهٔ شاه، رنگ سرخ، رنگ خطرناکی بود. در دورهٔ آزادی نسبی، چپی‌ها کراوات سرخ می‌بستند، روزنامه‌هایش گاهی به رنگ سرخ ـ نماد انقلاب کارگری ـ به چاپ می‌رسید. نویسنده با گزینش روشنفکری مشکوک و ناپی‌گیر می‌خواهد دگماتیسم قصه‌نویسان چپ را بشکند و در ضمن، راه را برای قصه‌نویسی مدرن و چیزی که امروز به نام تردید مرسوم است و بنیاد جنبش پسامدرنیسم است ... بازکند.

شازده احتجاب نیز همین لحن کمیک را ادامه می‌دهد. داستان در دورهٔ قاجار و آغاز دورهٔ رضاشاهی روی می‌دهد و در اینجا نویسنده به نوعی به گزارش واقعیّت‌اجتماعی می‌پردازد، امّا این واقعیّت اجتماعی توصیفی متفاوت دارد با آنچه بزرگ علوی، علی مستوفی (احمد صادق) و علی اشرف درویشیان ساخته و پرداخته‌اند. در اینجا ما وارد قصه‌های اشراف قاجار، قصر ظلّ‌السّلطان برادر ناصرالدّین‌شاه می‌شویم. قصرهایی با آیینه‌کاری‌ها، سرداب‌ها، گلخانه‌ها و زنان حرم و توطئه‌ها و دسیسه‌های درباری، سربریدن‌ها و قهوهٔ قجری و رذالت اشراف فئودال و بیگناهی و رنج زنان و کودکان. آنچه در این رمان موج می‌زند تأثیر تلخ خودکامگی و استبدادی دیرپاست که دیگر دوره‌اش

تمام شده و سرانجام می‌بینیم که وارث قصرها و «افتخارها»ی تاریخی ورشکسته می‌شود و به روز سیاه می‌افتد.

نویسنده در این رمان با ترسیم شوربختی مردم به ویژه توصیف شوربختی زنان و کودکان، نظام خودکامه‌ای را که بر اقتصاد زراعی و وضعیت اشراف فئودال استوار است، محکوم می‌کند. کتاب به شیوهٔ جدید، به شیوهٔ بیان نامستقیم و به صورت یادآوری وقایع و انعکاس آنها در یکدیگر نوشته شده است. شازده احتجاب، بازماندهٔ خانواده‌ای اشرافی در تونل زمان به گذشته می‌رود و به دورهٔ قاجار می‌رسد. زمانی که پدر و نیای بزرگوارش کرّ و فرّی داشتند، در تالار آیینه می‌نشستند، مقصّران را به حضورشان می‌آوردند و این «بزرگواران»، جلاّد را به حضور می‌طلبیدند:

جلاد به ما نگاه می‌کند. سر مبارک را تکان می‌دهیم. دو انگشت جلاّد در بینی محکوم است. کدام محکوم؟ هرکس که می‌خواهد باشد. یکی که سرش ارزش داشته باشد. (۸۴)

در این کتاب، اصفهان سده‌ای پیش با روابط اشرافی، زرق و برق شازده‌ها، فقر و مسکنت و بی‌پناهی مردم، داغ و درفش و زندان، جلاّد، دوستاقبان، زن‌های صیغه و عقدی و اختلافات آنها و بی‌قانونی وحشتناک عصر قجری ... به روی صحنه می‌آید. خواننده در فضای قدیمی، در خانهٔ بزرگ شازده احتجاب،در اتاق‌های مجلّل فرسوده که شبیه موزه‌ای غبار گرفته است، غوطه‌ور می‌شود. پدربزرگ، روی صندلی اجدادی نشسته است. اتاق هفت دری با همان شاه‌نشین‌ها و شیشه‌های رنگی پنجره و درها و گل و بوته‌های گچ‌بری دیوارها و دو گوشواره‌اش و آن همه آینهٔ روی جرز دیوارها، شکل می‌گیرد. کاسهٔ بشقاب‌های قدیمی را روی رف می‌چینند و چلچراغ‌ها روشن است. آتش خوشرنگ بخاری گُر می‌کشد. (۱۵)

آدم‌های عمدهٔ داستان: شازده احتجاب، فخرالنّساء همسر او، فخری کنیز فخرالنّساء،مراد غلام پیشین شازده، هر یک به نوبت خود به نمایش درمی‌آیند.

نویسنده با روایت‌های کوتاه و تصویری این آدم‌ها را در پیوند با شازده و اشرافیّت قاجار نشان می‌دهد. البتّه احتجاب، شکوه و حشمت پدر و نیا را ندارد. اینها به‌تدریج به موزهٔ تاریخ سپرده می‌شوند و ناچارند خود را با وضع جدید تطبیق دهند. پدر شازده در مقام فرماندهٔ نظامی «با یکی دو ساعت، کار چند سال اجداد والاتبار را بی‌سکّه می‌کند. شوخی نیست با یک فرمان ساده توانست یک خیابان آدم را به دم چرخ و دنده‌های تانک و زره‌پوش بدهد.» (۴۹)

در فضای محو و غبار گرفتهٔ رمان، تأثیرات حسّی آدم‌ها از اشیاء و رویدادها به زمان حال می‌آید. نویسنده به جای نشان دادن خطّ طولی وقایع، به عمق می‌رود و پوستهٔ وقایع را می‌شکافد و فضای عصری پوسیده و فراموش شده را زنده می‌کند: سربریدن‌ها، قطع عضو،دوستاقخانه‌ها، شب‌زنده‌داری‌ها، عشرت‌های اشراف زمین‌دار با تصاویر حسّی در آینه، یاد اشخاص باز تابانده می‌شود. نثر کتاب موجز و القایی است.

حدیث ماهیگیر، دیو (۱۳۶۳) تعبیر امروزین قصه‌ای کهن است. قصهٔ آن ماهیگیری که عفریتی را به خدمت خود می‌گمارد. این عفریت، روزگاری خادم «خورشید کلاه دیو بند» بوده و هر آنچه را که او می‌خواسته، واقعیّت می‌داده است. زندگانی «خورشید کلاه» در برآوردن هوس‌های عجیب می‌گذرد. روزی به دیوها دستور می‌دهد کوه‌ها را جابه‌جا کنند. روزی دیگر از آنها می‌خواهد شقایق‌زار را به نرگس‌زار تبدیل کنند یا روز روشن، آسمان را پر از ستاره سازند. گاهی نیز زنان خود را به حضور می‌طلبد، بازپرسی می‌کند و هم حکم می‌دهد و هم حکم را اجرا می‌کند:

از تختش می‌آید پائین و با دست خودش،گوش زن را می‌بُرد یا می‌دهد همهٔ قایقران‌ها را فلک کنند، چرا که یکی از زنان حرم را نجات داده‌اند. (۳۴)

قدرت «خورشید کلاه» (نماد اشراف فئودال) اکنون در دست ماهیگر فقیر (طبقهٔ محروم) است. دیو ماهیگیر را ترغیب می‌کند که از این قدرت بهره‌گیرد.

ماهیگیر، امّا این را نمی‌تواند بپذیرد. دیو مدّعی است آدم‌ها در مسیر رویدادها عوض می‌شوند. او خود زنی را دیده بود که برای نرفتن به حرم‌خانهٔ خورشید کلاه با مقراض گیسویش را بُرید، امّا مدّتی بعد همان زن بر هفت بالش اطلس تکیه می‌زند و به تماشای کنیزکان خود می‌نشیند. (۷۱) ... ماهیگیر وسوسهٔ دیو را نمی‌پذیرد: نه، من یکی نیستم زیرا هر وقت تور من پُر باشد حتماً تور یکی دو ماهیگیر آن طرف دریاچه خالی خواهد بود. دیو گفت: باشد، دنیا همین‌طور است. اگر یکی باید همه چیز داشته باشد خیلی‌ها باید سر بی‌شام زمین بگذارند. (۷۲)

ماهیگیر، اندرز دیو را نمی‌پذیرد، او را در کوزه می‌کند و به اعماق دریاچه می‌اندازد. شیوهٔ نگارش این قصه گرچه نامستقیم و نمادین است، محتوای آن برخلاف *کریستین و کید* و *برهٔ گمشدهٔ راعی*،واقع‌گرایانه و بر بنیاد فلسفهٔ اجتماعی است.

مزیّت هنری *شازده احتجاب* البتّه بر این قصه می‌چربد. در *شازده احتجاب* با قسمی زندگانی نزدیک می‌شویم که در افق زمان محو می‌شود. رابطهٔ اشخاص در این قصه، رابطهٔ انعکاسی است. شخصیّت و کردار ایشان در آینهٔ سیما و تصوّرات دیگران بازتاب می‌یابد. تصویر دو زنی که در داستان آمده: فخرالنّساء، همسر و دخترعمهٔ شازده و فخری، خادمهٔ خانه و بازیچهٔ دست شازده، ژرفای رویدادها و وسعت فضا را بیشتر می‌کند. حضور فخرالنّساء، شازده را کنفت و حقیر می‌سازد. از سوی دیگر پدربزرگ، درون قاب عکس، مواظب نوهٔ خود است. او از آن سوی دیوار زمان،نوهٔ بی‌دست و پا و بی‌عرضه‌اش را می‌بیند و نگران است که چگونه اخلاقش با سیر زمان به مرداب فقر، پستی و حقارت فرو می‌روند و ثروت اجدادی را به باد می‌دهند. در خانه‌ای که بزرگان سر به درگاهش می‌ساییدند، اکنون صدای کفش‌های «عتیقه‌خر یهودی» شنیده می‌شود که دیگر حتّی برای شازده تره هم خُرد نمی‌کند:

صندلی پدر بزرگ، بالای شاه‌نشین بود. یهودی عینکش را جابه‌جا کرد. زبانش را دور دهانش چرخاند. کفش‌هایش را روی زمین کشید. با چشم‌های

کور مکوریش زیر چشمی به صندلی پدربزرگ نگاه کرد ... خواست داد بزند ... یهودی دست کشید به ریش کوسه‌اش: شازده جان،زهوار این صندلی در رفته. به اسمت قسم می‌ترسم روی دستم بماند.

پدربزرگ داد زد: حتّی از سر این یکی هم نگذشتی؟ و عصای دسته نقره‌ای‌اش را بلند کرد تا بزند روی قوزک پای نوه‌اش و نزد و گفت: درست است که من کلّی از زمین‌هایم را فروختم تا خرج پدرسوختگی‌های پدرت را بدهم، امّا تو ... تف ... مرا فقط به ده هزار تومن فروختی؟

فخرالنساء (اشرافی) و فخری (عوام و روستایی)، هر دو نمایشگر زن رنجدیدهٔ ایرانی هستند. اوّلی با گفته‌ها و امتناع‌های خود، گذشتهٔ پدربزرگ و پدر شازده را به رخ او می‌کشد و زشت‌کاری اجداد شازده و بی‌عرضگی او را به یادش می‌آورد و حتّی پس از مرگ نیز با حضور خیالی‌اش، شازده را آزار می‌دهد، امّا فخری خادمهٔ فخرالنّساء به شازده پیشکش می‌شود و شازده می‌خواهد او را جانشین فخرالنّساء کند. فخری نیز از صدمه و آزار شازده در امان نیست. او به میل شازده باید فخرالنّساء یا بُعدی از ابعاد شخصیّت فخرالنّساء شود تا شازده به این وسیله از همسرش انتقام بگیرد. ولی فخری در این میانه شکنجه می‌شود و هویّت خود را از دست می‌دهد: زد توی صورتم و داد زد فخرالنّسا جان، تو که این‌طوری نبودی. گفتم: من که فخرالنساء نیستم.

وصف هرزگی و ستم‌ها، تفریحات خانواده‌ای از تبار شاهان از یک سو و تجسّم فقر و شوربختی و ستمدیدگی مردم فرو دست و به ویژه رنج زن‌ها و نمایش رسم‌های پوچ و خرافه‌ها از سویی دیگر، رمان *شازده احتجاب* را غنی و پر از لحظه‌های مضحک، خشم‌انگیز و اسفبار و در همه حال مؤثّر کرده است. گذشتهٔ سنگینی که به تدریج در غبار زمان ناپدید می‌شود، در آیینهٔ رمان، بار دیگر به پیش‌نما می‌آید:

شما چی؟ در این مسابقه چه کار کرده‌اید؟

چه مسابقه‌ای؟

فخری هنوز بکر است. می‌خواهی پیشکش حضورتان کنم تا شما هم شروع کنید هرچند می‌دانم در این مسابقهٔ اجدادی چیزی نمی‌شوید.

چند داستانی که گلشیری به نام *معصوم‌ها* پس از سال ۱۳۴۸ نوشته است حالتی کنایی یا نمادین دارند. در معصوم اوّل، راوی به برادرش گزارش می‌دهد و از تحول مترسکی به یک فعّال مایشاء سخن می‌گوید. در آغاز مترسک، مترسکی است خشک و خالی، بعد پالتویی به دوشش می‌اندازد و کلاغ‌هایی به دست‌هایش می‌آویزند. عبدالله هم برای او صورتی کشیده و احتمالاً کلاهی بر سر او نهاده است، آری به قصد شوخی، امّا مردم کم‌کم می‌ترسند. سپس باور می‌آورند که مترسک ممکن است کارهای نشدنی انجام دهد. عبدالله شبانه می‌رود تا مترسک را به زمین بیندازد، امّا پای خودش را قلم می‌کند و سرانجام هم می‌میرد. سپس مترسک همه‌کاره می‌شود و سایه‌اش می‌افتد روی روستا (این قصه به فیلم درآمده و در سال ۱۳۵۹ آن را نمایش دادند) عبدالله پیش از مردنش می‌رود گوشهٔ دنجی تا استکانی بالا بیندازد، بعد یک دفعه می‌بیند که سنگ آمد، جرعه‌ای دیگر می‌نوشد باز سنگ می‌اندازند و این بار نزدیک‌تر می‌افتد. بلند که می‌شود مترسک را می‌بیند. تماشاگر نیز فکر می‌کند که شاید مترسک سنگ انداخته باشد.

قصهٔ انتقادی سخت بر حاکمیّت شاه دارد. در روایت سینمایی شدهٔ قصه،کارگردان،مدال‌هایی بر سینهٔ مترسک آویخته است. به گفتهٔ نویسنده «انگار واقعیّت دیگر دیروز واقعیّت ملموس امروز شده است.» گلشیری در مجموعهٔ *دست تاریک، دست روشن*، در داستانی به همین نام، یکی از حکایات «*فرج بعد از شدّت*» را امروزی می‌کند و در قصهٔ معصوم پنجم کاتبی را نشان می‌دهد که در زمان ما دارد نوشته‌ای از «خواجه ابوالمجد ورّاق دبیر»را دوباره می‌نویسد، همراه با نوشته‌های کاتبان مقدّم و مؤخّر بر او و خود نیز گاهی بر

روایت‌ها چیزی می‌افزاید و امیدش این است که کاتبان دیگر در دوره‌های دیگر بیایند و باز این قصه را بنویسند.

در بیشتر قصه‌های گلشیری، طرح داستانی (Plot) به شیوهٔ قدیمی موجود نیست یا نحوهٔ روایت عوض شده است چرا که او باور دارد رمان، گردونهٔ وصف افکار و عقاید نیست و به پیروی از رُب گریه و میلان کوندرا می‌گوید رمان باید قائم به ذات خودش باشد. رمان اثری است که با همهٔ بستگی‌اش به نویسنده و تاریخ همزمان او، نتیجهٔ طبیعی و جبری نوعی زیست یا نوعی دوره نیست. و به همین دلیل، او آثاری مانند *کلیدر* دولت‌آبادی را رمان نمی‌داند. آیا *کلیدر*، حکایت است یا رمان: «می‌گویم هست و نیست و می‌گویم دولت‌آبادی و بسیاری از ما هنوز به دلیل ته مانده‌های ذهنیّت حاکم بر ادب کهن یا جذب مسخ شدهٔ اندیشه‌های جدید با پیروی از نوعی الگو همچنان میان نقّالی و رمان‌نویسی معلّق مانده‌ایم. *کلیدر*، بیشتر نقّالی است زیرا در آن نویسنده مانند نقّالان، نقل را به درازا می‌کشاند، کلام را کش می‌دهد، شعرها چاشنی سخن می‌کند و گاه به تاریخ گریز می‌زند یا قصه‌ای را از جایی می‌آورد. بینش نقّال، بینش تقدیری است و به سرشت و هویّت ازلی و ابدی انسان باور دارد. (*نقد آگاه*، صص ۳۸ ـ ۶۲، تهران، ۱۳۶۱)

سخن گلشیری بر پایهٔ اصول رمان‌نویسی نو شاید درست باشد، امّا برحسب اصول رمان‌نویسی کلاسیک که رمان *کلیدر* از آنها پیروی می‌کند، منطقی نیست. زیرا در رمان کلاسیک، مناسبات داستان با مناسبات اجتماعی همخوانی دارد و قصه، تابع اصل علیّت است. چرا ژان والژان به زندان می‌افتد؟ زیرا دست به دزدی زده است؟ چرا دزدی می‌کند؟ زیرا خواهر و خواهرزاده‌اش گرسنه‌اند؟ چرا این دو گرسنه‌اند؟ زیرا در جامعه‌ای طبقاتی و ستم‌زده زیست می‌کنند و در این‌گونه جوامع ضعیف پایمال می‌شود و نصیبی جز محرومیت ندارد. *کلیدر* از عیب‌هایی که گلشیری برمی‌شمارد، پالوده

نیست، امّا با این همه رمان است نه حکایت، زیرا حاوی روایتی است دارای کشش، طرح داستانی، مکان جغرافیایی و زمان خاصّ و شخصیّت‌پردازی. امّا در کارهای خود گلشیری این روابط و ویژگی‌ها دگرگونی پذیرفته و بنیاد کار بر اصول دیگری قرار گرفته است. شاید یکی از بن‌مایه‌های برخی از آثار او وصف لغزان بودن اشیاء و اضطراب و تردید آدمیان باشد، در نتیجه زمانی که نویسنده چنین مایه‌ای را پیش می‌برد و به قوام می‌آورد، به داستانی می‌رسد که با *کلیدر* تفاوت‌ماهوی دارد. در مثل در *کریستین وکید* نوعی مناسبات روانی به تصویر کشیده می‌شود. مرد و زن انگلیسی که کار فرهنگی می‌کنند به اصفهان آمده‌اند و با روشنفکران و شبه روشنفکر این شهر رفت و آمد دارند. زن از شوهرش نفرت دارد و با او غریبه است. نیاز روانی، او را به سوی جوانی ایرانی می‌کشد. در اینجا شخص دیگری هست که ناظر قضایاست. او راوی قصه و انسان دلمرده و دچار تردید و دلهره است. *کریستین وکید* از لحاظ صناعت قصه‌نویسی البتّه به پای *آینه‌های دردار* (۱۳۷۲) نمی‌رسد، به سخن دیگر گلشیری در *آینه‌های دردار* از لحاظ مدرن‌نویسی به توفیق بیشتری دست یافته است. سه شخص عمدهٔ این داستان: ابراهیم (سخنگوی نویسنده)،صنم‌بانو و مینا مثلّثی می‌سازند که در کنش و واکنش در برابر یکدیگر، به تراز برتر و یافتن رازهای سر به مُهر برسند. از نظر ساختاری، این ارتباط سه‌گانه نظیر مناسبات سه‌گانه شخصیّت‌های رمان *بار هستی* میلان کوندرا است. البتّه در این هر دو رمان اشاره‌های زیادی به تحولات اجتماعی و جنگ و انقلاب وجود ندارد. وصف اشخاص و رویدادها در *آینه‌های دردار* روایت در روایت و انعکاسی است. روایت، گاهی در دانستگی ابراهیم شکل می‌گیرد:

نه، نمی‌دید که پشتش چیست. حتّی وقتی چشم می‌بست. در خواب هم او را ندیده بود. در مصاحبه‌ای گفته بود که معمولاً پیش از خواب، هرچه را آن روز نوشته است می‌خواند تا در خواب بقیّه‌اش را ببیند. (۵۳)

ابراهیم از سویی دل در بند صنم‌بانو، عروس دوران کودکی خود دارد و از سویی دیگر به عشق همسر خود، مینا، پایبند است. مینا نخست همسر طاهر بود. طاهر در مبارزه از پای درمی‌آید و مینا به ورطهٔ بحران روحی می‌افتد و بعد با ابراهیم آشنا می‌شود. آشنایی با ابراهیم و سپس همسری با او، وی را تا حدودی آرام می‌کند. مینا از شوی خود ـ که نویسنده است ـ می‌خواهد که شرح مبارزه و فداکاری طاهر و همرزمان او را بنویسد تا دخترهای طاهر بدانند پدرشان درگیر و دار چه نوع حادثه‌ای جان باخته است. عروس دوران کودکی ابراهیم، صنم بانو نیز با سعید ایمانی زناشویی می‌کند. سعید ثروتی دارد و سرانجام ساواکی از آب در می‌آید. مدّتی بعد در برههٔ شکستی اجتماعی ابراهیم به اروپا می‌رود و صنم‌بانو را که از شوهرش جدا شده است، می‌بیند. این دو در نشست‌های گرم و دلپذیر، یادهای دوران کودکی خود را مرور می‌کنند و در احلامی شیرین و افکار شبه هیدگری (زبان، خانهٔ وجود، باختن، تاوان) و باورهای هانری کربن دربارهٔ عرفان ... غوطه می‌خورند و سرانجام به این نتیجه می‌رسند که ایشان و نسلشان همه بازی را باخته‌اند این مشابه همان «جبر» و «مقدر بودنی» بود که گلشیری در *کلیدر* یافته و از آن انتقاد کرده بود:

مبارزان و اشخاص دربدر ... خواسته بودند دنیا را عوض کنند، امّا دنیا همان شده بود که بود. (ص۱۴)

چطور «دنیا پس از دیدن آن همه وقایع، همان شده بود که بود؟» مجوّزی ندارد جز اینکه نویسنده، اصل کار را بر پایهٔ نظرگاه «جبری و تقدیری» می‌گذارد و توجّه ندارد که پس از وقوع این رویدادها، دنیا چقدر عوض شده، اعم از اینکه بگوییم بدتر یا بهتر شده است. مدار کار را بر «من» و نظرگاه فردی گذاشتن و خود را محور قضایا دانستن. همان‌طور که لوکاچ نشان می‌دهد، به این باور می‌رسد که تحوّلات اجتماعی ـ تاریخی معنا و واقعیّتی ندارد و تاریخ انسانی، «ایستا» و بی‌فراز و نشیب است و در نقطهٔ ویژه‌ای در جا

می‌زند و از دورهٔ شکار تا آغاز قرن بیست‌ویکم هر آنچه پیش آمده، تکرار مکرّر و به گفتهٔ نویسندهٔ *عهد عتیق*، باطل اباطیل بوده است.

در آینه‌های دردار، وقایع اجتماعی کژ و مژ می‌شود تا در آیینهٔ تصوّرات غیرتاریخی نویسنده جا بیفتد از این‌رو در رمان، نه کشف تازه‌ای در عرصهٔ جامعه‌شناسی می‌بینیم نه اوصاف طرفه‌ای دربارهٔ حالات روحی اشخاص روان-نژند و روان‌پریش. در اینجا اساس کار بر تردید و نامطمئن بودن است، امّا این تردید و لغزان بودن سطوح زندگانی تجسّم واقعی و مشخّص نیافته است. علّت این نقص شاید این باشد که نظرگاه نویسنده در این داستان رمانتیک یا تا حدودی روستایی (Pastoral) است. به سخن دیگر نویسنده‌هائی مانند بکت در غرب صنعتی، به علّت رشد فزایندهٔ فنّ و صنعت و علم و غامض شدن روابط اجتماعی و تشدید تناقض‌های سرمایه‌داری به تردید و ضدّیت با تاریخ می‌رسند ولی در سرزمین ما چنین رابطه‌ای وجود ندارد و زندگانی برخلاف پیچ و تاب‌های ظاهری و به رغم انبوه جمعیت شهرهای بزرگ، در ژرفا ساده و تهی از غموض است. در ما التهاب و اضطراب هست، امّا از دلهره‌های سارترگونه و تشکیک‌های بکت‌وار بسیار دور هستیم. احتمالاً خواندن نظریّه‌های جنبش مدرنیته، برخی از حالات اشخاص داستانی کافکا و بکت را در ما ایجاد کرده است، امّا این حالات عمق و وسعتی ندارد. *در آینه‌های دردار*، سه ماجرا که به نوعی با هم پیوند می‌یابند دیده می‌شود: مبارزهٔ طاهر و از بین رفتن او، همسری مینا و ابراهیم، دیدار ابراهیم با صنم‌بانو در اروپا. نویسنده خواسته است رمانی بنویسد با ساختاری مازگونه و پیچاپیچ و پریشانی و گمگشتگی روشنفکران را تصویر کند. ماجراها در هم آمیخته شده، امّا حاصل کار، فاقد غموض فلسفی است. در واقع، داستان مجموعه‌ای است ساده از ساختارهای سادهٔ روانی و تصویری غالباً مصنوع که گرچه گهگاه متوازن و

متقارن‌اند،غامض بودن رمان مدرن را ندارد و در پسِ پشت همهٔ رویدادها، نویسنده در مقام دانای کل حضور دارد:

چند روز بعد را همه‌اش به گشت و گذار و دید و بازدید گذراند. صبح پنج‌شنبه به موزهٔ «اورسی» رفت و بعدازظهر از «پانتئون» دیدن کرد. مجسّمهٔ ولتر انگار خودش بود. اینجا،چه آدم‌هایی پشت نامی بر سنگ خفته بودند. (۴۰)

روایتی از این دست را فقط دانستگی روستایی می‌تواند بنویسد. به مشاهدهٔ فردی روستایی مانند است که روزی گذارش به شهر بزرگ افتاده و نگاهش فقط در سطح اشیاء و افکار لغزیده است. با این همه، بخشی از رمان، خوب نوشته شده است و از نظر صنعت قصه‌نویسی تازگی دارد. این بخش صحنه‌هایی را در برمی‌گیرد که ابراهیم در تونل زمان به عقب می‌رود و کودکی خود و صنم‌بانو را فرا یاد می‌آورد. در اینجا نویسنده، اوصاف دل‌انگیز و طرفه‌ای آورده است که بسیار زیباست و نظیر آنها را در پایان رمان، در صحنه‌های دیدار ابراهیم و صنم‌بانو نیز می‌بینیم. در این اوصاف، القای تأثیرات حسّی به مدد کلمه و لحن و آهنگ کلمه جای نمایانی دارد، در مثل نویسنده برای نشان دادن لحظه‌های فرّار، دو تصویر متضادّ را کنار هم قرار می‌دهد، صحنهٔ آواز خواندن صنم‌بانو و پرواز قوها را:

صدای پر زدن را شنیده بود و حالا می‌دید که دو بال سفید و کشیده را بر سطح آب می‌کشد و می‌رود. گفت: می‌بینی، همیشه همین است. هیچ‌چیز یا همه چیز حرف پرتی است. نمی‌شود هم خواند و هم انتظار داشت که قو بماند. (۱۲۷)

در قضاوتی کلّی دربارهٔ گلشیری می‌توان گفت که او بیشتر رمان هستی‌شناسی می‌نویسد نه رمان و قصهٔ ایدئولوژیک. از کارهای او پیداست که وی رمان را سلوکی می‌داند در کشف حقیقت و حقیقت نیز بی‌قرار و لغزان است. از نظر او هر شیئی یا نمودی، تصاویر یا چشم‌اندازهای گوناگون یا حتّی ناهمگونی در دانستگی ما بیدار می‌کند که وجود آنها نه وابسته به نگرنده است

نه قائم به زمان و مکان خودش. پس آنچه به دست می‌آید «شناختی» لغزان است و این شناخت از طریق گفتمان و تأملّی درونی به دست می‌آید همانطور که در مثل در رمان *فانوس دریایی* ویرجینیا وولف می‌بینیم. در این داستان، وسیلهٔ شناخت، فانوس دریایی است که در وجود خانم رمزی، تجلّی می‌یابد و او سبب می‌شود که اشخاص داستان یکدیگر را بشناسند و با خود و دیگران به یگانگی برسند. با این همه، آثار گلشیری فارغ از وصف تحوّلات اجتماعی نیست و زاویه‌هایی از دگرگونی‌های اجتماعی دهه‌های چهل تا هفتاد را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، سهم این نویسنده را در تغییر فضای داستانی از کلاسیک به مدرن در داستان‌نویسی دو دههٔ شصت و هفتاد در ایران فراموش نباید کرد. او بیش از نویسندگان دو دههٔ اخیر کوشید زبان و بیان و فضای جدیدی برای قصه‌نویسان ما به وجود آورد. و در همین فضاست که جولایی، چهل تن،مندنی‌پور و چند تنی دیگر به پیش رفتند و قصه‌نویسی مدرن ما را پیش بردند. طبعاً در این زمینه، حقّ پیش‌کسوتی و تلاش‌های نویسندهٔ *شازده احتجاب* باید محفوظ بماند و البتّه محفوظ است و محفوظ نیز خواهد ماند.

به تلخی حنظل و به شیرینی شکر*

(قصه‌های جواد مجابی)

جواد مجابی در ۱۳۱۸در قزوین به دنیاآمده و در رشته‌های مجسمه‌سازی و حقوق و اقتصاد تحصیل کرده و چند سال سردبیر هنری روزنامه‌ها بوده است. مجابی طنزنویس، شاعر، روزنامه‌نگار و قصه‌نویس هنرمندی است. آثار داستانی او اینهاست: *آقای ذوزنقه* (۱۳۵۰)، *من و ایوب و غروب* (۱۳۵۱)، *کتیبه* (۱۳۵۵)، *دیوساران* (۱۳۵۹)، *شهربندان* (۱۳۶۶)، *شب ملخ* (۱۳۶۹)، *برج‌های خاموش*، *مومیایی*، *عبور از باغ قرمز*.

آقای ذوزنقه مجموعه «روایات و حکایات» است، نه قصهٔ کوتاه. برخی از این روایت‌ها می‌توانند به‌صورت داستان کوتاه پرداخته شوند، ولی ظاهراً نویسنده چنین کاری را نخواسته است. مجابی در روایت نخست «اهمیّت حسن بودن» (به قیاس مسخره‌آمیز با اهمیّت ارنست بودن اوسکار وایلد)، زندگانی فردی عادی را با خطوطی استهزائی روایت می‌کند؛ حسن باربر، بیل زن، نظافت‌کار، و کارگر فقیر و زحمت‌کشی است. «در خانهٔ حسن کسی بیکار نیست. پسر بزرگش در دکان آهنگری نعل می‌سازد، پسر کوچکترش بلیط می‌فروشد. حسن خوشحال است که پسرش در خوشبختی مردم دخالت دارد. کوچکترین پسرش، شیشه‌های خانهٔ مردم

---

* *چیستا*، شمارهٔ ۱۰۶ـ۱۰۷، اسفند ۱۳۷۲ ـ فروردین ۱۳۷۳، صص ۶۲۸ ـ۶۳۶.

را می‌شکند. حسن می‌گوید این هم کاری است و پسرش را کتک می‌زند... [او دو دختر هم دارد] و به فکر شوهر دادن دخترهاست. امّا داماد مناسب همیشه به خانهٔ همسایه می‌رود.» (ص ۱۰). در روایت دوّم، آقای معکوس به عکاسی می‌رود. عکاس، شلوار تنگی پوشیده که اعضای نامتناسب او را به شیوهٔ متناسبی بروز می‌دهد. چرا این شلوارها را می‌پوشند؟ نسل جوان وقیح شده! آقای معکوس چانه در دست نشسته است «عکاس می‌گوید: بیندازم! آقای معکوس خیره در قضایا، بی‌اراده گفت: بیندازا!» (ص ۱۵)

در قطعهٔ «طرح» «وقتی سالن [سینما] تاریک می‌شود» «حرکت محتاطانه و بعد شجاعانهٔ شخصی را به سوی پا و سینهٔ زنی» شرح می‌دهد «عزیزم ! ... صدای کشیده‌ای در تاریکی. کسی بلند می‌شود با دشنام، از صف تاریک تماشاگران رد می‌شود. چند نفر هو می‌کنند ـ مگر آدم ندیدید؟ ـ بی‌عرضه ندیده بودیم!» (ص ۱۷). در روایت «می‌بخشید ...»، مجابی، خوانندگان کاباره‌ای دورهٔ شاه را به استهزاء می‌گیرد. برادر غیرتمندی برای حفاظت احتمالی خواهر خواننده‌اش ناچار می‌شود در همان کاباره، دایرهٔ زنگی بنوازد. دختری می‌خواهد خواننده شود و پدرش مانع است «آخه مگه چی میشه باباجون! مگه خودت تو کافه‌ها قره‌نی نمی‌زنی. پدر می‌گوید: خفه! دختر در را به‌هم می‌کوبد و می‌رود. پدر: می‌خواد ... بشه. پدر سوخته ...» (۲۸)

در همین روایت می‌خوانیم: «خوانندهٔ جوان به سرفه افتاده. ویلن‌زن می‌رود آب بیاورد. خواننده جوان بمب و پرندهٔ شرق ... از زور سرفه به رقص می‌افتد. ارکستر بدون وجود ویلن‌زن شروع به حرکت می‌کند، هر چه خار و خاشاک در موسیقی ایرانی است، در رهگذر لحن عربی و نوای ترکی به هوا بلند می‌شود.» (ص ۳۰)

در حکایت «جایی که سگ دوام نمی‌آورد» میرزاجعفرخانِ از فرنگ برگشته‌ای با ژیزل زن فرانسویش اختلاف پیدا می‌کنند و علت اختلافشان نیز سگ است. سگ ژیزل می‌میرد، آنها ناچار سگ دیگری می‌آورند، او هم غیبش

می‌زند. سپس سگی کوچک به اندازه یک گربه تهیه می‌کنند، امّا گربه‌هایی بی‌فرهنگ این سگ را می‌کشند. سگ سومی هنرمند است، سبد به دهان می‌گیرد و به دکان قصابی می‌رود و خرید می‌کند و برای همین هم عزیز است «مادر بزرگ می‌گوید: اینکه هنری نیست، غلامعلی یک عمر است همین کار را می‌کند. ژیزل می‌گوید: امّا سگ ما هیچ‌وقت خوراکی را بین راه نمی‌خورد. مادر بزرگ می‌گوید: این یک چیزی!» (ص ۱۱۷) بچه‌های کوچه، سرانجام سگ را عاصی می‌کنند، گوشت و میوه را از سبدش برمی‌دارند و به تفاوت، مشتی علف، روزنامهٔ یومیه، یا آجری در آن می‌گذارند و سگ با حال دمغ به خانه می‌آید. بعد سگ مسموم می‌شود و ژیزل چمدانش را می‌بندد و به فرانسه می‌رود. «گفتم اینها چه زود رنجند. گفت، نه، ما سخت جانیم.» (ص ۱۱۸)

در این روایات و حکایات، انتقادهای گزنده‌ای از زندگانی شهرهای جدید می‌بینیم. آدم‌های «داستانی» مجابی بیشتر از طبقه‌های متوسط، اداری و پیشه‌ور هستند. قرطاس‌بازی اداره‌ها و شرکت‌ها، تفریحات مردم، زندگانی بی‌بند و بار «هنرمندان کاباره‌ای» به مسخره گرفته می‌شود. مجموعه‌ای است از هزل، مطایبه، مضحکه، بازی با کلمات و گاه طنز.

«دیوساران»، «دیولاخ»، «دیوجان»، قصه‌هایی جداگانه‌اند، امّا در مایه‌ای واحد. در قصهٔ نخست، شخصی پس از سفری سی‌ساله به شهر خود برمی‌گردد، همه چیز شهر عوض شده. باغچه‌ها و باغ‌ها و درختان و نهرهای آب، جایشان را به عمارات چند طبقهٔ‌سیمانی داده‌اند. مرد مسافر در شهر سرگردان است تا سرانجام پیرمردی در باغچه‌ای دور از شهر، او را پناه می‌دهد. اینجا آرایشگاه زنانه است و مدیر آن لیلا خانم است «زنی سی‌و پنج ساله با موهای سرخ و چشم‌های خاکستری، لب‌های گوشتالو و چانهٔ تیز. بیشتر شبیه دارکوب است تا زن.» (ص ۲۰) مرد پیر، خدمتگر لیلا خانم است و با او اختلاف دارد. لیلا خانم می‌گوید که پیرمرد باید روزها از حول و حوش خانه دور شود تا مشتریها ـ که زن هستند ـ از دیدن او

رمیده نشوند. پیرمرد که خود را بـه کـوری زده، صـلاح خـود را در کوچـه‌گـردی نمی‌داند. مسافر می‌فهمد که او کور نیست و پیرمرد توضیح می‌دهـد: «خـودم ایـن-طوری گفته‌ام که بگذارند خانه باشم. اگر بدانی چه کیفی دارد...» (۱۹)

مسافر، شب را با لیلا خانم و پیرمـرد مـی‌گذرانـد. قلیـان مـی‌کشـند، شـام می‌خورند و می می‌زنند. نیمه شب، مسـافر مـی‌بینـد کـه «از آن خانـه کرسـی می‌لغزد و می‌آید جلو ... خود را به ناز به او می‌چسباند، بـی‌حـرف و حرکتـی. مسافر گرمتر می‌شود... پیرمرد را فراموش می‌کند.» (ص ۲۲)

مسافر، صبح بیدار می‌شود. پیرمرد را خـونین و مـالین مـی‌بینـد زیـر صُـفه افتاده. از خانه می‌گریزد. کبودپوشان او را دستگیر می‌کنند و به جایی که خانه‌ها همه شکل هم است می‌برند. او متهم به قتل پیرمرد است. او را کتک می‌زنند و شکنجه می‌کنند تا به قتل اعتراف کند. ولی او پیرمرد را نکشـته اسـت. پـس از مـدتی شـکنجه و زنـدان، او را بـه کـار وامـی‌دارنـد، در گـروه کبودپوشـان، کارگاه‌های بزرگی در اینجا برپاست و کارگران آنها منبت‌کـاری، خـاتم‌کـاری، مجسمه‌سازی می‌کنند و ابزار هنری مـی‌سـازند. مسـافر درمـی‌یابـد کـه گـروه زردپوشان، رؤسا و محافظان شهر، این ابزارهـا را پـس از سـاخته شـدن نـابود می‌کنند و درمی‌یابد که اینجا شهری است با حکومت توتالیتر. همه را زیر نظـر دارند، همه‌چیز ماشینی و حساب شده است، افـراد را بـه شـماره مـی‌شناسـند، هیچ‌کس از واقعیت قضایا باخبر نیست.

مسافر به درون کارگاه‌ها رخنه می‌کند، به تبلیغ کـارگران مـی‌پـردازد، و بـه رهبری او هسته‌های مقاومت تشکیل می‌شود و سرانجام طغیان و هشـیاری بـه قیام می‌انجامد. کارگران کارگاه‌ها را آتش می‌زنند، شهر یکپارچه قرمز می‌شـود «پنجره‌ها باز است و از درون پنجره‌ها چهره‌های بی‌خواب، شب از سرگذرانده در نظمی بیدار، لبخندزنان، صبح را دست‌افشان صلا می‌دادند» (ص ۶۱)

ویژگی این شهر، در ماشینی بودن آن است، افراد همه باید سر به راه باشند.

همه حتی زن‌و شوهرهای جوان و عشاق، همدیگر را با شماره صدا می‌زنند، زندگانی مشترک آنها در چهار دیواری بدون پنجره و نور پنهان است. این ایده همان است که در رمان‌های *مزرعهٔ حیوانات* و *۱۹۸۴* جرج اورول، *دنیای ستایش انگیز جدید* هاکسلی، و *ظلمت نیمروز* کوستلر آمده است. قصه‌هایی از این دست، قصهٔ عقاید و نیز انتقاد نظریه‌های عقایدپردازی و ضد ائولوژیک است. در مثل در *مزرعه حیوانات* اورول ـ که خود آن را «قصه پریان» نامیده ـ روزی، حیوانات مزرعهٔ «جونز» بر ضد مالک مزرعه شورش می‌کنند و او را فراری می‌دهند. شخص عمدهٔ قصه، خوک خودکامه‌ای است به نام ناپلئون که کم‌کم سرشتهٔ کارها را در دست می‌گیرد، جمعی از خوک‌ها و سگ‌های شرزه را به دور خود گرد می‌آورد، رقیبانش را فراری می‌دهد و فرمان‌هایی را که پیش‌تر دستورالعمل کار شورشیان بود، برحسب اوضاع روز تغییر می‌دهد و زندگانی سرباز خانه‌ای را که به مراتب بدتر از اوضاع و احوال زمان مالکی جونز است، برقرار می‌کند.

آقای طبیعتی، قهرمان قصهٔ «دیولاخ» نیز در جهان ماشینی ستایش‌انگیز جدید! گرفتار آمده است. او شاعر و نقاش و دوستدار طبیعت است، از خانه و خانواده‌اش می‌گریزد و به باغی قدیمی در دامنهٔ تپه‌ای دور دست پناه می‌برد. ولی شهر مثل خزنده‌ای مهیب به سوی او و باغش راه می‌یابد و او را در محاصره عمارات آسمان خراش قرار می‌دهد. مقاطعه‌کاران حاضرند باغ و تپهٔ او را به قیمت بسیار گران بخرند، ولی آقای طبیعتی مخالف این داد و ستد است. «او در برابر نوسازی و پیشرفت اجباری مقاومت می‌کند.» (ص ۸۲) ولی این مقاومت بیهوده است، دیری نمی‌گذرد که پیشرفت و تمدن او را به خدمت خود در می‌آورد «به او مقرری مختصری می‌دهند که مسؤولیت حفظ و براق کردن آنتن‌های تلویزیون بالای بام آسمانخراش‌ها را به‌عهده گیرد و اتاقکی به او می‌دهند که تنها در عرض آن می‌تواند دراز بکشد ... در سکوت شب، مردم، پیرمردی لاغر را می‌بینند که در گوشهٔ بام نشسته و زار می‌گرید. کبوترها که از

دست او دانه می‌خورند، نمی‌دانند چرا او گریه می‌کند، امّا گربه‌ها می‌دانند مردی که این همه به ابرها نگاه می‌کند، زندگیش حاصلی جز باران ندارد.» (ص ۹۱)

«دیوجان» به تقریب، قصه‌ای تمثیلی است. اشخاص عمدهٔ آن سه خواهرند به نام‌های گلابتون، زعفران و خانم‌آغا، و سهراب پسر زعفران و شخصی که در پایان قصه در قصه حضور می‌یابد و سگی سیاه. خانم‌آغا صدایی شبیه صدای ترناز لب خود بیرون می‌دهد، عصایی در دست دارد و با آن عصا سهراب را می‌زند. سهراب پسر همان شخص ناشناس است که روزی از این نقطهٔ دوردست گذشته است. تمدن شهر و خط آهن به این نقطه دور افتاده و باغ سه‌خواهر خواهد رسید. خانم‌آغا و گلابتون با فروش باغ موافقند، امّا زعفران می‌گوید: «اینجا خانهٔ من است، باغ من است، باغ بچه‌ام ... راه‌آهن می‌تواند از هر جای دیگر رد شود، امّا نه از وسط این باغ. مگر از روی نعش من و بچه‌ام رد شوند.» (ص ۹۸) خانم‌آغا به خون سهراب تشنه‌است، با چوبدستی او را می‌زند، ضربهٔ او پوست سهراب را می‌شکافد، رگ‌های او را می‌بُرد و خونش جاری می‌شود . زعفران جز نفرین کاری ندارد و آرزومند رسیدن روزی است که «آن دیو دو سر [پدر سهراب] بیاید و آنها را نجات دهد.» و در برابر ترغیب گلابتون به فروش باغ می‌گوید: «قبالهٔ باغ که در دست ما نیست. ما زندانی این باغ هستیم. مجبوریم اینجا بمانیم.» (ص ۱۰۰) روزی خانم‌آغا کشته می‌شود. زعفران، گلابتون را متهم می‌کند که «آن بی‌زبان را تو کشتی، انداختی در نهر تا با آن غریبه‌ها، با آن سگ‌ها، راحت‌تر کنار بیایی.» (ص ۱۰۷) چند روز باران سیل‌آسایی می‌بارد و زعفران نیز ناپدید می‌شود. روشن نیست که آب او را فرو برده، یا سودای گریختن بر او چیره شده. گلابتون و سهراب در باغ «پنجه سیاه» باقی می‌مانند. سپس مرد و سگش و گروهی از کارگران راه‌آهن فرا می‌رسند. کارگران به اشارهٔ مرد، شروع به کندن پرچین‌ها می‌کنند. بولدوزرها درختان را می‌اندازند و خاک باغ، سبزه، بوته و گل و سنگ را زیر و رو

می‌کنند. سرانجام، گلابتون و سهراب در باغی باران زده و مخروبه در اتاقکی شب را به روز می‌رسانند در حالی که نعرهٔ مستانهٔ کارگران آنها را به هراس می‌افکند. چند روز بعد، مردی که جامهٔ تیره‌ای پوشیده، با سگش در ایوان ظاهر می‌شود، پشت سرش گلابتون با بقچه‌ای در دست فرار می‌رسد. این دو جامه‌ای ارغوانی بر تن سهراب می‌پوشانند و دست او را می‌گیرند و نزدیک خط قطار می‌برند. مرد، پسرک را طناب‌پیچ می‌کند و با کمک گلابتون روی ریل می‌گذارد. قطاری به ایستگاه «سه‌خواهر» نزدیک می‌شود و از روی تن سهراب عبور می‌کند «در کوپه، گلابتون همان‌طور که لب بر لب مرد سگباز نهاده است، حسّ می‌کند باغ قدیمی چون درختی ریشه‌هایش را در پی آنها در خون می‌گسترد.» (۱۱۸)

مجابی در «*دیوساران*» به شیوهٔ گروتسک (پوچی و مسخره) نزدیک شده است. شیوه‌ای که رویدادها را به نحوی عجیب و غریب، باور نکردنی، پوچ و ترس‌آور و مشمئزکننده به تصویر درمی‌آورد مانند داستان *وات* ساموئل بکت، که همهٔ افراد یک خانواده، ناقص اندام، مفلوج، بی‌دست یا بی‌پا یا بیمار روانی‌اند یا مسخ کافکا که شخص عمدهٔ آن روزی به صورت حشره‌ای عظیم درمی‌آید. آشنایی و نزدیکی مسافر در قصهٔ «دیوساران» با لیلا خانم، کشته شدن جیرجیرک‌ها با نوک قلم از سوی آقای طبیعتی در قصهٔ «دیولاخ» و بسیاری صحنه‌های قصهٔ «دیوجان» از نوع قصه‌های گروتسک است. خانم‌آغا لال است و کارهای او مسخره و دلبهمزن است و پس از غرق شدن در آب و تهاجم توفان و باران به باغ پنجه سیاه، به صورت ماهی عظیم بر سطح آب ظاهر می‌شود. زعفران، مادر سهراب، نیز در آب می‌میرد و تبدیل به ماهی می‌شود:

شبی در بدر کامل، دو هیولا، دو ماهی عظیم، یکی کبود و یکی بنفش، بر سطح آب ظاهر می‌شوند. ماهی بنفش زعفران است. باد کرده و سنگین و برهنه بر سطح آب نهنگ‌آسا و شناور می‌آید... تنش در فلسی از خزه و رنگ‌های توفان و سیل پوشیده، در غشایی از معصومیّت مرگ و زجر بی‌پناهی به رنگ

بنفش می‌زند... خانم‌آغا کبود و تکیده ... ماهی دیگر است که در شبکه‌ای از خزه و ماهی، لزج و نرم می‌آید... بر تن این ماهی حفره‌ای سیاه است، حفره‌ای پر از لجن (و این قلب این زن است)... هزاران ماهی خُرد و حشرهٔ گرسنه، پیش از مردن، بلعیده شدن، آخرین طعام خود را از گوشت پیر زنانی می‌کنند که از پوست تا استخوانشان جز بادهای هرزه و آب‌های مسموم چیزی در تن نداشتند. حشرات با گواریدن تن ماهیان بزرگ از آنها توده‌های استخوان سفید باقی گذاشته‌اند که در روشنای باد شرقی سبک می‌جنبد. پسرک می‌نالد؛ وحشیانه و ملتمس: مادر! ... گلابتون گریه می‌کند. سهراب را به آغوش می‌کشد. امّا گریهٔ پسرک، بند نمی‌آید تا وقتی که بر آتش بلند بر ایوان، گلابتون عطر ماهیان کوچک سرخ شده را می‌پراکند. پسرک می‌اندیشد که گوشت تن مادرش را مزه می‌کند. (ص ۱۱۴)

این صحنه با یکی از صحنه‌های رمان *وقتی که جان می‌سپارم* ویلیام فاکنر مشابه است. واردمان کودک عقب‌ماندهٔ خانواده باندرن همزمان با مرگ مادر، ماهی می‌گیرد. ماهی به روی خاک افتاده به نحوی احتضار مادرش را به او القاء می‌کند. وقتی تابوت مادر در رود می‌افتد، فکر می‌کند که مادرش ماهی است و در رود شنا می‌کند. وقتی ماهی سرخ کرده سر سفره می‌آورند، می‌ترسد که مادرش را بخورند.

مادر جوئل اسب است، مادر من ماهی است دیویی‌دل گفت: مادر تو صندوق است، چطور توانسته بیرون بیاید؟ گفتم از سوراخ‌هایی که من در بدنهٔ صندوق کنده‌ام به‌آب زده و وقتی که ما باز به آب برسیم، او را خواهیم دید. مادرم تو صندوق نیست. بوی بدنش آن‌طور نیست. مادرم ماهی است. (ص ۱۵۵)

البته سبک نوشتهٔ مجابی و طرز نگاه او به زندگانی و جامعهٔ انسانی مانند نظرگاه فاکنر نیست، بیشتر مشابه طرز کار اورول است. مجابی که سال‌ها فعالیّت مطبوعاتی دارد، از زیر و بم رویدادهای اجتماعی پس از شهریور ۲۰ تا امروز به آگاهی درخور توجهی دست یافته است و البته می‌کوشد «زیر پوست»

رویدادها برود و رشته‌های باریک و ناپیدای حوادث را به روشنی آورد. به اعتباری می‌توان گفت که مجابی سیاسی‌نویس است، امّا رویدادهای سیاسی را مانند احمد محمود یا محمود دولت‌آبادی و درویشیان به صحنهٔ داستان نمی‌آورد. او در مقام طنزنویس، استهزائی و مضحکه‌بودن رویدادها را می‌بیند، چرا که اساساً طنزنویس برخلاف نویسندگان سیاسی ـ حماسی، قصد برانگیختن خواننده به شورش و انقلابی فراگیر را ندارد. از این نظرگاه، رفتار آدمی در هر شرایطی جنبهٔ کمیک بودن خود را داراست. او حتی در یکی از قصه‌های کوتاه خود، که نمادین است، در هر حرکتی عنصر تباه کنندهٔ آن را می‌بیند. علف هرزی جوانه می‌زند و می‌بالد و همه‌جا ریشه می‌دواند و سپس به جایی می‌رسد که پی و شالودهٔ ساختمان را از زیر از جا می‌کَند. کتاب *کتیبه* مجموعهٔ داستان کوتاه او، در بردارندهٔ قصه‌هایی خیالی ـ واقعی است. فضای برخی از این قصه‌ها توهمی‌است، امّا در آنها همیشه اشاره‌ای به سیاست روز هست. مجابی ـ چنانکه گفتیم ـ مانند اورول، مدتی طولانی در کار روزنامه‌نویسی بوده و تجربه‌های خود را در شعر و قصه منعکس کرده است، همچنانکه اورول افزوده بر کار مطبوعایت و مقاله‌نویسی، به هر حال تجربهٔ مبارزهٔ سیاسی بسیار داشته. آنچه را که در قرن بیستم در جهان سیاسی غرب به نمایش درآمده، با استهزایی طُرفه و در همان زمان جدّی و تلخ به محک انتقاد می‌زند. اورول باور دارد که همیشه آگاه کردن مردمان از آنچه بیرون از محفل کوچک زیست‌شان می‌گذرد، یکی از مسایل عمدهٔ قرن ماست و برای پرداخت آن رویدادها به صناعت ادبی جدیدی نیاز است. گزینش قصهٔ استهزایی جانوری برای پرداخت *مزرعهٔ حیوانات* (۱۹۴۵) همان چیزی است که نویسنده لازم دارد، زیرا که اشخاص داستانی آفریدهٔ او همیشه تا حدودی سطحی هستند و حیوانات نمادین سطحی این قصه را الزاماً نمی‌بایست به‌طوری عمیق تصویر کرد. آهنگ و لحن آشنا و مشفقانهٔ داستان و توجّه دقیق به جزئیات،

درونمایه‌ای نامعهود را به صورت مطلوبی متقاعد کننده می‌سازد و اسطورهٔ روسیه شوروی پیشین را به چنان شیوهٔ ظریفی نمایش می‌دهد که هنوز به سادگی و آسانی درک‌پذیر است. کتاب به زبانی روشن و ساده نوشته شده، به طوری که به سهولت می‌توان آن را ترجمه کرد، چنان کوتاه است که می‌تواند با بهایی ارزان فروخته و در اندک مدتی خوانده شود.

در قصه‌های مجابی نیز حیوانات نقش عمده‌ای دارند. شاخص‌ترین آنها «مسافران برهنه» است در کتاب *کتیبه*. در قطار راه‌آهن تهران ـ تبریز، در حالی که راوی داستان بین خواب و بیداری است، مردی چاق و سرخ‌چهره می‌بیند که خود را در پشم و پوست پنهان کرده. از او جز طبق صورتی با دو چشم‌ریز چیزی پیدا نیست. چشمانش سیاه و گرد در پلک بی‌مژه، مانند چشم مرغ خانگی است، حیران و جانوری. راوی با او حرف می‌زند و بعد به خواب می‌رود و خواب می‌بیند:

روی صندلی من، گاو فربه‌قهوه‌ای رنگی لمیده بود و نشخوار می‌کرد. شاخ‌های تیز و چشم‌های کمرنگش رو به من بود و دم ضربه‌اش مرا عصبانی می‌کرد. (*کتیبه*، ص ۲۴).

در پایان همین داستان و در همان کوپه، راوی، باز مردی بلند بالا و فربه‌ای می‌بیند که توله‌ای در بغل دارد و این توله‌سگ به خوک شباهت دارد. این سه باشنده: راوی، ارباب و توله، با هم حرف می‌زنند، حرف‌هایی که البته خوشایند نیست. به‌هر حال کاشف به عمل می‌آید که مسافر پیشین و این دو مسافر و حتی شوهر مردهٔ زنی که در صحنهٔ پیشین به صورتی روحی سرگردان در مکالمهٔ راوی و زن حضور می‌یابد، زندگانی فرساینده، حیوانی و بی‌عشق و علاقه‌ای را از سر گذرانده و می‌گذرانند. حتی استاد تاریخ نگار و شاعر داستان «عرصهٔ شطرنج رندان» نیز زندگانی درست و حسابی ندارد. استاد هنرمند است، امّا مانند بیشتر هنرمندان از خانه فراری است و اهل پرسه‌گردی‌های

شبانه. دوستانش خیلی به او علاقه دارند، امّا زوجهٔ قانونی او می‌گوید: دایم بهانه می‌گیرد، اصلاً کار نمی‌کند. کاری ندارد بکند جز اینکه اتاق‌ها را کثیف کند، ... بخورد و تف بیندازد و فرته فرته تریاک بکشد، آن وقت گریه کند. (همان ۱۲۴).

از نظر فضاسازی، داستان «خطی روشن میان دو تاریکی» طُرفه‌تر است. جوانی ۲۲ ساله نیمه شب پس از دیدار محبوب در باغی دور از شهر، راه می‌افتد که به خانه‌اش برود و بخوابد. اکنون که راه افتاده خوش و خرم است و از میان کوچه باغها می‌گذرد. امّا به زودی راه را گم می‌کند و سرگردان می‌شود. سرانجام گذر او به باغی عجیب که ساکنان عجیب‌تری دارد، می‌افتد. صاحب باغ پیری است با ذوق، امّا خیالاتی که دوست ۲۲ ساله‌اش را در جوانی از دست داده و این همه سال منتظر او یا دست‌کم منتظر باز آمدن روح او بوده است. اکنون پیرمرد، جوان سرگردان را در مقام روح دوستش می‌شناسد و به باغ خود دعوت می‌کند. او اصرار دارد جوان راز عوالم پس از مرگ را برای او بیان دارد. جوان پافشاری می‌کند که نمرده است و با روح دوست جوان پیرمرد نیز نسبتی ندارد، امّا این حرف‌ها به گوش صاحب باغ فرو نمی‌رود. سرانجام کار به منازعه می‌کشد و چیزی نمانده است که جوان، پیرمرد را بکشد.

کتاب دیگر مجابی، کاملاً سیاسی است و *شهربندان* نام دارد. (۱۳۵۵). نام بخش‌های رمان *شهربندان* از دستگاه‌های موسیقی گرفته شده: درآمد، بیداد، نفیر، نوروزخارا، جامه‌دران.

رویدادهای رُمان در افغانستان می‌گذرد، امّا می‌تواند در بسیاری جاهای دیگر نیز روی داده باشد. فضای آن سنگین و معمایی وگوتیک است. مسافری پس از پنج سال اقامت در اروپا به زادبوم خود برمی‌گردد و در راه سفر به زن و فرزندانش می‌اندیشد. آنها را می‌بیند که با لبخندهای شیرین به استقبال او آمده‌اند. امّا در تالار انتظار فرودگاه کابل جز چهره‌های عبوس و ناآشنا نمی‌بیند، کسی در انتظارش نیست... در راه فرودگاه و خانه، اشخاص با لباس‌های قهوه‌ای و مسلسل به‌دست او

را متوقف می‌کنند و به بازدید چمدان‌هایش می‌پردازند. رساله دکترایش را توقیف می‌کنند. اینها حق دارند همه جا را بگردند: توی چمدان، خانه، جوراب‌ها و .. سرک بکشند... مسافر از وضع نابیوسیدهٔ شهر، خاموشی، سکوت، شلیک گهگاهی مسلسل‌ها حیران می‌شود. به خانه می‌رسد، امّا کسی از او استقبال نمی‌کند، خانه ساکنان جدیدی یافته است. قهوه‌پوشانی مسلسل به‌دست ... که با خشونت او را از در خانه می‌رانند، همسایه‌ها نیز پاسخی به پرسش او نمی‌دهند، به هر کسی که تلفن می‌زند یا شماره اشتباهی است یا اظهار ناآشنایی می‌کنند. ناچار شب را در گوشهٔ آشپزخانهٔ رستورانی به صبح می‌رساند. از آن پس اوقات مسافر (دکتر حقوق و وکیل دادگستری) صرف جستجوی زن و فرزند و بازگرفتن خانه‌اش می‌شود. از این دایره به آن دایر، از این محل به آن محل می‌رود، همه‌جا پاسخ سر بالا می‌شنود، همه‌جا تحقیر می‌شود. خیلی از قهوه‌ای‌پوشان بر سراسر کشور چیره شده‌اند و شبکه‌های اطلاعاتی مهیبی درست کرده‌اند، قانون‌های گذشته از رواج افتاده و قانون زور بر جای آن نشسته. عدالتی دور از دست در فضایی مبهم چشمکی می‌زند... عدالتی که هر چه به سویش می‌روی، دورتر می‌شود. مرد گاهی به خانه‌اش که به زور تصرف شده سر می‌زند، بلکه زن و فرزندانش را ببیند

بچه‌هایش گاه از گل‌های باغ دسته گلی درست می‌کردند، برای کسی که در طبقه بالاتری بود می‌بردند... زن که از همان روز نخست متوجه حضور غائبانهٔ او در اطراف خانه شده بود، گاه و بی‌گاه به هوای رخت پهن کردن، آب دادن گل‌ها، خالی کردن ظرف زباله از عمارت بیرون می‌آمد، دزدانه به سوی او که پشت چنار یا در پشت صخرهٔ جنوبی دیوار پنهان شده بود، نظر می‌افکند... آنها با دیدن او شادی کرده بودند. چهره‌های زرد و تن‌های استخوانی‌شان از دیدن او به لرزه‌ای شوق‌انگیز درآمده بود. (صص ۵۵ ـ ۵۶).

مسافر به‌تدریج، حضور زور و هراس را در کابل اشغال‌شده ادراک می‌کند. چهره‌ها همه در پشت نقاب‌هاست و از بی‌هوایی غرق کرده و از شکاف

حدقه‌های نقاب با نگاهی تیره و خونین به روبه‌رو می‌نگرند. فقط مرد مسافر وکیل از فرنگ برگشته بی‌نقاب است و از این رو شناخته شده و در معرض خطر است. او را زیر نظر دارند. برادرش به او گفته است«یا باید بمانی و نقاب به چهره بزنی یا بگریزی... اشغالگران می‌خواهند انسان نباشی، [می‌خواهند] نباشی» (ص ۵۹) امّا وکیل دادگستری سر مقاومت دارد. مدام به نزدیک خانه می‌رود و گاه زن و فرزند را می‌بیند... خواب‌های او همه سرشار از هراس است. در خواب می‌بیند قهوه‌ای‌پوشان او را گرفته، سرنگون در نقبی که کنده بود (برای بیرون بردن زن و فرزند از خانهٔ خود) انداخته‌اند و سر نقب را با فرش و کتاب پوشانده‌اند. نقب کور شده است و راه دَررو ندارد.» (ص ۶۵)

مردم دیگر نامی ندارند، شماره‌اند. اینها دو گروه بیشتر نیستند: دولتی‌ها یا گروگان. وکیل جزء هیچ‌یک از این دو گروه نیست. غریبه‌ای است، ولگردی است بی‌خانه و خانمان. او باید دوران برزخی سختی را بگذراند، از هویّت خود بگذرد تا به هویّت مشخص یک گروگان برسد «او چه بود؟ زایده‌ای پرغوغا، حجمی تراشیده از آفتاب، پوکیده از گرما، انباشته از کاه و کلوخ.» (ص ۷۵) در چنین فضای تیره و خفه‌ای، وکیل، روزی صدای روح‌بخش کمانچه‌ای را از باغی می‌شنود و به راهنمایی جوانی به باغ داخل می‌شود. پدر جوان، پیرمردی است جویای حقیقت و اهل معرفت و با جسارت از آزادگی سخن می‌راند. وکیل از آن پس در باغ پیرمرد، جان‌پناهی می‌یابد. فراسوی پوچی‌ها و شماره‌های زندان اشغالگران، نغمهٔ موسیقی او را به زندگانی امیدوار می‌کند. در بیرون از باغ، همه‌جا راه‌ها بسته شده، راه اندیشه و عمل با هم. پیرمرد می‌گوید: «این‌ما بودیم که آنان را بر دوش خود سوار کردیم.» (ص ۷۱) وکیل، کم‌کم با دیگرانی که هنوز هویّت خود را از دست نداده‌اند آشنا و نزدیک می‌شود. فرمانده اشغالگر، ساکن خانهٔ وکیل، به مرگی مرموز می‌میرد و اشغالگران گروه زیادی را به صف می‌کنند تا در عزای رسمی او شرکت کنند.

نجواهای ناراضیان به گوش می‌رسد، مقاومتی ناگزیر امّا خفی شکل می‌گیرد. اینها در جایی گرد هم می‌آیند و گفتگو می‌کنند. در این گفتگو روشن می‌شود که نظام گذشته نیز با حق و عدالت بیگانه بوده و قانون را همواره به سود خود تفسیر می‌کرده است. یکی از آنها امّا نظری دیگر دارد و می‌گوید به هر حال پیش‌تر حساب و کتابی در کار بود، اما این اشغالگران «مانند بافت سرطانی، قانون دیگری دارند. رشد آنها، نیروی آنها متوجه زوال و انهدام است.»

وکیل، سرانجام کار و هویتی پیدا می‌کند، او را به شغل باغبانی می‌گمارند. فرمانده جدید برخلاف فرمانده پیشین درس خوانده است و سر آشنایی با وکیل دیروز و باغبان امروز دارد. می‌خواهد رسالهٔ او را بخواند و از اندیشه‌هایش مطلع گردد. وکیل همچنان در حفظ هویت قدیمی و یادگارهای عزیزش می‌کوشد و فرمانده جدید می‌کوشد او را با وضع جدید سازگار کند و گاهی نیز می‌کوشد او را به نفی گذشته و نادیده گرفتن زن و فرزند و مقام و تاخت به سوی آینده‌ترغیب کند. وکیل می‌گوید «پس چرا خودت این کار را نمی‌کنی؟ او پاسخ می‌دهد: من نمی‌توانم، اسیر سلسله مراتبم، تازه‌چیزهایی به‌دست آورده‌ام... امّا تو می‌توانی، چون همه‌چیزت را از دست داده‌ای.» (ص ۱۱۱)

وکیل در اندیشهٔ کشتن فرماندهٔ جدید، این فیلسوف ـ جلّاد مهیب است. و فرمانده نیز این را می‌داند و در «شبی می‌گسارانه» به او می‌گوید «تو مرا خواهی کشت. می‌دانم. بایستی می‌کشتمت. امّا دیگر نمی‌خواهم کسی را بکشم. خسته شده‌ام. شبهایم پُر از کابوس گلوهای بریده، چشم‌های از حدقه درآمده و فریادهای خفه شده است. نمی‌خواهم ترا نیز در آن جهنم هر شبه دیدار کنم.» (ص ۱۲۵)

پس از زمانی دراز دلهره و انتظار، فرمانده به سفر می‌رود و به وکیل اجازه می‌دهند به خانهٔ خود برود. اشغالگران از خانه رفته‌اند و زن و فرزندانش آزاد شده‌اند. خانه و ساکنان آن صدمهٔ بسیار دیده‌اند، امّا هنوز در باغ، نسترن‌ها و یاس‌ها، مربع سنگی حاشیهٔ چمن در سایه روشن چراغ‌ها... جلوه‌ای روح‌بخش

دارند. مرد پس از مدت‌ها رنج و درد با همسرش تنها می‌شود، از شیشه‌ای که به ترفند و لطف زنش از آسیب دهر مصون مانده، می می‌نوشد و گرم می‌شود و جانی تازه می‌گیرد. اکنون تردیدی کشنده‌تر به سراغ وکیل و زنش آمده. اگر بار دیگر وکیل را ببرند، آنها را از یکدیگر جدا کنند... چه خواهد شد؟ روزی او را به نزد فرمانده می‌برند و فرمانده از حال و وضع او جویا می‌شود. او را فردی ممتاز می‌شمارد. وکیل می‌تواند به نظام جدید بپیوندد و کارهای خلاف قانون آنها را صورتی قانونی بدهد. در این صورت همهٔ حقوق او به وی بازگردانده خواهد شد و با زن و فرزندان به آسودگی خواهد زیست. وکیل تسلیم می‌شود و به گفتهٔ خودش «در تدوین قانون که همه به آن نیاز دارند» شرکت می‌جوید، امّا مردم می‌گویند وکیل با «قهوه‌ای‌پوشان» دوست و همکار شده است. وضع وکیل روز به‌روز دشوارتر می‌شود. دو نفر از جوانان زیر دست او کم‌کاری می‌کنند و او این مسأله را به فرمانده بازگو می‌کند «سه روز دیگر، وکیل خبر اعدام یکی از آنها را به جرم شرکت در توطئه در روزنامهٔ صبح می‌خواند. قلبش تیر می‌کشد. جوان را می‌بیند که با لبان فشرده روبه‌روی او ایستاده، خون‌فشان و اندوهگین به او می‌گوید: تو مرا لو دادی!» (ص ۱۵۶)

شایعه‌ها دامنه‌ای گسترده می‌یابد. مردم، وکیل را آدم‌فروش و قاتل می‌شمارند. ولی او ناچار است با فرمانده یا «تجسّم مرگ» مدارا و همکاری کند. همسرش می‌گوید این دیدار هر روزهٔ تو با «مرگ» ما را خواهد کشت. تو ما را کشته‌ای، همه چیز را از بین برده‌ای ... پسرش را در مدرسه کتک می‌زنند، کودکان او را پسر جاسوس می‌نامند. زن و فرزندش بیمار می‌شوند. فرمانده روز به روز او را بیشتر آلودهٔ کارهای خلاف می‌کند. در جشن تولد دختر خردسال وکیل، در میهمانی مجلل و تشریفاتی امّا سرد و سنگین، انفجاری مهیب، شیشه‌های ساختمان را خرد می‌کند و دود باروت به درون اتاق تنوره می‌کشد. ژنرال گمان می‌برد کودتا شده، خانم او به زیر میز پناه می‌برد، پیرمردی از حال می‌رود و به زمین می‌افتد، امّا بعد

که معلوم می‌شود انفجار اهمیّت چندانی نداشته، همه آرام می‌گیرند. وکیل به‌تدریج به بیهوده بودن کار خود پی می‌برد، کم‌کاری می‌کند، توبیخ می‌شود، دیگر نزد فرمانده نمی‌رود. او از اعماق رنج و تحقیر به‌تدریج سر برمی‌دارد، زمین‌خورده‌ای است که بار دیگر قیام می‌کند. در دیدار آخر با فرمانده در برابر او با هفت‌تیری سبز می‌شود و فرمان می‌دهد: زانو بزن، نگهبانان سر می‌رسند، امّا به اشارهٔ فرمانده، ساکت می‌مانند. وکیل می‌خواهد فرمانده زنده بماند و برای زنده ماندنش التماس کند: «اینها که دیگران را به فریاد آورده‌اند، ذلیل‌اند، بی‌اسلحه چیزی نیستند. گندیده‌اند، حتی حشره هم نیستند، مرده‌اند.» (ص ۱۹۴)

وکیل به مقصود می‌رسد و فرمانده را به زانو درمی‌آورد و سپس اسلحه‌اش را به میان گلبوته‌ها پرتاب می‌کند و به راه خود می‌رود، امّا در همین زمان، صدای مسلسل نگهبانان برمی‌خیزد و گلوله‌ها او را درمی‌یابند. در آخرین لحظه، رؤیای پیشینش را به یاد می‌آورد: «خانه‌ها منفجر می‌شوند... آن‌گاه از غبار ویرانی کودکان می‌آیند، گروه‌ها گروه به هیئت گل، نسیم، باران، شعر، موسیقی ... می‌باریدند، می‌روئیدند، می‌شکفتند. با آوازشان در سایهٔ عبورشان برآسمان بهاری، شهری تازه می‌روئید.» (ص ۱۹۶)

شب ملخ درواقع، ماجراهای گونه‌گونی است که بر زمینهٔ شهری بمباران شده قرار داده شده و روی می‌دهد. مجابی با قلمی طیبت‌آمیز و شاعرانه، تأمّلات خود را دربارهٔ مرگ و زندگی، واکنش اشخاص در لحظهٔ بمباران، ترس‌ها، دلهره‌ها، جسارت‌ها، و ایثارگری آنها را به تصویر می‌کشد. یکی از صحنه‌های مهم کتاب «... در تعطیلات»، شرح گریز خانواده‌ای اشرافی است به اصفهان. «مامان جگر» حجمی سه رقمی از گوشت و پیه، در بستر خوابیده و پسران و عروس‌ها و خویشانش به دور او گرد آمده‌اند.

پسر بزرگتر گفت. مادر بستنی بخور!

فیل نالید: دیگر بس است.

برای قند خونت خوب است.

برای فشارم بد است.

اما برای صفرایت خوب است. (ص۹۶)

اینجا نیز بمباران است. بازار بحث داغ می‌شود. سال پیش که آمریکا بودند، چه خوب بود. چرا گذاشتند و آمدند؟ «برق می‌آید، سفره را پهن می‌کنند. دو پسر مثل دو چوب، زیر بغل مامان جگر را بلند می‌کنند، می‌آورند کنار سفره. آن‌قدر می‌خورند که دوباره برق می‌رود.» (ص ۹۹) قلم مجابی با ضرب‌آهنگی استهزائی یا طنزآمیز در این کتاب، کوچک و بزرگ را می‌نوازد. در پایان کتاب، موشکی به عمارتی می‌خورد و ابری از کاغذ: قباله‌های نیمسوخته، کاغذهای اداری، مجموعه‌های خصوصی، کتاب‌های دعای هفتادمنی به زبان عربی، نسخه‌های خطی، پروندهٔ دعوایی ناموسی... در فضای شهر به پرواز درمی‌آید. «بقال از درودگر پرسید: پانصد تومانی سابق را چند می‌خری؟ ـ پانصد تومان می‌خرند ـ تو می‌خری؟ ـ مگر خرم!» (ص ۲۶۶)

روز و شب‌های بمباران به پایان می‌رسد. کودکی که از بازی برمی‌گردد. برتری می‌دهد دیرتر به خانه برود ... در بالای سرش دفتری پُر ورق در پرواز است. پریده آن را می‌گیرد... فقط صفحهٔ اوّل دفتر سیاه شده. طفل، نوشتهٔ این صفحه را می‌خواند «موشک درست به ساختمان پزشکی‌قانونی خورد، روی سردخانه، مرده‌ها پرتاب شدند بیرون توی خیابان». طفل به خود می‌گوید چه چیزهای بی‌معنایی! و ورق دفتر را می‌کند و مچاله می‌کند و دور می‌اندازد و زمانی که به خانه می‌رسد و پدر و مادرش هراسان به سوی او می‌دوند، دفتر سفید را مانند پرچم بی‌گناهی‌اش بالا می‌برد.

لحظه‌های طیبت‌آمیز و گاه مضحک در *شهربندان* نیز هست: «پیرمَرد از حال‌رفته را از زمین بلند می‌کردند که ضربهٔ بی‌اختیار او، رونقی دیگر به مجلس داد.» (۱۷۹). تصاویر اسطوره‌ای نیز در هر دو کتاب کم نیست «وکیل ...

دیده بود که هیولایی به هیئت گاو وحشی سفیدی می‌آید. گاو وحشی که جهان از اندامهای او پدید آمده بود، آبها از خونش، خشکی‌ها از عضلاتش، جنگل‌ها از جعد یالش، جانداران از جانوران تنش، و آدمی از نفخه‌اش» (۱۵۸)

در آثار مجابی، طنز و جدّ، طیبت و اندوه، مضحکه و غمنامه ... به‌هم می‌آمیزد، کنش و واکنش آدمیزادگان ـ به‌ویژه مردم طبقه متوسط ـ را در برابر سیل حوادث به تصویر درمی‌آورد.

مجابی در *شهر بندان* شخص تحصیل کردهٔ ثروتمندی را همچون عنصر مقاومت به میدان می‌آورد. شخصی که دم و دستگاه و منصب چشمگیری دارد، از این رو به دشواری می‌توان او را عامل مقاومت ملی شمرد. در قصه نیز می‌بینیم که این شخص در میانهٔ راه تسلیم می‌شود و با دستگاه اشغالگر کنار می‌آید. حرکت ثانوی او در به زانو درآوردن فرمانده و سپس پرتاب اسلحه به میان گلبوته‌ها و روی برگرداندنش از فرمانده و نگاهبانان، خصلتی مصالحه‌جویانه دارد و این عمل را نمی‌توان عملی انقلابی شمرد. از سوی دیگر، ناآگاهی او از وضع کشورش، بوی ساده‌لوحی می‌دهد. چگونه وکیل تحصیل کرده و دکترای حقوق در اروپا، می‌تواند از واقعهٔ اشغال کشور و نتایج آن بی‌خبر مانده باشد. در جهانی که اخبار لحظه به لحظه از این سر دنیا به آن سر دنیا می‌رسد، قهرمان رُمان *شهر بندان* با چنان سادگی و بی‌خبری وارد فرودگاه کابل می‌شود، که گویی از کرهٔ مریخ به زمین آمده است.

داستان‌های دیگر مجابی، *آقای ذوزنقه* (۱۳۵۰)، *من و ایوب و غروب* (۱۳۵۱)، *کتیبه* (۱۳۵۵)، *دیوساران* (۱۳۵۹)، مایه‌هایی از طنز و استهزا، یا درونمایه‌هایی آمیختهٔ وهم و خیال دارند.

دیو ساران مجموعهٔ سه قصه تمثیلی است. در قصه نخست، مردی پس از سی‌سال دوری به شهر خود برمی‌گردد. او نخست به آرایشگاه زنانه‌ای راه می‌یابد و شب را در آنجا بیتوته می‌کند. امّا سپس وارد حوزه‌ای وهم‌آمیز

می‌شود. محلی با خانه‌های همشکل و آدم‌هایی که با شماره مشخص شده‌اند و مانند ماشین عمل می‌کنند. در قصه دوم، آقای طبیعتی در شهری ماشینی شده محصور شده. او در برابر تمدن ماشینی جدید مقاومت می‌ورزد، امّا این کار سودی ندارد و سرانجام در مقام حافظ آنتن‌های تلویزیون آسمان‌خراشی در اتاقی بالای بام به کار می‌پردازد. قصه سوم، داستان سه خواهر است و سهراب فرزند یکی از اینها و مردی ناشناس سگباز، که روزی از باغ آنها عبور کرده. خانم آغا و زعفران (مادر سهراب) در آب غرق می‌شوند و پدر سهراب و گلابتون (خواهر سومین) که در خفا با هم پیوندی دارند با قطاری «باغ سه خواهران» را ترک می‌گویند در حالی‌که سهراب را طناب‌پیچ کرده جلو قطار می‌اندازند. خط راه‌آهن به باغ رسیده و آنجا را ویران کرده و سهراب قربانی این تمدن ماشینی، یا به تعبیر هاکسلی، قربانی این دنیای ستایش‌انگیز جدید است.

نرگس‌ها و داستان‌های دیگر*

سی پاییز، کفهٔ ترازو را سنگین کرده است و او به دنبال چند فصل بهاری می‌گردد که گم کرده است. همهٔ آنچه را که کف اتاق است، به هم می‌ریزد و به جای بهار، دو حلقهٔ تازه پیدا می‌کند و به پای روحش می‌زند. یک بار دیگر به کنار پنجره می‌رود تا ببیند به پای دریا که زنجیره زده، که خاموشی نارنجستان ناممکن است (*زن شیشه‌ای*، ص ۱۱۸)

تامس هاردی گفته است: «هدف واقعی ولی ناگفتهٔ داستان، شادی بخشیدن از راه خشنود ساختن عشق آدمی به عنصر غیرعادی در تجربهٔ انسانی است»[1] این گفته درست است و بر آن باید افزود، مشروط بر اینکه «عنصر شگرف تجربهٔ انسانی» حاوی غموض و روابط متضاد واقعیت برونی و درونی باشد. و این نیز واقعیتی است که «انتظار» ما از قصه یکی و یکسان نیست و از خوانندهٔ به خوانندهٔ دیگر فرق می‌کند. با این همه، انتظارهای ما در نقطه‌ای به هم می‌رسند و همهٔ ما می‌خواهیم آنچه عرضه شده «روایتی داستانی» باشد، نه چیز دیگر.

در مجموعه داستان‌های بانو راضیهٔ تجار: *نرگس‌ها* (۱۳۶۸)، *زن شیشه‌ای* (۱۳۶۹)، و *سفر به ریشه‌ها* (۱۳۷۲) با روایت داستانی جدید رویاروییم. در

---

* *کیهان فرهنگی*، سال یازدهم، شمارهٔ۱، فروردین ۱۳۷۳، صص ۳۴-۳۸.

بیشتر موارد، تأثیرات حسی و عاطفی در بیانی تغزلی سرریز می‌کند و ظرافت کار، قصه‌ها را به مرز شعر می‌رساند. بویژه در *نرگس‌ها* همه چیز رقیق می‌شود تا به رنگ عاطفه‌ها و ایده‌های نویسنده درآید. وحدت مضمون و عمل در اینجا به وحدت تأثیرات حسی و عاطفی تحویل می‌شود و اوصاف و حتی گفته‌ها رنگی تغزلی و شاعرانه می‌یابند:

تکهٔ نوری لرزان و لغزنده به هر سو می‌چرخد و دست به چهرهٔ آب و سایه و خاک می‌کشد» و نیز «سیرسیرکی به ناله می‌خواند و نخستین ستارهٔ لرزان و شفاف از آبی بلند می‌چکد» یا «بنفشه‌هایی که با چهرهٔ مخملین و نگاهی خمار به حباب‌هایی که تیله‌وار می‌غلتند، خیره‌اند» و «بنفشه‌ها آهسته نفس می‌کشند. غروب روی شانه‌های ظریفشان سنگینی می‌کند...»

نویسنده، نمادهایی مانند «آب»، «آیینه»، «ستاره»، «دریا»، «شیشهٔ شکسته»،«گوزن» و «آهو» را در بیانی شاعرانه می‌پیچد و در مواردی در معنایی «فراسویی» گرد می‌آورد. او به‌تقریب، بینشی عارفانه از واقعیت دارد و با همین بینش، نقبی از واقعیت روانی و دانستگی زنانه به سوی «فرا واقعیت» می‌زند. گاه اشاراتی می‌کند و می‌گذرد و در این موارد، کار به حلقه‌های پیچاپیچ دودی می‌ماند که به فراز می‌رود یا رشحه‌های فواره‌ای که به فرود افشانده می‌شود. نویسنده گویی شعری می‌نویسد که بینش‌هایی را دربارهٔ احساس روشنی و تاریکی درونی برمی‌انگیزد، تا خواننده را به جایی ببرد که احساس کند با چرخیدنی موزون از واقعیت هر روزینه فراتر رفته است و می‌تواند در لحظه‌های گریزان زندگانی درونی به بصیرتی ویژه دست یابد: «همهٔ آنچه در اطرافم هستند، چون من،سرشار از حسی خاکستری‌اند، حتی چراغ‌های دریایی».[۲]

این اوصاف شاعرانه و گاهی قدیمی و اشرافی البته نمی‌تواند بیان‌کنندهٔ زندگانی فردی روستایی یا ساکنان کوی‌های فقیرنشین باشد و همین‌طور نیز هست، زیرا صحنهٔ رویدادهای مجموعه‌های یاد شده در خانه‌های قدیمی حیاط

و باغچه‌دار یا در خانه‌های نیمه اشرافی قرار داده شده. برای نمونه در داستان *هفت بند* زنی را می‌بینیم که شویش شش بار با کسب رضایت او به جبههٔ نبرد رفته است، او مرد جنگ است و در همان زمان، مرد عشق و مهربانی نیز هست و به همسرش می‌گوید:

برای آخرین بار است. این سفر را که رفتم، دیگر تمام می‌شود [چوب‌دستی خود را به سوی زن دراز می‌کند] این آخرین نشانه‌ای است که گذاشتم. وقتی که برگردم می‌اندازمش دور ... و یا برای یادگاری بالای طاقچه و یا هر جا.... [۳]

زن با خود نجوا می‌کند:

می‌دانم که دروغ می‌گویی. تو ماندن را نمی‌شناسی. تو مثل بادی، اگر بمانی دیگر نیستی ... اما این بهار، حداقل این بهار.[۴]

شوهر برای هفتمین بار به میدان نبرد می‌رود و زن در خانه‌ای ییلاقی در تاکستان، که مانند سبویی مست مست زیر نور بهار لمیده، تنها می‌ماند:

بر لبهٔ بام ایستاده‌ام: پیچک‌ها فواره‌وار بالا آمده‌اند و عطری گس و رخوت‌آور از این فواره‌های گردان به اطراف پاشیده می‌شود. روی پیراهنم دو شاه‌توت سرخ، گلدوزی شده.[۵]

زن در دلهره‌ها و رخوت و انتظارها دست و پا می‌زند تا اینکه پستچی نامه‌ای می‌آورد: «خبر کوتاه است: دیگر نمی‌آیی خمپاره‌ای که به زمین افتاده به جای گل، به جای هر چه مرگش نمی‌توانست فاجعه باشد تو را برداشته و به اوج کشانده». اگر این «داستان» را از آرایه‌های لفظی شعرگونه‌اش بپیراییم، از خبر ساده روزنامه‌ای فراتر نمی‌رود. مردی با اینکه زنش را بسیار دوست دارد، برای انجام وظیفه به جبههٔ نبرد می‌رود و کشته می‌شود و زن تنها می‌ماند. همین! نه اوج و فرودی. نه طرح و توطئه (Plot) ای، و نه رویدادهایی که به طور علّی یکدیگر را دنبال کنند، اما در همین «داستان»، رمز و استعاره‌ای در کار است. چوبدستی که مرد به جا گذاشته،

هفت بند دارد و هر بند آن، نشانهٔ سفری است. آیا این سفر هفتگانه رمزی از راه‌های سلوک (هفت مرحلهٔ عشق) نیست؟

اوصافی که از زن و مرد، بویژه از مرد به دست داده می‌شود، اوصاف فیزیکی و دقیق نیست. با پذیرفتن فداکاری و ایثار مرد ـ که حرفی در آن نیست ـ ما با رویدادی مرتبط، اما بدون «طرح» رویاروییم. در نتیجه، کار نویسنده به بیان تأثرات حسی و عاطفی زن محدود شده. این به خودی خود نقصی نیست، اما زمانی که زن به وصف محیط و اشیاء می‌پردازد دیگر سنگینی ضربه‌های جنگ را احساس نمی‌کنیم. زن روایت می‌کند که:

ننه رقیه برایم چای می‌آورد، با کلوچه‌هایی که طعم کره دارند.[۶]

یا:به پشت بام می‌روم، رو به رویم تاکستان است، سبز سبز.[۷]

در داستان «از ستاره تا ستارگان»، باز با موضوع جنگ رویاروییم. دو برادر به نام‌های افشین و تکین، فرزندان سرهنگی سختگیر و به نسبت مرفه به میدان نبرد می‌روند. افشین پاهایش را از دست می‌دهد و تکین، کشته می‌شود. اینجا ما به‌طور مستقیم در عرصهٔ نبرد هستیم، اما آنچه از میدان نبرد گزارش می‌شود خبر از «شنیده‌ها» می‌دهد، نه «دیده‌ها». دو برادر با هم بزرگ شده و با یکدیگر انس عجیبی دارند. در کودکی روزی تکین گلدان گرانبهایی را می‌شکند و دو برادر مانند دو موش خیس، خیس از عرق و ترس، ترس مذاب به زیر زمین خانه پناه می‌برند. سرانجام، سرهنگ پیشاپیش جستجوگران آنها را می‌یابد و دو کشیده به صورت یکی از آنها می‌نوازد. سرهنگ سختگیر و باهیبت است و خطای کودکانش را به شدت کیفر می‌دهد و در پاسخ دایه که «بچه‌اند، آنها را ببخش!» می‌گوید:

بچه‌های من! اینها باید در کوچکی هم بزرگ باشند.[۸]

این سختگیری‌ها افشین و تکین را دلسخت می‌کند، به‌طوری که در بزرگی می‌توانند به ویژه در عرصهٔ نبرد، رقت قلب را کنار بگذارند. به همین دلیل، وقتی افسر عراقی اسیر با پا به زیر دست افشین می‌کوبد تا اسلحه از دستش

بیفتد و گردن افشین را می‌چسبد، تکین بدون تأمل، دشنه‌اش را در شکم افسر عراقی فرو می‌برد... عراقی با لثه‌های سرخ می‌خندد و افشین می‌گوید: «آه،کثافت‌ها را باید کشت،رحم نباید کرد. دیدی چطور می‌خندید؟».[۹]

این اوصاف خواه و ناخواه این گزاره را به دست می‌دهد که سختگیری سرهنگ در پرورش کودکان، نتیجهٔ مطلوب به بار آورده و آنها را برای ابزار خشونت در میدان نبرد آماده ساخته. اما این علتی تامه نمی‌تواند باشد. عرصهٔ نبرد اشخاص را عوض می‌کند. در اینجا اگر نکُشی کشته می‌شوی و خود این واقعیت، کارساز است و به دلیل دیگری نیازی نیست.

باید اشاره کنیم که دربارهٔ جنگ سنگین هشت ساله ـ که فراز و فرود بسیار داشته و به سبب دسیسه‌های کشورهای استعماری، دو ملت ایران و عراق ضایعه‌ها و تلفات سخت متحمل شده‌اند ـ هنوز رمان یا داستان کوتاه موفقی به چاپ نرسیده است. اگر *زمین سوختهٔ* احمد محمود را ـ که دربارهٔ رویدادهای ماه‌های نخست این نبرد تحمیلی است ـ کنار بگذاریم، دیگر داستان‌ها، همان‌طور که رضا رهگذر در کتاب خود با عنوان *هشت سال جنگ* نشان داده است، اغلب از پشت جبهه گزارش شده‌اند. نگارندهٔ این سطور، مطلبی بر آنچه او نوشته است نمی‌افزاید، فقط اشاره‌می‌کند که بسیاری از یادداشت‌ها و خاطرات رزمندگان ـ با اینکه قصد ایشان داستان‌نویسی نبوده ـ به مراتب، واقعی‌تر و مهیج‌تر از این داستان‌هاست. شاید یکی از عوامل به وجود آورندهٔ نقص داستان‌های یاد شده، این نیز باشد که نویسندگان ما از ساختار رمان و داستان حماسی بی‌خبرند و گمان می‌برند با اوصاف سلاح‌های نبرد، گرد و خاک، حرکت هواپیما و غریوهای نبرد و واژه‌هایی مانند منور، آتشبار، موشک، آتش توپخانه و ... به وصف صحنهٔ نبرد توفیق یافته‌اند. اوصافی از این دست: منورها کمانه می‌کنند. خوشه‌های رنگی در هوا می‌افشانند. در سایهٔ روشن آتشبارها، یازده تن را می بیند.

بعضی افتاده به خاک و بعضی گم در شب و دود.[۱۰]

یا:

آمبولانسی می‌رسد. سرباز، زیر ملافه، نفس آخرین را می‌کشد. یک لکهٔ سرخ، سفیدی پارچه را مُهر می‌زند. صدا، صدای دف می‌رود و می‌آید.[۱۱]

صحنهٔ نبرد با این اوصاف مجسم نمی‌شود. کسی نمی‌تواند مرگ را وصف کند، جز آنکه با آن پنجه در پنجه افکنده باشد. یا صحنه‌های نبرد را مجسم کند جز اینکه ترس و دلیری، سنگدلی و مهربانی، کرّ و فرّ، حقارت و بزرگی را یکجا در سیر رویدادها و حالات اشخاص گنجانده باشد. عنصر اصلی نبرد، ستیزه (Agon)، و ساختار آن، متضمن معتبر شمردن «حریف» است. پهلوانی که دشمن را «ناچیز»و «حقیر و بیچاره» می‌شمارد از آیین نبرد هیچ نمی‌داند. به همین دلیل، حماسه‌نویسان، همواره بیان آرام و سرد و بی‌طرفانه داشته‌اند تا بتوانند خشونت صحنهٔ نبرد را تا ژرفای دانستگی شنونده و خواننده رسوخ دهند. برای راویان روایات کهن و فردوسی، افراسیاب شخص بد و اهریمن-خوئی است، اما به نزد آنها او در همان زمان، مهاجمی بی‌باک، انتقامجو، خطرناک و مهیب است:

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

از سوی دیگر، خشونت صحنه‌های نبرد و خصلت حریفان نباید از منظره‌ای تبلیغاتی و با هیجان انگیزی وصف شود. نویسندهٔ آگاه می‌گذارد خود صحنه، بازگوکنندهٔ خودش باشد. سیر در عرصهٔ نبرد، سیر در صفحهٔ گل و گلزار نیست که وصف آن را بتوان با برشماری مبالغی اوصاف هیجانی برگزار کرد. در اعلامیه‌های نبرد طرفین، این کار رواست و در همهٔ نبردهای معمولی همین‌طور بوده است که تلفات خودی را اندک و تلفات حریف را بسیار بیان کرده و می‌کنند، ولی داستان‌نویس حماسی، اعلامیه‌نویس نیست و زشت و زیبا و پیروزی و شکست را با هم نشان می‌دهد. به عنوان نمونه باربوس

(Henry Brbusse) در جبههٔ جنگ اول جهانی در دل آتش، رمانی به نام *آتش* (le feu) نوشت که بسیار تکان دهنده است ولی ناشر محافظه‌کار از او خواست که واژه‌های «زننده و منافی اخلاق» آن را حذف کند و این حذف، آسیب بسیار به رمان باربوس وارد کرد، به کتابی که به گفتهٔ رومن رولان، «زنده‌ترین اسناد دربارهٔ زندگانی سرباز فرانسوی در میان سنگرهاست». باربوس در قسمتی از کتاب، گفت‌وگو با یکی از همرزمانش را نقل می‌کند. او می‌پرسد دربارهٔ چه چیز و چه می‌نویسی؟ باربوس پاسخ می‌دهد: «زندگانی خودمان را می‌نویسم».

می‌نویسی که ما چه جور شپش‌ها را می‌کُشیم؟ چه جور به هم فحش می‌دهیم و چه‌طور با هم شوخی می‌کنیم؟

آره، واقعیت را می‌نویسم.

البته نوشتن واقعیت به صورت مستقیم و گزارش‌گونه اثری هنری پدید نمی‌آورد. نویسنده باید درونمایهٔ واقعیت را بگیرد و آن را به زبان هنر تصویر کند.

در *نرگس‌ها* و *سفر به ریشه‌ها* البته صحنه‌هایی هست که اخبار و نتیجه‌های نبردها را از دید زنی از طبقهٔ‌متوسط مرفه بیان می‌کند. در همان داستان «هفت بند» نویسنده اندوه دوری زن از شویش را خوب نشان می‌دهد. خود داستان *سفر به ریشه‌ها* به دلیل داشتن «طرح»، منطقی‌تر و بهتر از آب درآمده. راوی زنی است که مجید، شخص دیگر داستان را دوست می‌دارد، اما مجید، آماده برای ازدواج نیست. او در جبهه مجروح و معلول می‌شود و وی را به خانه می‌آورند و در گوشهٔ خانه در «اتاق پنبه‌ها» مسکن می‌دهند. حالا زن سرگردان است و در کوچه‌ها راه می‌رود و گذشته را همراه ضرب‌آهنگ پای رزمندگان که به سوی جبههٔ نبرد می‌روند در دانستگی خود می‌شنود و باز می‌سازد:

یک، دو، سه، چهار ... درخت ایستاده است. بلند و پیچاپیچ و راه را نشانم می‌دهد. رود خروشان با هزاران دست، جلوتر از من راه می‌سپارد. مه فروریخته و شعاع باریکی از نور می‌تابد. به بالا نگاه می‌کنم. طاق آسمان آینه-

کاری است. شکرین لباس‌ها با سربندهای سبز و سرخ پیش می‌روند. با چند قدم خود را به آنها می‌رسانم، همه مجیدند. اما در نگاهشان چیزی است که به فکرم می‌برد. تکه آینه‌ای جلو پایم به زمین می‌افتد و دوپاره می‌شود. آنها را برمی‌دارم و راه می‌افتم.[۱۲]

تأثیرات حسی و عاطفی این داستان گرچه با استعاره‌ها و تعابیر شاعرانه رنگ گرفته است، با این همه، روایت داستانی را در پرده نمی‌گذارد.

اکنون بجاست نظری به درونمایهٔ قطعه‌ها و داستان‌های هر سه مجموعهٔ نویسنده داشته باشیم.

در داستان *نرگس‌ها* پسر جوانی را در بیمارستان روانی می‌بینیم:

کنار آب نشسته است و خنکایش را با نوک انگشتانش باور می‌کند. از پشت شمشادها آدم‌هایی را می‌بیند که در آن سوی مرز زعفرانی احساس و ادراک ایستانده‌اند و پیش از آنکه به بیرون نگاه کنند به داخل خیره‌اند.

پدر این جوان، حاج نایب فرش فروش، دارندهٔ حجره‌ای در بازار، باغی درکن، زمین دونبش در جادهٔ ورامین و قطعه فرش‌های فراوان، می‌خواهد از پسرش «حاج نایب» دیگری بسازد. اما پسر می‌خواهد درس بخواند و برای خودش آدمی بشود. حاج آقا می‌گوید: «من مرد می‌خواهم نه برگ چغندر... باید زرنگ بود! هفت خط بود...[۱۳]

همین حاج‌آقا زنش را که پیر و شکسته شده، از خانه بیرون می‌کند و زن جوان می‌گیرد. ممسک و پول‌پرست است. این خانواده کلفتی دارد به نام ننه رقیه که با عروس و نوه‌اش روی زیلو زندگی می‌کنند. پسر، قالیچه‌ای را که در اتاق پنج دری است برمی‌دارد و به ننه رقیه می‌بخشد. روی قالیچه تصویر آهویی نقش شده، آهویی گریزان از شکارگاه. «همه شب‌خواب‌های پسر، نور باران است. نوهٔ ننه رقیه، روی کرک‌های نرم فرش، لخت لخت می‌غلتد و مثل غل غل آب می‌خندد».[۱۴]

اما پدر از اسراف پسر باخبر می‌شود و قالیچه را پس می‌گیرد: «بی‌عرضه! این‌طور از مال من محافظت می‌کنی؟» سرانجام پسر از دست سختگیری‌های پدر به ستوه می‌آید و حجرهٔ پر از قالی او را به آتش می‌کشد. در این داستان ستمی که بر زنان می‌رود خوب نشان داده شده، اما روایتی که به صورت تک‌گویی درونی پسر نقل می‌شود انسجام منطقی دارد و با نحوهٔ بیان بیماری روانی نمی‌خواند.

در قطعهٔ «بیست و چهار ساعت»، حسب حال مردی کارمند از زاویهٔ دید زنش نقل می‌شود. رئیس اداره کوشش‌های کارمند را درک نمی‌کند و به چیزی نمی‌گیرد و مرد و همسرش در ورطهٔ اندوه و نومیدی فرو می‌روند.

در داستان «نگهداری لاله در باد سخت است» حسب حال زندگانی زنی را از زبان خود او می‌شنویم. او در خانهٔ شوهر شب و روز زحمت می‌کشد و به مادر و پدر شوهر و برادرها و خواهر او خدمت می‌کند و «دو آهو بچه»، یعنی فرزندان خود را می‌پرورد. او در زیر بار سنگین زندگانی از پا درافتاده. سپس شوهر از خانه می‌رود و او تنها می‌ماند و بعد... «خانم جان که مُرد، آقاجان رفت و زن ستاند. برادر کوچک که بزرگ شد و به دنبال زندگی رفت، پس غم او را بیشتر دیدی. خواهر بزرگتر که منتظر به راه بخت ماند. روزگار سخت بود، زیبایی اندک [سپس زن می‌ماند و] دو اتاق و یک حیاط با اثاثیه‌ای که می‌شود با گاری کوچکی جابه‌جایش کرد و دو آهو بچه با چشم‌هایی مشوش، نشسته بر سر گذر».[۱۵]

«مرغ دریایی» زیباترین مجموعهٔ *نرگس‌ها* باز روایت از زبان زنی است که در حالت التهاب روحی به سر می‌برد. او با شوهرش توافق ندارد و می‌گریزد و به ساحل دریا می‌رود. عاشق مرغ دریایی است:

گردبادی از دور می‌آید، می‌چرخد، شیون می‌کند، گم می‌شود و دوباره پیدا، مرغ دریایی است. می‌شناسمش، پلک دریا باز است، موجی از اشک دارد. نگاهم می‌کند و به گریه‌ای پنهانی دعوت.[۱۶]

مرد که فکر می‌کند زنش دچار توهم شده، مرغ دریایی را می‌کُشد. او بی‌رحم و سنگدل است و عوالم معنوی زن را درنمی‌یابد. پا روی جسد مرغ دریایی می‌گذارد و می‌گذرد. باران بر پوست دریا پنجه می‌کشد.

آنچه گفتیم البته نمای ظاهری داستان است. داستان، رمزی است و در مرزی بین ادراک واقعی و ادراک حقیقت نوسان دارد. آن کسی که زن دوست دارد رابطه‌ای یگانه با مرغ دریایی دارد و دریا رمز پاکی، صفا یافتگی و در همان زمان، مظهر وسعت و هراسناکی، در پیش‌زمینهٔ داستان ایستاده است.

در این داستان، زبان نرم و تغزلی نویسنده، سخت کارساز از آب درآمده است، زیرا این زبان با محتوای «فراسویی» آن بسیار هماهنگ است. نویسنده اینجا داستان روان‌شناختی ننوشته تا عواطف و احساسات راوی زن را واکاوی کند. آنچه شوی زن «توهم» می‌پندارد، تأمل و سفر درونی است و جست‌وجوی تضاد و درگیری‌های نهفتهٔ درون انسان، انسانی که در مرز بین واقعیت و حقیقت ایستاده است و مدام به سوی دریا، رمز بیکرانگی و مرغ دریایی، رمز عشقی دور از دسترس و بی‌گناه کشیده می‌شود. این تجربه در همان زمان تراژیک است و خواننده باید حساسیت ویژه‌ای داشته باشد تا به تجربهٔ فراسویی زن پی ببرد. نویسنده در اینجا در مقام داستان‌نویسی مدرن، قطره‌های فروبارندهٔ احساس و تکه‌های بازتابنده و بازتابیده شدهٔ تجربه‌ای درونی را به خواننده می‌دهد و از او می‌خواهد این قطره‌ها و تکه‌ها را خود به صورت واحدی هماهنگ درآورد.

در داستان «باغ اما ویران» باز با توفانی درونی سر و کار داریم، اما این بار، توفان، درون مردی را زیر و رو کرده است. مرد، ثروت فراوان دارد و به همسرش مهر می‌ورزد، اما این زوج عقیمند و نداشتن فرزند، فضای خالی و دریایی از سوءتفاهم بین آنها به وجود آورده. زن که به شدت خواستار کودک است بچهٔ کوچک باغبان (رضوان) را در آغوش می‌گیرد و او را گلابتون نام

می‌نهد و همهٔ مهر سرشار خود را به پای او می‌ریزد. مرد از شدت حسادت به مرز دیوانگی می‌رسد و چیزهای گرانبهای خود را به آتش می‌کشد. زن، رضوان را که بیمار شده با شتاب و بدون توضیح سوار ماشین کرده است و به سوی شهر و مطب پزشک رانده است، اما مرد گمان برده که همسرش او را ترک می‌کند، پس با خود می‌گوید:

بگذار همه اینها در آتش بسوزند و خاکستر شوند. شاید از این خاکسترزار، ققنوسی زاده شود که روحش تبلور یک اندیشه شود. همان اندیشه‌ای که تو به آن رسیدی... می‌شود دوست داشت پری کوچکی را که روی حصیری به دنیا آمده است، در نئویی پارچه‌ای خوابیده، پیراهنی پر وصله پوشیده ولی چون نبات همه شیرینی و زندگی است ... از دور به جهنمی که برپاست نگاه می‌کنم تا شاید تو هم خورشیدی را باور کنی که پس از یک شب، بیرون آمده و به همراه گلابتون برگردی... شاید.[۱۷]

پیش از این از بچهٔ باغبان که بین او و همسرش حایل شده، از کودک کسی که زمین را بیل می‌زند و مادرش در خانهٔ مردم نان می‌پزد متنفر بوده، اما زنش در بچه «جز لطافت برگ گل چیزی نمی‌دیده و نمی‌بیند.»

بد نیست این داستان را پولدارها بخوانند و فقیران را در تنعم خود شریک سازند! اما از مطایبه گذشته، در اینجا نویسنده با سلاح مهر و شفقت به نبرد با سرمایه‌داری و سرمایه‌داران رفته. از سویی سرمایه‌داری مکانیسم ویژه‌ای دارد و با خواست این یا آن فرد، تغییر ماهیت نمی‌دهد. اگر می‌خواست بدهد، این موعظهٔ شفقت‌انگیز *انجیل‌ها* را قرن‌ها پیش به گوش جان می‌شنید که: «اگر پیراهنت را خواستند عبایت را نیز به ایشان بده، و خوشا حال مسکینان در روح، زیرا ملکوت آسمان از ایشان است». اما در همان *انجیل* این آموزه نیز آمده است: «سهم قیصر را به قیصر و سهم مسیح را به مسیح بدهید».

تحولی که در این داستان در مرد می‌بینیم مصنوع است یا دست‌کم تیپیک (نوعی) نیست. به نظر من با حذف این قسمت که مرد، همهٔ ثروت خود را به تاراج می‌دهد و آتش می‌زند، داستان بهتر می‌توانست به آماج خود برسد. مرد می‌توانست از پس رفتن زنش، به شدت متنبه شود و چون به او بسیار، مهر می‌ورزد، به خواست وی (پذیرفتن کودک باغبان به جای فرزند) گردن نهد و به جای آتش زدن ثروتش، بخشی از آن را به ایجاد «مهد کودکی» برای کودکان فقیر اختصاص دهد؛ در این صورت نه سیخ می‌سوخت نه کباب و داستان به صورت نصایح مشفقانه سعدی بزرگوار یا صوفیان دست از جهان شسته، درنمی‌آمد. در واقع در اینجا همان‌قدر که تحول مرد، مصنوعی و تصورگرایانه است، مهر زن به کودک، دوچندان زنده و طبیعی است. زن که پس از مدتی رضوان را می‌بیند چون گل شکوفان می‌شود. آهی می‌کشد و از سر شوق به سویش خم می‌شود. صورتش را بین دو کف دست می‌گیرد و در نهایت شیفتگی به شوهرش که «مسخ شده» می‌گوید: «به نظر تو معجزه نیست؟ باغ در نگاه زن سبز می‌شود و سبز، قد می‌کشد و می‌روید».

قصهٔ نخست *سفر به ریشه‌ها*، «طرح پاییز» در واقع «طرح»(sketeh) است. راوی داستان، زنی است در جست‌وجوی گمشده‌ای «مگر چندین پاییز گذشته، که صورتم این‌طور خشکیده... مثل جیوه در ذهنم پراکنده شده، آن خط جادویی که بین‌مان پُل می‌بست، چرا از برگ‌های سوخته پوشیده شده‌ای و من که از خیابان‌های قدیمی هزار خاطره می‌گذرم».

در «رنگین کمان»، منازعهٔ زوجی جوان را می‌بینیم. آنها با کودک خود در ماشین و در خیابان‌ها هستند. بچه گریه می‌کند و مرد بی‌هدف می‌راند و زن اداره‌اش دیر شده است. زن به ستوه آمده و می‌خواهد شوی و کودکش را ترک کند:

زن جهش آذرخشی را دیده بود. باید از آن دو مرد کوچک و بزرگ دور می‌شد، برای مدتی تا به سهمی از روحش که کنده شده بود، عمیق‌تر نگاه کند.[۱۸]

اما زن نمی‌رود و دلبستگی او و شویش به کودک، خانواده را از فروریختن نجات می‌دهد.

در داستان «آن سوی دیوار شب»، زن دیگری احساس می‌کند بین او و شویش «دیواری از یخ سربرافراشته است»، اندوه و رنج چندساله درونش را انباشته. فریاد درونش را که از آن سوی شب می‌آید می‌شنود. دو هفته است که مرد به او بی‌اعتناست. کودک بیمار است و ورطهٔ بین او و شوهرش مدام عمیق‌تر می‌شود. سخن مادر را در گوش دارد که گفته بود «سازش داشته باش. نیم من باش! سنگ زیرین آسیا» و می‌کوشد نظر لطف مرد را به سوی خود بکشاند، اما احساس می‌کند که مرد او را نمی‌خواهد، پس باید بگذارد برود، اما باید نخست صبحانه مرد را بدهد. به کوچه و به مغازه نانوایی می‌رود و نان می‌خرد و به خانه بازمی‌گردد. بچه حالش بهتر شده و خوابیده. نگاه مرد، همچنان عبوس و سرد است. زن می‌خواهد پیش از رفتن، حرف‌هایش را به مرد بزند «حالا که این‌طور می‌خواهی می‌روم»، اما صدایش در نمی‌آید. انگشتان مرد بر مچ دستش حلقه شد. و این حلقه دم به دم تنگ‌تر .... با این همه هنوز ورطه موجود است و شب را شیون زنی در باد و آواز قناری ادامه می‌دهد.

در این داستان و برخی دیگر از داستان‌های راضیه تجار در زمینهٔ ویژگی‌های حوزهٔ درونی و بیرونی اشخاص، اوصاف اضافی می‌بینیم. نویسنده، گاه چیزهایی را وصف و روایت می‌کند که ربطی به سیر پیش‌روندهٔ قصه ندارند. برای نمونه در همین داستان «آن سوی دیوار شب»، زن درمانده برای خرید نان از خانه بیرون می‌آید و ما این وصف را می‌بینیم:

به کوچه که زده بود، بغض شیشه‌ای گلویش شکسته بود و خونابه‌ای سرخ ریخته بود به دلش.[۱۹]

تا اینجا وصف در جهت سیر داستان و چنین است جملهٔ پس از آن:

در حالی که چادرش را محکم به دور خود پیچیده بود قدم‌ها را تندتر برداشته بود تا به نانوایی برسد.

سپس اوصافی می‌آیند که با روایت ربطی ندارند و دربردارندهٔ آنچه داستان به سوی آن در حرکت است، نیستند، افزون بر این، وسوسهٔ آوردن اوصاف شعرگونه، نویسنده را در اختیار خود می‌گیرد:

زن آنجا در پناه میز زهوار دررفتهٔ چوبی ایستاده و افسون شعله‌ها شده بود و «چونه‌ها» که در زیر انگشتان ورزیده آه می‌کشیدند، کش می‌آمدند، پهن می‌شدند و با حرکتی سریع در دهانهٔ داغ تنور جا می‌افتادند، هُرم شدید آتش بود و صدای جلز و ولزشان، کم‌کم از خامی درمی‌آمدند، رنگ عوض می‌کردند و برشته می‌شدند.[۲۰]

چخوف که به اصول فنی داستان کوتاه خیلی علاقه داشت، می‌گفت: «داستان نباید هیچ چیز زاید و اضافی داشته باشد. هرچیز که با داستان ارتباطی ندارد باید بی‌رحمانه دور انداخته شود. اگر در بخش اول می‌گویید تفنگی به دیوار آویخته است، در بخش دوم یا سوم، تیر تفنگ حتماً باید خالی شود... توصیف‌های مربوط به طبیعت [نیز] باید مختصر و بجا باشد». چخوف خود قادر بود با یکی دو کلمه از شبی تابستانی،زمانی که بلبل‌ها از بس چهچه می‌زدند سر خود را می‌بردند یا از درخشش سرد استپ‌های بی‌انتهای زیر برف زمستانی تصویر روشنی به خواننده بدهد.[۲۱]

در داستان «آن سوی دیوار شب» و چند داستان دیگر، اوصافی می‌بینیم که در مسیر داستان نیستند یا به واسطهٔ شعرگونگی، تصاویر و فضای داستانی را تیره و کدر می‌کنند. نویسنده و روایتگران در مسیر خود چیزهای بسیاری می‌بینند و می‌خواهند بسیاری از آنها را در خط سیر داستان وارد کنند، در حالی

که این اوصاف در آن لحظه زمـانی و مکـانی معـین و در ارتبـاط بـا یکـدیگر نیستند و معنی مشخص و روشنی برای داستان فراهم نمی‌آورند.

در داستان «ناگه غروب کدامین ستاره»، زنی پیر کـه شـویش مـرده در خانـه‌ای قدیمی زندگی می‌کند و با یادهای تلـخ و شـیرین گذشـته دلخـوش اسـت. روزی دخترش می‌آید و همین دلخوشی را نیز از او می‌گیرد:

می‌دانی مادر، می‌خواستم چیزی بگویم، رویم نمی‌شود اما.... ما احتیاج به پـول داریم. می‌دانی که زمین را می‌سازیم. اگر، اگر می‌شد اینجا را فروخت. اصـلاً خانـه می‌خواهی چکار؟ تنهایی خیالات برت می‌دارد....[۲۲]

در «کوچهٔ اقاقیا» زنی که برای شوهرش دختری آورده، دیوانه شـده و او را در اتاقی به زنجیر بسته‌اند. میرزا ابوتراب، شوی این زن، زنی دیگر مـی‌گیـرد و زن اول را به توصیهٔ مادر به خانه کسانش باز می‌فرستد. دلنواز، دختـر ایـن دو به دنبال مادر می‌رود و او را از اتاق بیرون آورده و به بیابان می‌برند و آن سوی تپه را نشان می‌دهد. خانم کوچک از تپه به زیر می‌رود و از پـس تپـهٔ روبـه‌رو، خورشید بیرون می‌آید.

در این داستان‌ها کم و بیش در محیطی نیمه اشرافی هستیم. مشـغلهٔ عمـده نویسنده بیان تنهایی، حسرت‌ها و یادهای بیشتر تلخ و گاه شـیرین اشـخاص و نوعی تجربه «فراسویی» است. نویسنده جز در یکی دو مورد با فقر و با زندگانی پر از تنازع آدمیان بر سر معاش، آشنایی نشان نمی‌دهد. برای نمونه در داستان «مرغ دریایی»زن و مرد در میهمان‌سرای ساحلی نشسته‌اند. زن با خود در گفت‌وگوسـت: «در شیشه‌ای بزرگی را بازمی‌کنی که پرده‌ای تـوری بـر آن دریـا را مشـبک سـاخته است. موجی از گرمایی مطبوع و بوی غذای محلی. فهرست غذا را جلـو چشـمانم می‌گیرد. می‌دانم که این تنها یک ژست مؤدبانه است».

در داستان دیگر، اشخاص داستانی اغلب دایه، ننه رقیه، باغبان و اتومبیل و خانهٔ باغچه‌دار دارند. در بیشتر این داستان‌ها حتی روستا از صورت واقعی خود بیرون می‌شود و رنگی تغزلی و «رمانتیک» می‌یابد:

بهار است که می‌آییم. بار دیگر من هستم و پدر. رگبار گل است و سبزه و زمین و کوه. ده بیهوش است و درآغوش بارانی ریز و خاکستری، هنوز درخت با لوزی‌های جادویی، بالا بلند و مغرور ایستاده و نگاه می‌کند و در نگاهش ابر و جاده و باران جاری است.[۲۳]

و در همین روستا [و داستان عروج] است که دختری به همراه پدرش به‌طور شاعرانه‌ای وارد می‌شود و با معلم روستا ـ که لبخندی به صورت دارد و در روح همهٔ خانه‌ها حلول می‌کند و رنج و شادی همه اهالی را می‌شناسد ـ آشنا می‌شود. «پدر دختر به او می‌گوید: شما نور می‌فروشید». در اینجا همه چیز سریع و به‌طور ناگهانی روی می‌دهد، حتی ورود پدری که معلوم نیست کارش چیست ـ و دختر به روستا ـ پدر به معلم می‌گوید:

جای دنجی دارید، جان پناهی است در برابر شهر. می‌توانیم چند روزی میهمان ده باشیم؟

و معلم پاسخ می‌دهد: در این آبادی برای هر مسافر جا هست.[۲۴]

در این روستا «غروب از شانهٔ تاک‌ها برمی‌خیزد. بال‌های دختر هم کمرنگ‌تر می‌شود. ده در روشنایی شعله‌ها و حلقهٔ فانوس‌های رنگین و چراغ‌های زنبوری می‌درخشد» معلم خیلی زود خواستگار دختر می‌شود و پدر به همان سرعت با پیوند او و دخترش موافقت می‌کند و دختر نیز با همان سرعت «بله» را بر زبان می‌آورد.

البته این همه ـ اگر واقعیت نیز داشته باشد ـ به دلیل رقیق شدن و خیالی شدن بیش از حد، اقناع‌کننده نیست. من در اینجا می‌توانم از رمان *توپچنار* انسیه شاه‌حسینی نام ببرم که از روستا تجربهٔ مستقیم دارد. «*توپچنار*» با اینکه در

برخی صحنه‌ها و نیز در وصف خصلت اشخاص، اشکالات فنی دارد، به‌طور دقیق به وصف روستایی می‌پردازد که در حوالی بجنورد واقع شده و مردم آن در فقر و محرومیت زیست می‌کنند. شخص عمدهٔ داستان، فرزانه دختری است که در مقام معلم روزمزد به آنجا می‌رود. مردم ده جاده، درمانگاه و پزشک ندارند و زمستان و برف آنها را محصور و محبوس می‌سازد. در داستان، دختر مسلولی را می‌بینیم که با پدرش دور از ده در کلبه‌ای زیست می‌کند. دختر، مادرش را از دست داده است. او روز به روز تکیده‌تر می‌شود، همبازی ندارد، پزشک و دارویی در دسترس نیست و در شوربختی از پشت پردهٔ اندوه و اشک در انتظار مرگ است. نویسنده، این صحنه را به دقت و با مهارت تصویر می‌کند. اوصاف و رویدادهایی که در این رمان می‌بینیم با فضای روستا و روحیه و وضع زیست روستائیان هماهنگی کامل دارند و در هالهٔ شعر و تغزل پوشانده نشده‌اند.

داستان‌های مجموعهٔ *زن شیشه‌ای* به نسبت بهتر و واقعی‌تر هستند. در این داستان‌ها از اوصاف شعرگونه کاسته شده و رویدادها نیز بافت هماهنگ‌تر و پیوسته‌تری دارند. در داستان «راز آن ستاره» دختری با مادر مفلوجش زندگانی می‌کند. مادر با دست‌ها و پای سنگی روی صندلی چرخدار فکر می‌کند، غصه می‌خورد و انتظار می‌کشد. دختر نیز در روزگار عطر و گلاب و نیشکر جوانی، شب‌ها که به آسمان می‌نگرد گوزنی می‌بیند با شاخ‌هایی از شهابی سرخ که ارابه‌ای از ابر را به دوش می‌کشد با کوهی از ستاره‌های تبدار، دایه می‌گوید: «اگر یکی از این ستاره‌ها به قلب دختری فرو نشیند آن را سرشار از رازی می‌کند که ...»[۲۵]

سرانجام آن «ستاره» می‌آید و از دختر خواستگاری می‌کند. جوان خوب و مهربانی است و دختر نیز او را پسندیده است و مادر نیز با وصلت این دو موافق است. اما دختر به صندلی چرخدار مادر فکر می‌کند و به موهایش که شانه می‌خواهد. پس نمی‌تواند پنجهٔ مرد را بگیرد و با او پرواز کند، پا بر دل خود می‌گذارد و خواستگاری او را رد می‌کند. با این همه، در دل زار می‌زند و در درون

فغان می‌کند. «از پنجرهٔ آشپزخانه، قطعه‌ای از آسمان آبی را می‌بیند و گوزنی سرگردان را که شاخ‌های آذرخشی‌اش در میان توده‌ای از ابرهای پیچاپیچ گیر کرده، نفس نفس می‌زند. ارابه‌ای واژگون و بی‌ستاره کمی آن سوتر افتاده است».[۲۶]

در داستان «هفت قدم رنج تا باغ نارنج و ترنج»،«زن نوعی» را در کسوت زن داستان می‌بینیم. زنی که قلبش شکسته و در جست‌وجوی آرمان در سلوک است، سلوکی در وادی رنج‌ها و حرمان‌ها، در جاده‌هایی ناشناس، در غار، در بیابان‌ها، با پوششی از برگ‌های سبز، برهنه پا بر خزه‌ها، از کنار دریاچه‌هایی که ماهی سرخ و طلایی دارند. در همهٔ این صحنه‌ها سایه و شبحی از مردی سخت و سرد در زمینه و از دور نمایان است. در وادی نخست، بره‌آهویی به دوش دارد. سپس دشنه‌اش را در می‌آورد و خون گرم آهو بچه انگشتان مرد را داغ می‌کند. در وادی دوم، زن با مشکی آب از سرچشمه می‌آید، مرد در می‌رسد، آب می‌نوشد و مشک را بر زمین می‌افکند «مشک چون دلی ترکیده است». زن در وادی سوم، روبندی به چهره،نعلین به پا و خلخال بر مچ پا دارد و در بازار برده‌فروشان است. مردی سوار بر اسب و شمشیر به دست فرا می‌رسد و حلقهٔ طناب زن را از دیوار جدا می‌کند و او را کشان‌کشان می‌برد به بهای سکه‌ای چند. در وادی چهارم، زن را در خانه‌ای کهن می‌بینیم، در اتاقی آذین بسته با لاله‌های روشن و آیینه‌ای پنهان شده زیر توری سفید. مرد می‌رسد با قامتی بلند و نگاهی خسته و دو پاکت پُر از سیب سرخ، سیب سرخی برمی‌دارد و با ضربه‌ای به دو نیم می‌کند و دو دستش را به سوی زن و همزادش می‌گشاید. در وادی پنجم، مرد از کوه پائین می‌آید و کودکی را که شیون می‌کند می‌رباید و زنی کنار پنجره ستاره‌ها را به بند می‌کشد. مرد، گل‌های آبی را پر پر می‌کند و در حالی که تیغهٔ ماه بر کتفش نشسته، می‌رود. در وادی ششم، مردی را می‌بینیم معلق، میان وحشت و آب است. مردی با هفت کفش و هفت عصای آهنین از هفت دشت پُر از سوزن و هفت دشت پُر

از نمک می‌گذرد. دیو، نگاهبان باغ خرناسه می‌کشد. دیو بوی آدمیزاد می‌شنود و از ترس کوچک می‌شود. «شاخه‌ها با دهان نارنج‌ها و ترنج‌ها فریاد می‌زنند: چید، چید!»[۲۷] طلسم شکسته می‌شود. زن که با چمدانی پُر از خاطره در راه‌های ناشناس و هراس‌آور گشت و گذار داشت به خانه می‌رسد.

این داستان، داستان نمادینی است. نگاه زنانهٔ نویسنده به واقعیت، اجزای طبیعت را رازگونه می‌کند. در آغاز داستان می‌خوانیم: «چشم که باز کرد روبرگرداند، چهرهٔ خود را در جام آیینه دید. آیینه‌ای سنگی که در زمان کودکی وقتی چشم بر حاشیه‌اش می‌گذاشت، یک اقیانوس آبی فیروزه‌ای می‌دید، با هزار پلهٔ سبز...» این پله‌های سبز می‌توانند زن را به باغ بهشت ببرند، به کنار جویی پُر از شیر و عسل و آن سوتر درخت طوبا و پرندگانی که میوه‌های بهشتی را بی‌هراس از این سو به آن سو می‌برند.[۲۸]

نماد دیگر «دو طوطی گچی» است و نیز نمادهای «گل یاس» «که به گفتهٔ اسطوره‌شناسان با مفهوم‌های مرگ و مادینگی و از دست رفتن بیگناهی پیوند دارند « و «سایه» «که به زمان اشاره دارد» و «آتش» «که با «آب» هر دو رمز پاکی و مرگ‌اند». راوی مرغ دریایی «آلوده به دو حس سرخ و زرد است، هرمی مجوّف، که می‌کوشد رؤیاها را از خود براند.

زن داستان «هفت قدم رنج تا...» شکسته‌های قلبش را بر زمین می‌بیند و چند قطره خون و برق تراشیده‌ای از شکستهٔ گلدان. سپس به یاد مرد دلخواه می‌افتد و این بودن غم‌انگیز را تحمل‌ناپذیر می‌یابد و «آنگاه مشتی آب به صورت می‌زند تا پریدگی رنگ و برآمدگی پلک‌هایش شسته شوند». او گناهی نکرده است، اما چون رؤیای «مرد» می‌بیند [دختری است ازدواج نکرده] در دل احساس گناه می‌کند،آب به چهره می‌زند تا آب که مظهر پاکی است او را بشوید.

در داستان‌ها از درخت طوبا و درخت بید و اقاقیا و ... نیز سخن می‌رود که همه جنبهٔ نمادین دارند. در همین داستان مردی که سرانجام فرا می‌رسد، شیشهٔ

عمر «دیو» را به زمین می‌کوبد و می‌شکند و «دختر نارنج و ترنج را می‌چیند»، طلسم شکسته می‌شود. کمی پیش‌تر دختر «در دانه‌های سرخ انار، اناری در طلسم باغ» دیده می‌شود که «با نگاهی سرخ از شکافی همه سرخ، به راه خیره مانده است». پس زن می‌تواند امیدوار باشد که «دیو» نماد سیاهی و بدکاری و احتمالاً ستم مرد، با آمدن رهایی دهنده‌ای هم از جنس مرد نابود خواهد شد. اما تا آن روز، همه چیز همان است و زن باز به همان وضع پیشین به خانه برمی‌گردد و زمانی که شوی فرا می‌رسد و در می‌زند، بر او درمی‌گشاید.

در داستان *زن شیشه‌ای*، زن جلو آیینه ایستاده و آه می‌کشد. احساس می‌کند دل شوی در جایی دیگر است. او خود را روی تخت می‌اندازد «موها شلال و مواج به اطراف ریخت. دست خالی‌اش را بالا آورد و روی قلبش گذاشت... صدایی گفت: ترق! و یک شاخه با لبه‌ای تیز، پوستش را شکافت و بیرون زد»

در داستان «ریزش زردها...» بانویی پزشک خسته از معاینه، شمار زیاد بیماران کابوس‌های هولناکی دارد. می‌خواهد از شبحی نفرت‌آور خلاص شود. هرچه گل زرد می‌بیند کَنده و در رودخانه می‌اندازد. از میان شکاف ابرهای انبوه، شعاعی از نور می‌بیند که باریک و طربناک به سوی پائین می‌تابد. او در مطب به مراجعه‌کنندگان تندی می‌کند اما زمانی که کودکی بر در ظاهر می‌شود با زنی که ساقه‌های برنج دست‌هایش را خون‌آلود کرده، برمی‌خیزد و بر آن دست‌ها نماز می‌گزارد[۲۹] و این یعنی تقدیس رنج محرومان و ستمدیدگان.

زن داستان «رهایی»در آشوب روحی عمیقی دست و پا می‌زند. مشتاق است که جامه‌اش را به آب دریا بشوید و پاک به جایی برود که سبز است، سبز. دایه‌اش به او گفته «هر وقت دستت به آن بالا رسید، نیمهٔ نارنجت پیدا می‌شود».[۳۰]

گل ریزان، بهترین داستان راضیه تجار و یکی از بهترین داستان‌های دههٔ اخیر، مقام او را در هنر «داستان کوتاه» تثبیت می‌کند. در اینجا مجالی نیست که این داستان را تحلیل کنیم. خواننده باید خود این داستان کوتاه و مؤثر را

بخواند تا به هنر نویسنده پی ببرد. داستان *گل ریزان* قصه‌ای است تراژیک و هماهنگ که هیچ چیز اضافی در آن نیست. نان‌آور خانواده‌ای درمی‌گذرد. زن او با خون دل فرزندانش (محسن و مرجان) را بزرگ می‌کند. خانهٔ آنها قدیمی و نیم‌مخروبه است. بی‌بی مادر شوهر زن از خانه دل نمی‌کند. محسن نااهل، کبوترباز و بیکاره است. آقا یحیی، مردی که یکی از اتاق‌ها را اجاره کرده، جوانی خوب و دوست‌داشتنی است و مرجان را می‌خواهد. شبی سقف اتاق «عزیزخانم» مادر محسن و مرجان فرو می‌ریزد و چیزی نمانده است که مادر و دختر زیر آوار بروند. آقا مصطفی، برادر شوهر عزیزخانم،خانه را به اوس رجب ـ که خانه و زمین مردم را به ثلث قیمت می‌خرد ـ فروخته است. خانه و خانواده فرو می‌ریزد. زن عقیم آقا مصطفی (احترام خانم) نزد عزیز خانم می‌آید و می‌گوید:

یک عمر داغ بچه به دلم مانده... آقا مصطفی دیگه نمی‌تونه بیشتر از این صبر کنه... نه نمی‌خواد دلت برام بسوزه، بلند شو بیا خونهٔ ما. تو بیایی بهتر از اونه که یک غریبه بیاد و زیر پام رو جارو کنه... اوس رجب مرجانت رو خواسته. [آقا مصطفی] گفت که یک اتاق خانه را برات درست کنم. بیا ... شاید که از قدمت چراغ خونهٔ ما هم روشن بشه»[۳۱] بی‌بی می‌میرد. محسن در خیابان ژولیده و پوستین [پدر] بر دوش و غبارآلوده، روی زمین ولو شده. عزیز خانم به اجبار، عذر آقا یحیی را خواسته، هزار دانه برف می‌بارد، پشت هم و عجولانه. گل است که می‌ریزد، نقل است که می‌ریزد. آرزوهای پرپر است که می‌ریزد. وقتی که کامیون حامل عزیزخانم و مرجان و اثاثیهٔ مختصر آنها از خیابان می‌گذرد، محسن با صدای پُر از مضحکه و پوچی داد می‌زند: «فروشی‌اند، فروشی!.[۳۲]

این داستان و داستان‌های نرگس، مرغ دریایی،آن سوی دیوار شب، ناگه غروب ...، راز آن ستاره، هفت قدم رنج و زن شیشه‌ای،اسلوب نویسندگی راضیه تجار را بهتر نشان می‌دهند و بویژه داستان‌های مرغ دریایی و گل‌ریزان، هرکدام از جهتی نمایانگر شیوهٔ کار نویسنده در اوج‌های خود هستند. بانوی

نویسنده، بویژه با این دو داستان، حضور خود را در مقام نویسنده‌ای پُرکار در پهنهٔ ادب زنانهٔ معاصر ما نشان می‌دهد. این حضور خجسته‌ای است و هویت ویژه این داستان‌ها وابسته به نیاز ژرف به نوشتن، رهایی و ابداع و نمایشی صادقانه است از آن چیزهایی که مایهٔ رنج و شادی ما و بویژه زنان ماست.

پی‌نوشت‌ها:

۱. *رمان به روایت رمان‌نویسان*، میریام آلوت،ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران ۱۳۶۸.

۲-۳-۴-۵-۶-۷-۸-۹-۱۰-۱۱. *نرگس‌ها*، صص ۱۱۸، ۳۷، ۳۵، ۴۰، ۴۱، ۶۶، ۶۷، ۶۳، ۶۵،

۱۲. *سفر به ریشه‌ها*، ص ۴۳،

۱۳-۱۴-۱۵-۱۶-۱۷. *نرگس‌ها*،صص ۱۸، ۲۰، ۸۵، ۱۱۷، ۱۱۴.

۱۸-۱۹-۲۰. *سفر به ریشه‌ها*، صص ۱۴-۲۶.

۲۱. *دربارهٔ رمان*، سامرست موآم، ترجمهٔ کاوه دهگان،۳۵۳، تهران، ۱۳۷۲.

۲۲. *سفر به ریشه‌ها*، ص ۵۰.

۲۳-۲۴-۲۵-۲۶-۲۷-۲۸-۲۹-۳۰-۳۱-۳۲. *زن شیشه‌ای*، صص ۷۸-۷۹-۴۳-۵۷-۷۱-۶۱-۱۰۹-۱۱۹-۳۳-۴۰.

حماسه در داستان*

(واگویه و داستان‌های دیگر، محمود اسعدی)

*واگویه*حاوی هشت قصه و همه‌به طور عمده دربارهٔ جنگند، به جز قصه‌های «حرف‌های سبز» و «حسرت» که دارای فضا و گفت‌وگو و ویژگی‌های داستانی‌اند، بقیه از وضعیت داستانی دور افتاده‌اند. نوشتن رویدادهای صحنهٔ نبرد برای نویسنده‌ای که عناصر اصلی هنر حماسی را دست‌کم بگیرد، همچون راه رفتن بر لبهٔ تیغ است. به همین دلیل نویسندگان ما هنوز در این زمینه توفیق چشمگیری به دست نیاورده‌اند. نبرد طولانی و سنگین هشت ساله برای داستان‌نویسان ما وضعی به وجود آورد که پیش از درگیری نبرد به سال ۱۳۵۹ ناشناخته بود، زیرا موقعیت تازه، صحنه‌آرایی و صناعتی می‌طلبید که نویسندگان معاصر ما در سدهٔ اخیر با آن ناآشنا بودند. سالیان درازی در ایران جز منازعه‌های کم‌دوام محلی و درگیری‌های مختصر و دو سه روزهٔ ارتش با قوای متفقین (سوم شهریور ماه ۱۳۲۰) در مرزهای شمال و جنوب کشور در این حوالی نبردی در کار نبوده است. از این‌رو نویسندگان ما در این زمینه نه تجربه‌ای داشتند، نه به آن می‌پرداختند.

---

* *کیهان فرهنگی*، سال یازدهم، شماره ۲، اردیبهشت ۱۳۷۳، صص ۳۶-۳۷. به *سوی داستان‌نویسی بومی*، صص ۱۶۳ـ۱۶۹.

از سه راه ممکن برای تصویر رویدادهای نبرد: شیوه‌های حماسی، نمایشی و طنز، نویسندهٔ *واگویه* شیوهٔ نخست را برگزیده است، یعنی خواسته تا نبردآزمایی رزمندگان را در رویارویی با دشمن نشان دهد. راوی «خط تنهایی» می‌گوید:

ما تنها موفق شدیم یک شهر «بستان»را از وجود دشمن پاکسازی کنیم. طبق قرار ما بایستی هشت شهر دیگرمان آزاد شود. اکنون صد و بیست تانک، دو لشکر و هزاران سرباز به قصد باز پس‌گیری «بستان» به ما نزدیک می‌شوند و من صدای هلهلهٔ آنان را می‌شنوم.

در اینجا راوی قصه ـ که نوجوانی بیش نیست ـ نه از درون، بلکه از برون و در مقام یکی از سران نبرد سخن می‌گوید و این گفته ما را با موقعیت درونی او آشنا نمی‌کند؛ در حالی که وقتی او افتان و خیزان در میان گل و لای، خسته و کوفته و محصور در بین نیروهای خصم از خستگی و علایق کوچک خود سخن می‌گوید، ما به او نزدیک‌تر می‌شویم. یا زمانی که فرمانده او که چندین ساعت است نخوابیده و پلک‌هایش را فشار می‌دهد و به صورتش گل می‌مالد تا به خواب نرود و از پا در نیاید، ما بیشتر در موقعیت خطیر نبرد قرار می‌گیریم. یا وقتی از زبان راوی می‌شنویم که «دلهره و اضطراب سراسر وجودم را گرفته و با کوچک‌ترین صدایی از پشت خاکریز به عقب برمی‌گردم» و هم‌اکنون می‌کوشد بر هراس خود چیره شود، با آنچه واقعی است مواجه می‌شویم. روایت داستانی با تک‌گویی درونی «حمید» شکل می‌گیرد. او هنوز به هجده سالگی نرسیده و با تلاش بسیار به جبهه آمده و اکنون عملیات صحنهٔ نبرد را گزارش می‌دهد، اما آنچه می‌گوید آهنگی تراژیک و در بسیاری موارد کلیشه‌ای دارد و تنها گزارش است، نه قصه:

مسلم است همه کشته خواهیم شد. این مسأله چنان واضح است که حتی فکر بازگشت هم به ذهن آدم نمی‌آید، اما اینکه چگونه بمیریم هنوز محل بحث است.

اینها افکار درونی حمید نیستند، بلکه مطالبی هستند که نویسنده به دهان او می‌گذارد. حمید خردسال در عرصهٔ نبرد، جایی که انفجار بمب‌ها و ترکش‌ها جهنمی برپا کرده است، به خود می‌گوید:

در این سپیده‌دم صبح [!؟] آیا کسی به فکر ما هست؟ آیا دستی به دعا بر آسمان رفته است؟ آیا قلبی به تپش افتاده است؟ دلی شکسته است؟ چشمی گریان شده است؟ آیا امروز هم خروس خانه‌مان می‌خواند؟ (ص ۷۵)

تمایز و تغییر لحن از حماسه به تغزل و غم‌انگیزی طبعاً بدون هیچ پیش‌زمینهٔ واقعی صورت گرفته است، افزوده بر اینکه تک‌گویی درونی «حمید» نه غموض عاطفی نوجوانی را در عرصهٔ نبرد نشان می‌دهد، نه هراسناکی و موقعیت خاص نبرد را. من گمان نمی‌کنم که به وسیلهٔ شیوه‌هایی مانند تک گویی درونی بشود صحنهٔ کارزار را نشان داد و شخصیت رزم‌آوران را به قسمی استوار و در نظامی داستانی به‌طور هماهنگ مرتبط ساخت. این هم البته تنها به فن داستانی مربوط نمی‌شود. تجربه و روحیه و منش نویسنده نیز در اینجا دخیل است. از پس کلمات و ترکیب‌های نرم و تغزلی نویسنده، شخصی «نازک اندیش و مهربان به دیده می‌آید که از زبان قهرمان داستان خود می‌گوید:

ما آدمکش نیستیم! ما در اوان جوانی جز محبت و دوستی چیزی نمی‌دانستیم. قلبمان مالامال از شفقت و مهربانی بود. ما آموخته بودیم که بایستی با مردم با روی گشاده برخورد کنیم. از آزار رساندن به دیگران پرهیز کنیم و همه جا را از محبت و دوستی و بی‌پیرایگی پرکنیم. (۵۷)

در اینجا به کمک نویسنده، عامل «اخلاقی مرسوم» به روی صحنه می‌آید و همه برای این است که درنده‌خویی خصم و مهربانی و مردم‌دوستی رزم‌آور خودی را نمایان سازد. و همین گرایش است که خشونت صحنهٔ رزم را رقیق و کمرنگ می‌سازد. بیش از هر چیز باید گفت جنگ، جنگ است و معیارهای «اخلاقی» دیگری دارد و در این زمینه سخن از «آدم‌کشی» نباید به میان آورد.

جنگی در گرفته و مهاجمان به سرزمین ما حمله آورده‌اند. در اینجا قضایا با آتش پولاد فیصله می‌پذیرد و تعارف هم برنمی‌دارد. رزم‌آور باید بکشد یا کشته شود. راه سومی وجود ندارد، مگر اینکه سران جنگ در زمینهٔ توقف نبرد به «مصالحه» برسند. در هنر حماسی، عنصر اصلی «جدال» است. رستم با کسی که آمده دست او را ببندد مصالحه نمی‌شناسد و می‌گوید یا ناچار است بگوید: مرغ یک پا دارد، جز به شیوهٔ پهلوانی پاسخ نمی‌تواند داد. اسفندیار در برابر مصالحه‌جویی رستم که درِ آشتی می‌کوبد: «زیرا در این زمینه همآورد رزم خانگی است»، هیچ کوتاه نمی‌آید و لجوجانه می‌گوید:

جز از بند یا جنگ چیزی مگوی!

رستم، جهان‌پهلوان که از گفت‌وگو با حریف خسته شده است و او را مصمم به نبرد می‌بیند، باردیگر در لاک پهلوانی خود می‌رود و با خشمی حماسی فریاد برمی‌دارد:

به او گفت رستم که ای شیرخوی ترا گر چنین آمده است آرزوی
ترا بر تک رخش مهمان کنم سرت را به کوپال درمان کنم!

دو عنصر اصلی و مهم حماسی را در این گفته می‌بینیم: رستم هم رزم را می‌پذیرد و برای حریف رجز می‌خواند و هم حریف را کوچک نمی‌شمارد (او را شیرخوی می‌نامد). این بیان آرام و نقلی فردوسی توانسته ضرب آهنگ رزم را به شدت منعکس کند و ما را برای پذیرفتن نتایج نبرد آماده سازد.

در «خط تنهایی» و دیگر قطعه‌های کتاب *واگویه* این عناصر مفقود است. صحنه‌های رزم غالباً با لحن تغزلی روایت می‌شوند، و دشمن نیز به‌طور کلی بی‌ارزش است و چیزی به حساب نمی‌آید. چنان‌که در «مردی همطراز تو» دو روایت در دست داریم، یکی از زبان سرباز خصم بیان می‌شود و دیگری از زبان سرباز خودی. سرباز خصم قدرتمند است، هیکلی چند تُنی (؟) دارد و خلاصه غول بی‌شاخ و دمی است. سرباز خودی ریزه میزه و کوچک اندام و

جوانی نحیف است. اکنون با کلاشینکف زنگ‌زده‌ای حریف را به زانو درآورده به سوی اردوگاه اسیران می‌برد. سرباز خصم این‌طور فکر می‌کند و مراقب خود را این‌طور می‌بیند:

تو که عملیات و جنگ ندیده‌ای! تو اصلاً نمی‌دانی دورهٔ پارتیزانی چند مرحله دارد. تو که در جنگ‌های بزرگ دنیا نبوده‌ای. این منم که ریشم را در جنگ‌ها سفید کرده‌ام. (۳۰)

سرباز خودی با حریف در دانستگی خود این‌طور حرف می‌زند:

تو ریشت را در جنگ‌ها سفید نکرده‌ای، رویت را سیاه کرده‌ای! و من هم به خاطر همین صورت سیاه تو بهت احترام می‌گذارم... ما برای آدم‌کشی تعلیم ندیده‌ایم، نخواسته‌ایم ببینیم.... همین اورکت که پوشیده‌ای کافی است تا ثابت کند مزدور دشمن هستی. اما تو نباید به خاطر اینکه سیاهی و تنومند، به جان ما بیفتی!بدیش این است که تو ما را نمی‌شناسی و الا به جای اینکه روبه‌رویم بایستی، در کنارم می‌ایستادی. (۳۱)

روایت ذهنی این دو ادامه می‌یابد. حریف، مزدور و دزد و دغل معرفی می‌شود. سرباز خودی خسته و تشنه از پا درآمده با عزمی استوار به مدد اسلحه می‌خواهد آن را در میان انفجارها به پشت خاکریز ببرد و سرباز خصم در فکر گریز است:

حالا من مانده‌ام چه کنم. اگر اسلحه را ازت بگیرم، مجبورم ضربه‌ای بزنم و الا باز هم مشکل درست می‌کنی. پس بیا و مردی کن. مرا به حال خود بگذار و برو. این‌طور هر دو خلاص می‌شویم. (۳۵)

در *واگویه* سربازان خودی به خطا به مکان استقرار حریف می‌روند و اسیر می‌شوند. اسماعیل سرباز خودی، حریفان را متجاوز می‌نامد و به شدّت مضروب می‌شود. بعد سربازان خودی می‌رسند و حریفان به کمند اسارت می‌افتند. اما اسماعیل با نهایت ملاطفت با ضارب خود رفتار می‌کند و او را «برادر من» می‌نامد، به‌طوری که بر صورت حریف عرق می‌نشیند و سرش را

به زیر می‌برد و خود اسماعیل نیز شرمسار می‌گردد. بعد نیز اسماعیل در صحنهٔ نبرد بعدی از پای درمی‌آید.

در داستان «واله» مصطفی و مرتضی، دو دوست شفیق، به جبهه می‌روند. انفجار ترکش مرتضی را می‌کشد و مصطفی موفق به فرار می‌شود. اما مسؤل عملیات او را در کشته‌شدن مرتضی سهیم می‌داند. مصطفی که با مهری عاشقانه مرتضی را دوست داشته، می‌کوشد ماجرا را توضیح دهد، ولی درست از عهده برنمی‌آید: «مصطفی دیگر نتوانست تحمل کند. دست و پایش لرزید. دو آب-راههٔ باریک از دو چشمهٔ کوچک سرازیر شد. ولرم و زلال آهسته آهسته شیار ظریفی را طی کرد... روی خاک‌های گرم و مرطوب چکید». (۲۶)

در «آخرین نامه» جوانی روستایی قصد دارد نامه‌ای و درواقع وصیت‌نامه‌ای از جبههٔ نبرد بفرستد و با خود در کشاکش است که چه بنویسد. آیه‌ای بنویسد با ترجمه‌ای عالی، یا به جانبازان و مستضعفین درود بفرستد؟ [این واژه به ظاهر این روزها جایش را به قشر کم درآمد داده است] فکر می‌کند بهتر است از «جمشیدخان» که زمین آنها را گرفته و ضمیمهٔ املاک خود کرده است شکایت کند، یا چند جمله‌ای برای «خان» بنویسد و دل او را نرم کند، یا از سیاست و این‌جور چیزها بنویسد. سپس درمی‌یابد که همهٔ حرف‌های خوب را بچه‌های دیگر نوشته‌اند. یا از آرزوهایش سخن گوید «عدالت اجتماعی برقرار شود و محرومین به حق خودشان برسند. بابام حقش را از جمشیدخان بگیرد» یا از قرض‌ها و طلب‌هایش بنویسد. اما قرض و طلبی هم ندارد. پس درمی‌یابد اصلاً هیچ چیز ننویسد، بهتر است (۸۳).

ما به‌طور دقیق در همین‌جاست که مشکل نویسنده ـ نه مشکل جوان روستایی ـ را پیدا می‌کنیم. نویسندهٔ نامه حتی نمی‌خواهد «جمشیدخان»ها را (اگر درواقع چنین کسانی موجود باشند، زیرا دورهٔ خان خانی مدت‌هاست سپری شده) از خود برنجاند.

گفتیم «حرف‌های سبز» و «حسرت» تا حدودی ویژگی داستانی دارند. در داستان نخست «اسماعیل» و «ابراهیم» در جبههٔ نبرد هستند. ناگاه در صحرای برابر آنها گله‌ای آهو نمایان می‌شوند «آهوها با چابکی جفت می‌زدند توی حریر باد و گاه به گاه میان گرد و غبار گم می‌شدند». اسماعیل برای نجات آهوها در صحرایی که مین کاشته شده به سویشان می‌دود تا آنها را بتاراند، اما چند مین منفجر می‌شود و اسماعیل و آهویی چند کشته می‌شوند. مدتی بعد ابراهیم در شهر است. مضطرب و پریشان‌خاطر است و همه‌جا در طلب اسماعیل است. سرگشته به این‌سو آن‌سو می‌رود. ناگاهان مرد میانه بالایی را می‌بیند «با دو چشم سبز، ابروان به هم پیوسته و چهرهٔ ساده، می‌خواهد با او حرف بزند، ولی آن مرد می‌گوید وقت ندارد و دور می‌شود. ابراهیم خشماگین و آشفته شهر را ترک می‌گوید و خود را به بیابان می‌رساند. «خودش را به چاه رساند. سرش را داخل چاه کرد و از ته دل حرف زد. چند دقیقه بعد شعله‌های بلند آتش، فضای بیابان را روشن کرد» (۹).

داستان «حسرت» از این هم غم‌انگیزتر است. راوی به خانهٔ «حاج‌سلیمان» می‌رود تا خبر شهید شدن «عباس» پسر حاجی را به بدهد. «ننه صغری» سراغ عباس را از او می‌گیرد و او دلش نمی‌آید واقعیت را بگوید. می‌گوید بچه‌ها او را دیده‌اند و به زودی برمی‌گردد. حاجی پک عمیقی به چپقش می‌زند و می‌نالد که عباس دیگر برنمی‌گردد. ننه صغری هم اشک‌هایش را پاک می‌کند و می‌گوید:

مگه نشنیدی آقا اسماعیل چه گفت؟ بچه‌ها دیدنش [او را دیده‌اند] برمی‌گردد. (۴۷)

اسماعیل با ناراحتی به این‌سو و آن‌سو می‌رود. کسی مرگ عباس را به او تسلیت می‌گوید و به او خبر می‌دهد فردا حاج سلمیان و ننه صغری برای تشییع جنازهٔ پسرشان به شهر می‌روند. اسماعیل تعجب می‌کند: مگر خبر دارند؟ آن شخص می‌گوید: قبل از همه آنها خبردار شدند. اسماعیل به بیابان

می‌رود و کنار تک درخت سرو نشسته و سرش را میان زانـوانش مـی‌گـذارد و آهسته می‌گرید. (۴۸)

محمود اسعدی، نثر روانی دارد، روشن می‌نویسد و با این همه مسـامحات لفظی نیز در نوشتهٔ او کم نیست و از این جمله است:

«بوی علف استشمام کند» (ص۳) بهتر است نوشته شـود بـوی علـف بـه دماغ بکشد.

«اسماعیل زور زده بود و یک نفس ... » (ص ۴): اسماعیل تلاش کرده بود.

«تک نفراتی میان تودهٔ متراکم انسان‌ها، (ص ۴): افرادی میان توده ...

«نعره‌های آهنگین» (ص ۷)!؟

«سرحال که شدیم» (ص ۱۴): سرحال که آمدیم.

«خون‌های صورتت خشک شده بود. باد این‌طور خواسـته بـود» (ص ۱۵) که کاربرد بیان مجازی در اینجا لازم نیست. باید این‌طور بنویسد: باد خون‌ها ... را خشک کرده بود.

«تمام آرزوهایم» (ص ۲۶) همهٔ آرزوهایم.

«اگر یک سیلی آبدار از همان فاصلهٔ دو متری توی گوشم بخوابانـد» (ص ۲۹) از فاصله دو متری نمی‌شود به کسی سیلی زد.

«تمکین نکنی» (ص ۳۰): اطاعت نکنی بهتر است. تمکین معنـای دیگـری دارد (تکیه بر بالش بی‌دوست، نه بس تمکینی است) (سعدی)

«کلی روی من حساب می‌کند» (ص ۳): این تعبیر غلطی اسـت. از راه ترجمـهٔ لفظ به لفظ به زبان فارسی رسیده. باید نوشت: اعتبار زیادی برای من قایل است.

«به خاطر همان است» (ص ۳۳) به همین دلیل است.

«تمام تکنیک‌هایی که یاد داشته‌ای» (ص ۳۳): همهٔ فوت وفن‌هـایی را کـه بلد هستی.

«رو به روی من دستهایت را ... » (ص ۳۳): مراد پیشاپیش است.

«چندرغاز گندم ته کندو مانده بود» (ص ۴۵): معنی جمله مفهوم نیست.

«به طول نمی‌انجامید» (ص ۴۶): طول نمی‌کشید بهتر است.

«چند روز پیش دیدنش» (ص ۴۷): او را دیده‌اند.

«یک مسیر طولانی» (ص ۴۷): مسیری طولانی.

«سعی در شرمساری‌ام دارند» (ص ۵۱): سعی در شرمسار کردنم دارند.

از این نمونه‌ها باز هم هست و نویسنده در ویرایش نوشتهٔ خود نکوشیده است.

از اسعدی چند داستان به نسبت خوب در *کیهان فرهنگی* به چاپ رسیده است که عیب‌هایی را که در سطرهای بالا آوردیم، ندارد یا کمتر دارد.

داستان «ناشناس» فضایی وهم‌آمیز دارد. ماشینی در جاده‌ای خلوت می‌راند. رانندهٔ آن جسی آمریکایی است و شش تن سرنشینان دیگر ملیتی دیگر دارند. جسی چشمان ریز و آبیش را به جاده دوخته است و در حالی که مواظب است به دقت رانندگی کند، انتظار دیدن یک اتومبیل تویوتا با درِ کشویی و رنگ سفید یخچالی دارد. او مدتی است رانندگی می‌کند و خسته است، اما دست از طلب برنمی‌دارد. شش تن همراه او شادند و می‌خندند. تنها نگرانیشان این است که جسی درست رانندگی کند. نه جسی زبان آنها را می‌فهمد و نه آنها زبان او را درمی‌یابند. شب کم کم فرا می‌رسد و بر اضطراب جسی افزوده می‌شود:

به ساعتش نگاه کرد و اندیشید.. اگر این سه ساعت دیگر هم می‌توانستم دنبال همزاد خود بگردم، چه خوب می‌شد. یک اتومبیل تویوتا با درِ کشویی و ... جاده چه زیبا بود. در غروب کناره‌های مملو از گل‌های سفید و سرخ رنگ و درختان پر برگ و کوتاه قامت دیدنی می‌نمود. اما جسی گویی همهٔ اینها را نمی‌دید. در وهم و گمان خود غوطه می‌خورد. درست مثل مردمانی که آن-سوی ساحل میان آب‌های زلال دریای «بالاتن» وول می‌خورند. آیا اتومبیلی با درِ کشویی خواهد آمد؟[1]

جسی با خود فکر می‌کند. چرا سگش را با خود نیاورده، چرا رانندهٔ چند ناشناس شده؟ چرا برای کسب پول به پنج ساعت رانندگی تن در داده. سرنشینان شتاب دارند و او بس که تند می‌راند، بلورهای عرق چهره‌اش را پوشانده است. آن شش تن هم نگران هستند و می‌گویند نکند راننده ایشان را به کشتن بدهد. و اتومبیل همچنان به سرعت در جاده پیش می‌رود. در ده کیلومتری مقصد، اتومبیل ناگهان درجا میخکوب می‌شود. اتومبیل تویوتا به آرامی از کنار جاده عبور می‌کند و آن سوتر می‌ایستد. جسی با شعف به سوی اتومبیل تویوتا می‌دود و شش همراه در پی او می‌دوند. جسی تویوتا را برانداز می‌کند. پلاکش را خوب از نظر می‌گذراند، همان اتومبیلی است که در جست-وجویش بوده است. خودش را روی اتومبیل می‌اندازد و آن را در بغل می‌گیرد و همراهان هاج و واج می‌شوند:

لحظاتی بعد جسی اشک‌هایش را پنهان کرد و به دو به طرف ماشین خود رفت. پشت رل نشست و دور زد و به شش همراه گفت: Bay ـ خداحافظ. و دو اتومبیل راه افتادند. جاده خلوت بود.[۲]

قصه بیان کنندهٔ حدیث تنهایی است. جسی شخصی است که در جامعهٔ پر ازدحام جدید دچار سرگردانی شده و با هیچ‌کس الفتی ندارد. پس برای پرکردن خلاء وجودی خود به ماشین دل می‌بندد. او به قصد گرفتن پول سفر نمی‌کند، مقصد او پیداکردن اتومبیل تویوتایی مثل اتومبیل خودش است. از نظر مادی احساس بی‌نیازی می‌کند، نیاز به هم‌سخن دارد. همین که آن اتومبیل را که همانند اتومبیل خود اوست پیدا می‌کند به آسودگی خاطر می‌رسد و همراهانش را وامی‌گذارد و به راه خود می‌رود.

در قصهٔ «ابر می‌بارید و باران نه» صادق نیمه شبی بارانی از خواب می‌پرد. سحر، همسرش و شبنم کودک پنج ساله‌اش در خوابند. لحظه‌هایی بعد او را در خیابان می‌بینیم. باران همچنان می‌بارد. او دوست دارد آسمان را در بغل بگیرد.

چهره‌اش را به سوی آسمان می‌گیرد تا چند قطره باران در چشم و دهانش بیفتد. راه می‌رود و همچنان به منظرهٔ خیابان شب می‌نگرد. دوایر آب را نگاه می‌کند. اتومبیلی سر می‌رسد و او را سوار می‌کند. راننده نیز از هوای سرد و بارانی خشنود است. صادق مقصدی ندارد و در جایی پیاده می‌شود و در پاسخ راننده که می‌گوید: مقصد شما کجاست؟ می‌گوید: زیر باران.

باران همچنان می‌بارید. صورتش را به سمت آسمان برد. چند قطرهٔ باران چهره‌اش را پوشاند. کم کم هوا روشن می‌شد. صدای موج‌های کوچک جوی آب او را به کنار خیابان کشاند. قدم‌زنان راه افتاد... نان گرفت و به طرف منزل حرکت کرد.

بارش باران از نیمه شب آغاز شده بود، اما صادق هنوز خواب بود. «سحر» به بالینش آمد. کنار بسترش زانو زد: «صادق! باران» و به چشمان صادق خیره شد. مژه‌های سیاه و ابروهای به هم پیوسته‌اش تکان نمی‌خورد. سحر بار دیگر گفت: دارد باران می‌آید. بلند نمی‌شوی؟ صادق همچنان بی‌صدا بود. هنگام تشییع جنازهٔ او، هوا ابری بود. اما باران نمی‌آمد.[۳]

قصه، رمزی است و گرچه روابط رویدادها چندان روشن نیست، شاعرانه نوشته شده. صادق یکی از جانبازان است. باران، رمزی از پاکی و طراوت است. او دوست دارد زیر باران راه برود و جان خود را تازه کند. سحر ـ که ایهام دارد ـ به بالینش می‌آید و مژدهٔ باریدن باران را به او می‌دهد، ولی صادق بی‌صداست. باران دیگری او را برده است. در غیاب او هوا ابری است، ولی باران نمی‌آید. اسعدی در این قصه مقاطعی از رویدادها را به زبان کنایی توصیف می‌کند. گزارش نامستقیم است و به این دلیل تأثیرش زیادتر است.

قصهٔ «هزوارش» همان‌طور که نامش نشان می‌دهد، باید رمزیابی شود. به زبانی نوشته شده است و باید به زبان دیگری خوانده شود. در اینجا در نزدیکی جبههٔ جنگ هستیم. آمیرزا که از مأموریتی بازگشته و پایش تاول زده و خود

بسیار خسته است، از گرد راه می‌رسد و بی‌اعتنا به دیگران وارد اتاق می‌شود و در صدر مجلس می‌نشیند، جایی که قالیچه‌ای سرخ‌رنگ با نقش آراسته به تخت طاووس پهن است و دو پشتی ترکمنی و چند پتوی مخملین در انتهای اتاق قرار دارد. هنوز آمیرزا روی قالیچهٔ سرخ‌رنگ آرام نگرفته است که صدای تحکم‌آمیز حیدر ـ که مریض احوال است ـ بلند می‌شود: بیا پائین! آمیرزا حیرت می‌کند و با خشم دانه‌های تسبیح کله‌قوچی‌اش را می‌گرداند و به حیدر نحیف اندام می‌نگرد. حیدر می‌گوید: اگر چند دقیقهٔ دیگر همان بالا بنشینی، چند ترکش تیز و داغ پیکرت را متلاشی می‌کند. اول چیزی نمی‌فهمی، فقط احساس می‌کنی گوشه‌ای از بدنت داغ شده ... روی زمین می‌غلطی، آن‌وقت گمان می‌کنی (که) تمام دنیا تیره شده است.

آمیرزا خسته شده و نیاز به استراحت دارد، ولی حیدر مزاحم اوست و نعره‌های او آمیرزا را از جا درمی‌برد. مش‌قنبر پادرمیانی می‌کند: ممکن است این دفعه تشریف بیاورید کنار در بنشینید. این‌طور غائله ختم می‌شود. آمیرزا که می‌بیند مقاومت فایده‌ای ندارد، غرولندکنان برمی‌خیزد «طفلک گمان می‌کند که آن پائین ترکش نمی‌آید.» و همین‌که می‌خواهد پائین اتاق بنشیند، نعرهٔ حیدر بلند می‌شود: منشین! جمع تعجب می‌کنند. مرد میانسالی از حیدر می‌خواهد اجازه دهد آمیرزا بنشیند. ولی حیدر مخالف است. به توده‌های سیاه آثار انفجار خمپاره اشاره می‌کند و می‌گوید تا وقتی که دشمن از این «خمپاره‌ها استفاده می‌کند، کسی نباید بنشیند! مرد میانسال به آمیرزا می‌گوید: شما به بزرگی خودتان ببخشید و او نگاه خصمانه‌ای به حیدر می‌اندازد و پایش را از چهارچوبهٔ در بیرون می‌گذارد. گمان می‌رود که حیدر از عقلای مجانین باشد. آمیرزا صدرنشینی را دوست دارد، و حیدر در کسوت دیوانه ـ هرچند عاقل است حقیقتی را بیان می‌کند:« آن بالا همیشه خطرساز بوده اس[۴].»

«حلقهٔ ماه» از بهترین قصه‌های محمود اسعدی است. رویدادهای آن در حوالی «قرقان تپه» تاجیکستان می‌گذرد. در سال ۱۳۷۱، این کشور دچار جنگ داخلی شد که ماه‌ها به طول انجامید. داستان بر زمینهٔ این جنگ قرار داده شده است. اشخاص داستانی این قصه دو نفرند. یکی از تاجیک‌های دشتی است و دیگری از تاجیک‌های پامیری و این دو قوم با هم در جنگ هستند. زن داستان پامیری است و در میان «دشتی‌ها» گیر افتاده. مردی ناشناس حاضر می‌شود به او کمک کند و به زن می‌گوید باید با حیله از این گرفتاری نجات یافت و هرگاه کسی را دیدند باید خود را طور دیگری بشناسانند:

ما با پامیری‌ها هیچ نسبتی نداریم. حالا هم داریم می‌رویم پیش پدر پیر تو. او مریض است و دارد می‌میرد. تو زن من هستی. نترس چیزی نمی‌شود. تو حلقه ماه هستی و من گل‌نظر.

داستان با گفت‌وگوی این دو نفر پیش می‌رود. در طول جاده، شش مرد مسلح به آنها نزدیک می‌شوند. مرد می‌گوید من دشتی هستم و این زن ـ حلقهٔ ماه ـ همسر من است. در ضمن گفت‌وگو صدای شلیک هم به گوش می‌رسد. مردان مسلح می‌گویند: باز هم چند تا پامیری به درک واصل شدند. نفیر آه و ناله چند زن و کودک در کوه پیچیده است. گل‌نظر و حلقهٔ ماه اجازه می‌یابند به راه خود بروند. زن با شتاب و هراسان می‌دود. بچه‌هایش منتظر او هستند و پدر و مادرش در انتظار آمدن وی نزدیک به مرگند. او باید هرچه زودتر خود را به قرقان تپه برساند. دشتی‌ها که خود را تاجیک اصلی می‌دانند، می‌گویند حکومت باید در دست ما باشد و هر جا تاجیک پامیری می‌بینند، می‌کشند. مرد و زن در میان صدای تفنگ و صفیر گلوله‌ها می‌گذرند و زن به جان وحشت‌زده است. پدرش اهل ولایت خجند است و خودش در قرقان تپه معلم است. گل‌نظر مدام در گوش او می‌خواند که تو زن منی. اما زن در اندیشهٔ رسیدن به خانوادهٔ خود است. او کم‌کم نسبت به مرد مشکوک شده است. او گمان می‌برد

که مرد از روی خیرخواهی حاضر شده است او را از میان تاجیک‌های دشتی فرار بدهد اما اکنون می‌بیند که مرد مرتب به او نزدیک می‌شود و در گوشش نجوا می‌کند و می‌خواهد او را از بیراهه‌ها عبور دهد. هر دو در سکوت پیش می‌روند. پیچ جاده را که طی کردند از بالای تپه چشمشان به گروهی مسلح که کنار جاده ایستاده‌اند می‌افتد:

زن ملتهب شد. به مرد زل زد:

من زن توام. ما دو ماه است ازدواج کرده‌ایم. رفته بودیم...

به مرد احساس خوشایندی دست داد. لبهایش را با زبان تر کرد. با لحنی جدی گفت: اما من ترا توی جاده دیدم.

زن به گریه افتاد: تو قول دادی مرد! جوانمردی کن:

مرد آهسته به طرف او آمد: به شرطی که واقعاً زنم بشوی.[۵]

مرد منتظر پاسخ زن است. به گمان خود موقعیتی خوب به دست آورده. اما زن از جا می‌جهد و با جرأت می‌گوید: نه، بچه‌هایم منتظرند. همسرم چشم به راه من است. و به سرعت به سمت جاده می‌دود. او دیگر از مرگ هراسی ندارد. مرد از پی او می‌دود و مردان مسلح فرا می‌رسند. مرد می‌گوید: من دشتی هستم و کارتش را درمی‌آورد و زن به جان می‌لرزد. اما تدبیر گل‌نظر بر خطاست. مردان مسلح از تاجیک‌های پامیری هستند:

زن، صدای گلوله را که شنید، بی‌رمق روی زمین افتاد. وقتی به هوش آمد. جسد مرد را کنار جاده دید. اهالی قرقان تپه گرد او حلقه زده بودند. از لابلای جمعیت صدای آشنایی شنید: حلقهٔ ماه! حلقهٔ ماه![۵]

در این قصه، وصف و حرکت با هم درآمیخته و از نوع قصه‌های تجربی همینگوی است. لحظه‌های آرام و تند به ضرورت ضرب آهنگشان تند یا آرام وصف می‌شوند. موضوع آن به تعبیر قدیمی «فرج بعد از شدت است» و سیر

حوادث نشان می‌دهد که اشخاص نیک‌سیرت همیشه از پای درنمی‌آیند و برای آنها گشایشی هست. قصه با ایجاز و به‌طور مؤثری ساخته شده است.

پی نوشتها

۱. *کیهان فرهنگی*، سال نهم، شمارهٔ ۱۱، صص ۳۸ ـ ۳۹,

۲. همان.

۳. همان، سال دهم، شمارهٔ ۱۲، ص ۴۷,

۴. همان، سال یازدهم، شمارهٔ ۷، ص ۴۵,

۵ . همان.

اشـــراق*

(رُمان، میثاق امیرفجر،۱۳۷۳)

اشراق زندگینامهٔ دانشور و عارفی است به نام «شـهاب‌الـدّین سـهروردی»، نویسنده و استاد دانشگاه در قالب رمان و در مجموع، داسـتان سـلوک معنـوی مردی جوینده است در جهانی دشمن‌کیش و ترسناک، در این جهان که محـوّر آن از دست رفته و جان‌های پاک و حقیقت‌جو در معرض هزاران خطر اسـت، مرد جوینده، تنها به راه خود می‌رود و از گریوه‌های مهیـب مـی‌گـذرد، عاشـق می‌شود و به زندان می‌افتد و از حوزهٔ «غسـق» «تـاریکی» بـه حـوزهٔ نامحـدود روشنی و اشراق وارد می‌شود و سرانجام همنام (و همزاد) خود فیلسوف بزرگ اشراق «شهاب‌الدّین سهروردی» را می‌یابد. دوران محنت‌سالک به پایان می‌رسد تا مرحله‌ای دیگر آغاز شود.

رمان *اشراق*، ساختار غنـایی (لیریـک) دارد. در تعریـف ایـن نـوع داسـتان گفته‌اند که «تسلسل خطّی زمان را می‌شکند، تصویر را جایگزین واقعه می‌کنـد. از گفت‌وگو و «عمل» دور می‌شود و به تک‌گویی به صـورت بیـان خـاطره‌هـا، یادداشت‌های روزانه ... نزدیک می‌گردد، از طرحِ داسـتانی بهـره مـی‌جویـد تـا

---

* روزنامهٔ *سلام*، یکشنبه ۹ بهمن ۱۳۷۳، یکشنبه ۲۳ بهمن ۱۳۷۳، یکشنبه ۳۰ بهمن ۱۳۷۳.

رویدادهای تصویری رمان را با هم پیوند دهد. دو حالت متفاوت شاعرانه و داستانی در چنین رمانی، نوعی تضاد و کشش به‌وجود می‌آورد.»

رمان *اشراق* برخی از این ویژگی‌ها را داراست، امّا به شیوهٔ تک‌گویی نوشته نشده. زاویهٔ دید در اینجا سوم شخص مفرد و دانای کلّ و در شیوهٔ بیان کلاسیک و گاهی نوکلاسیک است. بیشتر روحیّات و عواطف اشخاص داستانی را می‌کاود و ناچار به حوزهٔ روان‌شناسی می‌رود. این اشخاص بیشتر از طبقهٔ متوسط مرفه‌اند و غم نان و آب ندارند. خود نویسنده، شهاب ـ که در رمانی که در دست داریم ـ زندگانیش را می‌نویسد و نیز از این طبقه است، امّا هدف وی وصف معیشت و زیست طبقهٔ متوسط نیست. او داستان سلوک خود را می‌نویسد و بر سر باورهای خود، یک تنه با معارضانش می‌ستیزد:

مردی که به اندیشهٔ خود ایمان دارد حرفش را نه برای به‌دست آوردن معاش، بلکه حتّی گاه به قیمت از دست دادن جانش می‌زند و حرفه‌اش را نه برای نان که [برای] ایمانش برمی‌گزیند (ج ۱، ص ۳۰۶)

اشخاص داستانی رمان بیشتر از کشاکش عاطفی و روحی رنج می‌برند یا شاد می‌شوند، امّا این کشاکش عاطفی نیز بیشتر در حوزهٔ سلوک معنوی است. البتّه رمان، تحوّلات شهری را نیز وصف می‌کند. مردم شهر به سبب فن‌سالاری و بسط صنایع و ارتباط‌ها که صورتی تهدیدآمیز به خود گرفته، رنج می‌برند و گاه در کابوس‌های شبانه می‌افتند، امّا نویسنده از این ساحت نیز درمی‌گذرد و به رشته‌های نامرئی که در پسِ پشت همهٔ این رویدادهای جانشکار نهان است، چنگ می زند. جهان از اخلاق و انسانیت تهی گشته است، هر روز و شب همان رویدادهای سهمگین مکرّر می‌شود:

جهان پاره‌پاره. دنیای هویّت باخته و تهی از هستی و معنای خود، در کام مرگ، گرسنگی و بیداد. و دوباره جنگ‌های صلیبی یکبار دیگر آغاز شده بود. در خاور دور، وضع چونان در باختر بود و در شرق هم چون غرب، لهیب

جنگ و ستم همه‌جا را می‌سوخت. (ج ۳، ص ۱۱۶۵)

شهاب احساس می‌کند که پس از آزادی از زندان، خود را با واقعیتی تلخ رویاروی خواهد دید:

سپیده‌های سحر ترسی جانگزا جانش را فرو گرفت. شگفتا اینکه که فردا می‌رسید جای وی در این جهان بزرگ، جهان بی‌آشنا، هستی باخته، هول و ناآشنا کجا بود؟ دردا که چه خام و ساده‌وار به فردای خود اندیشیده بود. در حالی که اشتیاق اغواگر آزادی از زندان نتوانسته بود لحظه‌ای به هولناکی مواجههٔ وی با حقیقت وادارش کند. فردا جهان بیرون را چه می‌کرد؟ جای وی در این جهان سراسر آکنده از ستم، فساد، بی‌رحمی کجا بود؟ به کجا می‌رفت؟ به چه کسی پناه می‌بُرد؟ دیگر نه دل بازگشت به خانهٔ خود ـ آن کاشانهٔ سوخته و همیشه تاریک را داشت ـ نه جای دیگری را به عنوان خانه‌ای جدید برای خود می‌شناخت. وضع روحی غریبی داشت، همچنان کسی که از قلمروهای عبوس و جدّی مرگ بازگشته است... (ج ۳، ص ۱۱۶۴)

طرح و رویدادهای اصلی رمان ساده است. حدیث تلاش‌های جوانی نویسنده و عارف است برای یافتن «خود» نهفته و باطنی‌اش در عرصهٔ دوره‌ای متلاطم. از این‌رو متعلّق به داستان‌هایی است که سیر سلوک و تکامل شخصیّتی جوان را در گذر از توفان‌ها و اضطراب‌ها و شادی‌های صباوت تا بلوغ و بلوغ فکری از نظرگاهی منطقی و ایمانی مجسّم می‌کنند. (این قسم رمان‌ها را در غرب، بیلدانگ می‌نامند) یکی از جدیدترین نمونه‌های این قسم رمان، اثر جویس است به نام *تصویری از هنرمند در زمان جوانی* که به شیوهٔ «سیلان معانی دانستگی» نوشته شده، امّا در *اشراق* «امیرفجر»، راوی، نظرگاه اوّل شخص مفرد دارد. دانای کلّ است و داستان را از جایگاهی برتر روایت می‌کند. هم‌زمان درون شخصیت‌هاست و هم از کُنش خارجی آنها باخبر است و مهمتر از همه اینکه نظم منطقی بر داستان حاکم است. روایت گسسته بسته و

حکایت کنندهٔ حوزهٔ پریشیدهٔ ناخودآگاه نیست. تلاطم روح شهاب از قسم تلاطم‌هایی است که در آثار مولوی می‌بینیم، رو به سوی غایت و هدفی دارد و این هدف از پیش‌شناخته شده است، هر چند مراحل سیر و سلوک و چون و چند آن (در آغاز) بر شخص عمدهٔ رمان مجهول است.

شهاب در روستایی از روستاهای زنجان به دنیا می‌آید. پدر او آب و ملکی که دارد به برادر بزرگتر خود می‌فروشد و به تهران می‌آید و کارگاه کفاشی بر پا می‌کند. وضع این خانواده روز به روز بهتر می‌شود. شهاب در تحصیل علم و ادب کوشاست و همین‌که به دورهٔ جوانی می‌رسد و تجاربی کسب می‌کند، به نویسندگی روی می‌آورد. پدر در آغاز با این پیشه مخالف است و بیم دارد که از این حرفه آب و نانی درنیاید، امّا وقتی شور و شوق فرزند و تحسین دیگران را از نوشته‌های وی می‌بیند و می‌شنود، پسر را به کار و آموختن بیشتر ترغیب می‌کند. شهاب از همان آغاز در پی هدف و غایتی است. با سخت‌کوشی به موسیقی، فلسفه و داستان‌نویسی روی می‌آورد و در این رشته‌ها به مدارج بلند می‌رسد. امّا اینها برای او کافی نیست. معیشت و زیست نزد او اوّلین پلّهٔ هستی است. او در پی هستی معنوی است. سیر و سلوک او طبعاً از گذرگاه رنج، ناآشنایی و حیرت می‌گذرد، امّا نه از راه ریاضت بلکه از راه عشق.

در این سلوک، مرحلهٔ نخست آشنایی با «آیدا» است. آیدا زنی است سی‌ساله، دارای پسری یگانه و دوست‌داشتنی و ایلاتی، امّا تحصیل کرده که سراسر صفا و لطف است. شوهر او به سبب تصادف اتومبیل درگذشته و او با فرزندش در تهران زندگانی می‌کند و گهگاه به نزد برادرش اصلان‌بیگ، رئیس یکی از ایلات شاهسون می‌آید و در آغوش طبیعت، کوهساران بلند و چشمه‌های زلال، دل و جان تازه می‌کند و در همین جاست که شهاب و او به‌هم می‌رسند. شهاب برای انجام دادن برخی کارهای خود و تهیهٔ مقدمات عروسی به تهران می‌آید، امّا زمانی که بازمی‌گردد درمی‌یابد «آیدا»ی محبوب او

مرده است.

گام دوم سلوک شهاب، آشنایی با گیتی است. دختر ستمدیده که فریب مردان را خورده و به گناه آلوده شده و به ورطهٔ بیماری روان‌پریشی در غلتیده است. عشق او به شهاب هم او را تا حدودی درمان می‌کند و هم التهاب مرد جوان را که از فقدان آیدا در رنج است تسکین می‌دهد. شهاب می‌کوشد گیتی را به عرصهٔ زندگانی معنوی هدایت کند، امّا تلاطم محیط و وسوسه‌های تن و زرق و برق محسوسات، مانع این کار می‌شود. گیتی نمی‌تواند از بلندی‌های سیر معنوی بگذرد، از این‌رو رابطهٔ این دو به سردی می‌گراید و مدتی بعد، گیتی از زندگانی شهاب بیرون می‌رود.

شکوه دختر دانشجو و دوستدار ادب و هنر در این هنگام سر می‌رسد و مرهمی بر زخم مرد جوان که از آلام زمانه دلی پر خون دارد، می‌گذارد. این دو با هم زناشویی می‌کنند و از این زناشویی فرخنده، دختری به نام «هستی» در وجود می‌آید. جمع آنها جمع است. «دنا» پیرمردی دانا و مشفق که شهاب را پسر خود می‌داند با ایشان است. به‌نظر می‌رسد که ایّام محنت شهاب به‌سر رسیده و کارها بر وفق مراد است، امّا دیری نمی‌گذرد که هستی در گردشگاهی که به همراه «دنا» به آنجا رفته، ناپدید می‌شود و کوشش خانواده برای یافتن او به جایی نمی‌رسد. دنا افسرده حال تهران را ترک می‌گوید و به یکی از روستاهای کازرون فارس می‌رود، شکوه به سبب فقدان فرزند دیوانه می‌شود و شهاب به اعماق نومیدی درمی‌غلتد. در هنگامهٔ این بحران روحی، غزال به گونه‌ای مرموز با شهاب آشنا می‌شود. غزال از شوهرش طلاق گرفته ولی اینک به جهاتی در خانهٔ شوی، دکتر احسان‌سجادی‌پور، به‌سر می‌برد. این زوج به خون هم‌تشنه‌اند. سجادی‌پور شخصی است که فلسفه و اخلاق و دانش را به جهت حفظ سودها و صدارت خود دوست دارد، بر شهاب و رونق بازار و دانش او حسد می‌بَرد. امّا غزال که نوشته‌های شهاب را خوانده، او را به جان و

دل دوست دارد. سجادی‌پور و غزال برای قتل یکدیگر نقشه می‌کشند. شوهر می‌خواهد زن را در سدّ کرج غرق کند و زن می‌خواهد خانه را به آتش بکشد تا شوهرش از بین برود. در زمان درگیری و زد و خوردی سخت، سجادی‌پور می‌کوشد با تفنگ شکاری همسرش را به قتل برساند، امّا گلاویز شدن ایشان باعث می‌شود که خود سجادی‌پور تیر بخورد. غزال به گمان اینکه شوهرش را کشته به خانهٔ شهاب پناه می‌برد و شهاب از روی انسانیت، او را در پناه خود می‌گیرد و به اعماق جنگل‌های خلخال می‌برد. این دو در کلبه‌ای درون جنگل به‌سر می‌برند و در پی چاره‌اند. هوای جنگل سرسبز و آرامش آن، غزال را به حال عادی بر می‌گرداند و هوای عشق و مهرورزی به سرش می‌افتد. شهاب نیز از این وسوسه‌ها غافل نیست، امّا سر آن دارد تا عُدهٔ شوی مردهٔ غزال به‌سر رسد و با زن زیبا ازدواج کند. شکوه مدتی پیش مرده است و مرد جوان از احساس نیاز جنسی رنج می‌برد، امّا ایمان او استوار است به‌طوری که در زمان نوازش و دلداری غزال نیز دست از پا خطا نمی‌کند:

هر شب در بستر خود به او بود که اندیشیده بود، هر صبح با اهریمنی در تن، به طلب او برخاسته بود. آه چه شیفته‌آسا و واله بود... کاش زن آزاد بود و موقعیتی دیگر داشت. قلب خود وی از اشتیاق ذوب می‌شد... آه زن می‌پندارد که وی از سرب و آهن ساخته شده است. می‌دانست قدرت تن زدن با تمنیّات جوانی و آتش سرکش عشق را ندارد. او که همهٔ عمر در آثار خود، مردم را به تقوی زیستن و پاکی و عفاف الهی دعوت کرده بود ... اینک چه باید می‌کرد؟ با خرمن عمری پاک‌دامنی که در یک لحظه به تندباد فنا می‌رفت، چه باید می‌کرد؟ آه دیوانه می‌شد. (ج ۳، صص ۱۱۲۲ و ۱۱۲۶)

سر بزنگاه درست در لحظه‌ای که شهاب و غزال در آستانهٔ سقوط‌اند، غزال درمی‌یابد اگر با شهاب به حرام عشق‌ورزی کند، دیگر شهاب نه فقط روی دیدن او بلکه تاب تحمّل بار هستی را نخواهد داشت، پس خود را در آب

غرق می‌کند و قربانی سلوک روحی شهاب می‌گردد. شهاب به تهران می‌آید و توقیف می‌شود. دکتر سجادی‌پور زخمی‌شده، امّا نمرده است و در دادگاه علیه او اقامهٔ دعوی می‌کند. دلایل شهاب را دادگاه نمی‌پذیرد و او را به چهار سال حبس محکوم می‌کند. شهاب پس از آزادی به نزد دنا در فارس می‌رود. دنا اکنون نابینا شده و به گوشه‌ای خزیده. کار او موعظه برای چند تن روستایی بیچاره، بیمار و مفلوک است. شهاب با دنا دیداری تازه می‌کند و سپس او را ترک می‌گوید و به بیابان می‌رود. در بیابان و در عرصهٔ تنهایی، فیلسوف اشراق را می‌بیند. سهروردی شهید، جوان است و به تقریب همسال شخص عمدهٔ رمان است. او در برابر پرسش شهاب که مگر تو را نکشته بودند، حدود هشتصد سال پیش؟ می‌گوید:

مرا؟ آیا عشق را می‌توان کشت و حیات جاودانه را؟ همهٔ زندگی و هستی و عشق از آن ماست. زندگی یکی بیش نیست و چون آغاز شد هرگز پایان نمی‌یابد. هیچ‌کس نمی‌میرد و حیات عالمی است که چون بدان پاگذاشتی دیگر تا جاودانه از قلمرو آن نمی‌توانی بیرون بروی ... بیا برویم ... باید رفت و برای ابد و خلود ادامه داد.

بیا کتابت را رها کنیم و اگر اجازه دهی آن را اینجا، در سایهٔ این چتر همایونی درخت نارون و بوته‌های شقایق سرخ، زیر خاک پنهان کنیم. شاید روزی از بذر آن، برگ و بار و میوه‌ای برین و دیگرگون برروییدِ و ثمری آسمانی‌تر و آرمانی‌تر پدیدار گشت. (ج ۳، ۱۱۹۷)

سهروردی دیروز و امروز هر دو در فضایی ملکوتی نغمه‌ای آسمانی می‌شنوند. نغمات قدسی همچون «سفیر سمیرغ» ... روشنی عظیمی همه‌جا را در برگرفته است. همهٔ عاشقان، یک تن شده‌اند. در این لحظه هر دو که جز یک تن نیستند در برابر آن روشنی به خاک می‌افتند.

رمان در اینجا به پایان ظاهری خود می‌رسد و «بقیه، به گفتهٔ شکسپیر، همه

خاموشی و سکوت است.»

در پس پشت رمان امیرفجر، ساختمان استواری از تفکّری پیوسته وجود دارد. در عرصهٔ رمان‌های فارسی اندک‌اند داستان‌هایی که این مزیّت را داشته باشند، تفکّر و دورنمای کلّی که رمان *اشراق* دارد، از همان قسمی است که در رمان کلاسیک غرب به‌ویژه در آثار داستایفسکی می‌بینیم: غوطه‌ور شدن در اقیانوس درد و اضطراب بشری برای یافتن ریشه‌های آنها، دیدن واقعیّت‌ها و در همان زمان رجوع دائیم به حقیقتی که انسان معنای وجودی خودش را از آن به‌دست می‌آورد. البتّه نویسندهٔ *اشراق*، تفکّر خود را از آثار غرب به‌دست نیاورده است. سمت و سوی او به سوی آیات قرآنی و لطایف حکمی و اشراقی است.

در همهٔ این عالم، نظمی بس شعورمند حاکم است و این نظم که در جمیع ارکان هستی، محسوس است باز نشانه‌ای بارز از وجود قدرتی عالم و انکارناپذیر است. قدرتی که هستی را براساس نظم و غایت‌مندی آفریده است. (ج ۲، ص ۶۴۷)

آدمی مهر و شیفتگی به این گُل را از آن جهت در خود باز می‌یابد که در آن پرتوی از نور، زیبایی، حیات و رازی از عالم دیگر می‌بیند. این همه آغاز سلوک، فهم و عشق است. (ج ۳، ص ۱۱۹۴)

وجه منفی (نگاتیف) این نظرگاه خوش‌بینانه و اشراقی را در آثاری مانند *مالون می‌میرد* بکت و *یولیسس* جیمز جویس می‌بینیم. آثار مُدرن غرب که نمودار گسستگی بشر از حقیقت وجودی و حتّی حقایق اخلاقی است، اسطوره‌ای و فاقد خصلت تاریخی و سرشار از تیرگی است. نگاه کافکا و موزیل و بکت ... همه بر تیرگی متمرکز است. بخش زیادی از رمان *یولیسس* جویس مشتمل بر گفت‌وگوها و مباحثه‌های غالباً بی‌معناست. جویس به شیوهٔ ماهرانه‌ای می‌تواند قلمبه‌گویی‌ها و سخنان پر آب و تاب رایج بین مردم دابلین

را استهزا کند و تقلید مسخره‌آمیزی از آنها به‌دست دهـد. او در سراسـر رمـان، نظری به ساحت دینی دارد. استیفن باور خود را به کلیسای روم از دسـت داده و بار گناهی سنگین بر دوش دارد. لئوپولد بلوم ایمـان یهـودی پـدر را مـردود می‌شمارد و از دوستان قدیمی خانواده گسسته است. با این همه استیفن، پسری است که به امید و رستگاری می‌رسد و در زمانی که همراه پدر رنج و شـکنجه می‌بیند، هدفی نو را کشف می‌کند. امّا در *مالون می‌میرد* بکت، همین دلخوشـی نیز موجود نیست. در منظرهٔ او «انسانیت در طول تاریخ یـا دسـت‌کـم در دورهٔ زندگانی وی از گذرگاه وحشت‌گذشته است و از نظـر او پـس از ایـن، آدمـی دیگر قادر به احساس کردن، رنج کشیدن و فکر کردن نخواهد بـود.» در رمـان *مالون می‌میرد* روحیهٔ نیهیلیسم (هیچ باوری) و مرگ‌اندیشی به شدّت گسـترش یافته است. داستان، داسـتان راوی پیـری اسـت در حـال احتضـار و در آرزوی مرگ. رویدادهای گذشته، حضور در جنگل، ضربه‌ای که در آنجا به سرش وارد آمده... را به یاد می‌آورد. چماقی خونین در کنار بسترش قـرار دارد. در دنیـای مالون همه‌چیز فرو می‌ریزد و به‌سوی تاریکی می‌رود. زندگانی برای او نیسـت، جز آنچه بین ظرف سوپ و سطل مدفوع می‌گذرد!

نیازهای اساسی اینهاست:

بشقاب و لگنچه، خوردن و دفع کـردن. قطـب‌هـا اینهـا هسـتند(!) [*مـالون می‌میرد*، ۲۷، تهران ۱۳۴۷] مالون در دانستگی ناخودآگاهانه‌اش، روایت‌هـایی را نقل می‌کند. از جملهٔ این روایت‌ها داستان مک‌مان، رُفتگر ساده‌ای است کـه در اثر کاهلی کارش را از دست داده و به کارگر آواره‌ای بدل شده یا به تعبیـر ای. الوارز به سبب ناکامی شغلی، در شهری مدرن آسیب‌دیده است. او سرانجام سر از تیمارستان به‌در می‌آورد. این‌گونه اشخاص در نزد بکت نماینـدهٔ انسـانند. در آثار نوگرایان افراطی غرب تیمارستان، گورستان، بستر احتضار و سـرداب‌هـای بویناک... آخرین ایستگاه‌های انسانی است. جهان، سرزمین ویـران و شـوره‌زار

همیشگی است و انسان، موجودی خُل‌وضع که در پریشانی، فقر و کثافت و مرداب هیچ‌باوری سقوط کرده و در آنجا دست و پا می‌زند. موجودی بی‌خانمان که گام‌به‌گام به سوی مرگ می‌رود. رمان بکت اشخاصی از این دست را وصف می‌کند که حتّی بعضی از ایشان مانند«ساپوسکات» ـ جوانی که مالون داستان او را روایت می‌کند: یک هموساپین با وسواس بیهوده‌گویی است. (*ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۲۵، ص ۵۲، آبان‌ماه ۱۳۷۳)

امّا انسان در حکمت ایمانی و اشراقی (*اشراق* امیرفجر) «خلیفهٔ الهی» است. موجودی شگرف که چون به نور عشق رسید، در اقیانوس روشنی همیشگی زندگانی یافت. جانش مانند ابری شد که پُر جوش و خروش بارید و کشتزارها را سرسبز کرد.

انسان کلمه است و هر کلمه دلالتی است. نه فقط انسان که تمام هستی کلمه‌اند. کلمات لایتناهای فعالیّت و فیّاضیت مطلقهٔ الهی ... هر انسان نیز از نظر خَلقی و خُلقی کلمه لایتناهی است ... جسم صغیر عنصری که لایتناهی اقیانوس‌ها را در خود جای می‌دهد. (۳/۱۱۸۳)

با این مقدّمات می‌توان پرسید که شرّ و بدی از کجا می‌آید؟ چگونه این خلیفهٔ الهی در زمین به جای نشاندن درخت دوستی و عشق، بذر کینه می‌کارد. دست به خون دیگران می‌آلاید و زمین را این‌گونه پُربلا کرده است؟ از نظرگاه امیرفجر، این همه حکایتگر بی‌ایمانی و ناشناختگی است. انسان، قدر وجودی خود را نمی‌شناسد و به راه ابلیس می‌رود. اگر انسان‌ها به منابع فیض‌بخش وجود و مشارق انوار برسند، به چنان حکمت بالغه‌ای دست خواهند یافت که رشک فرشتگان خواهند شد. امیرفجر برای یافتن این حکمت منوّر به سراغ روستاها و دامان طبیعت می‌رود. در اینجاها انسان‌ها و طبیعت دست نخورده و بکرند. مهر و دوستی معنا دارد. نیروی باور نهادی مردم از سوی قدرت‌های دنیوی و زیانکار آسیب ندیده یا بسیار کم آسیب دیده است:

طبیعت وجهی از باطن آدمی است و انسان در نظر کردن بـه آن، چهـرهٔ زاینـدهٔ خود را باز مـی‌یابـد. طبیعـت، جلـوه‌ای از موهبـت و بخشـایش دائـم اسـت. ایـن آسمان‌صاف، آن قله کوه درخت پوش‌بلند، این دریای نوازشگر ... آن تکّه ابر پـاک و سپیدی که بر سرمان سایه گسـترده اسـت، نـور زرّیـن خورشـید کـه از لابـلای شاخسار همچون بارانی از شبنم بر سر ما می‌ریـزد، همـه و همـه لطافـت محـض، نموداری از کمال صُنع و غنای هنر آفرینش و کمال بخشایندگی‌انـد. آری طبیعـت، همه آغوش رحمت زایش مهر است. (ج ۳، ص ۹۲۵)

نه فقط طبیعت بلکـه موسـیقی، زن، کـودک و زیبـایی، آغـوش رحمـت و مددکار برتری یافتن و سلوک معنوی انسانی است. از اینها برتر «چهـرهٔ دلارای انسان کامل» است که در برابر آفریدگار زیبایی‌ها کُرنش و نیایش می‌کنـد و بـه این وسیله از همهٔ بدایع طبیعت پیشی می‌گیرد. این نظرگاه شهاب را بعضی از منتقدان و هم‌چنین یکی از اشخاص داستانی به نام غـزال نمـی‌پسـندند. غـزال می‌گوید: وقتی طبیعت را وصف می‌کنی و از لطافت آغـوش زنـدگی‌بخـش آن سخن می‌گویی به‌نظر می‌رسد بـه وصـف چیـز دیگـری مـی‌پـردازی. شـهاب می‌پرسد: چه چیز را؟ و او می‌گوید: نمـی‌دانـم ... شـاید زن را. ناقـدی نیـز بـا انکاری آشکار نوشته است: شهاب، طبیعت را برگونهٔ زیبایی زن تصویر می‌کند و این تصویر تأثیری منفی برخوانندهٔ رمان دارد. شهاب این‌گونه اوصـاف را نـه عیب، بلکه حُسن کار خود می‌داند، زیرا می‌توانـد از فضـای عارفانـهٔ خـود بـه عرصه زیبایی عاشقانه، یعنی به اقلیم قدرت و نفوذ احتراز ناپذیر جادوی لطف زن وارد شود:

آری زن و مـادر [را وصـف مـی‌کـنم] زیـرا وجهـی از طبیعـت مـی‌توانـد بدین‌گونه تصویر شود. مادر و زن نیز نـوعی مظهـر و وجـود مثـالی از هسـتی طبیعت‌اند. طبیعت و زیبایی آن همچون روح انسانی، درختی است که ریشه در ژرفای غیب دارد.

[آن منتقد بیچاره] نمی‌داند آنچه [در ذَمِّ آثارم] گفته نه نکوهش که تحسین است. کاش اینجا بود و تصویر تأیید طبیعت را از دو لب این زن [= غزال] که چهرهٔ مثالی، سرچشمهٔ راستین و آیینهٔ تمام‌نمای طبیعت است، می‌شنید. (ج ۳، ص ۹۲۶)

پیداست که این نظرگاه ، نظرگاه عارفان ـ و عرفان عاشقانه ـ است که در گذشته نمایندگانی مانند روزبهان، سعدی، مولوی و حافظ (و در غرب افلاطون، پلوتینوس، دانته، میکل آنژ و گوته) به جهان ارمغان داده است و ناظر به ایده‌ها و اشعاری است از این دست:

نام سعدی همه‌جا رفت به شاهدبازی
این نه عیبی است که در ملّت ما تحسینی است

و هم‌چنین آن‌طور که حافظ سروده:

در روی خود تفرّج حسن خدای کُن کآیینهٔ خدای نما می‌فرستمت

در رمان *اشراق* این وجه نظری البتّه همیشه عارفانه باقی نمی‌ماند و گاهی بسیار زود به سمت و سوی «تصوّف عابدانه» می‌گراید. شهاب در سراسر کتاب، فقط یکبار (و در آشنایی با گیتی) می‌لغزد و خود را در معرض گناه می‌بیند (این بخش در کتاب به صورت خفی و ایمایی گزارش شده است) ولی بار دیگر که در مناسباتی که با غزال دارد، در شرف لغزیدن است. شور عشق و لذّت جوانی مهار گسسته و حفاظ دعا و وردخوانی را در خطر افکنده. شهاب، ناخودآگاه دچار وسوسهٔ شیطان شده. غزال، گونه و پیشانی او را می‌بوسد. شهاب، هراسان می‌گریزد و در لرز و هراس، طلب‌بخشایش می‌کند.

ببخش ... به شقاوت‌بارترین معاصی تو گرفتار شدم. سراپایم را تسلیم شیطان شهوت کردم. (ج ۳، ۱۱۲۸)

ماجرا اگر به همین‌گونه ادامه می‌یافت، شهاب ناچار به «جنون‌بارترین کارهای زندگانی» خود دست می‌زد و از آن پس دیگر نمی‌توانست غزال را

ببیند و دوست بدارد و ببخشد. در اینجاست که نویسنده، راه‌چاره‌ای بسیار بعید پیش می‌نهد و می‌نویسد اگر غزال شهاب را دوست می‌داشت و در عشق خود صادق و پاکباز بود باید به سود خدای دوست ـ آن رقیب غیور و سخت‌گیر ـ خود را کنار می‌کشید و جانش را به فدیهٔ عشق می‌داد. و به این ترتیب نویسنده و شهاب هر دو، غزال را می‌کشند و با اینکه خودکشی، گناه بزرگی است، آن را به دیدهٔ رضا می‌نگرند و این دلیل که «خدای بخشایشگر داناست که غزال چه کرده و چرا کرده است.» تناقض نظری نویسنده روشن است. اگر آفریدگار بخشایشگر، خودکشی را عفو می‌کند بی‌تردید آن‌گناه دیگر را نیز می‌تواند ببخشاید، همچنانکه حافظ گفته است:

جفا نه شیوهٔ دین‌پروری بود حاشا همه محبت و لطف است شرع یزدانی

یا:

هاتفی از گوشهٔ میخانه دوش گفت ببخشند گنه، می بنوش!

پافشاری نویسنده به کامل جلوه دادن شهاب، دست‌کم از نظرگاه رمان‌نویسی اشکال دارد. ما در رمان می‌خوانیم که در فاصلهٔ پناهنده شدن شهاب و غزال در جنگل خلخال، شهاب چند بار به شهر رفته و به تهران تلفن کرده است. او در این فاصله می‌توانست از وضع دکتر سجادی‌پور و زنده ماندن او آگاه شود. در این‌صورت، این بخش از داستان می‌توانست به مسیر دیگری بیفتد که اتفاقاً با نظرگاه کلّی داستان نیز تطابق و هماهنگی داشت. امّا نویسنده در اینجا، غزال را به کام مرگ می‌فرستد تا مرد داستانی خود را نجات دهد. این وجه از نظرگاه نویسنده به آشکار نظرگاهی مردسالارانه و قدیمی است و به ساختار رمان تا حدودی آسیب‌زده است: افراد انسانی، بزرگ و کوچک، بد و خوب، زشت و زیبا، زن و مرد ... از عوامل مقوّم داستانند و باید با زندگان و زندگانی مشابهت داشته باشند. اشخاصی که وجه مشترکی با دیگر انسان‌ها نداشته باشند، در عرصهٔ داستان‌نویسی جایی ندارند. حتّی اشخاص

اسطوره‌ای یا خیالی از صفات بشری سهمی می‌برند و همین وجه مشترک انسانی است که ایشان را جذّاب و پذیرفتنی می‌سازد و در این رده‌اند: دون کیخوته، هملت، ناخدا اهب و ژان‌والژان ... اساساً چرا راه دور برویم. شیخ صنعان عطار نیشابوری در برابر ماست. در این رومانس ـ که در آن شخص عمدهٔ آن در سلوک معنوی به ورطهٔ گناه می‌افتد ـ هیچ ملاحظهٔ غیر داستانی در کار نیست. شیخ که پیر عصر خود و پارسایی تمام عیار است، خوابی می‌بیند و در پی آن و برای جستجوی دختری ترسا و زیبا به روم می‌رود، می می‌خورد، خوکبانی می‌کند و زنّار می‌بندد و آن‌گاه که در ورطه‌های گناه سقوط می‌کند، به اعماق آن می‌رسد و در همین‌جاست که لطف الهی او را می‌رهاند. این سخن سعدی ناظر به همین معناست. «بخشایش الهی گمشده‌ای را در مناهی، چراغ توفیق فرا راه داشت». این نه «گناه نخستین» یهودی ـ مسیحی است نه وسوسهٔ ابلیس، بلکه وسیلهٔ سلوک است، تا از گذرگاه گناه نگذرد، به روشنی توفیق و لطف دست نخواهد یافت.

در همین زمینه ژولین گرین رمانی نوشته است به نام *موئیرا* که در آن جوانی پارسا در کمند وسوسهٔ دختری می‌افتد و مرتکب گناه می‌شود و سرانجام برای رهایش خود از وسوسهٔ مجدد گناه و شیطان به خودکشی دست می‌زند ...

باری نظرگاه نویسندهٔ رمان *اشراق* دقیقاً در برابر نظرگاه نویسنده‌ای مانند صادق هدایت قرار دارد (که هیچ عیبی بر آن نمی‌توان گرفت، زیرا تعهد کرده است که همیشه قصهٔ عشق بنویسد. قصه زندگانی، زیبایی، جوانی و جاودانگی بشر. (ج ۲، ص۸۶۱) او همیشه روشنی و خوبی را می‌بیند و زندگانی را از منظرهٔ روشن آن وصف می‌کند در حالی که هدایت غامض، افسرده و تاریک است:

به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و در ته چاه عمیق و تاریکی آویزان بودم. بعد از سر چنگک رها شدم. می‌لغزیدم و دور می‌شدم ولی به هیچ مانعی بر نمی‌خوردم. یک پرتگاه بی‌پایان در یک شب

جاودانی بود. (*بوف کور*، ۴۲، تهران ۱۳۴۲)

ما نمی‌گوییم کسانی مانند «شهاب» وجود ندارند، امّا انکار نیز نمی‌توان کرد که امثال راوی *بوف‌کور* و کونتین *خشم و هیاهو* و روگوژین *ابله* (داستایفسکی) نیز کم نیستند و رمان‌نویسی نمی‌تواند واقعیّت را قربانی وجه نظری خود سازد. در رمان بزرگ هوگو، *بینوایان*، ژان‌والژان عرصهٔ زندگانی و سطوح متفاوت جرم و گناه را درمی‌نوردد، امّا بعد به ساحت نیکوکاری می‌رسد و کوزت و دیگر ستمدیدگان را دستگیر می‌شود و سرانجام به طور طبیعی در بستر مرگ در نظر «ماریوس» به‌صورت قدّیس درمی‌آید. شهاب از آغاز رمان به تقریب کامل است. بالای سرش از هوشمندی ستاره‌ای بلند می‌تابد. هنوز دانشجوست که نه فقط استادان بخش فلسفه، بلکه فیلسوفانی چون هیوم و کانت را با ضربه‌ای بر زمین می‌افکند. لحن ممتاز و روشن‌نگری بدیع دارد و پس از نوشتن چند رمان، خطّ بطلان بر آثار شکسپیر و رومن رولان و داستایفسکی می‌کشد. نویسنده می‌گوید:

شهاب یک‌تنه می‌خواست جهانی را از نیروی اعتقادی و فرهنگی خود بارور کند [در نظر آیدا همه چیز شهاب اعجاب‌انگیز است] آن ایمان این روزها نادرش را که در غیب آویخته بود و با تقوای خاصی همه چیز را در رنگ و بوی خود عطرآگین می‌کرد و شگفت‌اینکه پسرک از یک خانوادهٔ معمولی بود. پسر مردی که در آغاز کفاش بوده است. (ج ۱، ص ۳۵۷)

خوب در اینجا می توانیم بپرسیم که بیرون آمدن نابغه‌ای از خانوادهٔ مردی کفاش چه استعجابی دارد؟ چرا باید گمان بُرد بزرگی نمی‌تواند از خانواده‌ای عادی برآید پدر غزالی‌ها ریسنده بود، فردوسی از خانوادهٔ دهقان پیشه (مالک کوچک روستا) برآمد، پدر داستایفسکی پزشکی معمولی بود. اتفاقاً بیشتر بزرگان از خانواده‌های معمولی پدید آمدند.

واقعیّت این است که ما آن‌گاه که در حوزهٔ نظر (و در رمان امیرفجر در

حوزهٔ مونیسم عرفانی) هستیم به تضاد نمی‌رسیم. در حاقّ واقعیّت است که تضادها چهره می‌نمایند. همان‌طور که حافظ با بینش ژرف خود آنها را به روشنی دریافته است:

در این جهان گل بی‌خار کس نچید، آری
چراغ مصطفوی با شرار بولهبی‌ست

و در همین زمینه است که رمان و اشخاص داستانی داستان *اشراق* با تضادها و تناقضات بی‌شمار رویاروی می‌شوند و نویسنده می‌کوشد به قسمی آنها را ندیده بگیرد. امّا از آنجا که نویسندهٔ اصیلی است، به رغم کوشش خود، خلاف آنچه را که می‌خواهد به‌دست می‌آورد. دنا ـ پیر عارف ـ پس از سانحهٔ گم شدن «هستی» به گوشهٔ روستا پناه می‌برد و برای چند تن روستایی که ستم‌اجتماعی‌ایشان را از بسی چیزها محروم کرده است «معرفت» می‌گوید که: تو به این جهان آمدی تا کلمه‌ات را بنویسی ... هستی فانی‌ات را بده تا هستی باقی‌ات را دریابی. تا با ایمان و عشق دوزخت را بفسُری، بشکنی و نابود سازی. (ج ۳، ص ۱۱۸۶) ای کاش «دنا»ی بزرگوار اندکی از این مواعظ را در گوش کر مالکان، سرمایه‌داران و مقام‌پرستان زمزمه می‌کرد و برتر از آن، نیروها و ساختار اجتماعی را بهتر می‌شناخت، تا دریابد تنازع اجتماعی را با موعظه از میان برنمی‌توان افکند. نویسنده خود در اینجا می‌نویسد:

خداوندا. برای چه در چنین جمعی سخن می‌گوید ... آن کلمات عمیق و عظیم ... آیا آنان می‌فهمند؟ آیا در میانشان جز آن مرد کر که هیچ نمی‌شنود و آن پسرک چوپان که آنجا خاموش و گنگ‌وار نشسته بود و به ابر و آسمان و کوه‌ها می‌نگریست و سپس رفت و آن مردی که کلاه نمدی بر سر داشت و گوژ کرده چرت می‌زد و این گیوه‌دوز پیر که گنگ و حیران سوزن می‌زند در میان‌شان کسی کلمه‌ای از این معانی را که او می‌گفت می‌فهمد؟ عجبا، چنان مردی کارش به کجا کشیده و پایانش کجا افتاده است؟ آیا این تمثیل راستین و اسفبار

جهانی است که دنا به عمق مصیبت نافهمی آن رسیده است؟ آیا سامعهٔ جهانی فقط بدین حدّ تاب شنیدن حقیقت را دارد که باید سخن عشق و راز هستی و درد حق را در برهوت بیابان‌ها، بر کرها و گنگ‌ها و بُله‌ها سرایید؟ (ج ۳، ص ۱۱۸۶)

در واقع یکی دیگر از مایه‌های عمدهٔ رمان، «جستجوی هستی» است. هستی دخترک شهاب و شکوه، نهادی از بودن و حقیقت می‌شود. امّا اکنون او گم شده است. آدم‌ربایان او را ربوده‌اند و چه بسا کشته‌اند. همانند بسیاری از کودکان دیگر که آدم‌ربایان می‌ربایند و به گروه بدکاران می‌فروشند. بدکاران نیز کودکان را در پنهان‌گاه‌هایی نگاه می‌دارند، کلیه یا چشم ایشان را به سرمایه‌دارانی که فاقد چشم و کلیه‌اند، می‌فروشند. سپس ایشان را بیمار و مجروح رها می‌کنند یا برای مخفی کردن جنایت خود، به قتل می‌رسانند. شهاب در رؤیتی می‌بیند که دست‌های کوچک هستی از اعماق ظلمت، درد و وحشت خود به سوی او دراز شده است. دیوانه‌وار برمی‌خیزد: «به‌شتاب لباس پوشید: نه، چگونه فراموشت کرده‌ام. هر روز به تو می‌اندیشم و در کار جستجویت مانده‌ام.» (ج ۳، ص ۹۰۵)

یکسال پیش از پایان یافتن زندان، شهاب را برای شناسایی اجساد چند کودک که در واقعهٔ دستگیری گروهی آدم‌دزد، در چاله‌ای یافته‌اند به پزشک قانونی می‌برند. شهاب در سیمای این کودکان، چهرهٔ همهٔ ستمدیدگان و شکنجه‌شدگان جهان را می‌بیند. شاید یکی از آنها کودک او باشد. ولی چه فرقی می‌کند، «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند.» هر کودکی کودک اوست و هر ضربه‌ای بر پیکر ایشان ضربه‌ای بر پیکر او. پس خم می‌شود و دست پیکری که شبیه کودک اوست می‌بوسد ولی هویت جسد را تأیید نمی‌کند:

شهاب در حالی که رو به آسمان می‌کرد و لبخندی از سر رضا می‌زد، در درون جان خود بیش از یک کلمه نگفت:

و تو می‌دانی که او که بود ... دختر من بود. هستی گمشدهٔ عالم ... (ج ۳،

ص۱۱۴۷)

گرچه این لحظهٔ تراژیک «با لبخند رضایت‌آمیز شهاب» پایان می‌گیرد و عمق فاجعه‌آمیز مشکل شرّ و بدی به سود مباحثه‌ای تئولوژیک آشکار نمی‌شود یا معوّق می‌ماند، باز از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است و طرح آن بر عمق تفکری که رمان بر آن بنیاد شده، می‌افزاید. رمان‌های فارسی تاکنون غالباً در طرح مشکل‌ها نسبت به رویدادها واکنشی عمل کرده‌اند یا به عرضهٔ ایده‌های مستعار از ادب غرب پرداخته‌اند یا ناظر قضایا بوده‌اند در حالی که رمان و نمایشنامهٔ خوب، طرح مشکل می‌کند، می‌کوشد غموض رویدادها و روابط پیچیده و چندوجهی آنها را به روی صحنه آورد. در رمان *اشراق*، مشکل از دل وضعیت امروز و اینجا و اکنون برمی‌آید. اشخاص و گفت‌وگوها و مشکل‌ها بومی و خودی است. جهان امروزینهٔ ما بسیار متلاطم است و شخص متفکر را حیران می‌کند. نیروهای بدی عنان گسسته و فیل مست تکنولوژی و تسخیر جهان غول‌آسا پیش می‌تازد. یکی از نویسندگان غرب به نام ژرژ برنانوس در آغاز این قرن نوشت «نیروی شرّ و بدی در قرن‌ما تازه در آغاز کار خود است.» (این ایده از شرق آمده و به احتمال زیاد مأخوذ از علم‌المعاد باستانی ایران است). در جهان ما حسّ مسؤلیّت و وظیفهٔ اخلاقی و دینی کاستی گرفته و انسانیت در معرض خطر جدّی است. رمان امیرفجر به شیوه‌ای مشخص با مُشکل نیک و بد تماس می‌گیرد و می‌کوشد آن را «دراماتیزه» و بازنمایی کند. نویسنده از آیندهٔ انسان نومید نیست، امّا خواننده را بر پَر قوی آرامش و امید به آینده رها نمی‌کند. او می‌گوید گوهر وجود آدمی بر رویدادها اثر می‌گذارد و انسان می‌تواند در برابر بدی و بحران ایستادگی کند. او بر ضدّ بدی صدای خود را بلند می‌کند، و عشق و اشراق را به پیش‌نما می‌آورد، امّا نه به‌صورت تزئینی و مصنوع، بلکه به شیوه‌ای که ارزش‌های والای اخلاقی بتوانند جهانی دیگر و انسانی بهتر بسازند و بپرورند.

مدار صفر درجه*

(رمان، احمد محمود، ۱۳۷۲)

احمد محمود (زادهٔ سال ۱۳۱۰ در اهواز) از مجموعه داستان ناتورآلیستی *مول* (۱۳۳۸) تا *قصّهٔ آشنا* (۱۳۷۰) راه درازی را پیموده است. داستان‌های نخستین او از آثار هدایت و چوبک متأثّرند. در *همسایه‌ها* (۱۳۵۳) و *داستان یک شهر* (۱۳۶۰) تأثیر فلسفهٔ اجتماعی را به آشکار می‌بینیم؛ این دو رمان با هم پیوستگی دارند.

خالد *همسایه‌ها* در خانه‌ای اجاره‌ای می‌بالد. پدرش پیشه‌ورِ ورشکسته‌ای است که پس از نومیدی از سر کتاب باز کردن و چلّه‌نشینی، به آن سوی خلیج می‌رود. زندگانی خالد در فقر می‌گذرد. سپس او قدم به صحنهٔ مبارزهٔ اجتماعی می‌گذارد و به زندان می‌افتد. داستان به‌طور عمده در دو سطح جریان دارد. در سطحی، زندگانی مردم فقیر و اجاره‌نشین‌ها و پیشه‌ورانِ خرده‌پای اهواز ترسیم می‌شود. خالد در این محیط می‌بالد و با کار و رنج آشنا می‌شود و در وجود بلور خانم به دنیای مرموز جسم راه می‌یابد. سپس عشق ناکامیاب و رنجبار او و سیه‌چشم (دختری اشرافی) غموض اجتماعی را بر او آشکارتر می‌سازد. در

ادبیّات داستانی، شمارهٔ ۲۰، خرداد ۱۳۷۳، صص ۳۸ـ ۴۵.

سطح دیگرِ *همسایه‌ها*، مبارزه‌های سیاسی دوران جنبش ملّی (۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲) را می‌بینیم؛ و خالد به دنبال مبارزه‌های اجتماعی آن سال‌ها به زندان می‌افتد.

داستان یک شهر، فضایی ناتورالیستی دارد. خالد در این داستان در بندر لنگه و در تبعید است. فقرِ سیاه و انحراف‌ها و بیکاری و زندگی تکراری، روح او را خسته‌تر می‌کند. به وقت توقیف در زندان سلطنت‌آباد تهران، مبارزهٔ سیامک‌ها و کیوان‌ها و اعدام آنها را به یاد می‌آورد.

محمود، شیوهٔ واقع‌گرایی را با شیوهٔ بیان تأثیرات حسّی مُدرنیست به هم آمیخته و از این‌رو توانسته است نسبت به آثار نخستین خود، گام بیشتری در بیان غموض هستی آدمیان و روابط اجتماعی آنها بردارد.

در *زمین سوخته*، مناظری از جنگ تحمیلی ایران و عراق به تصویر می‌آید؛ گرچه گاه این تصویرها با واقعیّت‌ها به تمامی منطبق نیست. افزوده بر این، محتوای کتاب رویدادهای نخستین ماه‌های جنگ را در بردارد که در بسیاری از صحنه‌ها از نظرگاه «ناظر»ی دور از صحنه روایت می‌شود.

در مجموعهٔ *دیدار* (۱۳۶۹) و *قصّهٔ آشنا* حرمان و فقر مردم عادی، درونمایهٔ مرکزی است. گرشاسب، شخصِ عمدهٔ داستان *بازگشت*، همان خالد *همسایه‌ها*ست که از تبعید بندر لنگه به زادگاه خود برمی‌گردد. مبارزان پیشین از بین رفته‌اند و یا تسلیم شده و به آلاف و الوفی رسیده‌اند، امّا گرشاسب حاضر نیست از باورهایِ خود دست بردارد؛ ناچار با محیط خود به نبرد برمی‌خیزد و سرانجام دیوانه می‌شود. وضع کریم، شخص عمدهٔ *قصّهٔ آشنا*، از این بهتر نیست. او کارمند اداره و مشغلهٔ عمده‌اش شعرسرایی است. زن می‌گیرد و صاحب فرزند می‌شود، ولی در همه‌جا شکست می‌خورد. همسرش را طلاق می‌دهد و در فقر و حرمان روزگار می‌گذراند. سپس به دعوت دوستان ایّام تحصیل، به جشنِ آنها در باشگاهِ شرکت نفت می‌رود؛ در همین‌جاست که به موقعیّت ناجورِ خود پی می‌برد و تحقیر می‌شود. ناچار از

باشگاه بیرون می‌آید و «راه می‌افتد به طرف جادّه، به طرف تاریکی...»[۱]

در داستان *سایه*، دورهٔ رضاشاهی بازتاب یافته است؛ دوره‌ای که نظمیّه، همچون عاملی هراس‌آور، همه‌جا حضور دارد. مادری در حضور پسرش مورد تهدید سرکار قادر قرار می‌گیرد و با جان و دل می‌لرزد.

در داستان *خرکُش*، باز فضا ناتورالیستی است. در داستان، علی عندلیب، زندگانی خود را بازگو می‌کند و از دوران کودکی و محرومیّت خود تصویرهایی به دست می‌دهد. مدّتی کارگر کوره‌پزخانه می‌شود و بعد به قماربازی و الواتی می‌افتد. در همه جا شکست می‌خورد و به خود می‌گوید: عندلیب! این هم شد کار؟! این هم شد روزگار؟! شد زندگی؟! امّا قسمتِ آدم از روز ازل تو پیشانیش نوشته.[۲] همین نصیب و قسمت و حُکم تقدیر است که در شبی گویی شیطان در جلدش رفته، در حال مستی، به جان خرهای خود می‌افتد و دوتا از آنها را با کارد می‌کُشد. از این پس دیگران، او را «علی خرکُش» می‌نامند. او در غوغای خیابان و در انبوه صداها، ماشین‌ها، و اغتشاش‌ها، سر درگم و حیران است، وقتی اسم خود را می‌شنود به گوینده چشم می‌دوزد و هیچ نمی‌گوید. این داستان به‌طور مؤثّری فقر و محرومیّت مردم را نشان می‌دهد، آن هم موجز و غم‌انگیز که به‌طور نامستقیم و دقیق روایت می‌شود.

در داستان *بازگشت*، شخصیّتِ دیگرِ گرشاسب (صدایی درونی)، گاه روند داستان را قطع می‌کند و با گرشاسب حرف می‌زند. این صدای درونی که بی‌شباهت به گفتگویِ راوی *سنگ صبور* با آسیدملوچ (عنکبوت روی دیوار) نیست، به درد داستان‌های سوررئالیستی می‌خورد و از تأثیر آنچه بر گرشاسب رفته و می‌رود، می‌کاهد.

قصّهٔ آشنا، ساختمان و کشش طُرفه‌ای دارد، صحنهٔ آخر به خصوص آنجا که کریم به دنبال دعوت دوستان به باشگاه شرکت نفت می‌رود و تحقیر

می‌شود، بسیار تکان دهنده است. او شاعر نیز هست، امّا کار اداری و فقر، مانع بروز احساسات اوست؛ و این رنجی است مضاعف، امّا نویسنده از او شاعرِ کهن‌سرای انجمن‌های ادبی ساخته و اشعارِ سرودهٔ او را در کتاب آورده است، که حتی خنده‌آور است و از جدّ داستان می‌کاهد.

داستان *کجا می‌روی ننه امرو*؟ (در مجموعهٔ *دیدار*)، به راستی غم‌انگیز است. امرالله، پسرِ ننه امرو، در مبارزه با ساواک از پا درمی‌آید. ننه امرو، همه‌جا درصددِ یافتن اوست. سرکار عیدی به او قول داده امرالله را از زندان آزاد خواهد کرد، امّا به خوبی پیداست که این کار در توان او نیست و فقط برای دلخوش کردنِ پیرزن چنان قولی داده است. همچنین می‌خواهد ننه امرو مانند سابق در کارهای خانه به زنش شیرین کمک کند. سرکار عیدی، پیرزن را امیدوار کرده است، امّا به تدریج از سماجت او به ستوه می‌آید. پیرزن در خطّی طولانی از خانه به کلانتری و زندان و خانهٔ سرکار عیدی و ...، آهسته و دردمند، امّا مُصرّ و سِمِج، در رفت و آمد است. گفتگوی او با اشخاص آشنا و ناشناس در راه، روند داستان را پیش می‌برد.

حساب دل شکستهٔ این پیرزن را نمی‌کنی، سرکار عیدی؟

یادش میره بابا، ولم کن!

یادش نمیره!

بکشد پشت دوری ... باران جان گرفته است. سرکار استوار، دم در خانه درنگ می‌کند. به ننه امرالله نگاه می‌کند. دور شده است. رشته‌های باران ـ قطره‌های به هم پیوسته ـ پرده‌ای لرزان است. ننه امرالله انگار راه نمی‌رود. لرزان است. جای خود می‌لرزد.[۳]

در همین مجموعه، *قصّهٔ بازگشت* ـ به ویژه قسمت آخر آن ـ که سرنوشت گرشاسب با تقدیر قوچ پیر گره می‌خورد (قوچی که برای قربانی کردن به مناسبت بازگشت گرشاسب از تبعید در زندان در خانه نگاه داشته‌اند)

بسیار مؤثّر است. «قوچ پیر در انبوه شاخه‌های کج‌کج تابیده و شاخه‌های خشک و بی‌حاصل، گیر افتاده بود. قوچ، خیس و آشفته بود و ناله می‌کرد...»[۴] و این پایان ماجراست. گرشاسب، دیوانه شده است. ماجرایی که از *همسایه‌ها* با خالد آغاز شد و در *داستان یک شهر* و *زمین سوخته* ادامه یافت، در اینجا به نوعی دیگر، پایان تراژیک طبیعی خود را باز می‌یابد.

این گشت و گذار کوتاه در وادی آثار احمد محمود، ما را به *مدار صفر درجه* (۱۳۷۲)اش می‌رساند که هم در آثار او و هم در حوزهٔ رمان‌فارسی جهشی را نشان می‌دهد. *مدار صفر درجه* (در سه جلد و ۱۷۸۲ صفحه) بخشی از دورهٔ معاصر ـ به ویژه سال‌های بین ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ ـ را در برمی‌گیرد؛ دورانی پُر تلاطم و شگرف و پُرحادثه.

بخش سیاسی و اجتماعی رمان با آنچه در *همسایه‌ها* و *داستان یک شهر* آمده بود، خویشاوندی دارد. نظام ستمشاهی، با تکیه بر درآمد نفت و حمایتِ جهانِ فن سالار ـ نه منحصراً سرمایه‌داری غرب ـ ملّتی را به بند کشیده و زندانی به وجود آورده که همهٔ مردم را در دایره‌ای مسدود، اسیر ساخته است. نویسنده، بینش تاریخی دارد و از رویدادهایی سخن می‌گوید که مردم ما در آن دوره با آن سروکار داشته‌اند و در بستر آن به حرکت و جنبش و جوش درآمده‌اند؛ نیز در همان زمان، روانشناسی اشخاص را نیز به بحث می‌گذارد و کلّی و عمومی را در جامهٔ «مشخّص و جزیی» نشان می‌دهد. او واقعیّت‌های کلّی را دربارهٔ «انواع» اجتماعی که در شرایط ویژه قرار دارند، به نمایش می‌گذارد؛ این نیروی محرّکهٔ روایت داستان‌نویس را شدّت می‌بخشد و چیزهایی را به صحنهٔ داستان می‌آورد که به وسیلهٔ نمایندگان «انواع» شخصیّتی ویژه گفته یا انجام شده است. *مدار صفر درجه* البتّه عکس‌برداری صرف واقعیّت نیست. آنچه به نمایش درآمده، در مقام داستان، دارای استقلال نسبی است و به وسیلهٔ نیروی معیّنی، مثلِ نیروی اقتصاد متعیّن نشده است. جامعه،

واقعیّتی انتزاعی نیست؛ لایه‌ها و طبقه‌های گوناگون دارد. گسترش یا وقفه یا بازگرد فراروندها، نتیجهٔ تأثیر و تأثّر عوامل زیادی است که در تضادّ با یکدیگر است و تضادّها و تناقض‌های زیادی را مجسّم می‌سازد. تعهّدِ نمایان ساختنِ این واقعیّتِ غامض و چند لایه، کارِ نویسنده را دارایِ سطوح چندگانه کرده است و بی‌آنکه از منطق ایستای مدرنیسم معاصر پیروی کند، رمان خود را در مقام اثری جدید تثبیت می‌سازد.

رمان از زاویهٔ دیدی واقعی و بومی آغاز می‌شود. در یک نیمروزِ شرجی، در رود کارون، دو کوسه با هم حرکت می‌کنند و باله‌های گُرده‌شان ـ موازی هم ـ همچون تیغی برنده، آبِ کارون را می‌شکافد. بابان را که در گرما تن به آب سپرده، شکار می‌کنند.

باریکهٔ خون کمرنگ شد ـ کم رنگ‌تر و دیگر نبود.

این صحنهٔ آغازین رُمان، نخستین ضربه‌اش را بر دانستگی خواننده فرود می‌آورد و او را به دنبال خطِّ سیر داستان می‌کشد. بابان، پسر دوّم نوروز، نان‌آور خانواده،طعمهٔ کوسه‌ها می‌شود. نوروز، سال‌ها پیش، در هنگامهٔ اوج‌گیری جنبش ملّی، در تظاهرات خیابانی کشته شده است. پسر اوّل خانواده، بُرزو، ناخلف و همیشه مزاحم مادر و خواهر و برادر است. اکنون خاور، مادر خانواده، باید زندگانی فرزندان را سرآوری کند؛ خانواده‌ای آسیب‌دیده از لایه‌های فرودست جامعه که در حوزهٔ تأمین معاش، در بند تنازع و آسیب اجتماعی افتاده است. بی‌بی سلطنت، مادر نوروز، پیرزنی است آشفته حال و تجسّم گذشته و شوربختی و با کردار خود، گذشتهٔ دردناک و مرگِ غم‌انگیز نوروز را همیشه فرا می‌خواند. خانواده، دختری به نام بلقیس دارد که با نوذر اسفندیاری ازدواج کرده است. این اشخاص، و باران، پسر کوچک خانواده، در خانه‌ای واحد به سر می‌برند. بلقیس و نوذر سالهاست در حسرت داشتنِ فرزند می‌سوزند، تا اینکه بلقیس پس از پانزده سال باردار می‌شود.

باران، در آغاز رمان، در کلاسِ دوّم دبیرستان است. او پس از مـرگ بابـان، در برابر خانواده احساسِ مسؤولیّت می‌کند و برای کاستنِ از بار سـنگینِ مـادر، مدرسه و تحصیل را رها می‌کند و در سلمانی یارولی شاگرد می‌شود. کـردار و هدف و شخصیّت او چنان است که می‌خواهد در مسیر عادی پیش برود، فنّـی بیاموزد، پول و پَلِه‌ای فراهم آورد، زناشویی کنـد و زنـدگانی آسـوده‌ای داشـته باشد.

سنگینی فضای موجود که جامعه را در دود و دمهٔ خود فرو برده اسـت ، او را به حوزهٔ مبارزه می‌کشد و این کار او بر غموض زندگانی خانواده می‌افزایـد. جز این اشخاص، کسان دیگری نیز هستند که سیرِ داستان را به پیش مـی‌برنـد: ملّااشـکبوس (عریضـه‌نگـار) و خـانواده‌اش، ابوالحسـن یـارولی سـلمانی و همسایه‌های او (حاج آقا بزرگ عطّار، مبـارک خیـاط، یـاور قهـوه‌چـی، بـرات عکّاس)، سیف‌پرور (دبیر دبیرستان)، کارکنان شرکت کشاورزی و افرادی مانند عطا، کندرو، مهـراب، رزّاق، برهـان، رحـیم سـدهی و ... کـه از آن لایـه‌هـای آسیب‌پذیر جامعه‌اند. اینها، با کردارها و وضعیّت معیشتی و روانی خود، فضا و مکان‌های متفاوتِ شهر اهواز و محیطِزمان را به تدریج شکل می‌دهند.

زمانِ داستان، زمان متلاطمی است: سال‌هایی کـه در طـی حرکـت انقلابـی مردم آسیب دیده آغاز می‌شود و گسترش می‌یابد. خانوادهٔ عمو فیروز ـ عموی باران ـ در پیوند با اشخاص عمدهٔ رُمان، بخشی از داستان را به خود اختصاص داده‌اند. عمو فیروز که زمین زراعی او در دریاچهٔ سدِّ دز غرق شده و بُنـه کـن به شهر می‌آید، نمایـانگرِ مهـاجرتی اسـت ناخواسـته کـه اسـتعمار جدیـد بـر روستائیان ایران تحمیل کرده است. فیروز، مردی است زحمتکش و اصیل که با تلاش پر رنج خود ـ در محیطی که از آن او نیست ـ سیمای روسـتایی آواره را نمایان می‌سازد. پسرانش، (شهباز و شهروز) هـر یـک بـه نـوعی صـیدِ روابـط شهری می‌شوند. زیرکی روستایی شهروزِ پانزده ساله، پسر کوچکِ عمو فیـروز،

او را در مسیر ثروتمند شدن می‌اندازد. او از هیچ‌کاری حتّی از قاچاق، روی‌گردان نیست. شهباز، برادر بزرگ او، جوانی بیست و سه ساله است که راه دیگری می‌رود و اسیر جلوه‌های پر زرق و برق شهر می‌شود و به ورطهٔ فساد می‌افتد. کل بشیر و زن و دخترانش مائده و مَنیجه نیز در رمان جای نمایانی دارند. کل بشیرِ از کار افتاده، و با سر و دست لغوه گرفته و لرزان، حاضر نیست بیکار بنشیند. او، در بیرون از خانه طبق می‌گذارد و سیگار و کبریت می‌فروشد تا مردم نگویند نان‌خورِ دخترانش شده است. مائده و مَنیجه در کارخانهٔ تولید لباس مهندس داور، صاحب شرکت کشاورزی و سهام بانک کار می‌کنند. باران و مائده به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند و کار این دلبستگی به عشق می‌کشد. این عشق بی‌ریب و ساده و گرم ـ تا زمانی که به زناشویی آنها می‌انجامد ـ در بستر رویدادهای پر فراز و نشیب داستان ادامه می‌یابد. کل بشیر و زن و فرزندانش در اتاقی می‌زیند که برزو به عنوان سهم ارث پدر برداشته و در اختیار آنها قرار داده است. دختر بزرگ بشیر، مَنیجه، عقدکردهٔ یکی از مبارزان سیاسی به نام نامدار است. نامدار، پس از آزادی از زندان، همراه مَنیجه به موج مبارزهٔ‌مخفی می‌پیوندد. بعدها، مَنیجه در حمله به کلانتری کُشته می‌شود و فرزند خردسال او را باران و مائده می‌گیرند تا بزرگ کنند. بلقیس نیز که سقط جنین کرده، این پسر را که پیروز نام دارد، فرزند خود می‌پندارد. شخصیّتِ عمدهٔ رمان، بی‌هیچ تردید نوذر اسفندیاری است. او در بازار به کارِ جمع‌آوری مطالبات یکی از بازرگانان مشغول است. نوذر مردی است پُرمُدّعا،گوش به زنگ، حسّاس و شکست‌خورده. همیشه و همه‌جا مُدّعی می‌شود که در مرکز مبارزه‌ها بوده است. با مردم گوناگون، بر حسب باور و سلیقهٔ آنها حرف می‌زند. در گفتگو با نظامیان، طرفدار شاه است. در تماسّ با مبارزان، خود را رهبر مبارزه می‌داند و ادّعا می‌کند که متن اعلامیه‌ها را او نوشته است. اساساً خود را نویسنده می‌داند و بر سر این موضوع با اشکبوس

منازعه می‌کند. و مدّعی است بهتر از هر کس دیگر، نامه و عرض‌حال می‌نویسد. البتّه، بزرگواری نیز دارد و از بابتِ نوشتن عرض‌حال از کسی پول نمی‌گیرد. کار او موجب کاسد شدنِ بازار اشکبوس می‌شود؛ زیرا زندگانی او از راهِ جزو گردانی در مجالس ختم و نوشتنِ‌نامه و عرض‌حال مردم می‌گذرد. حرف‌های بجا و بیجای نوذر موجب زحمت است، و کار به جایی می‌رسد که ساواک او را بازداشت می‌کند. یک هفته در بازداشتگاه زندانی و بازپرسی می‌شود، و چون کاشف به عمل می‌آید که چیزی بارش نیست، آزاد می‌گردد؛ در حالی که ساده‌ترین اطّلاعات و حتّی مسائل ناخواسته را در اختیار بازپرس‌ها گذاشته است. پهلوان پنبه‌ای است که در اوهام و تخیّلات خود غرق شده است. پس از آزادی، مُشت به سینه می‌کوبد و می‌گوید که در برابر شکنجه و ارعاب، مانند سدّ سکندر ایستاده و لام تا کام چیزی بر زبان نیاورده است. گرچه پریشان فکر و رؤیابین است، به موقع وارد عرصهٔ عمل می‌شود و برای ثروتمند شدن، گنجنامه‌ای تهیّه می‌کند و برای پیدا کردن همکار به این در و آن در می‌زند تا اینکه دوستی قدیمی را که اکنون خبرچین ساواک است، به تور می‌زند و می‌گوید که برای «منظور مهّمی» تصمیم دارد از شوشتر دینامیت بیاورد. ابهام‌گویی نوذر، گمان خبرچین را در این زمینه که کار حملهٔ مسلّحانه به بانک در جریان است، تقویت می‌کند. در نتیجه، مأموران، نوذر را توقیف می‌کنند و به زندان می‌برند ولی او بیدی نیست که از این بادها بلرزد! دُن‌کیشوت‌وار به نبردِ آسیاب‌های بادی نظام حکومتی آن زمان می‌رود. در همهٔ کارها مداخله می‌کند و چون روحی سرگردان به این‌سو و آن‌سو می‌رود و آشفتگی و مزاحمت به وجود می‌آورد. در کنار او، بلقیس، با سادگی طبیعی خود و شناختی که از شوهرش دارد، غالباً نوذر را با پرسش‌های خود به دشواری می‌افکند. او در همان زمان که دروغ‌های شوهرش را به استهزا می‌گیرد، از پهلوانی‌ها و ماجراجویی‌های او وحشت دارد و گاه

افسانه‌سرایی‌های او را باور می‌کند و به نشانهٔ تعجّب به صورت خود می‌زند و می‌گوید: «وی بسم‌الله!» و این سادگی ویژه‌اش را نشان می‌دهد. بلقیس نازاست. هر چه دارو و درمان می‌کند و هر قدر، بی‌بی‌سلطنت دعا می‌خواند و نذر می‌کند، به نتیجه‌ای نمی‌رسد، امّا سرانجام آبستن می‌شود و این برای نوذر فرصتی است تا سرمستی و غرور و نیز خُل‌بازیهایش را به نمایش بگذارد. او در مقام مخالفت با بی‌بی، که فرزند به دنیا نیامده را عبّاسعلی نامیده، او را به طور مکرّر و با لجبازی «سهراب» می‌نامد:

به آهنگ خواند: «به‌به از این سیرابی ـ مخلص بلقیس خودم / چاکرتون کُرّه بُز ـ در شکمِ این زنم.» و زد زیر خنده. بلقیس گفت ـ «خدایا توبه!»

نوذر گفت:

خوب شعر گفتم؟

بلقیس گفت:

حیا کن نوذر!

سی چه حیا کنم؟

و کشید جلو و خم شد ـ «شکمت بیار پیش، می‌خوام رجزخوانی سهرابِ گوش کنم!» بلقیس موی انبوه سر نوذر را چنگ زد و پس راندش ـ «ئی کارا خوبیّت نداره نوذر ـ پنجاه سالاً عمرت رفته مثل بچه‌هایی هنوز.» نوذر قد راست کرد ـ «بیخود پیرم نکن، چل و سه سال ـ تازه چند ماه هم مانده.»

بلقیس گفت:

جان به جانت کنن، همینی که هستی!

نوذر لیوان را برداشت. با کف دست زد رو سینه ـ «سالارِ کُلّ!» و ته لیوان را به حلق ریخت و سبیل را پاک کرد.[۵]

امّا این مردِ برهنه شاد و بذله‌گو و مضحک و خوش محضر و با صفا پیش از دنیا آمدن فرزند، در روز ۲۶ دی ۱۳۵۷، روز هجوم نظامیان به شهر اهواز،

گیرِ ارژنگ، افسر غول‌پیکر و خشن شهربانی شاه می‌افتد. ارژنگ، اسلحه به دست، در پیشاپیش افراد مسلّح، در مسیر خود، همه را می‌زند و بولدوزروار همهٔ افراد و همه چیز را جاروب می‌کند. نوذر، به رغم مخالفت بلقیس، برای خرید به خیابان می‌رود و ارژنگ او را به رانندگی خود می‌گمارد. نوذر که رانندگی را به درستی بلد نیست، ناچار است به فرمان این غول بی‌شاخ و دُم یا «عوج» در هنگامهٔ غرّش مسلسل‌ها و حرکت کامیون‌ها و تانک‌ها، تُند براند و از میان ماشین‌های مشتعل و اجساد بگذرد.

... عوج [ارژنگ] آمد ـ سوار شد و در را به هم کوفت ـ «حرکت!» ماشین پُر شده بود بوی عرق ـ نوذر با سر آستین، صورت را پاک کرد. عوج گفت ـ «تکان بخور!» نوذر راند. عوج گفت ـ «به راست!» نوذر کج کرد تو بیست و چارمتری ـ دَم مسجد شمّاسی نجف را دید. با سر اشاره کرد به نجف و صداش لرزید ـ «ساواکی، سرکا» ـ و دستپاچه حرف را برگرداند «ـ کمونیست ـ» عوج برگشت و نگاه کرد ـ ماشین گذشت. مسلسل عوج ترکید ـ کاشی‌های سر در مسجد پرید ـ نوذر فک‌ها را رو هم فشرد. دندانهاش صدا می‌داد ... رحیم سدهی را دید ـ افتاده بود رو پیاده‌رو ـ تو برکهٔ خون ـ عوج فرمان را در دست نوذر گرداند ـ ماشین رفت تو [خیابان] پهلوی ـ نوذر دید که درجه‌داران، دکّان‌های بسته را به رگبار بسته‌اند ... عوج گفت ـ «نگه‌دار.» نوذر ترمز کرد ـ دست و پاش می‌لرزید ـ عوج پیاده شد ... نوذر در ماشین را گشود و از روی دوشک ماشین سُر خورد رو زمین. ارژنگ گفت: «سوارش کن.» قادر یقهٔ نوذر را گرفت و بلندش کرد. ارژنگ خشاب عوض کرد و هوایی شلیک کرد ـ نوذر نشست پشت فرمان. عوج فریاد زد ـ «حرکت!» ماشین از جا پرید ـ ارژنگ نعره کشید ـ «تندتر!» نوذر گاز داد ـ سر مسلسل برگشت طرف ماشین ـ ماشین کج و راست می‌شد. ارژنگ شلّیک کرد. نوذر، شتابزده پیچید تو نادری و کوفت به تانک و مسلسل. تانک ترکید و پوزهٔ ماشین تا دوشک جلو، زیر شنی

سنگین شکست و به هم فشرده شد.[۶]

این بُرش طولی *مدار صفر درجه*، نمای برونی رمان است. کارهای اشخاص و روابط ایشان، زمانی که در آن به سر می‌برند، احساسات و عواطف و آرزوها و رنج‌ها و شادی‌ها که محرّک آنها در زندگانی است، گسترش زمانی رویدادها و تکامل یا تنزّل اخلاقی ایشان، ... البتّه روندی غامض است. دورنمای رُمان، ساده نیست و به نظر می‌رسد که این دورنما قدری آشفته شده است. بعضی اشخاص در مِه و غبار فرو می‌روند، و باز پدیدار می‌شوند. عدّه‌ای جدّی و مرموزند و عدّه‌ای دیگر سهل‌انگار و بی‌اعتنا و حتّی کُمیک؛ درمثل یارولی سلمانی هر دری را می‌کوبد تا صاحب آرایشگاهی مجلّل شود و چون با درآمد مختصرش نمی‌تواند به این هدف برسد، خبرچین ساواک می‌شود و با بهره‌گیری از سرپوشِ امنیّتی آن، به قاچاق روی می‌آورد و به مال و منالی می‌رسد و صاحبِ «آرایشگاهِ هالیوود» می‌شود. با این‌همه، باز شوربخت است و ولخرجی‌هایش باعث می‌شود زن و فرزندانش در همان شوربختیِ پیشین بمانند. همچنین، مبارکِ خیّاط که از مبارزان دورهٔ جنبش ملّی (۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲) است و دو سه سالی زندانی بوده است، اکنون از دوستش که وضع مالی خوبی دارد، طلب کمک مالی می‌کند؛ دلیلش هم این است که چون در آن سال‌ها با هم در زندان بوده‌اند، وظیفهٔ انسانی (و حزبی) به این دوست حکم می‌کند زیر بازوی همزندانی سابقش را بگیرد؛ این در حالی است که دوست وی در جیرفت برای به دست آوردن پول، شبانه روز کار می‌کند و عرق می‌ریزد، در حالی که مبارکِ خیّاط در مغازه‌اش نشسته است و آبِ خُنک می‌خورد و بحث‌های صد تا یک غاز می‌کند و وقتی می‌گذراند. یا برزو، برادر باران، شخصی معتاد و آس و پاس است که برای یافتن پول حاضر است با ابلیس هم وارد معامله می‌شود. اسد موتوری، جاهل و باجگیر محلّه، دختر یارولی را طلاق داده و او اینک با فرزندش در خانهٔ پدر سرکوفت می‌شنود. برزو که از

این مسأله باخبر شده، وارد زندگانی یارولی می‌شود و به نیرنگ وانمود می‌کند که مایل است با زنِ مطلّقه ازدواج کند و از بساط دم و دود «استاد سلمانی» بهره‌مند می‌شود سر او کلاه می‌گذارد. امّا یارولی، در اوج تظاهرات مردم، زمانی که مغازه‌اش به آتش کشیده می‌شود، زن و فرزندانش را رها می‌کند و فرار را بر قرار برتری می‌دهد...

به نظر می‌رسد که همهٔ اشخاص داستانی، دورِ مداری ثابت و راکد می‌چرخند، امّا اگر ما تماشای «نما» را کافی ندانیم و به درون ساختمان رمان برویم درمی‌یابیم که رفتارهای اجتماعی و روحیهٔ اشخاص، غامض و تأمّل‌انگیز است؛ اشخاصی مانند باران و نوذرو بی‌بی سلطنت و یارولی و ... بر بنیاد خصلت خود در تلاش‌اند، و این حرکت، انتزاعی نیست، بلکه با زمان و مکان روابطِ اجتماعی تنیده شده است.

برای آشنایی با *مدار صفر درجه*، تحلیلِ طولی رمان کافی نیست، زیرا جزئیّات رویدادها در طول و عرض و عمق، با هم جوش خورده‌اند و چنان حجمی فراهم آمده است که نمی‌توان سرگذشت یکی از اشخاص را به عنوان نقطهٔ آغاز داستان در نظر گرفت؛ گرچه ممکن است نقطه‌ای از این حجم را به عنوان آغاز سیر طولی داستان به بحث گذاشت، امّا حرکت برای رسیدن به پایان رمان ـ حتّی اگر به صورت مارپیچی هم باشد ـ در سطح می‌ماند و امکان نفوذ به عمق این حجم کمتر فراهم می‌آید. پس راه مناسب آن است که کتاب را از آغاز تا پایان ـ جزء به جزء بخوانیم، زیرا *مدار صفر درجه*، اختصاص به زندگانی و رویدادهای زندگانی هیچ‌یک از شخصیّتها به تنهایی ندارد. در واقع، هیچ‌یک از اشخاص به تنهایی مقوّم نیروی حرکتی رمان نیست و در مرکز رویدادها قرار نمی‌گیرد. به سخن دیگر، مجموعه‌ای از رویدادهای دههٔ ۵۰ که به انقلابی فراگیرِ و جوشان می‌انجامد و انگیزه‌هایی که اشخاص را در مسیرهایِ متفاوت به حرکت درمی‌آورد، مقوّم ساختار رمان است. کارگران،

روشنفکران، پیشه‌وران، مردم عادّی و دیگر اشخاص، لایه‌ها و طبقه‌های اجتماعی در پیوندی زنده با هم، در تلاش‌اند و در بستر رویدادها و سازندهٔ آن هستند. شاید بتوان گفت که محور اصلی رمان، جامعهٔ شهری دوران ستمشاهی است. نظرگاه نویسنده از سادگی طبیعی و تک‌ساحتی ـ رمانِ *زمین سوخته* ـ بیرون آمده و در ایستگاه‌های متفاوت قرار داده شده است. از این نظرگاه های متفاوت است که نویسنده آگاهی‌های لازم را نه به صورت قراردادی، بلکه به صورت درهم‌تنیده‌ای که اندیشه و خیال خواننده را وسیع می‌سازد، در اختیار او قرار می‌دهد و او را مجاز می‌دارد به درون دانستگی اشخاص نفوذ کند و بازتاب رویدادها را در آیینهٔ تاریک داستان ببیند. در اینجا غموضی می‌بینیم، امّا با غموض رمان‌های نو (مُدرن) یکسان نیست.

ویرجینیا وولف در چالش با ساختار به زعم خود «قراردادی» رمان کلاسیک به استهزا می‌پرسد: «آیا زندگانی این‌طور است؟» و سپس به تأکید پاسخ می‌دهد: «نه، چنین نیست! زندگانی، ریزش ذرّه‌های رگبار مانند و همیشه فرو بارندهٔ تجربه است، نه سیر نقلی و طولی؛ هاله‌ای است نورانی، پوششی نیم‌شفّاف که از آغاز آگاهی تا پایان آن، انسان را احاطه کرده است.» او در رسالهٔ *داستان جدید* (۱۹۱۹) به «تصویر هنرمند ...» و فصل‌های آغازین *یولیسیس* جیمزجویس اشارت می‌کند و در آنها رؤیت روان‌شناختی جدید و روش تازه‌ای می‌یابد که به زعم او جانشینِ ساختار نقلی رمان کلاسیک خواهد شد. به گفتهٔ او، جویس با همهٔ توش و توان خود به آشکار ساختن و سوسو زدن و تموّج‌های شعلهٔ درونی پرداخت که پیام خود را درون مغز می‌تاباند. پس اگر ما خودِ زندگانی را طالبیم، بی‌گمان آن را در اینجا خواهیم یافت.[۷] ولی این زندگانی، زندگانی واقعی و متعارض تاریخی انسان نیست. گشت و گذاری است در ساخت رؤیا و خاطره و رمز و راز، چنانکه لی‌لی بریسکو از اشخاص عمدهٔ رمان *به سوی فانوس دریایی* در لحظهٔ مرگ خانم رمزی به

اشراق می‌رسد و نقّاشی‌اش را تمام می‌کند. او در آغاز، هرگاه به خانم رمزی می‌نگرد، به چیزی که خود «عاشق بودن» می‌نامد و این دو را در خود غرقه می‌کند، پی‌می‌برد و این دو زن، گویا جزئی از جهان غیرواقعی، امّا زنده و برانگیزنده‌ای می‌شوند که همان نظارهٔ جهان از دریچهٔ عشق است.[۸]

در اینجا زندگانی و هستی در وجهی رمزی به تصویر کشیده شده است. ادراکِ اشخاص، بیرون از عرصهٔ تاریخ و جامعه قرار داده شده، در حالی که در زمان رئالیستی و نورئالیستی ـ از جمله در *مدار صفر درجه* ـ اشخاصِ داستان، آگاهی اجتماعی و طبقاتی دارند و این آگاهی برحسب شرایط محیط تکامل یا تنزّل می‌یابد. علّت اینکه در دو دههٔ اخیر در ایران، رمان‌نویسی گسترش می‌یابد و رمان‌هایی با نظرگاه‌های متضاد (درمثل *گورستان غریبان* ابراهیم یونسی و *آینه‌های دردار* هوشنگ گلشیری) نوشته می‌شود، این نیست که نویسندگان یاد شده این طور خواسته‌اند. علّت عمده در وضع اجتماعی و در نتیجه در نظرگاه ایشان به واقعیّت است. *گورستان غریبان* را نویسنده‌ای می‌نویسند که از درون جامعهٔ محروم و ستمدیدهٔ کردستانِ دورهٔ رضاشاهی بیرون آمده و رنج محرومیّت مردمِ زادبومش را با پوست و گوشتِ خود احساس کرده است و برای دگرساختن شرایط ناهمساز و ددمنشانهٔ حاکم بر مردم، عرصه‌های متفاوت مبارزهٔ اجتماعی را درنوردیده است. *آینه‌های دردار*، اثرِ نویسنده‌ای است که نه از روستا آگاهیِ دقیقی دارد و نه از شهر و نه از مبارزهٔ اجتماعی؛ در نتیجه، می‌کوشد با چنگ زدن به نوعی «فلسفهٔ باطنی» و تفوّه به عرفان (آن هم «عرفانی» که معرّفش هانری کوربن است) روابط اجتماعی را به روابط نمادین یا استعاری برگرداند و آنها را به الگوی فرنگی در قالب «رمانِ نو» بریزد. رمان *مدار صفر درجه*، حرکت و تلاش و روحیهٔ اشخاص را در متن تحوّلات اجتماعی به پیش‌نما می‌آورد. در ساختِ زیرین آن، سه فرارونده، با تفاوت زمانی در آغاز موجود است که در نهایت به موازات

یکدیگر ادامه می‌یابد، تا جایی که «مدار» به انجام برسد.

در فرارونـد نخست، نوذر و بلقیس قرار دارند. این دو، با توجّـه بـه قـراین سالشماری رمان، در سال ۱۳۴۲ با هم ازدواج می‌کنند و در مجموع با یکـدیگر توافق دارند. خانواده، برای بارداری بلقیس، از داروها و درمان‌هایی سنّتی و دعا و پزشک و داروهای جدید کمک می‌گیرند، تـا اینکـه در میانـهٔ تابسـتان ۱۳۵۷ بلقیس آبستن می‌شود و این همزمان با قیام و بیداری دسته جمعی مـردم اسـت که در پایانهٔ زمستان ۱۳۵۷ به سرنگونی نظام سلطنتی می‌انجامـد. در ایـن سـیرِ تحوّل، شادیِ نوذر نیز افزایش می‌یابد و او دست به خریـد اسـباب‌بـازی‌هـای ارزان قیمت می‌زند که با چاره‌اندیشی‌هایِ ارزان‌قیمتِ گروهی از مردم در کـار قیام بی‌شباهت نیست. گوشهٔ اتاق حقیر نوذر از اسـباب‌بـازی پُـر مـی‌شـود. او مدّعی است که در طایفهٔ وی ـ جز به‌ندرت ـ زنی دختری به دنیا نیاورده است و نام فرزند به دنیا نیامده را سهراب مـی‌گـذارد، امّـا بـی‌بـی سـلطنت بـا ایـن نامگذاری مخالف است. نوذر در ۲۶ دی ۱۳۵۷ کشته می‌شود و فردای آن روز، کودکِ بلقیس سقط می‌شود. در اینجا می‌بینیم که اسباب‌بازی‌ها و دلخوشی‌ها و ... همه داغان شده است.[۹]

فرارونـد دوم، دو سال پیش از سال ۱۳۵۷ آغاز مـی‌شـود. بـاران، دو مـاهیِ قرمز و طلایی خریده و در حوض انداخته است. نـوذر، امیـد بسـته اسـت کـه ماهی‌ها تخم بریزند تا او بتواند سال بعـد در عیـد نـوروز، مـاهی‌هـا را جفتـی بیست تومان بفروشد، پس ماهی بـوش لمبـو را در حـوض مـی‌انـدازد. بـاران اعتراض می‌کند، ولی نوذر می‌گوید که ایـن بـوش لمبـو نیسـت، بلکـه مـاهی لجن‌خوار است و حوض را برای تخم‌ریزی ماهی‌ها تمیز مـی‌کنـد. در نتیجـه، بوش لمبو با آن شکل ناجور و پیکرهٔ سیاه در حوض می‌مانـد. تخـم مـاهی‌هـا می‌بالند و به تدریج رنگ می‌یابند و پس از سقط جنین بلقیس طعمهٔ بوش لمبو و ماهیِ طلایی (ثروت و سرمایه اندوزی) مـی‌شـوند. آنهـا روزی کـه پیـروز ـ

فرزند نامدار و منیجه ـ را به خانه می‌آورند تا «جانشین» سهراب شود، آخرین هجوم بوش لمبو را به بچّه ماهی‌ها می‌بینیم. «گلّه ماهی آشفته شد. حوض آشوب شد... بوش لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید ـ »[۱۰]

در فرارونـد رونـد سوم، بی‌بی سلطنت جایگاه واقعی خود را می‌یابد. او پیرزنی است آشفته فکر، که نظاره‌گر اشباح و ارواح است و حتّی گاه مردگان را می‌بیند که از فراز به فرود می‌آیند تا به خانه و ساکنان آن سری بزنند. بی‌بی، گفتار و کردارهای غیرمنتظره و عجیب دارد؛ گاهی به خاور ـ مادرِ باران ـ و دیگران سفارش می‌کند که روز هفتمش را آبرومندانه برگزار کنند. زیاد به مرگ می‌اندیشد و در فکر مخارج مجلس ترحیم نیز هست. «نه! برنج زیاد خیس نکنین ـ اوّل حساب کنین چند نفر میاد... [۱۱]». نوذر او را نزد پزشک می‌برد و قرص‌های پزشک به مزاج پیرزن می‌سازد او رو به بهبودی می‌رود و روز به روز هُشیارتر می‌شود، و اکنون به دیگران فرمان می‌دهد. او روی فرش خود می‌نشیند و انجام دادن توقّعات خود را به اصرار از دیگران می‌خواهد. دیگر آن شخصِ پیشین نیست و انگار زیر و رو شده است. تصمیم‌هایی می‌گیرد که بر دیگران شاقّ است. از این‌رو، به‌دیده‌های خود به نظر تردید می‌نگرند و از درک آنچه در وجود او پدید آمده است، ناتوان‌اند. درگیری لفظی بی‌بی و نوذر، بر سر نامگذاری کودک به دنیا نیامده، هشیاری روزافزون بی‌بی را نشان می‌دهد، تا آنجا که نوذر از دخالت در بهبود یافتن بی‌بی پشیمان می‌شود. تحوّلی از این قسم را هر چند نازل‌تر در نبی بی‌حال رفتگر نیز می‌بینیم. او نیز اعتصاب کرده است، امّا وقتی مردم قرار می‌گذارند شهر را تمیز کنند و از او کمک می‌خواهند، سرپیچی می‌کند و می‌رود سرچهار راه می‌ایستد و به راهنمایی اتومبیل‌ها می‌پردازد! البتّه در کتاب از ایثار مبارزان و جوش و خروش انقلابی ایشان نیز صحنه‌های گیرایی هست که گاه رنگ حماسی می‌یابد.

نظرگاه نویسنده، در وصفِ نظرگاه تجسّم رویدادها در زمان گذشته است

و به صورت سوم شخص (محدود) بیان می‌شود. راوی رمان، دانای کل نیست و آنچه را می‌بیند بدون جانب‌گیری ثبت می‌کند. حتّی گاهی وجود راوی احساس نمی‌شود و غالباً به آنچه نفوذناپذیر است یا دسترسی به آن ممکن نیست، نمی‌پردازد. به ندرت وارد دانستگی اشخاص می‌شود تا از این زاویه به نقل روایت بپردازد، و اگر ناچار شود چنین کند، بی‌درنگ شیوهٔ کار خود را اصلاح می‌کند. با این تمهید و مقدّمهٔ ساده که می‌گوید فلان روایت را از فلان شخص شنیده است (بنگرید به روایت زندان رفتن باران)، نویسنده می‌کوشد در روایت داستانی عینی (اوبژکتیو) باشد و رویدادها را از زاویه‌های گوناگون نقل کند و به تن خود درگیر آنها نشود. او چیزها و رویدادها را آن‌طور که دست‌کم در جهان تخیّلی داستانی است، مشاهده و روایت می‌کند. در اینجا گرچه راوی، نظرگاه خود را به پس زمینه‌ها می‌فرستد، امّا اشخاصِ داستانی او ـ مانند همه مردم ـ نظرگاه ویژهٔ خود را دارند. به این ترتیب، رمان شیوه‌ای نو آیین می‌یابد؛ زیرا در روایت او داستان نه از زاویهٔ دید دانای کل، بلکه از درون داستان و با توجّه به سجیّهٔ اشخاص داستان نقل می‌شود؛ از این‌رو بهتر می‌توان به ابعاد رویدادها پی برد. ما در اینجا خود را در بطن رویدادها و زمانِ وقوع آنها مشاهده می‌کنیم و کار و عواطف اشخاص را از گفتارها و کردارهای ایشان درمی‌یابیم.

مدار صفر درجه با گفتگوهایی که در زمان گذشته بین اشخاصِ داستانی به میان آمده، ساخته شده است؛ با این گفتگوها هم سیرِ داستان را پیش می‌برد و هم‌روابط درونی و برونی ایشان را نمایان می‌سازد. در این اثر، گرچه از واژگان و تعابیر ویژهٔ مردم خوزستان کم بهره‌برداری شده، ولی بافت گفتگوها به گویشِ خوزستانی است:

«فقَط به فقط می‌خوام بگو حواست جمع باشد»، «تو که می‌زدیش نه مونم»، «مومال‌ئی حرفها نیستم»، «گناهکار شدم»، «چاره‌اش الّا دعا دیگه هیچ.» این

واژگان، همه فارسی است؛ امّا ترکیب و تلفّظ آنها بافتی از گفتار مردم اهـواز را در خود دارد.

در داستان، آنجا که فضا و دورنما وصف می‌شود، باز نویسـنده مـی‌کوشـد صحنه را از درون و به طور عینی (اوبژکتیو) نقل کند:

باران غلت زد و دمر خوابید. صدای بی‌بی سلطنت از تـو ایـوان آمـد «ئـی صبح صالحین ـ خاور ـ» باران نشست و خمیازه کشید. نور چراغ ایوان از جام پنجره افتاده بود پا رختخوابش. بی‌بـی صـلوات گفـت. بـاران برخاسـت. در و پنجره را باز کرد. هوا خنک بود ـ جاری شد تو اتاق و بوی شب مانده را پـس راند.[۱۲]

بین اشخاص داستان، شخصیّتِ نوذر اسفندیاری به‌طور مشـخّص، غـامض (جامع) است. بعضی گمان می‌کنند شخصیّت ساده بیشتر نماینـدهٔ انسانهاسـت، در حالی که این‌طور نیست؛ زیرا انسان‌هایی کـه ماجراهـای شِـگرف را از سـر می‌گذرانند، دارای شخصیّتِ غامض و جـامع‌انـد. ایـن قسـم شخصـیّت‌هـا بـه انسان‌ها همانـنـدگی بیشـتر دارنـد، زیـرا در زنـدگانی نیـز اشـخاص نمایشـگر ایستاری واحد نیستند. نوذر اسفندیاری، به صورت «نـوعی» شـاخص درآمـده است، زیرا در عین سادگی، غامض و آب زیرکاه است؛ در آخر سر نیز قربـانی سادگی و بلفضولی خود می‌شـود. او در همـان زمـان کـه جـدّی و گـاه حتّـی سرسخت و لجوج است، در وجود خود مایه‌ای دارد از مطایبه و ضُحک؛ افتاده و خاکسار و ریاست‌طلب است. وقتی داستان به پایـان مـی‌رسـد، بـاز مـا او را می‌بینیم که شال‌گردن پشمی‌اش را به گردن دارد، سبیلش روی دهـانش ریختـه، چنته‌ای به شانه آویخته و با سیمای به ظاهر متفکّرانه از خانـه درآمـده و بـه سـراغ ماجرای تازه‌ای می‌رود، در حالی که لبخندی بر لب دارد که معلوم نیست دنیا را بـه جدّ گرفته است یا بر آن خنده می‌زند.

پی نوشت‌ها

۱. *قصّهٔ آشنا*، ص ۵۰.

۲. همان، ص ۱۰۶.

۳. *دیدار*، ص ۳۹.

۴. *همان*.

۵. *مدار صفر درجه*، ج ۳، ص ۱۶۹۸.

۶. همان، ج ۳، ص ۱۷۲۶.

۷. رمان. E. Drew، ص ۲۶۲، نیویورک ۱۹۶۳.

۸. همان، صص ۲۶۲ ـ ۲۶۴ و *به سوی فانوس دریایی*، ویرجینیا وولف، ترجمهٔ دکتر صالح حسینی، صص ۶ ـ ۸.

۹. *مدار صفر درجه*، ج ۳، ص ۱۷۴۸.

۱۰. همان، ج ۳، ص ۱۷۸۲.

۱۱. همان، ج ۳، ص ۱۳۹۳.

۱۲. همان، ج ۱، ۶۱۰.

«ضیافت» و داستان‌های دیگر*

(مجموعهٔ داستان، سیدمهدی شجاعی)

مجموعه داستان‌های کوتاه *ضریح چشم‌های تو* (۱۳۶۳)، *ضیافت* (۱۳۶۳)، *دو کبوتر، دو پنجره*، *یک پرواز* (۱۳۶۶) و *امروز، بشریت* (۱۳۶۷)... نشان می‌دهد که نویسندهٔ آنها سیدمهدی شجاعی از مایهٔ ذوق و قریحهٔ خوبی برخوردار است. درونمایهٔ داستان‌های او حسب‌حال قشر متوسط و کم‌درآمد جامعه با ایثارگری‌های مبارزان جنگ هشت ساله است و اغلب از زاویهٔ دید اول شخص یا سوم شخص و با توجه به شرایط و اوضاع و احوال برونی و واقع‌گرایانه روایت می‌شود. شش داستان از هفت داستان *امروز، بشریت* و چند داستان *ضیافت*، طنزآمیز یا همراه با استهزا و ضحک است و بقیه داستان‌ها جدی و در وصف بزرگداشت مجاهدان و ایثارگران جبههٔ نبرد است.

در بسیاری از داستان‌های این نویسنده به ویژه در مجموعهٔ *امروز، بشریت* طرح داستانی و درونمایه‌ای بدیع موجود است و او با چند جمله، طرح مؤثری از شخصیت آدم‌ها به دست می‌دهد که با پیشرفت ماجراها، به تدریج آشکارتر می‌گردد.

---

* *کیهان فرهنگی*، سال یازدهم، شمارهٔ۹-۱۰، آذر ـ دی ۱۳۷۳، صص ۲۶-۲۹.

شجاعی به ویژه در هنر طنز مبتکر است و در ترسیم گوشه کنار زندگانی شهری بر تجربه‌های خود تکیه دارد. صناعت داستان‌نویسی او مستعار نیست و حاصل جوشش درونی خود اوست و سطوح تازه‌ای از مناسبات زن و مرد امروز را که ساکن شهر بزرگ‌اند به دست می‌دهد. نکتهٔ دیگر این است که او در هر اثر خود، گامی به جلو برداشته و تصاویر مؤثرتری از اشخاص، رویدادها عرضه می‌کند.

نخستین داستان‌های شجاعی بیشتر شرح ماجراست و در پس پشت آنها ایدهٔ معین و ثابتی موجود است که قصه را به سوی هدفی که دلخواه اوست، هدایت می‌کند. طبیعی است با این شیوه نمی‌توان جامعه‌ای متحول را که دچار تضادهای درونی و برونی شدیدی است مجسم کرد. این کار مستلزم تصویرسازی‌های دقیقی است که برآمده از تخیلی پرورش یافته باشد، تحلیل‌های دقیق و توصیف‌های جاندار و تجسمی از رویدادها و اشخاص به دست دهد و کاربرد عناصر نمایشی در آن، جای بحث و توضیح را بگیرد. اما این داستان‌ها فاقد این عناصر است و نویسنده پوستهٔ برونی رویدادها و شخصیت‌ها را می‌بیند و نشان می‌دهد، نه بغرنج‌های تو در توی واقعیت‌ها را. البته عذر او در این زمینه پذیرفته است. نویسندگان دههٔ ۶۰، به ویژه نویسندگانی که درونمایه‌های ایمانی و مبارزهٔ دینی و صحنه‌های نبرد را به صحنهٔ قصه آوردند، با حوزهٔ ناشناخته‌ای رویاروی بودند. آنان ناچار بودند از زمین‌های ناهموار بگذرند و بر لبهٔ تیغ راه بروند. توصیف رویدادهای پر تلاطم قیام و جنگ، الگوها و تجربه‌های تازه می‌طلبید و طبعاً جوانان قصه‌نویس ناچار بودند یا الگوی داستان‌نویسی غرب را سرمشق قرار دهند یا الگویی تازه بسازند و این کار البته مستلزم فرصت کافی بود که ایشان در اختیار نداشتند. پس می‌بایست شکیبایی می‌کردند، اما تلاطم زمان از آنها طلب می‌کرد بنویسند و با نوشتن، در کار مبارزه شرکت جویند. این بود علت عمدهٔ نقص

داستان‌هایی که دربارهٔ مبارزه و جنگ در دههٔ ۶۰ نوشته شد. قصه‌نویس فرصت نداشت، یا هیجان زده بود یا به سمت و سوی شعارگویی می‌گرایید. از این‌رو نمی‌توانست به ارزش‌های صناعی و هنری قصه نویسی چندان توجهی داشته باشد. گفت‌وگو دربارهٔ مشکل‌هایی مانند فقر، مرگ، مبارزه، ایثار، حق‌طلبی و طرح آن در قصه باید چنان پوشیده باشد که چون طعم و عطر میوه در میوه نهان گردد و نویسنده آنها را در متن زندگانی غامض بشری شناسایی و کشف کند. جز در این‌صورت ناچار خواهد بود در حسب‌حالی که از نبرد به دست می‌دهد، عناصر حماسی و واقعی آن را کمرنگ کند یا به استثناها و حوادث نادر متکی شود. در قصهٔ «تویی که نمی‌شناختمت» (مجموعهٔ *ضریح چشم‌های تو*) مبارز مجروح ایرانی از همراهان خود دور افتاده و می‌کوشد خود را به آنها برساند. در این اثنا صدایی می‌شنود، خود را به جلو می‌کشد و به هرحال، با هر زحمتی که هست تل خاک را دور می‌زند. دستی از تل خاکی درآمده و پارچهٔ سفیدی را تکان می‌دهد. این دست به نسبت سیاه، که فقط تا مچ آن پیداست، داد می‌زند که از آنِ دشمن است؛ گرسنه یا تشنه است یا زخم خورده؟ شاید فشنگ هم نداشته باشد:

از یک سنگر عراقی دستی به تسلیم درآمده است و اگر خدعه باشد من نه فشنگی دارم که دفاع کنم و نه توانی که برپا ایستاده بمانم... او در سنگر ایستاده و من بیرون [از سنگر] او، بی‌شک مسلح است و من بی‌فشنگ... ولی یک تفاوت دیگر هم هست. مگر همان یک تفاوت کاری بکند و آن اینکه من خدا دارم و او ندارد، من عاشقم و او نیست (ص ۲۸).

مبازر خودی با تفنگ خالی، سرباز دشمن را تسلیم می‌کند وبه دنبال او چهار سرباز دیگر که در سنگرند، تسلیم می‌شوند. او به آنها می‌گوید بگویید لا اله الا الله تا رستگار شوید، آنها می‌پذیرند. یکی از سربازان عراقی می‌گوید:

شما که رسیدید پشت سنگر من می‌خواستم اسیر بشوم ولی اینها نمی‌خواستند. [گفت بگویید ...] این بود که اینها هم خودشان را تسلیم کردند ولی وقتی فهمیدند که نظامی شما یک نفر است و او هم زخمی است تمام راه را زیر لب به من غر زدند که چرا باعث شده‌ام تسلیم شوند (همان ۳۲).

در همین داستان می‌خوانیم:

این کشته‌های عراقی هم هنوز چیزی نگذشته چه بوی تعفنی از خود بروز می‌دهند. (۲۶)

به او بگویم: قل هو الله احد، اگر همین را بگوید یعنی تسلیم شده است (۲۹).

در اینجا به ظاهر، نویسنده فراموش کرده است که عراق یکی از کشورهای اسلامی است و ساکنان آن بیشتر مسلمانند و اگر به جبهه جنگ با ایران آمده‌اند به علّت رشتهٔ حوادث و علل بسیاری است که گفت‌وگو دربارهٔ آنها را به این آسانی نمی‌توان از سر وا کرد. کما اینکه دولت عراق نیز در تبلیغات خود برضد ما، ما را «مجوس»می‌نامید. از سوی دیگر، حساب دولت‌ها را با حساب ملت‌ها نباید آمیخت. اگر مردم عراق قادر بودند حقایق را بشناسند و تبلیغات دولتی و توطئهٔ جهانی مانع از این تحقیق نمی‌شد، چه بسا که در تهاجم به کشور ما زیر نفوذ این عوامل قرار نمی‌گرفتند و متوجه می‌شدند که نبرد دو ملت مسلمان، جز به سود سرمایه‌داران نیست و این همه به کشور ما و کشور خودشان زیان نمی‌رساندند.

در گذشته نیز اختلاف دولت صفوی با دولت عثمانی برای کشورهای این منطقه زیان‌بخش و برای اروپا سودآور بود. قوای عثمانی تا قلب اروپا پیش رانده بود و دولتمردان اروپایی بسیار نگران بودند. درگیری شاه اسماعیل با عثمانی آنها را آسوده‌خاطر ساخت و تجدید قوا کردند و به قوای عثمانی تاختند به‌طوری که عثمانی جزء کشورهای ضعیف منطقه درآمد و استعمار

توانست با دست باز به کشورهای اسلامی دست‌اندازی کند و قرن‌ها سر رشته کارها را از شمال آفریقا گرفته تا هند در دست بگیرد.

این وجه تاریخی این مشکل است و گمان می‌کنم که در آن شک و شبهه‌ای نباشد. اما وجه هنری کار را نیز فراموش نباید کرد. با این وسائل نمی‌توان قصهٔ حماسی نوشت. اگر حریف این اندازه ناچیز و ضعیف باشد، طبعاً صورت دیگر آن، یعنی رزم رزم‌آوران خودی بی‌اعتبار می‌شوند. حریفی که به اشارهٔ انگشت از پا درآید، حریف نیست، ذره‌ای بی‌مقدار است که پیروزی بر او اعتبار و ارزشی به وجود نمی‌آورد. وجه دیگر داستان‌های جنگ دههٔ ۶۰، گزارش‌هایی است در زمینهٔ شهادت فرزند یا برادر یا پدر که اغلب آهنگی غم‌انگیز به خود گرفته است. درمثل،در داستان *دو کبوتر* ... دو برادر همزاد به نام رائد و حامد که الفت بسیار با هم دارند و تشنگی،گرسنگی، خواب و بیداری، گریه و بهانه‌جویی و آرام گرفتن‌شان همراه و همزمان با هم بوده است،به جبههٔ نبرد می‌روند. پدر در آغاز، رفتن هر دو پسر را نمی‌پذیرد: «کسی که به دو عصا عادت کرده است بی‌عصا ایستادن نمی‌تواند» (ص ۱۱). ولی بعد که بی‌تابی آنها را می‌بیند موافقت می‌کند که بروند. رائد در گذر از پلی که زیر آتش دشمن است، کشته می‌شود و حامد برای بازگرداندن جنازهٔ او به منطقهٔ آتش گام می‌گذارد:

مجروح که نبودی، همه همین را می‌گفتند. برگشتن از روی پل تنهاییش کار عاقلانه‌ای نبود، چه رسد به اینکه آدم جنازه‌ای را هم بر دوش داشته باشد؛ ولی من این کار را کردم... (بعد) همین ماشین قراضهٔبی‌لاستیک را راه انداختیم تا تو را زودتر به پشت خط منتقل کنیم. در این لحظه این کار را به خاطر تو می‌کردیم و به خاطر تو هم یک ساعت، بلکه یک ساعت از آن ضیافت باشکوه [شهادت] عقب ماندم.

بقیهٔ ماجرا از زبان رزمنده‌ای دیگر (رانندهٔ اتومبیل) نقل می‌شود. آمبولانس قراضه زیر باران موشک و گلولهٔ توپ راه جبهه را پی‌می‌گیرد. ترکش‌ها سرانجام کار خود را می‌کنند. حامد در حالی که مکرر می‌گوید «یک ساعت از ضیافت عقب مانده‌ام» کشته و راننده نیز مجروح می‌شود. نکتهٔ داستان در این است که «اکنون می‌فهمم که چرا حامد یک ساعت بعد از رائد شهید شد مگر نه [این که] رائد یک ساعت زودتر به دنیا آمده بود» (ص ۲۰).

در داستان *ضریح چشم‌های تو* پدری برای بردن پیکر بی‌جان پسرش به جبههٔ نبرد می‌رود تا او رابه اردوگاه خودی آورد، اما با دیدن پیکرهای بی‌جان مبارزان جوان دیگر تصمیمش دگر می‌شود:

اگر می‌توانستم همهٔ قاسم‌ها را از بیابان جمع کنم باز تو را می‌بردم، اما بپذیر که بردن تو تنها، نهایت خودخواهی است... این بزرگترین گناه است که آدمی در این قاسم‌آباد، تنها یک قاسم ببیند، قاسم خودش را ببیند.

داستان «مرا به نام تو می‌خوانند» ساخت و بیان بهتری دارد. مادر شهیدی در شبی برفی حدیث نفس می‌کند. از کردار و گفتار و ایمان و عشق فرزند سخن می‌گوید. مانند همهٔ مادران در فقدان فرزند گریه می‌کند، اما از پا نمی‌نشیند و با عزمی استوار، راه او را پی می‌گیرد:

پیراهنت ولی اندازه است ... از تو چه پنهان، کمی هم تنگ است ولی نه آن‌قدر که نشود پوشید. اورکتت را هم رویش می‌پوشم. مهم این است که لباس تو بر تنم باشد. مهم این است که مثل شما شوم، شبیه شما، (*ضریح چشم‌های تو*، ۱۹).

در داستان «آن شب عزیز»،معلمی که با شاگردانش الفت بسیار دارد به جبهه می‌رود. موحدی، یکی از شاگردان او به سبب آموزش‌های معلم و دلبستگی شدیدی که به وی دارد با زحمت زیاد، خود را به جبهه می‌رساند و به گُردان او منتقل می‌شود. او همه جا معلم و فرد محبوب خود را دنبال می‌کند

و به کارها و نیایش‌های او شدید مهر می‌ورزد. در نبرد شرکت می‌کند. در نبرد آخرین، ترکشی به دست معلم اصابت می‌کند و تفنگ از دستش می‌افتد و وقتی متوجه می‌شود که موحدی به دست وی خیره شده، آن را از زیر بغل می‌کشد و از مچ می‌کند. در این نبرد، موحدی نیز یک پای خود را از دست می‌دهد و معلم نیز به شهادت می‌رسد. علت کار معلم در این زمینه در داستان روشن نشده و داستان گزارش‌گونه از آب درآمده است. افزوده بر این، جمله‌های غنایی داستان خشونت صحنهٔ نبرد را گرفته است.

مگر در آن غلغلهٔ گلوله و توپ و خمپاره صدا به صدا می‌رسید. می‌بایست باز هم جلوتر می‌آمدم. آمدم و آمدم تا معبری که از انتهای کانال و سیم خاردار و ابتدای میدان مین گشوده بودند. همان‌جا که بچه‌ها رودخانه‌های کوچک در مصب معبر به هم می‌پیوستند و پُرخروش جاری می‌شدند (*دو کبوتر*، ص ۶۰)

در مجموع، می‌توان گفت که در بسیاری از داستان‌های جنگ، «نویسندگان ما برای به نمایش گذاشتن آنچه رخ داده است، شخصیت را وارد داستان می‌کنند، نه اینکه حوادث با کنش و عمل شخصیت ایجاد شده باشند. از سوی دیگر در این داستان‌ها استفادهٔ درستی از نسبت‌های دیالکتیکی عوامل اجتماعی و فردی نشده است. فرد عمل می‌کند بدون اینکه زمینهٔ اجتماعی حرکت و تحول او نمایانده شود و بدون اینکه فرارونده‌های حاکم بر جامعه از طریق حرکت‌های فردی بازنمون شوند یا به تعبیری شخصیت‌ها نه از راه دیالکتیک سقوط و ظهور که بیشتر از طریق موقعیت‌های فراهم آمده، عرضه می‌شوند».[۱]

مجموعهٔ *ضیافت* دربردارندهٔ هفت داستان است. شجاعی در این مجموعه نشان می‌دهد که وضعیت اجتماعی و حالات فردی هر دو را در آماج خود دارد و از اشخاص داستانی‌اش تصویرهای موجّه‌تری به دست می‌دهد. در دو داستان «چوبکاری» و «بیست‌و یک سال تجربه»، محیط و جوّ عاطفی مدرسه و روابط متفاوت معلمین و شاگردان، مجسم می‌شوند. در مدرسه‌ای که روابط

شاگردان و معلم بر ارعاب و هراس استوار است، معلمی به انگیزهٔ دلبستگی به کار و احترام به شاگردان و برای پرورش ایشان راه مسالمت و دوستی در پیش می‌گیرد. او همیشه چوبی در دست دارد و این نشانهٔ تهدید است، اما او هرگز برای زدن شاگردان از آن استفاده نمی‌کند. با این که رفتار او در کلاس و در محیط مدرسه خوب و شایسته است، اما باز شاگردانی هستند که به فکر شیطنت و به هم زدن کلاس بیفتند و تمرد کنند. بازیگوشی یا شیطنت موجب می‌شود که شاگردی به فکر به هم زدن کلاس بیفتد و با وجود ممانعت و هشدار دیگران، زنبور در کلاس بیندازد. معلم، چوب را به اشاره به سوی کودک گرفته است. اینجاست که شاگرد، خود را تنها در برابر یکی از مسؤولیت‌های اجتماعی جوابگو می‌یابد، مضطرب و دستپاچه است و نمی‌داند چه کند. اکنون دیگر او در برابر معلم تنهاست و هیچ‌کس نمی‌تواند بار او را به دوش گیرد یا سبک کند. او را به دفتر مدرسه احضار می‌کنند، ناباورانه خود را مضطرب و در معرض آزمونی ناشناخته می‌بیند و نمی‌داند که چگونه می‌توان از زیر بار عمل خود طفره رفت. معلم صبور، شاگرد خاطی را در برابر خود او قرار می‌دهد و او را متوجه می‌سازد که می‌تواند شیطنت کند، اما به شرط اینکه آزاردهنده و نامطبوع نباشد:

اگر تو بخواهی هر هفته ... یه زنبور گیر بیاری مقداری زیادی وقتتو می‌گیره و از درسَت باز میمونی ... من گفتم از ده مون ده بیست تا ملخ گرفتن آوردن، توی این قوطیه. اینها رو بهت می‌دم. تو می‌تونی هر هفته یکی از اینها رو به جای زنبور بیاری و سر کلاس ول کنی. فعلاً تا دو سه ماه بس می‌شه. ضررش برای خودت کمتر از زنبوره (ص ۱۶).

این «چوبکاری» پرورشکار حقیقی است و طبیعی است که شاگرد خاطی آن را زود درمی‌یابد. در داستان «بیست و یک سال تجربه» عکس این ماجرا روی می‌دهد. معلمی سخت‌گیر، شاگردان را با زور و تهدید ساکت می‌کند،

جرأت شطینت و حتی ابراز وجود را از آنها می‌گیرد. او آموزهٔ سعدی بزرگوار را خیلی خوب آموخته است:

استاد معلم چو بود کم آزار خرسک بازند کودکان در بازار

کلاس او نمونه است، به‌طوری که می‌تواند معلمان طرفدار مدارا و تشویق را نیز به مسخره گیرد. کلاس او آرام است به‌طوری که سبب رشک بعضی از معلمان می‌شود ولی سرانجام در موقعیتی نادر سد شدید انضباط کلاس او می‌شکند و درمی‌یابد که بازی را باخته است. او شاگردی زبل و سرکش‌ترین شاگرد را برای اثبات قدرت و اعتبارش انتخاب می‌کند. ایام بعد از تعطیلات نوروزی است و مدرسه تق و لق است و عدهٔ شاگردان حاضر در کلاس اندک. معلم به علّت اصرار پی‌درپی شاگردان که این جلسه را درس ندهید، و برای اینکه کلاس بیکار نباشد به آزمایش هوش شاگردان اقدام می‌کند. شاگردی را از کلاس بیرون می‌فرستد و در کلاس، تغییری نامحسوس ایجاد می‌کند. آنگاه او را به کلاس فرا می‌خواند تا وی بی‌درنگ بیان کند که چه چیزی تغییر کرده است.

شاگرد مورد نظر به بیرون از کلاس فرستاده می‌شود و خود معلم با تلاش بسیار، جای دو حباب چراغ سقف اتاق را عوض می‌کند. در خیال، خود را می‌بیند که در اتاق دفتر نشسته و به همکارانش فخر می‌فروشد و می‌گوید: دیدید که بیست و یک سال، تجربهٔ معلمی شوخی نیست و من کاری را که شما با محبت نتوانستید به انجام برسانید با خشونت درست کردم؟ لحظه‌های پرانتظار و هیجان‌آوری است. هم برای معلم سخت‌گیر و هم برای شاگردان. مبصر کلاس که برای بازآوردن شاگرد باهوش و زبل رفته، هنوز باز نیامده و همه مضطربند. سرانجام انتظار به پایان می‌رسد و مبصر دست خالی باز می‌گردد:

آقا اجازه! آقا ... ر ... فتن خونه ... به فراش گفتن ... ش ... ش شما اجازه دادین! (ص ۷۲).

نویسنده در اینجا در قالب طنزی ظریف نشان می‌دهد که شاگردان، تسلیم سخت‌گیری‌ها و قدرت‌طلبی‌های معلم نشده‌اند و آنها هستند که برگ برنده را در دست دارند، همچنان که مردم همواره در زمان و شرایط متفاوت ثابت کرده‌اند می‌توانند به رغم تحمیل‌ها و خودکامگی‌ها ـ دست‌کم با مقاومت آرام و خاموشی ـ از هویت خود دفاع کنند، از فرامین نادرست سرپیچی کنند و راه خودشان را بروند. در داستان «تو گریه می‌کردی» فقر خانواده‌ای با سیمایی خشن خود را نشان می‌دهد. پدر با گریه‌ای خاموش با پنجمین فرزندش ـ که دختر است و او را روی سکوی برابر پنجرهٔ پرورشگاه،رها کرده ـ حرف می‌زند. استیصال او را به این کار وامی‌دارد. در اینجا احساس پدری به سادگی و زلالی آب شفاف چشمه از درون مرد می‌جوشد. او می‌کوشد خود را تبرئه کند و از فقر و شوربختی خود سخن می‌گوید. می‌گوید نمی‌توان با دستمزد روزی پانزده تومان، هفت سر عائله و صد و پنجاه تومان کرایهٔ سر هر ماه را راه برد و اداره کرد. طبعاً کودک نوزادش را دوست دارد و حتی وقتی او به دنیا می‌آید (و البته مامایی در کار نیست و ننه کبری از همسایگان به زائو کمک می‌کند) کُت خود را در می‌آورد و روی زمین پهن می‌کند تا نوزاد را در آن بخوابانند. روایت غم‌انگیز او خواننده را منقلب می‌کند و اندوه پدر را خوب نشان می‌دهد: «یک بار نزدیک بود از دستش لیز بخوری. دلم هری ریخت پائین. اگر دوستت نداشتم که دلم هری نمی‌ریخت پائین، می‌ریخت؟» (ص ۲۲)

این گفت‌وگوی درونی تا آخر داستان به همین شیوهٔ لطیف و ساده ادامه می‌یابد با همان زبان خودمانی و سادهٔ مردم عادی، همراه با نشان دادن رنج پدری که ناچار شده است دخترش را در ورطهٔ سرنوشتی نامعلوم رها کند:

دولا شدم، تو را بوسیدم و گفتم: خدایا خودت حفظش کن. اگر تو را دوست نداشتم می‌بوسیدم؟ نمی‌بوسیدمت که ... (ص ۲۴).

پدر چند ساعتی سرگردان در خیابان‌ها پرسه می‌زند. پریشان و درهم شکسته است. اما چاره‌ای نیست. باید پذیرفت و فراموش کرد. به مادر نوزاد باید گفت که دخترک بیمار بوده و در بیمارستان درگذشته است. مادر، بی‌تابی می‌کند و کم‌کم فقدان کودک یادش می‌رود. آیا در واقع فراموش می‌کند؟ این زخم نهان همهٔ فقیران و شوربختان نیست؟ مدتی بعد باز، همسر مرد حامله می‌شود. مرد آمده است ماما سکینه را به بالین زائو ببرد. یاد و رنج گذشته باز آمده است و غم گذشته و جدید را پیوند می‌زند. این حدیث فقری است که جامعه و خانواده را می‌لرزاند و دردی است که پدر را می‌سوزاند و مادر را می‌کشد، در امید را باز نمی‌کند و چاره‌ای باقی نمی‌گذارد مگر اینکه نسیم دادگری اجتماعی بر شوره‌زارها وزیدن گیرد.

در داستان‌های «خالد»و «ناخلف»، دو پدر با چهره‌هایی متضاد با هم نمایان می‌شوند. در داستان نخست، پدر خوب است و دو فرزندش فاسد و نامهربان. حدیث تکرار اشتباه پدری است که با محبت، ثروت خود را به دست خود به فرزندانش می‌سپارد و خود پشت درِ بسته می‌ماند، فرزندانی که با خون جگر بزرگ کرده و ایشان نمک خورده و نمکدان شکسته‌اند. مرد با بقچه‌ای مندرس در سوز سرما، واقعیت تلخ زندگانی رانده شدن خود را به معاینه درمی‌یابد.

«ناخلف»، داستان پسر مردی ساواکی است که به مبارزهٔ اجتماعی می‌پیوندد و پس از دستگیری پدر بر حسب مهر فرزندی به دیدار پدر می‌شتابد و هدیه‌ای برای او می‌برد. اما پدر خشمگین از جا می‌جهد و بسته را با غیظ بر زمین می‌کوبد و می‌گوید: «گورتو گم می‌کنی یا نه؟ پسر با بغض در گلو، خود را عقب می‌کشد و درِ محبس را می‌بندد و خود را بغل دوستش می‌اندازد و گریه می‌کند» (ص ۶۰)

در «شکار شکارچی» مردی درستکار در برابر سوءاستفاده‌کنندگان سینه سپر می‌کند و حاضر نمی‌شود با ایشان همکاری کند. او خود، مردی نیرومند و شکارچی ماهری است و گهگاه به شکار می‌رود. پسر این پدر که شاهد گفته‌ها و تهدیدهای آن نابکاران است در حد و توان سن کم خود، چند پونز را در کفش‌های آنها می‌گذارد تا به سهم خود با بدکاران مقابله کرده باشد. در باور او ضربه‌ای به دیواری آهنین نیز بی‌اثر نبوده و غنیمتی است. بدکاران به هر حال با نیرنگ، راه بر مرد درستکار می‌بندند و او را در شکارگاه می‌کشند و شکارچی حیوانات صید شکارچیان انسان می‌شود.

در داستان *ضیافت*، یکی از مبارزان، هاشم خواب بدی می‌بیند و همرزمش رشید را بیدار می‌کند تا خواب را برای او تعریف کند. بعد معلوم می‌شود که تفنگ هاشم خراب شده. هر دو برای تعویض اسلحه پانصد متر دورتر از سنگر به میان نخل‌ها می‌روند. کمی بعد خمپاره‌ای بر همان سنگر می‌افتد و همه چیز را درب و داغان می‌کند، در نتیجه خواب دیدن هاشم، دو رزمنده از مرگ نجات می‌یابند. آخر سر، هاشم به سوی سنگر می‌جهد و زمین را با ناخن زیر و رو می‌کند و بعد از پیداکردن گم کردهٔ خود (کتاب دعای کمیل) فریاد می‌زند: «بچه‌ها! امشب دعای کمیل، همه مهمون من»(ص ۸۴).

امروز، بشریت دربردارندهٔ هفت داستان طنزآمیز است. داستان‌های این مجموعه طرح و ساختار استوارتری دارد و احساسات انسانی و وضعیت اجتماعی در آنها به هم آمیخته است و مطالعهٔ جدّیی است دربارهٔ موقعیت خانواده‌ها در شهر بزرگ و جدید که ماهرانه در چارچوب طنز بیان شده است.

در داستان«آخرین دفاع» مردی که زنش را با چاقوی آشپزخانه کُشته است، محاکمه می‌شود. رئیس دادگاه از متهم یا وکیل او می‌خواهد به آخرین دفاع بپردازند. یکی از حاضران می‌گوید:

چه دفاعی؟ قتل به این روشنی که احتیاج به دفاع ندارد

و دایی مقتول می‌افزاید: در کجای دنیا رسم است که به یک قاتل و جانی این قدر رو بدهند؟

طرفه‌تر اینکه خود متهم (جاسم رحمتی) به جانی بودنش اقرار دارد: «من اعدامی‌ام، خودم هم قبول دارم ولی چهار کلمه حرف حساب هم دارم که تا نگویم نمی‌گذارم اعدامم کنند» (ص ۶). حرف‌های او خلاف‌آمد عادت است. او برعکس مطالب آمده در پرونده، بی‌مقدمه زنش را نکشته، نه با کارد آشپزخانه بلکه با کارد شکار، او را به قتل رسانده. کارد را نه در شکم مقتول، بلکه در قلب وی برده و افزوده بر همهٔ اینها عامل اصلی جنایت، خود مقتول بوده!

حرف اصلی متهم این است که با همسرش که معلم مدرسه بوده، هیچ تفاهمی نداشته‌اند. همسرش (منیژه ثابتی) در بیرون از خانه گرم و معاشرتی بوده، حتی با بچه‌های مدرسه گرم می‌گرفته، اما در خانه مثل شیر برنج، مثل سنگ سفت و سخت بی‌عاطفه بوده است:

من هم حق داشتم که فکر کنم در سینهٔ ایشان قلب وجود دارد یا نه، تردید کنم و حداقل در این مورد کنجکاو شوم. با یک کاردی، چیزی، سینه‌اش را بشکافم و ببینم که در آن اشتباهاً سنگی، سیب‌زمینی یا چغندری کار نگذاشته باشند. این‌طور نبود که من، خدای نکرده قصد کشتن او را داشته باشم (ص ۱۴).

این دفاع، داوران را با نظر وکیل مدافع همراه می‌کند که: «متهم دیوانه است. متهم خواسته است در محضر دادگاه، حقیقت را روشن کند». خوانندهٔ داستان می‌تواند لحظه‌ای به این فکر بیفتد که او به ویژه با گفتن پاره‌ای از حقیقت ـ که انکارناپذیر بوده ـ خودآگاه یا ناخودآگاه حرف‌هایی می‌زند که اختلال مشاعر او را می‌رساند و با این نیرنگ از مهلکهٔ اعدام، جان سالم به در می‌برد.

نویسنده در *امروز، بشریت*، سراغ دون ژوان وطنی می‌رود. او صبح زود، نزد راوی داستان می‌آید و می‌گوید امروز بشریت خفته است. کاشف به عمل می‌آید که شب پیش همسرش مرده ولی در این زمینه هیچ متأثر نیست و حتی به فکر همسر جدید است.

ولی راستش دیشب زنم مرده، تا صبح علاف کفن و دفن بودیم، نشد بخوابم.

گفتم:فرید! این حرف‌ها را نزن. شوخی‌اش هم خوب نیست.

گفت: جدی‌اش که خیلی بدتر است. آدم را حسابی متأثر می‌کند ولی حیف شد، زن خوبی بود. حتی دیشب دو سه بار نزدیک بود از ناراحتی گریه‌ام بگیرد. (ص ۱۶)

دوست فرید همسایهٔ طرفه‌ای دارد. زنی پنجاه شصت ساله، نیمه دیوانه که مستمری مختصر شوهر مرحومش را صرف خرید لوازم آرایش و سیگار می‌کند و جامه‌های عجیب و غریب می‌پوشد. فرید از دوستش می‌خواهد همسری برای او دست و پا کند. شیطنت راوی گل می‌کند و از زن همسایه، منیژه خانم سخن به میان می‌آورد:

البته دختر نیست، یک بار هم ازدواج کرده، اما تا بخواهی سر زنده است. از خودش هم خانه دارد. تو را از شر اجاره‌نشینی خلاص می‌کند (ص ۲۷).

دیدار دست می‌دهد، اما فرید در اندیشهٔ زنی جوان است و به دوستش می‌گوید: عجب مادر مهربان و سرزنده‌ای دارد. چرا خود دختر خانم زودتر نمی‌آید؟

راوی در سر بزنگاه، صحنه را ترک می‌گوید و آن دو گرگ باران دیده، زوج آینده را تنها می‌گذارد و عصر که به خانه بازمی‌گردد یکی از بچه‌های همسایه گزارش می‌دهد که «نزدیکی‌های ظهر یک نفر آمده بود و با شما کار

داشت. از گوشهٔ پیشانیش خون می‌آمد و پشت لباسش هم پاره بـود» (ص ۳۱) و سپس یادداشت آن شخص یعنی فرید را به او می‌دهد. در نامه آمده است:

تو احساس نداری! عاطفه نداری! تو پدر و مادر هم نداری! تـو هـیچ چیـز نداری.

و کمی پائین‌تر با خطی ریز نوشته شده: امروز پـدر بشـریت درآمـد! (ص ۳۲).

کشش و شخصیت‌پردازی داستان خوب است. خواننـده منتظـر اسـت کـه ببیند در لحظهٔ بعد چه پیش می‌آید و کار فرید شخص عمدهٔ داسـتان بـه کجـا می‌انجامد؟

«آب در لانه»ماجرای جدال زن و شوهری ناسازگار است. مردی جـوان بـه دام دختری زیرک و آب زیرکاه می‌افتد. دختر از قد و بالا و مهربـانی و عاطفـهٔ شوهر آینده‌اش تعریف‌ها می‌کند و او را مجذوب خود می‌سـازد. پـس ایـن دو قرار و مدارهایشان را برای خرید و فروش دل و قلوه از مغازه به پارک و سینما و خیابان منتقل می‌کنند (ص ۳۵) کار دیدارهای مکرر به ازدواج می‌رسد و خانم از این رو به آن رو می‌شود. کسی که فقط عاشق و کشته مردهٔ عظمـت روح و عاطفـهٔ جوان بود حالا ماشین، خانهٔ مستقل، خدمتکار می‌خواهد، دسـت بـه سـیاه و سـفید نمی‌زند. کار جدال بالا می‌گیرد و جوان به جمع خانوادهٔ زن می‌گوید:

اگر گوسفند می‌خواهید من نیستم. اگر دنبال قاطری مثـل پـدر زنـم و باجنـاقم می‌گردید، عوضی آمده‌اید.

مرد جوان، زن را رها می‌کند و به خانهٔ پدری باز می‌آید. خانوادهٔ زن کـه از انتظار بازآمدن شوهر دخترشان به ستوه آمده‌اند به سوی خانهٔ داماد لشکرکشـی می‌کنند. داد و هوار می‌کشند. از بی‌عاطفگی داماد حرف مـی‌زننـد، بـا همسـایه درگیر می‌شوند. مرد جوان سر شلنگی را به شیر آب متصل می‌کند و شیر را تـا

آخرین درجه می‌گشاید. اکنون همه در کلانتری محل هستند و جوان، کار خود را توجیه می‌کند:

آب گرفتن روی سر اینها مؤدبانهٔ آن کاری بود که می‌بایست بکنم و نکردم. انصافاً حرف‌هایی که اینها زدند چیزی نبود که با آب پاک شود، اما من دیدم همه‌شان جوش آورده‌اند، یک قدری آب ریختم که خنک بشوند (ص ۴۴).

در داستان «یکی بیاید مرا تحویل بگیرد» شاعری که مدعی است نابغه است و دیگران نبوغش را نشناخته‌اند، قصد خودکشی دارد:

آن از پدرم که همیشه کار آزاد را بهتر از شعر آزاد تلقی می‌کرد و این هم از زنم که همواره نان را بر شعرهای نغز و آبدار ترجیح می‌دهد (ص ۴۸).

به ظاهر، قصد او زیاد جدی و استوار نیست و منتظر است بیایند و او را نجات دهند تا بشریت از گوهر استعداد وی بی‌نصیب نماند. ولی کسی نمی‌آید و لرزش پاهایش چهارپایه را می‌لرزاند. پس باید زودتر طناب را از گردنش باز کند تا خدای نکرده از زیر پایش در نرود ولی متأسفانه چهارپایه زیر پای شاعر بزرگ معاصر را خالی می‌کند.

طنز این اثر، ضعیف است و بیشتر ماهیت استهزا و ضحک را نشان می‌دهد. افزوده بر این، کسی در اتاق نیست که وضع شخص خودکشنده را روایت کند و معلوم نیست چگونه می‌توان از زبان کسی که مرده است، داستانی نقل کرد؟

داستان «با یه جنگ چطوری» نیز استهزاآمیز است. شخص چاچول بازی با پول و مقالهٔ دوستان، فصلنامهٔ هنری چاپ می‌کند و سر آنها کلاه می‌گذارد و به ریششان می‌خندند. «حساب پس‌انداز»، سرگذشت مردی اجاره‌نشین است که باید با حقوق اندک، کرایه خانهٔ گزافی بپردازد. زنش در آغاز حاضر بوده حتی در انباری زیست کند ولی اکنون سخن از خانهٔ دو طبقه و سه طبقه به میان می‌آورد. به هر حال، این دو سرگردانند و به تناوب در خانهٔ آشنایان یا در زیرزمین خویشان به سر می‌برند و باید بهای اجارهٔ گزافی نیز بپردازند. اما آنها

نیز منت بر سر ایشان می‌گذارند که دو یا چهار هزار تومان از بهای اصلی اجاره کمتر گرفته‌اند و به آنها توصیه می‌کنند:

مگر نه اینکه اجارهٔ اینها چهار تومان است و ما دو تومان دریافت می‌کنیم؟خوب دو تومان دیگر را پس‌انداز کنید (ص ۸۳).

فشار زندگانی سبب می‌شود که مرد از همسرش جدا شود و به مسافرخانهٔ کثیف و ارزان قیمتی برود. سر و صدا و درهم برهمی مسافرخانه نزدیک است مرد را دیوانه کند، اما باز خوشدل است که آن صداهای قبلی در آن جهنم سوزان (خانهٔ پدرزن) تا عمق جگر را آتش می‌زد، ولی هر چه باشد این سر و صداهای مسافرخانه فقط گوش را می‌آزارد (ص۹۲). طرفه‌تر اینکه صاحب مسافرخانه نیز مانند دیگران از منت گذاشتن به سر و شانهٔ جوان درمانده غافل نیست:

اینجا را من از روی دوستی و رفاقت به شما دادم شبی پنجاه تومان. جای دیگر همچه اتاقی را شبی دویست تومان هم نمی‌دهند. آمدم یک نصیحت برادرانه به شما بکنم... این شبی صد و پنجاه تومان دیگرش را حتماً پس‌انداز کنید! (ص ۹۳).

داستان «راه خانه کجاست»، مایه‌ای غم‌انگیز دارد. طاغوتی‌ها قهرمان فوتبالی را فریب می‌دهند و از او و زن نیم‌برهنه‌ای که «تصادفاً» کنار او قرار گرفته، عکس برمی‌دارند و او را ناچار می‌سازند با ایشان همکاری کند. قهرمان در دام آنها می‌افتد و زمانی از وضعیت اسفناکش باخبر می‌شود که آب از سرش گذشته است. نه در فرنگ می‌تواند زندگانی کند و نه روی بازگشت به سوی خانه و همسر و فرزند دارد. پس در الکل خود را غرق می‌کند، اما باز ندایی از درون می‌شنود که برخیز و خود را از این مرداب بیرون بکش. عابران که او را گدا می‌پندارند به سوی او سکه‌هایی پرتاب می‌کنند و این بر درد او

می‌افزاید. اما برای او راه نجاتی هست، زیرا از خود می‌پرسد که «راه خانه کجاست؟» (ص ۱۰۴)

داستان‌های *امروز، بشریت* اغلب خوش‌پرداخت هستند و طرحی سنجیده دارند. از برخی از داستان‌های این مجموعه، بوی ضدیت با زن شنیده می‌شود، به‌طوری که خواننده احساس می‌کند مردها در طرح دعوا با همسرشان تنها به قاضی رفته‌اند، و سخن آخر اینکه «شجاعی ادب فارسی و به ویژه بار [معنایی و حسی] کلمات را می‌شناسد، ایهام را به خوبی درک می‌کند و شاید با همین ایهام در سراسر کتاب، عبارت‌ها را به رقص می‌آورد. رقص از سر شوخ‌طبعی و گزندگی ویژه. او صناعت داستانی را به رخ خواننده نمی‌کشد، کشش و تعلیق را می‌شناسد و به ویژه در داستان *امروز،بشریت* شخصیت‌پردازی درخشانی دارد».[۲]

پی‌نوشتها

۱. *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۲۴، مهرماه ۷۳، بلقیس سلیمانی، ص ۳۵.

۲. روزنامهٔ *آینه*، شمارهٔ ۳۸، علی ضیایی، ص ۷.

نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی

(محمدرضا قربانی، ۱۳۷۳)

دربارهٔ محمود دولت‌آبادی، داستان‌نویس معاصر ایران، مقاله‌ها و رساله‌های زیادی نوشته شده است. کتاب *نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی* ـ در حال حاضر ـ آخرین آنهاست که با نظری جامع‌تر به آثار نویسندهٔ *کلیدر* و *جای‌خالی سلوچ* و ... به نگارش درآمده. در این نقد و تفسیر از نخستین داستان دولت‌آبادی، *ته شب* تا آخرین آن*روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* (جلد نخست) سخن می‌رود. (به تازگی جلدهای دوم و سوم *روزگار سپری شده* ... نیز از چاپ درآمده است که در زمان نگارش کتاب *نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی*، در اختیار ناقد و مفسّر نبوده.)

زمینهٔ عمدهٔ آثار دولت‌آبادی عرصهٔ روستایی و عشایری است. رویدادهای داستانی او بیشتر در شرق ایران، خراسان می‌گذرد و به همین دلیل، داستان‌های او جنبهٔ روستایی دارد. از این‌رو طبیعی است که ناقد، نشانه‌های رومانتی‌سیسم را از سویی و رگه‌های ناتورالیستی را از سوی دیگر در داستان‌های دولت‌آبادی مشخّص سازد:

رومانتی‌سیسم آثار دولت‌آبادی، گرچه به‌طور کامل و تمام عیار در *کلیدر* دهان باز می‌کند، امّا ریشه‌های آن را باید در آثار گذشتهٔ نویسنده جستجو کرد. حاصل نخستین گام‌های نویسندگی او، داستان‌هایی است که اساساً ساختاری

ناتورالیستی دارند. این ناتورالیسم در طیّ حرکت و گسترش تجربیّات ذهنی و عینی نویسنده، رفته‌رفته رنگ باخته و همپای آن رئالیسم اثر جان می‌گیرد... تا آنجا که در داستان‌های *گاواره‌بان*، *عقیل عقیل* و *جای خالی سلوچ* به کمال [نسبی] می‌رسد، امّا از دل همین رئالیسم به تدریج، آهنگ ملایمی از رومانتی‌سیسم نیز سر بر می‌زند... (ص ۵۷)

از نظرگاه ناقد، تحوّل آثار دولت‌آبادی از این قرار است: مرحلهٔ نخست: ناتورالیسم ـ رئالیسم. مرحلهٔ دوم: آمیختگی رئالیسم و رومانتی‌سیسم. مرحلهٔ سوم: چیره‌شدن رومانتی‌سیسم بر رئالیسم. مرحلهٔ چهارم: روزگار سپری شده، که آمیختگی همهٔ شیوه‌هاست از رئالیسم تا سمبولیسم.

ناقد در معرّفی ناتورالیسم دولت‌آبادی از *ته شب* و *ادبار* ... سخن می‌گوید و باور دارد: داستان *ادبار*، حتّی در توصیف‌هایش نیز از ناتورالیسم چوبک بی‌بهره نیست. وارد شدن در جزئیّات افعال اشخاص داستان، گاه به تشریح موشکافانهٔ حوادث جزئی می‌انجامد که بسیار زننده است:

ترکیدن هر جموخ، لبش را به خنده وامی‌کرد و طوری شاد می‌شد که انگار بلایی از کوکب دور کرد. یعنی لحظه‌ها چنان محو جستن و کشتن [شپش؟] می‌شد که آب دماغش غیژ می‌کشید و روی صورت کوکب قبه می‌بست. (*لایه‌های بیابانی*، ۱۱)

عامل دیگری که در آثار دولت‌آبادی دیده می‌شود، عامل «اراده‌گرایی» است که این نیز ویژهٔ هنر رمانتیک (در مثل اشعار بایرون) بوده و هست. ارادهٔ شخصی قهرمان، تجلّی آزادی درونی و استقلال فردی او از هر گونه تأثیر اجتماعی بر روح سرکش او. (*تاریخ رئالیسم*، بوریس ساچکف، *نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی*، ۷۳) ناقد این عامل را در *کلیدر* بارزتر می‌بیند و از این جمله است: حملهٔ مدیار (عاشق صوقی) و گل‌محمّد، صبرخان، خان‌عمو و علی‌اکبر حاج پسند به قلعه چارگوشلی برای ربودن صوقی ... که این چند تن اخیر، زیر

نفوذ ارادهٔ مدیارند و بدون داشتن دلیل منطقی در جنگی شرکت می‌کنند که منافعی مشترک در آن ندارند. انگار ارادهٔ مدیار را اراده و خواست خود می‌دانند یا ستّار در نجات دادن گل‌محمّد از زندان، منحصراً بر ارادهٔ خود متکی است و خواستِ او کار را به جریان می‌اندازد. و هم‌چنین در *کلیدر*، گاه حادثه‌ای غیبی و عوامل غیر علّت و معلولی ـ که از ویژگی‌های سبک رومانتی‌سیسم است ـ رویدادها را به جریان می‌اندازد. آمدن زیور به نزد گل‌محمّد به بهانهٔ نان آوردن و مشاهدهٔ هم‌آغوشی او و مارال (*کلیدر*، ۴۴۹) کشته شدن دو امنیه به وسیلهٔ گل‌محمّد و خان‌عمو که علّت موجّهی ندارد. «زنجیروار قرار گرفتن حوادث از پی هم و نیز بروز حوادث غیر منتظره در *کلیدر* این رمان را در برخی مقاطع خود از نظر روند منطقی حوادث، دچار اشکال می‌کند.» (*نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی*، ۸۲)

عامل دیگر آمده در آثار دولت‌آبادی «اصل ستیز» است. ستیز در رئالیسم، جنبهٔ اجتماعی پُر باری دارد و در نهایت، پرده از تضادّهای اجتماعی برمی‌دارد در حالی که در اثری رمانتیک، جنبهٔ فردگرایانه‌اش برتری دارد و می‌چربد و بیشتر درونی و خصوصی است. در *کلیدر*، این قسم ستیزه‌ها نیز دیده می‌شود: ستیز مدیار بر سر صوقی، ستیز گل‌محمّد سردار و یارانش با نظام اجتماعی. به‌هر حال ستیز گل‌محمّد «مبارزه‌ای است که یک سر آن به خودش وصل می‌شود... و این ستیزی فردگرایانه و جلوه‌ای از ستیز قهرمانان رمانتیک به حساب می‌آید.» (همان، ۸۶)

یکی دیگر از مباحث کتاب، مسألهٔ وزن (ریتم) آثار دولت‌آبادی است: ریتم حادثه‌ای در *کلیدر* از نظم موسیقی‌واری برخوردار است که تا پایان رمان، کم و بیش این حالت حفظ می‌شود ... دارای نظم خاصّی است ... و با ضرب‌آهنگ خاصّ در شکل‌گیری حوادث فرعی و اصلی گسترش می‌یابد. و هر از چندگاه با یک حادثهٔ غیر منتظره ضربه‌ای به داستان وارد می‌کند که با این ضربه، ریتم اوج و فرود خود را پشت سر می‌گذارد و از این پس با همان ضرب‌آهنگ مخصوص در مدار جدیدی حرکت آغاز می‌کند و پیش می‌رود تا پس از پشت

سر گذاشتن ردیفی، رویدادهای فرعی و اصلی بـه حادثـهٔ غیـر منتظـرهٔ بعـدی پیوند بخورد... ریتم *کلیدر* در نثر و زبـان داسـتان، حاصـل دو شـیوهٔ متفـاوت روایت است: سنّتی و مُدرن (زبان نقّالی و زبان داستانی) زبان نقّـالی، ریشـه در فرادهش داستان‌سرایی ایران دارد و از این جملـه اسـت وصـف صـحنهٔ عبـور مارال از برابر درویش پرده‌دار در آغاز رمان. در اینجا در شمار مکث‌ها، تأکیدها و اشاره‌ها افراط شده و نیز فاصلهٔ بین آنها تا حدّ زیادی کوتاه گشته است:

خنجر، از پشت! این بار هم، چون همیشه! شهر به هم پاشـیده اسـت. سـم اسبان و صفیر تیغ و فغان پیرزنان. ستیز، سینه به سـینه. خنجـر اسـت و سـینه. شمشیر است و گردن مردان. (ص ۴۹۱)

نمونهٔ دیگر، یعنی زبان داستانی به این صورت شکل می‌گیرد:

ستّار، کنار دست مرد افغان نشسته بود و برنج ناپختـه و خمیـر را میـان پنجـه لقمه می‌کرد و به دهان می‌گرفت که با شنیدن نام خود، ناچار و به اکراه برخاسـت، کاسهٔ خوراک خود را به مرد افغانی داد و به سوی اتاق به راه افتاد. (ص ۱۱۲۶)

در این روایت داستانی، تأکیدها و اشاره‌های مکرّر و مکث‌های پـی‌در پـی موجود نیست. نویسنده به گفتهٔ خودش با «حسّ موسـیقی بـا کلمـه و عبـارت نزدیک می‌شود» و از این‌رو کلمه را به دقّت برمی‌گزیند و با ظرافـت ویـژه در جای مناسب می‌نشاند، به‌طوری کـه کـلام در تسلسـل خـود، غنـایی شـاعرانه می‌یابد و این نثر شاعرانه گاه به مرز بیان شاعران رمانتیک نزدیک می‌شود:

بگذار از چشمانت اشک بریزد. بگذار از قلبت غریو شوق برخیـزد. بگـذار دستهای کهنه‌ات، بازوی فرزند را بفشارد. (ص ۱۲۰۷)

حضور نویسنده در *کلیدر* به ویژه در بخـش‌هـای رمانتیـک آن، حضـوری است که از رومانتی‌سیسم سرچشمه می‌گیرد ولی البتّه او آن را با رئالیسم درهم می‌آمیزد و ناگهان با تغییر زاویهٔ دید از سـوم شـخص بـه دوم شـخص، تغییـر موقعیّت می‌دهد و به اشخاص داستانی‌اش، خطاب می‌کند و به سخن درمی‌آید.

(*نقد و تفسیر*، ص ۹۳ به بعد)

ناقدان، زبان *کلیدر* را با بهره‌گیری از نظریهٔ باختین و آرای ژاک دریدا، زبان نقلی قدیمی دانسته و از آن انتقاد کرده‌اند. برحسب آن نظریه‌ها «تک‌گویی بیرونی» مبتنی بر منطق مستبدانه است. شخص حرف می‌زند و به دیگران اجازهٔ گفتن نمی‌دهد. اگر این شخص، داستان بنویسد، اشخاص داستانیش را وامی‌دارد گوش به فرمان وی عمل کنند. زبان، زبان خود اوست و ربطی به زبان طبیعت یا زبان اشخاصی که در داستان نمودار می‌شوند، ندارد. پس از جنبش‌های اجتماعی جدید ـ که مردم وارد صحنه می‌شوند ـ تک‌گویی بیرونی، پس‌زده می‌شود و گفتار دو نفره یا چند نفره به پیش‌نما می‌آید.

به نظر این «ناقدان»، دولت‌آبادی در مثل در *اوسنهٔ باباسبحان* تعابیر قدیمی به‌کار می‌برد: برخاست به جای بلند شد، رخت‌هایشان را به بر کردند، به جای لباس‌هاشان را پوشیدند... و اینها نشانهٔ کشاندن نثر به سوی ادبی کردن زبان است. در *کلیدر*، عارضهٔ تحمیل زبان نویسنده به زبان اشخاص داستانی نمودارتر است. زبان، غالباً ادبی است. نویسنده (در سیر رویدادها و زبان اشخاص) دخالت می‌کند و زبانی را به اشخاص نسبت می‌دهد که ربطی به سطح آگاهی آنها ندارد، نمی‌تواند به درون دانستگی آدم‌ها برود و با زبان خود آنها دانستگی‌ایشان را بیان کند، پس دربارهٔ آنها قلمفرسایی می‌کند:

مارال خاموش مانده بود. آنچه پیر خالو می‌گفت راست می‌نمود. پندار بود. پنداری پراکنده، افسانه‌ای دور. اوهامی دلپسند. از آن‌گونه که اگر ذهن مددی کند تو هرگز از بر هم بافتنشان خسته نمی‌شوی. نه باور کردنی، امّا خوشایند. در پی پندار رفتن. در غبارش پیچیدن، به رنگ‌های نو چشم واگشودن، شوخ چشمی. شوق، در شوق گم شدن ...

جز دو جملهٔ نخست، بقیهٔ این نوشته، جزیی از هیچ‌کلّی در هیچ جای رمان نیست. خواننده می‌تواند هزاران جملهٔ دیگر بر این جمله‌ها بیفزاید. پس زبان

دولت‌آبادی در *کلیدر* فاقد عینیّت درونی و برونی رمان است. (مجلّهٔ *تکاپو*، شمارهٔ ۸، صص ۸۲ ـ ۸۳). این سخنان مستعار، راهی به دیهی نمی‌برد. دولت‌آبادی رمانی پاستورال و بومی نوشته است نه رمانی مدرن. نظریّه‌های باختین و دریدا هم فقط «نظریّه» و حتّی «فرضیّه» است و نمی‌توان براساس آنها رمان دولت‌آبادی را نقد کرد.

درست است که در *کلیدر*، اطناب و طویل کردن جمله‌ها و عبارت‌ها زیاد است، امّا این نقص از اهمیّت هنری و تاریخی آن نمی‌کاهد. در همان قسمتی که «ناقد» از *کلیدر* آورده، ما به احساس و انتظار و تشویق مارال پی می‌بریم. نثر پُرکشش و پُر قوّت است. «ناقد»، توجّه ندارد که مارال، خانم رمزی ویرجینیا وولف یا جیمزجویس ... نیست، یک دختر کرد ـ خراسانی ایرانی است که در دشت‌ها و صحاری باز خاور ایران در محیطی عشیره‌ای به‌بار آمده و چیزی از زندگانی در شهرهای بزرگ صنعتی غرب نه دیده و نه شنیده است و ناچار احساسات و عواطف و واکنش‌ها و گفتارهای او متناسب با محیطی است که در آن به بار آمده است. دولت‌آبادی با آفرینش زبان آمیختهٔ بومی ـ ادبی *کلیدر*، روح تازه‌ای در زبان فارسی دمیده است. (*نقد و تفسیر*، ۱۹) این رمان، همانند رمان‌های کلاسیک از جهان‌نگری نویسنده پیروی می‌کند و نویسندهٔ آن قصد نداشته است فوت و فنّ «سیلان دانستگی» رمان‌نویس مُدرن را در اثر خود به‌کار گیرد و اگر هم می‌خواست نمی‌توانست. او در *کلیدر* «به بازسازی دو رشته حوادث تاریخی و روزمرّهٔ زندگانی می‌پردازد که جاذبهٔ فراوانی به روایت او می‌دهد. او رویدادهای روزانه را می‌گیرد و آنها را به رویدادهای داستانی بدل می‌سازد و در اینجا تخیل شگرف خود را به نمایش می‌گذارد. ساخت و پرداخت رمانی با بیش از پنجاه شخصیّت داستانی در واقع، کاری است شاق که توانایی و حوصلهٔ بسیار طلب می‌کند. منطق داستانی او براساس روابط علّی رویدادهاست که به قسمی همهٔ حوادث کتاب را از آغاز تا

پایان، همچون حلقه‌های به‌هم پیوسته‌ای به‌طوری استوار در بر می‌گیرد. قدرت نویسنده در ایجاد زمینه‌هایی که حوادث در آنها نمایان می‌شوند شگرف است و او در ایجاد این زمینه‌ها از توصیف و فضاپردازی به یک اندازه بهره می‌گیرد.» (همان، ۵۳)

به گفتهٔ خود دولت‌آبادی در *کلیدر* «سه زمینه موجود است: زمینهٔ روستایی، زمینهٔ عشایری و زمینهٔ شهری. در این سه پهنا، سه محور وجود دارد. قهرمان محوری زمینهٔ عشیره‌ای *کلیدر* «گل محمّد» است. قهرمان محور روستایی‌اش «بابقلی بندار» است و قهرمان محور شهری‌اش، «ستّار» ... در زمینهٔ روستا و حول محور بندار، یکی از زیباترین قهرمان‌هایی که من دوست می‌دارم، «قدیر» است. نادعلی مانند حلقه‌ای است که وابستگی به هر سه زمینهٔ رمان دارد، همچنانکه در وضعیت خودش، ستّار نیز بدین گونه است. من، انسان را به ویژه در *کلیدر*، نه به صورت خمیده بلکه به قامت وصف کرده‌ام...»

جملهٔ اخیر موجب سوءتفاهم شده است که «همه را زیبا و بالغ و دوست‌داشتنی خلق کردن نه فقط رومانتی‌سیسم حتّی ایده‌آلیسم مطلق است. این رشوه دادن به ملت، هندوانه زیر بغل او دادن است. اگر حرف نویسندهٔ *کلیدر* ـ که «همهٔ مردم ایران خوب‌اند» درست باشد، پس این همه خودفروش، پول‌دوست، زورگو، غاصب و مضاربه‌ای و کلاهبردار از کجا آمده است؟» (*تکاپو*، همان ۸۱)

این داوری شتابزده است. دولت‌آبادی خواسته است قهرمانی به‌وجود آورد که دیگران دوستشان داشته باشند، به عبارت دقیق‌تر خواننده به سرنوشت و کردار آنها علاقمند بشود و در این زمینه موفّق هم شده است. این کار هر رمان‌نویس موفّق است. کما اینکه ما به وقت خواندن سرگذشت راسکولنیکف (*جنایت و کیفر* داستایفسکی) یا کارهای مسیوژاور یا تناردیهٔ (*بینوایان* هوگو) یا باباوترن (*باباگوریوی* بالزاک) ... به آنها دلبستگی پیدا می‌کنیم و حتّی زمانی که از نظرگاه اخلاق، کردار ایشان را محکوم می‌کنیم باز نگران کار و بار

ایشانیم. به رغم دعوی «ناقد»، در *کلیدر*، همهٔ اشخاص «زیبا و بالغ و دوست‌داشتنی» نیستند (ظاهراً دولت‌آبادی در داوری خود در این زمینه از روی احساس و عاطفه و به‌گونه‌ای انشایی یا حماسی سخن می‌گوید. او به خشم آمده است که چرا اثر حماسی او را رمانتیک نامیده‌اند) حتّی اگر دولت‌آبادی مدّعی باشد که اشخاص *کلیدر*، همه متناسب با ادراک «ناقد» زیبا و دوست‌داشتنی‌اند، باز واقعیّت رمان، چیز دیگری می‌گوید و این طبیعی است که آثار هنری، نمایشگاهی است از آنچه نویسنده قصد دارد بگوید و آنچه قصد ندارد بگوید و خلاف نظرگاه اوست. از این رو *کلیدر*، پست و بلند و زیبایی و زشتی رویدادها و اشخاص داستانی را نشان می‌دهد و به این دلیل در اساس خود – آن‌جا که داستانی است – با منطق واقعیّت تطابق دارد.

کتاب *نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی* به‌رغم اجمال و نقایص خود در تحلیل آثار این نویسنده، در این زمان که از چپ و راست بر *کلیدر* و *جای خالی سلوچ* و *اوسنهٔ باباسبحان* ... می‌تازند و قصد دارند کار نویسندهٔ بومی معاصر ما را کم اهمیّت جلوه دهند، نقد و نظری است به هنگام آمده و خطوط اساسی کار دولت‌آبادی را تا حدّی روشن می‌کند و آن را در جایگاه اصلی‌اش قرار می‌دهد.

خاک و خاکستر و داستان‌های دیگر*

(مجموعهٔ داستان، فیروز زنوزی جلالی)

داستان‌های فیروز زنوزی جلالی را که در مجموعه‌های *سالهای سرد* (۱۳۶۸)، *خاک و خاکستر* (۱۳۶۹)، *روزی که خورشید سوخت* (۱۳۷۰)، *مردی با کفش‌های قهوه‌ای* (۱۳۷۳) و در ماهنامه‌های ادبی از جمله در *کیهان فرهنگی* ... آمده است می‌توان به چند گروه بخش کرد: داستانهایی دربارهٔ مبارزه و جنگ، دربارهٔ فقر و شوربختی طبقه‌های محروم، دربارهٔ زندگانی مهاجران اشرافی، دربارهٔ روابط آدم‌ها و زندگانی خانوادگی یا دربارهٔ وسواس کارمندی وظیفه‌شناس یا هراس‌ها و اندوه اشخاص دردمند و جویای هدف ...

برخی از این داستان‌ها به استهزا و طنز می‌گرایند و برخی دیگر جنبهٔ تراژیک دارند، امّا در مجموع زوایای تاریک و غم‌آلود زندگانی آدمیان را به نمایش می‌گذارند. لحظه‌های شاد زندگانی در این داستان‌ها به ندرت به نمایش درمی‌آید و از این‌رو می‌توان گفت که نویسنده از محیطی برآمده که در آن شادی‌های اندک و رنج و اندوه بسیار در برداشته است.

زنوزی جلالی زمانی که از سکّوی نظری به وصف آدمها و رویدادها می-

---

* *نیستان*، سال اول، شمارهٔ ۱۰، ۱۳۷۴، *به سوی داستان‌نویسی بومی*، صص ۲۸۹ ـ ۳۳۱.

پردازد ـ همان‌طور که انتظار می‌رود ـ داستان‌های خود را در مداری مسدود قرار می‌دهد که مانع از «کشف واقعیّت» است. در اینجا اشخاص نه بر حسب وضعیت‌های تنی ـ روانی و واقعی خود، بلکه بر حسب ادراک و تأمّل نویسنده به نمایش درمی‌آیند و زیر شعاع فکر نویسنده قرار می‌گیرند به این ترتیب جمع آدمیان به دو گروه نیک و بد، زشت و زیبا، سپید و سیاه تقسیم می‌شوند. نمونهٔ این ایستار نسبت به واقعیّت را در قصّهٔ *خاک و خاکستر* که زمینهٔ اجتماعی نیرومندی نیز دارد، می‌بینیم. اشرافی مهاجری به نام جمشید نفیسی با خواهر و زنش به لندن رفته است. او اکنون می‌کوشد خواهر دیگرش فرشته را به آمدن به لندن ترغیب کند. در ایران جدید، دیگر برای او و خانوادهٔ اشرافیش جایی موجود نیست. ناصر یگانه شوهر فرشته با مهاجرت همسرش موافق نیست و به برادر زنش می‌نویسد:

ما در این دیار تاریک ـ به قول نفیستان ـ زیر باران موشک‌ها مانده و خواهیم ماند و به علّت نداشتن سواد (!) از این عطیهٔ خدادادی خواهیم گندید! خیر آقای نفیسی، ما اینجا نان خشک ته سفرهٔ خودمان را سق می‌زنیم، ولی بر قرقاول برشتهٔ پارتی‌های آن پاکزاد، سلالهٔ لُرد بایرون شریف، لب نمی‌زنیم. این آزادی ارزانی شما باد! ما و از جمله آن جواد «اُمل» داش‌مشتی‌مان را با آن چکار؟ ما سزای این معنی متعفّن را با همان مشت‌هایی می‌دهیم که گویا جواد آمد تا به دهان مستر جرج بزند و مزه‌اش را به او بچشاند. (صص ۳۰-۳۱)

در این نقطه وجه نظری نویسنده کاملاً و بدون هیچ پوششی به میدان آمده است. خانوادهٔ اشرافی نفیسی زن و مرد غوطه‌ور در فسادند و هیچ امیدی به بهروزی و اصلاح آنها نیست. ترغیب و آموزه‌های والای ناصر یگانه حتّی در فرشته نیز درنمی‌گیرد زیرا آن «ژنی» که به عنوان میراث از پدر به شما رسیده، در او هم هست. با وجود تعلّق خاطر شدید به زندگیش و به فرزندانش آن رگه‌ای که در او می‌لولد، راحتش نمی‌گذارد. (ص ۳۲)

در همهٔ اینها بوی خشم و از جا دررفتن استشمام می‌شود. تردیدی نیست که از همان زاویه‌ای که نویسنده به قضایا می‌نگرد، می‌شد در اعماق تمایلات افراد خانواده‌ای اشرافی و بی‌علاقه به میهن و آداب و رسوم بومی، رسوخ کرد و آن را مجسّم ساخت، امّا وجه نظری نویسنده قصه‌ای را که زمینهٔ خوبی دارد، به قصه‌ای یکجانبه و قصهٔ عقاید بدل کرده است. در قصّهٔ دیگر، قصهٔ *تنور* باز این دید جزمی نسبت به شخصیّت‌ها را می‌بینیم. فرید صاحب نانوایی در این قصه مظهر خباثت معرفی می‌شود. او از همهٔ عواطف بشری عاری است به‌طوری که نه فقط مانع خفتن پسربچّه‌ای سرمازده در دکانش می‌شود، بلکه کارگر خود، کربلایی خداداد را ـ که به کودک پناه داده ـ در تنور سوزان انداخته می‌کشد. چنین ددخویی و خباثتی از صاحب دکانی نانوایی بسیار بعید است. البته این که فردی ـ گرچه ثروتمند ـ فرد دیگری را بکشد یا حتی فقیری فقیری دیگر را به قتل برساند ممکن‌الوقوع است و عکس آن نیز دیده شده است. احتمال اینکه فردی ثروتمند زیر تأثیر عواطف دینی یا انسانی به حمایت از فردی بینوا برخیزد، کم نیست و نظایر آن را به ویژه در جامعهٔ خود مشاهده کرده‌ایم و می‌کنیم. امّا کشتن یک انسان به «جرم» حمایت از کودکی بی‌سرپناه از نوادر است و قضایای نادر موضوع داستان قرار نمی‌گیرند. در قصه گونهٔ *زمین از هم می‌پاشد* باز همین پیشداوری را می‌بینیم. سران کشورهای نیرومند دور هم گرد می‌آیند تا اختلافات بین خود را حلّ و فصل کنند. یک ساعت اتمی روی دیوار تعبیه شده است. سران کشورهای غربی که حرف نخست نامشان در قصه یاد شده در انتظار «خرس گندهٔ قطب شمال» لحظه‌شماری می‌کنند. یکی از آنها می‌گوید:

افتضاح است. این خرس گنده ... از روز ازل طلبکار ما بوده ... به آن هستهٔ هیدروژنی نیم‌کیلویی‌اش می‌نازد و مدام از ما زهرچشم می‌گیرد.

هنوز جمله‌اش تمام نشده بود که تصویر مستطیل شکل روی دیوار مخالف

ساعت باز شد و مردی با چهرهٔ گوشتالو و سرخ، لبخند کریهی زد و یک ردیف دندان‌های گراز مانندش را نشان داد ... (*سال‌های سرد*، ص ۷۸)

سپس بین خود این سران منازعه درمی‌گیرد. یکی سخن از رفتار مسالمت‌آمیز به میان می‌آورد و دیگری تمسخرآمیز می‌غرّد:

مسالمت‌آمیز را نفرمایید که تاریخ نکبت‌بار بشریت را برایم تداعی می‌کنید. ما مسالمت‌آمیز، آفریقا را خاکستر کردیم و مسالمت‌آمیز خاورمیانه را و به جای تمام این جنایات گفتیم به‌خاطر همزیستی مسالمت‌آمیز ناچاریم دیگران را محو کنیم. (ص ۷۹)

گویندهٔ این سخنان یا باید مست بوده باشد که رفتارش این موضوع را نشان نمی‌دهد یا سُرم حقیقت‌گویی را به او تزریق کرده باشند که در قصه از آن سخنی نرفته است. افزوده بر این به‌فرض محال که کشورهای صنعتی بتوانند آسیا و آفریقا را خاکستر کنند، چنین مسأله‌ای ربطی به سیمای زشت یا زیبای سران آنها ندارد و نیز بسیار بعید است کشورهای یاد شده از سلاح‌های اتمی یا هیدروژنی بهره‌گیری کنند، زیرا این کار به‌نابودی حیات در کرهٔ زمین و از جمله نابودی زندگانی خود آنها مُنجر خواهد شد. البته طرح این قضایا را در رمان‌های *۱۹۸۴* جرج‌اورول و *دنیای ستایش‌انگیز جدید* هاکسلی به صورت قصه‌های پیشگویانه دیده‌ایم و نیز دیده‌ایم که به رغم هنر و هنر پیشگویانهٔ ایشان دنیای زمینی ما همچنان بر مدار خود می‌گردد و خاکستر و نابود نشده است.

سیمای سرگرد یعقوب در داستان *اسکادروی مـاز ۵۴۳* فرماندهٔ عراقی پرتاب موشک به سوی شهرهای ایران، نیز رضایت‌بخش نیست. دست‌های او گوشتالو و شکمش گنده و همچون دُنبک است. او فردی است راحت‌طلب و از جبههٔ نبرد گریزان و به‌وساطت سرلشکر رشید محل خدمت خود را در شلمچه به «سایت موشکی» با سرگرد حمید، طاق (تاخت) می‌زند، مدام

ویسکی می‌خورد و آزاد از دلشورهٔ میدان نبرد ـ که نمی‌گذارد گوشت به استخوان شخص بماند ـ روز به روز چاق‌تر می‌شود. او به ستوان ناصر می‌گوید:

شیکمم شده عینهو دُنبک. همش تقصیر این اسکاد عزیزمه ... از وقتی که طرح پرتاب موشک‌ها به اجرا دراومده، روز به‌روز این شیکم لامصّب منم گنده‌تر شده ... (همان، ص ۱۲۷)

در اینجا باز ضرورت‌های واقعیّت نادیده گرفته شده است. فرض کنیم سرگرد یعقوب شخص لاغر اندام، و دور از آسودگی‌طلبی و حتی پارسا بود. مگر باز فرقی می‌کرد؟ زنوزی جلالی که خود مرد رزم است به‌خوبی می‌داند قوانین نظام و اداری و نبرد، فوق تمایلات و خصایل روانی اشخاص است و تازه این خصایل نیز دگرگونی‌پذیرند. معروف است که در «جنگ حلوا پخش نمی‌کنند» و نیز حریف نبرد منطقی دارد متضاد با منطق ما. باید واقعیّت را دید و تصویر کرد. نویسنده در این داستان، متوجّه آثار تخریبی جنگ است که پرتاب موشک جزیی از اجزا و عوامل آن به‌شمار می‌آید. بنابراین وقتی نبرد با حریف را پذیرفتیم، نتایج آن را نیز باید تحمّل کنیم و هر ضربه را با ضربهٔ متقابل پاسخ بدهیم. به این ترتیب، ویژگی واقعیت با همهٔ ضرب‌آهنگش شناخته ـ و اگر در داستان راه یابد ـ مجسّم می‌شود. آن‌گاه واقعیت‌ها بدون داوری جانب‌گیرانهٔ ما سخن خواهند گفت و هویّت اشخاص داستانی، ساختاری به‌طور عمده حماسی پیدا خواهند کرد یا وضعی خندستانی (کمیک).

در داستان *فاخته*، دختری زشت از مردی دانا و مبارز به نام موسوی که آشنای خانوادگی ایشان است علّت زشتی خود را می‌پرسد. دختر از وضع صورتش از آفریدگار گله‌مند است و موسوی می‌کوشد که او را قانع کند مصلحت یا مقدّر چنین بوده است. دختر با خود واگویه می‌کند:

می‌پرسیدم واسهٔ چی خدا منو زشت آفرید و «سیما» رو زیبا؟ (موسوی)

می‌گفت: خیلی چیزهای ظاهراً زشت و بد، تو دنیا نشونهٔ توجّه خداست. حیرت می‌کردم. واسهٔ من غریب بود، یعنی خدا در حق من لطف کرده بود ... او می‌گفت: آدمای زیبا بیشتر از کسای دیگه در آستانهٔ سقوط هستن. شیطان واسهٔ‌آدمای زیبا تله گذاشته تا اونارو به دام بندازه. وای به حال اون کسی که نتونه سنگینی اون زیبایی رو تحمل کنه و تو دام شیطون بیفته ... (*روزی که خورشید سوخت*، ص ۴۰)

استدلال عجیبی است و حتی از مرز استدلال اشاعره فراتر می‌رود. به این اعتبار، شخصی که فاقد دست است می‌تواند استدلال کند: چه خوب است که دست ندارم و گرنه به دیگران سیلی می‌زدم. در حالی که می‌بینیم اکثریت افراد جامعه دارای دست هستند و نه فقط به گونهٔ دیگران سیلی نمی‌زنند، بلکه گاه دست دیگران را نیز می‌گیرند و زیبایان پارسا بسیارند و زشترویان ناپارسا نیز دیده شده است. اساساً می‌توان از نویسنده پرسید چرا خود را در قصه‌نویسی درگیر مسائل کلامی (و تئولوژیک) می‌کند. به چه دلیل آقای موسوی «واسهٔ تموم سؤالاتی که فاخته فکر می‌کرده، هیچ جوابی ندارن باید جوابی داشته باشد؟» (ص ۳۹) مگر خود او نمی‌گوید که «دنیا روی منطق بنا شده نه احساس. اونایی که می‌خوان این چیزای دنیا رو با فکر علیل‌شون تفسیر بکنن به شرک می‌رسن» (ص ۴۰) از کجا بدانیم آقای موسوی قضایای دنیا را با فکر سالم تفسیر می‌کند. در مثل، معتزله از سویی و عارفی مانند حافظ از سوی دیگر ـ که گمان نمی‌رود فکرشان خللی داشته است ـ جهان و رویدادهای آن را به شیوهٔ ویژه خود تفسیر کرده‌اند و حافظ و عارفان به‌ویژه گفته‌اند که زیبایی زمینی، آیت حُسن الهی است. در داستان *فاخته* دخترکی به دلیل زشتی صورت از جامعه طرد شده است و حتی مادرش از او متنفر است. و دختر نیز این را می‌پذیرد و به سردابهٔ انزوای خود می‌خزد. چرا؟ چرا او نتواند با حسن سیرت و کار و تحصیل، وضع خود را دگرگون سازد و شخصیّت خود را به

اطرافیانش بقبولاند. گمان می‌رود که نویسنده، انفعالی بودن فاخته را برای پیش کشیدن آن استدلال نااستوار لازم داشته است. امروزه بسیاری از بیماری‌ها و نقصها ـ از جمله زشتی سیما را ـ به کمک علم پزشکی درمان می‌توان کرد و لازم نیست نویسندگان ما به استدلال‌هایی برگردند که قدیمی است و نتیجهٔ محدودیت دانش آن زمان. انسان می‌تواند شرّ و بدی را از بین ببرد و خوبی و زیبایی را جانشین آن کند. خواست آفریدگار نیز ـ به گفتهٔ عارفان ـ چنین بوده است، امّا برای چنین کاری تلاشی سخت لازم است و شیرینی معنوی که از این تلاش عاید شخص می‌شود، مزد و پاداش زحمات اوست.

تفصیل این مباحث دراز دامن در این مختصر نمی‌گنجد. مراد من نیز ورود در مسائل کلامی نبود. مرادم این است که طرح این مسائل به‌طور انتزاعی در داستان‌نویسی، از تأثیر قصهٔ ساخته شده می‌کاهد. نویسنده باید با تصویر و تجسّم اشیاء و فضا، سطوح متفاوت واقعیت را نشان بدهد، یعنی به زبان داستان نه با زبان دیگری. نویسنده از سرزمین مألوف هر روزینه به سوی سرزمین‌های بکر و ناشناخته می‌رود، اشیاء و افکار را به گونهٔ دیگری می‌بیند، برای ادراک‌های خود زبانی تازه می‌جوید و در هر حال فراموش نمی‌کند که طیف‌های واقعیّت گسترده‌تر از آنند که در تور واژگان نظریّه‌ای واحد و منطقه مکالمهٔ فردی واحد بیفتند، و چنین است که نویسنده به کشف واقعیت‌هایی می‌رسد که پیشینیان به آن توجه نکرده بودند.

اکنون باید به سراغ داستان‌هایی برویم که نویسنده از سلوک در وادی تازگی‌ها اکتشاف کرده است. مجموعهٔ داستان *خاک و خاکستر* ـ به جز خود داستانی به این نام ـ حکایتگر ابداع زنوزی جلالی است. او در این داستان‌ها و چند داستان سه مجموعهٔ دیگر، صورت کلی و تعابیر عادی شده قصه‌نویسی رایج را کنار می‌گذارد و می‌کوشد تجارب واقعی و جزیی خود و اندوه و دلهره و شادی‌های خود را به صورتی مشخص و ملموس به عرصهٔ داستان‌نویسی

بیاورد و غالباً در این کار توفیق می‌یابد.

روایت داستانی نویسنده، گاه مستقیم و گاه نامستقیم است. زاویهٔ دید، گاه اوّل شخص است و گاه سوم شخص (دانای کلّ محدود) و در قصه‌های *شکلات*، *کابین‌ها*، *سکّه* و *ملاقات چهارم* صورتی نوآیین می‌یابد. در دو داستان *چَرَس* و *فاخته* (در مجموعهٔ *روزی که خورشید سوخت*) نیز این تازگی به دست آمده است، هر چند نویسنده در آنها هنوز پختگی لازم را نشان نمی‌دهد و قصه‌ها از نظر زبان و نثر اشکالاتی دارد. با این همه او توانسته است به عرصهٔ شخصیت اشخاص داستانی نفوذ کند. در قصه *چَرَس* فکر نویسنده بر تصویری متمرکز می‌شود که ابعاد گونه‌گونه به خود می‌گیرد. داستان با این جمله‌ها آغاز می‌شود:

آنجا نشسته بودم، روی سکوی گلی و خیس زیر استوانهٔ نوری که از تنها روزنهٔ سیاهچال می‌تابید. آنجا می‌توانستم به انگشت‌های خوره‌خورده‌ام نگاه کنم و با خود بگویم: حتماً جذام گرفته‌ام. روزنه مثل نگاه یک چشم ناظر بود... (ص ۹)

زاویهٔ دید در اینجا زاویهٔ دید داستان‌های نو و روان‌شناختی است. «جذام» مدلول درد آدمی حسّاس در زندان زندگانی است. حکایتگر رنج‌ها و دلهره‌هایی است که به‌طور مداوم از بامداد تا شام در زندگانی آدمیان وجود دارد. این درون‌مایه تا پایان داستان بسط می‌یابد. تکرار آمدن‌ها و رفتن، زیستن با آدم‌های متفاوت که در واقع همگی یکی هستند، راه خسته‌کننده و تکراری زندگانی در کسوت زندانی بودن و وقایعی که در این زندان می‌گذرد و در اداره، در شرکت و در اتوبوس، همه و همه‌جا. با آنکه هر روز، شخص جدیدی به زندان می‌آید، همیشه همان زندانبان و زندانی است که گویی لازم و ملزوم یکدیگرند و پی در پی همان مسؤول، همان حرف‌ها و فرمان‌ها تکرار می‌شود. اشخاص، نام کاملی ندارند و با حروف الفبایی شناخته می‌شوند.

«الف»، متّهم و «ب»، زندانبان است. متّهم پا به جهان گذاشته و می‌خواهد در آن زیست کند، امّا به زندان افتاده، غذای او سوپ رقیقی است که در آن سوسک وول می‌خورد. زندانبان قوزی و مشعل به دست پی‌درپی زندانی را از پلّه‌های زندگانی بالا می‌برد و پایین می‌آورد و حرف‌های اشخاص تکرار می‌شود. بازجو که پرونده را خوانده یا نخوانده، می‌داند یا نمی‌داند، هست یا نیست اعلام می‌کند زندانی محکوم است:

این شخص با صدای بَمَش به زندانی می‌گوید: تو الف هستی؟ او بگوید: بله یا اصلاً چیزی نگوید. او بگوید: می‌دانی امروز چه روزی است؟ و زندانی بگوید: یکی از روزهای خدا ... می‌دانی من که هستم؟ بگوید: برایم فرقی نمی‌کند. زندانی در لحظهٔ اجرای حکم، به یاد بیاورد که پشت همهٔ لحظه‌های کودکیش، کسانی بوده‌اند که این گردن‌بند چوبین را برای وی تراشیده‌اند. (ص ۱۳)

او هرجا برود آسمان همین رنگ است. حرف‌ها و کردار اشخاص قصهٔ چَرَس و آمد و رفت ایشان درواقع سکون زندگانی را به نمایش می‌گذارد. اشیاء و اشخاص در ظاهر متغیّر، ولی در باطن راکد و همیشه همان هستند. پس از اجرای حکم، دوباره زندانی و چهار پایه، مأمور چکمه‌پوش، راهرو، اتاق، دخمهٔ نمور و تاریک و زندانبان قوزی ... نمودار می‌شوند و قضایا تکرار می‌شود تا زمان مردن فرا می‌رسد. یکبار با گیوتین، بار دیگر با طناب و سپس با اسلحه، هر کس به نوعی ذائقه مرگ را می‌چشد. یکی سکته می‌کند، دیگری در تصادف از بین می‌رود و شخصی دیگر کشته می‌شود. این اشخاص استحاله می‌یابند. کارمند اداره است، رانندهٔ اتوبوس می‌شود، سپس پیشهٔ دیگری دارد، امّا زندگانیش بی‌تحرک و یکنواخت است و حضور زندانبان را در همهٔ ساعات روز احساس می‌کند.

خودش را نبینم، ولی سنگینی آن را باور داشته باشم. دلم بخواهد به جای

او به پشت [در] سلول بروم و او را در آغوش بکشم، خودم را ببینم که او را در سلولی آهنین گرفتار کرده‌ام و هر روز برایش در کاسه‌ای یک دسته گل بنفشه می‌برم و تمام سلول را شب و روز با بنفشه‌ها می‌آراید. (ص ۲۰)

در داستان *فاخته* دختر زشتی هر روزه با دو کبوترش حرف می‌زند، خواهر او سیما بسیار زیباست و فاخته با مقایسهٔ وضع او و خودش بیشتر افسرده و نومید می‌شود. اطرافیان فاخته به او زخم زبان می‌زنند و از دیدن چهره‌اش مشمئز می‌شوند. او غم دلش را با آقای موسوی و کبوترهایش می‌گوید ولی آقای موسوی در مبارزه از پای درمی‌آید و فاخته تنهاتر می‌شود. مادر بزرگ فاخته او را از دیگران بیشتر می‌آزارد و فاخته نیز برای آزار مادربزرگ، آیینهٔ وی را می‌دزدد. «سیما»ی زیبا نیز از بی‌رحمی تقدیر در امان نیست و زیباییش بلای جان او می‌شود. در ناز و نعمت است، ولی باز رنج می‌برد. شوهر می‌کند و طلاق می‌گیرد و باز شوهر می‌کند، امّا شوهرها همه زورگو هستند و عاشق‌پیشه‌های دروغگو سدّ راهش می‌شوند و می‌خواهد از دلتنگی‌ها و بی‌معنای زندگانی خود و از شهر فرار کند. تلخکامی نصیبهٔ همگان است، چه زیبا و چه زشت. این سرنوشت آدمی است که رقم می‌خورد و هرجا به نوعی نمایان می‌شود. پس از رفتن سیما، فاخته یکی از کبوترها را برمی‌دارد و از او می‌پرسد: خب تو کجا می‌خوای بری خانوم؟ شمال یا جنوب؟

و سپس پنجره را باز می‌کند و هر دو کبوتر را به سوی پهنهٔ وسیع آسمان پر می‌دهد: «کبوترها چند بار بام خانه را دور می‌زنند و نه به سمت شمال یا جنوب، بلکه به سوی شرق اوج می‌گیرند و از چشم بزرگ فاخته قطره‌ای اشک به روی دستش می‌چکد ... » سرانجام ما آزاد می‌شویم و این پایان رنج‌هاست، و خورشید را می‌بینیم که از شرق می‌آید. آیا این اشاره‌ای است به طلوعی دیگر؟ یا طلوع و رهایی برای کبوتران و رنجی تازه برای صاحب آنها فاخته که اکنون از همیشه تنهاتر شده است؟

اوصافی که داستان‌نویسان ما به کار می‌برند غالباً اوصاف مستقیم است (که ممکن است مؤثر نیز باشد)، یعنی با تعابیری رنج یا شادی یا تلاقی آدمیان را نشان می‌دهند. امّا گاه این اوصاف نامستقیم است. نویسنده ممکن است به جای وصف کردار یا منظره به‌طور مستقیم، فضا یا اشیاء پیرامون اشخاص را نشان بدهد و از شگردهای سینمایی بهره‌گیری کند و با نظمی ناآشنا و خلاف-آمد عادت، ماجرا و طرز زیست شخصی را بنمایاند. این توصیف لحظه‌هاست، امّا کلیّت احساسی را بیان می‌کند. زنوزی جلالی در برخی قصه‌ها، این صناعت را به‌کار گرفته است. در قصّهٔ *سکه* که وصف مبارزه‌های دوران ستمشاهی است، سکه‌ای روی هوا چرخ می‌خورد و کف دست شخص داستانی می‌نشیند. شیر روی سکّه روی دو پا و یک دستش ایستاده‌است و با هلال تند تیغهٔ شمشیرش چیزی یا کسی را تهدید می‌کند که در دایرهٔ سکّه نیست. سپس پرنده‌های آهنین می‌آیند و معابر و اشخاص را تیرباران می‌کنند و در این میان، میرزا غلام در حیاط خانه‌ای با کمان حلّاجی‌اش پنبه‌های لحاف کهنهٔ کودکی را می‌زند تا به گونه‌ای نرم و صاف شود که وقتی کودک پشت بام، روی لحاف تازه خوابید، احساس کند روی تکّه‌ای ابر خوابیده است. ماهی‌های قرمز در حوض در آرامش موقّتی آرام گرفته‌اند. پرنده‌های آهنین چرخ می‌زنند و مرد بی‌اختیار به سکهٔ کف دستش می‌نگرد:

دو ذرّه سوزنی چشم‌های مسین شیر، به آنی، پوستهٔ سکّه را شکافتند، درشت شدند. از متن سکّه بالا آمدند... شیر خشمگین دهان گشوده رو به سوی او غرّید و دندان‌های نیشش را نشان داد. بلند بودند و برّنده. گویی در آرزوی دریدن گلوی مرد بالا آمده بود. (ص ۵۶)

در قصّهٔ *کابین‌ها* چند نفر در تلفنخانهٔ عمومی با مخاطبان خود سخن می‌گویند و این مکالمه‌ها درهم‌می‌آمیزد. (پیش‌تر این صناعت داستانی را نادر ابراهیمی در یکی از داستانی‌های خود به‌کار گرفته بود.) در کابین هفت، مردی

روستایی که پسر بیمارش را برای درمان بـه شـهر آورده بـا همسـرش حـرف می‌زند. سخن از وضع بیماری پسر و مخارج کمرشـکن بیمارسـتان اسـت. در کابین دوازده، مادری هجران کشیده با فرزندش سخن می‌گوید و می‌ترسـد کـه وقتی او بیاید دیگر دیر شده باشد. در کابین سیزده، نویسـنده‌ای نـوگرا از کـار خود حرف می‌زند و قالب‌های قدیمی را نمی‌پسندد.

بلـه؟ ... عـرض مـی‌کـنم! مُعضـل مـن، مُعضـل قمـر و ملـوک و اصـغر و گلاب‌خاتون نیست. فی‌الواقع من به ماورای ایـن اندیشـه‌هـا فکـر مـی‌کـنم ... طرحی ریخته‌ام برای یک رمان بیست و پنج جلدی، ماجرای آدم‌هایی است که به مرّیخ می‌روند. (ص ۱۰۳)

در کابین شش، دلّالی به وصف درآمد و فـروش و خریـد دلارهـای خـود می‌پردازد. یکی بیست و پنج هزار دلار او را برداشته و به لوس‌آنجلس گریخته. دلال تهدید می‌کند که اگر دستش به او برسد دلارها را از حلقش درمـی‌آورد و بابایش را به عزایش می‌نشاند. در کابین ده، زنی اشرافی که از بمباران می‌ترسد و اسیر شوهری تریاکی شده با زنی هم طبقهٔ خودش حرف می‌زند.

خونهٔ جردن که پشت قبالمه. یه وکیل می‌گیرم ترتیب آقـارو مـی‌دم. آقـارو می‌ذارم با منقلش عشق بکنه! بعدشم چشم به‌هم‌بزنی اونجام. تو هـم هـی ایـن دست و اون دست تکن. این حاتم هم لنگهٔ شوهر منه. هر دوشون اسبای یـک درشکه‌ان! وضعتو باهاش روشن کن. منتهی نه مفت. حسابی بتکونش. بعد کـه رسیدیم اونجا، عقلامونو می‌ریزیم رو هم و ... (ص ۱۱۱)

در این میان مادر هجران کشیده در پی فرزند خود است و هرگـاه سـیم‌هـا قاطی می‌شود و به درون مکالمهٔ اشخاص می‌آید، سر و صداها بلنـد مـی‌شـود. طُرفه‌تر اینکه حرف مادر با حرف مخاطب نویسنده قاطی مـی‌شـود: آقـا تـورو به‌خدا مهدی من پیش شما نیست؟ و نویسنده می‌گوید: بازهم! عجیـب اسـت! خیر خانم! عجب گرفتاری شده‌ایم. نمی‌گذارند دو کلام حرف حسـاب بـزنیم.

دلال می‌گوید: بر شیطون لعنت. آه تو هم کشتی مارو با این مهدیت، و زن اشرافی می‌گوید: واه، عجب بساطیه ... زن حسابی ... مهدی دیگه کیه؟ و مادر مهدی همچنان دردمندانه می‌گوید: وقتی تو بیای مادرجان ... مادرت دیگر زنده نیست.

استهزای تلخی است. هر کس دردی دارد و این دردهای ریز و درشت، غموض اجتماعی را نشان می‌دهد. امّا آن درد واقعی و اصیل، درد مادر هجران کشیده در هیاهوی اصوات ناساز گم شده است این استهزا همراه با حسّ انسانی در داستان *زیتون* نیز نمایان می‌شود. دو دزد که از رودبار زلزله‌زده در ماشینی به تهران می‌رانند با هم گفت‌وگو می‌کنند. آنها اشیاء و از جمله النگوی دخترکی روستایی به نام زیتون را که زیر آوار رفته است به همراه دارند. دزد اوّلی که سختی بسیار کشیده، به فکر درآمدی است که از فروش اشیاء مسروقه به دست خواهد آورد، امّا دومی در طول راه به فکر زلزله‌زدگان و به ویژه‌نگران زیتون است.

نویسنده از راه مکالمه، منظرهٔ رودبار زلزله‌زده و اندیشه‌های این دو نفر را وصف می‌کند. دزد دومی فکر می‌کند که هنوز می‌توان زیتون را نجات داد. «تو بغل مادرش بود. مادرش مرده بود ولی اون داشت به من نگاه می‌کرد.» (ص ۱۱۹) ولی دزد اولی در اندیشهٔ دیگری است. او به کاری دست‌زده که همیشه انجام می‌داده، تنها فرقش این است که در رودبار، دیگر چراغی نبوده و پاسبانی در خیابانش که سوت بزند و فرمان ایست بدهد. از نظر او رودبار با جاهای دیگر فرقی نداشته است. در این دنیای پُرتنازع اگر کسی در جیبش پولی نداشته باشد هیچ‌کس برایش تره هم خرد نمی‌کند. او در کودکی آرزو داشته کفشی داشته باشد. با حسرت به جعبه آینهٔ کفش‌فروشی نگاه می‌کرده:

سی و چهار سال آزگار از اون موقع می‌گذره، ولی انگار هنوز اون کفش‌ها پشت ویترین مغازه‌ن و من پابرهنه‌ام ... تا دستم به پول و پله‌ای رسیده، یاد اون

کفش‌ها افتاده‌ام. (صص ۱۱۸-۱۱۹)

دزد دومی قانع نمی‌شود و عزم بازگشت دارد و ناچار با دزد اوّلی گلاویز می‌شود و فرمان اتومبیل را می‌گیرد. اتومبیل منحرف و در درّه سرنگون می‌شود. آنها کمک می‌خواهند، امّا در آن شب تیره، کمک‌دهنده‌ای نیست. این دو نفر نیز همان وضع زلزله‌زدگان را پیدا می‌کنند و دوّمی همچنان با خود واگویه می‌کند که: خدایا، النگوهای زیتون کجاست؟ زیتون هنوز نمرده. می‌دونم. (ص ۱۲۹)

چهار داستان *شکلات*، *ساعت لعنتی*، *ملاقات چهارم* و *صیاد و طوفان* وجوه مشترکی دارند، و از داستان‌های دیگر موفّق‌ترند. نویسنده در این قصه‌ها نشان می‌دهد که در زمینهٔ زیست و شخصیّت اشخاص، تجربه‌های دقیقی دارد. چه آنجا که از کودکی سخن می‌گوید یا از کارمندی وسواسی یا از آقای سهیل که به فکر دزدیدن تابلو نقاشی گران‌قیمت آقای افشار افتاده است ... در این قصه‌ها اشیاء به صورت تازه و حتی عجیب و غریب ظاهر می‌شوند بدون اینکه محور داستان قرار گیرند و معنای انسانی قصه از بین برود. به سخن دیگر در اینجا برخلاف داستان‌های مدرن (*رُب گریه*، *کلودسیمون* و ...) ـ گرچه بر وصف اشیاء تأکید می‌شود، حضور انسان‌ها محو نمی‌گردد. «دختر زیبایی که روی شکلات رُزا، فرزند خانواده‌ای اشرافی نشسته» خبر از حسرت دختری فقیر می‌دهد، «پلنگ تیزچنگ پشت روبدوشامبر آقای افشار با دو دندان نیش و خیزش مصمم خود» تهدیدی است برای آقای سهیل. سوپ رقیق زندانی داستان *چَرَس* که در آن سوسک می‌لولد، نشانهٔ کثافت‌های زندگانی، همچنان‌که در داستان‌های واقعی، صندلی خالی خبر از غیبت و انتظار می‌دهد و میله‌های زندان، منع و محدودیت را می‌نمایاند و دستی که دست دیگر را می‌فشارد نشانهٔ دوستی و عطوفت است.

در قصه‌های *با باد*، *با طوفان* و *تلواسه* سخن از مصایب جنگ است. در

قصه اولی روایت داستانی با حسب‌حال زنی که شوهرش مفقود شده است، گره می‌خورد. این زن معلّم است و زایرجاسم که یک دستش را از دست داده و در کنار چرخ طوافی مشدی مصیب، فروش میوه‌ها را فریاد می‌زند، به او اطمینان می‌دهد شوهر وی ـ عبدالله ـ خواهد آمد. این بانوی معلم از رُزا دختر اشرافی ایراد می‌گیرد که چرا از شکلاتش به ریحانه نمی‌دهد. رزا قهر می‌کند و از کلاس بیرون می‌آید و مدیر مدرسه خانم عاطفی، از معلّم می‌خواهد از پدر رزا عذرخواهی کند. بانوی معلّم این کار را انجام نمی‌دهد و از مدرسه بیرون می‌آید. حرف زایرجاسم درست است. سرانجام عبدالله می‌آید. او در زندان عراقی‌ها پیر و فرسوده شده. بی‌خودی می‌خندد، و سر به در و دیوار می‌کوبد و زن با خود واگویه می‌کند که «باید از این عبدالله بپرسم که عبدالله کجاست؟» (*روزی که خورشید سوخت*، ص ۹۶)

در *تلواسه* همسر آقای زیاری او را ناچار می‌کند مادرش را در خانهٔ دیگر مسکن دهد، زیرا نمی‌تواند با مادر شوهرش زندگانی کند. زیاری به رغم خواست خود، مادرش را به‌جایی دیگر می‌برد. شبی خواب وحشتناکی می‌بیند: او را به طناب پیچیده و در چاهی تاریک سرنگون کرده‌اند. با وحشت از خواب بیدار می‌شود. سپس هواپیماهای دشمن، شهر را بمباران می‌کنند. زیاری به شتاب سوی خانهٔ مادر می‌دود و در راه خود مناظر رقّت‌باری از خانه‌های بمباران شده می‌بیند، امّا وقتی به خانهٔ مسکونی مادر می‌رسد که دیگر دیر شده است. با این همه، او در تصوّر خود می‌بیند که در جنگل سبز چشمان پیرزن، گل خنده می‌شکفد. زیاری پیرزن را تنگ در آغوش می‌فشرد، موهای سفید و صورت مات او را می‌بوید و می‌بوسد و گریه می‌کند. (*خاک و خاکستر*، ص ۵۷) این قصه‌ها را به رغم بیان نامستقیم آنها می‌توان برای دیگری تعریف کرد. واقعیت‌ها از پشت حجاب تصویر اشیاء به خوبی پیداست و روی هم‌رفته ساختار غنایی دارند و جمله‌ها غالباً شعرگونه‌اند. واقعیت‌ها قطعه‌قطعه کنار

یکدیگر چیده می‌شوند، تعابیر حسّی و عاطفی روی‌هم انبوه می‌شوند و سپس نظمی تازه می‌یابند تا به قسمی حسّی تکوین یابند و قصه را شکل دهند. این شاخصه در قصهٔ شکلات بارزتر است (و بعد به صورت قطعه‌ای مینیاتوری در قصهٔ *با باد، با طوفان* نیز تکرار می‌شود.) حسرت ریحانه دختری فقیر از دیدن شکلات رزا در اینجا درونمایهٔ اصلی است. خواننده با خواندن این قصه، فقر را با گوشت و پوست خود لمس می‌کند. ریحانه دختر مردی است سرایدار. او هیچ کینه‌ای از رزا به دل ندارد و فقط می‌خواهد شکلاتی داشته باشد مانند شکلات او. دختر خوشگلی که روی شکلات رزاست در اینجا به شیوه‌ای عجیب جان می‌گیرد و به حرکت درمی‌آید. پیراهن توری چین واچین سفید رنگ بر تن دارد و روبان بزرگ صورتی رنگ به موهای زرّینش بسته است و کفش‌های نقره‌ای پاشنه بلند به پا دارد و شبها به بالین ریحانه می‌آید.

گفت اون روزی که رزا منو آورد توی کلاس و زنگ تفریح، جلو تو، شکلات منو تو دهنش مک مک زد، من از زیر انگشتای اون دیدم که تو مثل اینکه دلت می‌خواد یه شکلات مثل من داشته باشی. (همان، ۶)

مادر ریحانه با همهٔ فقر و نداری بالاخره شکلاتی برای او می‌خرد. دختر قرار و آرام ندارد. می‌خواهد به مدرسه برود و نیک‌بختی خود را به همه ـ به‌ویژه به رزا ـ نشان بدهد. یک ساعت و نیم زودتر از هر روز به مدرسه می‌رود، از شادی می‌رقصد. می‌خواهد همه شادمان باشند و بخندند. همه را دوست دارد. در انشایی که نوشته است نیز همین را می‌گوید. برای او این روز، روزی است که بهار می‌آید. مرتّب شکلاتش را از کیفش بیرون می‌آورد و به رزا نشان می‌دهد، امّا رزا به او توجّهی ندارد:

چرا رزا به من پوزخند می‌زنه ... دستش! ولی رنگ شکلات رزا، رنگ شکلات من نیست. خیلی بزرگتر از شکلات منه ... توی یک جعبه‌س. چه جعبه طلایی‌رنگ بزرگی. چه عکس فرشتهٔ قشنگی. یه فرشته با بال‌های سفید،

پرهای بلند مثل برف، یه تاجم رو سرشه. نگین‌های تاجشو نگاه، مثل دونه‌های انارن. انارای سرخ، یه چوب طلایی رنگ هم دستشه. چه عطری ... حالا دختر روی شکلات من گریه می‌کنه. حالا خانم معلّم دیگه شکل دختر روی شکلات نیست. گل روی میز خانه معلّم دیگه صورتی رنگ نیست ... (ص ۱۶)

در داستان‌های *ساعت لعنتی*، *ملاقات چهارم* و *صیاد و طوفان*، ما وارد فضایی وهمناک یا خندستانی می‌شویم. این قصه‌ها با داستان‌های *چَرَس*، *سکّه* و *سال‌های سرد*، مجموعه‌ای می‌سازند کاملاً متفاوت با لک‌لک‌ها، فاخته، شکلات و کلمهٔ سربی. در داستان *ساعات لعنتی*، آقای ساکت که دچار دردی ادواری شده ـ که درست سر ساعت چهار بعدازظهر به سراغش می‌آید ـ نخست با عتیقه‌فروشی ریزنقش دیدار می‌کند و به ساعت کهنهٔ مغازهٔ او خیره می‌شود. آگاهی‌هایی که ما دربارهٔ آقای ساکت از این دیدار به دست می‌آوریم چندان زیاد نیست و با گسترش داستان نیز زیادتر نمی‌شود. فقط می‌دانیم او، گرچه نامش ساکت است چندان هم ساکت نیست و در درونش توفانی برپاست و سر ساعت چهار، دردی جهنمی به سراغش می‌آید و در این لحظه باید در خانه و در اتاقی باشد که همهٔ روزنه‌ها و درزهایش را بسته است. آقای ساکت می‌کوشد به عتیقه‌فروش بفهماند دردش چیست، امّا موفق نمی‌شود و نیز تلاش می‌کند پیش از فرارسیدن ساعت چهار و درد لعنتی، خود را به مطب پزشک معالج برساند. در راه باران‌گیر می‌شود، می‌کوشد سگی باران‌خورده را از دست کودکی شریر نجات دهد، دقایق به سرعت می‌گذرد و به ساعت چهار نزدیک می‌شود. ساکت که می‌بیند ساعت چهار نزدیک شده و رسیدن به مطب پزشک مقدور نیست به سوی کیوسک تلفن می‌دود. امّا مردی بلندقد که پالتو خاکستری به تن دارد پیشدستی می‌کند و وارد کیوسک تلفن می‌شود و در را می‌بندد. ساکت در یک لحظه گمان می‌برد خلأیی بی‌انتها در برابرش قرار گرفته است. مرد بلندقد، بی‌اعتنا به او سرگرم شماره گرفتن است و ساکت

همین‌طور جوش می‌زند و پا به پا می‌شود و سکّه‌ای را کـه در دسـت دارد بـه شیشهٔ کیوسک می‌کوبد. مرد از مزاحمـت آقـای سـاکت بـه سـتوه مـی‌آیـد، از کیوسک خارج می‌شود و دو چشم فروزانش را بـه سـاکت مـی‌دوزد و سـپس سیلی محکمی به گوش او می‌نوازد. ساکت به زانو درمی‌آید و در مـه و غبـار، «کفش‌های سیاه، ساق‌ها، تنه، شانه و سر مرد را می‌بیند که با آهنگ شماطه خفهٔ ساعت ناپدید می‌شوند.» گروهی پیرامونش گـرد مـی‌آینـد و سـاکت احسـاس می‌کند درد «جهنمی»اش ناپدید شده است. از اشخاص پیرامون خود می‌پرسـد ساعت چند است؟ ساعت در حدود چهار و یکی دو دقیقه اسـت. سـاکت بـه زحمت از جا برمی‌خیزد و به سمت عبور مرد نگاه می‌کند و مـی‌پرسـد «دکتـر کجا رفت؟» این قصه نیز مانند قصهٔ *چرس* ایمایی و اشاره‌ای است.

در *ملاقات چهارم*، کارمند وظیفه‌شناس و وسواسی ـ به نام آقای محـدود ـ که بیست و چهار سال است در اداره‌ای خدمت مـی‌کنـد بـا رئـیس تـازهٔ اداره درگیر می‌شود. رئیس جدید با فرامین و طرز رفتار ویژهٔ خـود، نظـم زنـدگانی آقای محدود را به‌هم می‌زند. او که در مجلس معارفه با رئیس، دیر حاضر شده و به عتاب و خطاب او گرفتار شده، از این پس آرام و قرار نـدارد و هـر قـدر می‌کوشد گناه تأخیر خود را به نوعی رفع کند توفیقی نمی‌یابد. گـویی مگسـی است که در تارهای عنکبوتی نامرئی گرفتار آمده و هر چه بیشتر تلاش می‌کند بیشتر در آن دام می‌افتد. رئیس، درست سربزنگاه ـ آنجا که آقای محـدود دیـر به اداره رسیده ـ حضور می‌یابد و با عتاب خونسردانه و نگاه خشک، مهیـب و سرزنش‌کننده‌اش او را بیشتر به سوی اعماق دام می‌رانـد. دیـدار چهـارم آقـای محدود با مرگ است.

در داستان *صیاد و طوفان*، آقای سهیل که پردهٔ نقاشی «صـیادی در طوفـان» متعلّق به آقای افشار را دیده و به ربودنش وسوسه‌شده، دیر وقت شب به خانهٔ افشار می‌رود. نقشهٔ او برای ربودن پردهٔ نقاشی خلاف‌آمد عـادت اسـت. او بـه

عوض اینکه از دیوار خانه بالا برود، زنگ در را فشار می‌دهد و به دعوت او وارد خانه می‌شود. از نظر او بقیهٔ کارها سهل است. در اتاق ضربه‌ای به افشار خواهد زد و پردهٔ نقاشی را بر خواهد داشت و با خونسردی از خانه خارج خواهد شد، امّا حساب‌هایش درست از آب درنمی‌آید. گفته‌های افشار، هیبت سگ پاسبان‌خانه و به ویژه تصویر پلنگ نقش شده در پشت روبدوشامبر صاحبخانه او را از جا در می‌بَرد و بیش و کم لو می‌دهد. افشار به منویّات او پی می‌برد و او ناچار دست از پا درازتر از خانهٔ افشار بیرون می‌آید و می‌رود که رمز مبارزه با توفان را یاد بگیرد.

لک‌لک‌ها همچون قصهٔ *خاک و خاکستر*، داستان‌نامه نگاشتی است. رستم‌خان که باید دو لک‌لک رجب‌خان را به باغ‌وحش برده و بفروشد ـ تا او با بهای آنها چالهٔ کوچکی از زندگانیش را پر کند ـ دچار سوانحی می‌شود بسیار خنده‌آور، از جمله لک‌لک ماده در خیابان از دست رستم می‌گریزد، او و بیکارهای شهر دنبال لک‌لک فراری می‌دوند و قشقرقی پیدا می‌شود که آن سرش ناپیداست و کار حتی به توقیف جماعت تماشاگر و رستم و لک‌لک می‌کشد. ورود لک‌لک‌ها به باغ‌وحش مصادف می‌شود با مرگ پرنده‌ای کمیاب. مدیران باغ‌وحش، لک‌لک‌ها را مقصّر مرگ پرنده می‌دانند و مطالبهٔ خسارت می‌کنند. سرانجام نه فقط پولی عاید رجب‌خان نمی‌شود، بلکه مبلغ زیادی نیز مقروض می‌گردد.

قصهٔ *سال‌های سرد*، دربارهٔ بی‌اعتباری زندگانی بر این کرهٔ خاک است. مرده‌ای دربارهٔ مرگ، تدفین و پوسیده شدن اجزای بدن خود حرف می‌زند. این قصه از نوع قصه‌های «کارناوالی» است (نمونهٔ عالی این قصه‌ها، قصهٔ *بوبوک* داستایفسکی است) ولی نویسنده از زاویه‌ای اقناع‌کننده آن را ننوشته. به‌هر حال، این پرسش باقی است که مرده چگونه حرف می‌زند؟

در داستان‌های جدید نویسنده، واقع‌گرایی بیشتری می‌بینیم از جمله در

داستان *فتاح*. بیان این داستان نیز نامستقیم است. میرزا صاحب مغازه و طماع با فتاح، قصّاب فقیر محلّه سخن می‌گوید و داستان با این گفت‌وگو پیش می‌رود. میرزا دندان طمع برای «گلاره» دختر یازده سالهٔ فتاح تیز کرده است. فتاح مشغول کشتن و پوست کندن گوسفند قربانی است. وقتی فتاح از فقر خود دَم می‌زند میرزا با ایما و اشاره به او حالی می‌کند گنجی شایگان در خانه دارد و آن گنج، گلاره است. در اینجا میرزا با دلسوزی دروغین به فتاح وعده‌ها می‌دهد و می‌کوشد که او را ترغیب کند دختر نوجوانش را به همسری به او که مردی پیر است، بدهد. در داستان، مقارنه‌ای است بین گلاره و گوسفند قربانی و حتی خود «فتاح» نیز ناآگاه دخترش را به گوسفند تشبیه می‌کند:

او دختره. گوشتش خوراکه، مثل یه گوسفند پرواریه، طالب داره، همه خواستارش، عینهو شیشک. رزقش با خودشه. ولی او یکی (پسرش نازار) چی؟ عینهو [نعشه]، میش، کاش میش، مثل بزغاله، زنگوله به گردن، های و هوی و جار و جنجال، امّا پوست و استخوان. (*کیهان فرهنگی*، شمارهٔ نهم سال دهم، آذرماه ۷۲، صص ۵۰ ـ ۵۲)

زبان مکالمهٔ داستان به گویش خوزی (خوزستانی) است. شخصیّت و منش آدم‌ها: میرزا، فتاح، گلاره، نازار، بی‌بی‌گلاب ... همراه با گفت‌وگو شکل می‌گیرد و درونمایهٔ داستان را به پیش‌نما می‌آورد. داستان، بُعدی از ابعاد واقعیتی تلخ، تضاد فقر و ثروت را به‌طور مؤثر مجسّم می‌کند. کار فتاح در قطعه قطعه کردن گوسفند به‌طور دقیق وصف می‌شود. هیچ توضیح اضافی در قصه موجود نیست. در پس پشت گفت‌وگوها و اوصاف، واقعیتی تلخ و جانکاه نهفته است که به تدریج تکوین می‌یابد و آشکار می‌شود. فتاح با سکوت و همان‌طور که سرگرم کار خود است تطمیع‌های میرزا و بی‌بی‌گلاب را گوش می‌دهد و نسبت به آن بی‌اعتناست. مرد فقیر که زنش مرده و دو کودک خردسال روی دستش مانده، نگران سرنوشت خانوادهٔ خود است.

بی‌بی‌گلاب او را ترغیب می‌کند همسر تازه بگیرد. فتاح می‌گوید:

خودم تو کار ئی دو تا بچه ماندم. جان می‌کَنم که نیم‌سیر گوشت براشان فراهم کنم ولی ماه به ماه رنگ گوشت را نمی‌بینند. او بتول بدبختم که چار تا صغیر داره. چطور نان بدهم ئی لشکر؟ (همان، ص ۵۱)

کار فتاح که تمام می‌شود و آن‌گاه که بی‌بی‌گلاب جگر گوسفند را به زیر زمین می‌برد، و از آنجا داد می‌زند که این بار که آمدی گلاره رم بیار و گفتهٔ میرزا که: اینها را که گفتم آویزهٔ گوشت کن... گفتهٔ کنایی فتاح به گوش میرزا می‌رسد «عاقبت همه‌مان را خدا به‌خیر کند.» فتاح و پسرش از خم کوچه می‌پیچند و در این گیر و دار جیغ بی‌بی‌از حیاط بلند می‌شود: آاای میرزا، گربه، جگرمان، بگیرش!

بین این قصه‌ها، قصهٔ *ملاقات چهارم* و قصه *فتاح* کاملتر و مؤثرتر است. در این دو داستان و در بیشتر داستان‌های مجموعهٔ *خاک و خاکستر*، نویسنده به ابعاد جدیدی در داستان کوتاه‌نویسی دههٔ اخیر رسیده است. روابطی که او با واقعیت زمانهٔ خود برقرار کرده است به صورت داستان‌های کوتاهی درآمده که در پس پشت برخی از آنها طنزی ظریف و استهزائی تلخ و در بُن‌مایهٔ برخی دیگر احساسی نمادین و تراژیک نهفته است. او در واقعیت‌ها غور می‌کند و با تفکر آنها را می‌سنجد و برای گشودن کلاف سردرگم واقعیت‌های متضاد می‌کوشد تا حادثه یا رازی آشفته و دردآلود را که در آن پس پشت‌ها می‌لولد به پیش‌نما آورد. صادقانه در عرصهٔ التهاب‌ها و دردمندی‌های بشری غوطه‌ور می‌شود تا پیام‌هایی از غموض واقعیت به سوی دنیای به‌ظاهر آسودهٔ ما که در بحرانی صعب گرفتار آمده است، بفرستد و آنچه را که آسوده‌طلبی و سودجویی کوشش در کتمانش دارند، بارز و آشکاره کند.

مردی با کفش‌های قهوه‌ای (۱۳۷۳) حاوی نه داستان است. برخی از این داستان‌ها جنبهٔ نمادین دارند و به زبان رمز و نماد، دشواری‌های زندگانی امروز

را نشان می‌دهند. اسماعیل روستایی، شخص عمدهٔ داستان *استحاله* در حجرهٔ محتکری در شهر کار می‌کند. او در کودکی خانواده‌اش را از دست داده و زنی نیکوکار به نام خاله زبیده او را بزرگ کرده‌است و حالا می‌خواهد اسماعیل را زن بدهد و به سروسامان برساند. او خورشید، دختر عمادالله را برای اسماعیل زیر سر گذاشته. اسماعیل تردید دارد که عمادالله دخترش را به او ـ که سرایدار فقیری است ـ بدهد، امّا زبیده باور دارد که اگر «خورشید» اسماعیل را ببیند مفتون او و همسر او خواهد شد. سپس خاله زبیده و اسماعیل دربارهٔ «ارباب» (صاحب حجره) حرف می‌زنند. مرد ممسک و آزمند بیمار شده و در گوشهٔ انبار سیمانی دراز کشیده است. انبار انباشته از اجناس و ارزاق مورد نیاز مردم است و صاحب حجره‌از بازار آشفته استفاده کرده و آنها را برای روز نایابی و گرانتر شدن اجناس به انبار آورده است. نکتهٔ طُرفهٔ قصه، حضور گربهٔ سیاه در انبار است که وضعی وهمناک به آنجا می‌دهد. در حالی که خاله زبیده و اسماعیل سرگرم حرف زدن هستند، خُرنش ارباب بیمار بلند می‌شود. اسماعیل به سوی انبار می‌دود. گربه بی‌تابانه دم تکان می‌دهد و در گلو خرناسه می‌کشد، و به کمرش قوسی داده آمادهٔ جهیدن می‌شود. ارباب در کنج اتاقک کنار صندوقچه زیر پالتو ماهوتیش کپ کرده است و تکان نمی‌خورد. اوهام و تخیّلات بیمارگونه دست به‌دست هم می‌دهند و اسماعیل را دوره می‌کنند. او ناگهان موش بزرگی را مشاهده می‌کند که از ترس گربه به سوی در انبار گریخته و سرش به در خورده. بعد می‌بیند موش بر دو پا هم‌دوش و هم‌قد او، به او خیره مانده است. در سوی دیگر، گربه با جثه‌ای بزرگ، مانند پلنگی سیاه با لرزشی خفیف، سبیل‌هایش را می‌لرزاند. چراغ از دست اسماعیل می‌افتد و خود او از وحشت از انبار بیرون می‌جهد و فریاد می‌زند. آتش چراغ انبار را مشتعل می‌کند. در میان این ترس‌ها و گریزها و در خم گذر، اسماعیل یک آن به پشت سرش نگاه می‌کند. در جلو حجره که سرخی آتش آن را رنگ می‌زند،

گربه‌ای با جثهٔ غریب پلنگ، حلقوم موشی به قامت انسانی را گرفته است و با صعودی باورنکردنی رو به پرهون طاقی بالا می‌کشد و با خود می‌برد.

موش همان ارباب است که خوراک و اشیای نفیس می‌دزدد و گرد می‌آورد و گربه، مرگ است. تقارن رنگ سفید و سیاه (موش سفید و گربهٔ سیاه) در این قصه طُرفه است. مرگ به سیمای گربهٔ سیاه و پلنگ‌آسا پیش می‌تازد و ارباب، دندان گرد و محتکر را به سوی نابودی می‌برد. صعود ارباب در واقع صعود نیست. کشانده شدن جبری اوست به حوزهٔ مرگ و جهان خاموشی. نام او، آقای مستوری از هر لحاظ به او می‌برازد، زیرا زندگانیش در خُفیه‌کاری می‌گذرد. او حتی بیماریش را از خویشان و فرزندانش مخفی می‌کند و نمی‌خواهد آنها به روزنه‌ها و خفایای زندگانی و پیشهٔ او پی ببرند.

در کنار قصهٔ مستوری، قصه خورشید و پدرش را داریم. خاله زبیده کوشش دارد خورشید را به همسری اسماعیل درآورد. خورشید از همهٔ دختران روستا سر است و خواستگاران بسیار دارد و زیبا و دوست‌داشتنی است. او عکس اسماعیل را دیده و خواهان او شده و به اصرار اوست که عمادالله، پدرش، به شهر آمده، امّا اسماعیل به علّت فقر پا پیش نمی‌گذارد و به دیدن خورشید و پدرش نمی‌رود. عکسی که خورشید دیده، متعلّق به ده سال پیش است و اکنون اسماعیل پیر و فرسوده است. خورشید و پدرش که دیگر روی بازگشت به ده را ندارند و از واکنش جوانان روستا بیمناکند، همچنان چشم انتظار آمدن اسماعیل و خواستگاری او هستند. آنها می‌خواهند به ده باز گردند ولی از گفت و گوی روستائیان و دست خالی بازگشتن به روستا واهمه دارند. ظاهراً راه بازگشت به ده بسته است و ماندن در شهر و انتظار کشیدن نیز حاصلی ندارد.

در «روزی مثل بقیهٔ روزها»، در بامداد دل‌انگیز بهاری، آقای صداقت رانندهٔ اتوبوس و چند تن دیگر در سرازیری خیابانی که به چهارراهی می‌رسد، در

لحظه‌ای مقدّر به‌هم می‌رسند. هر روز در همین ساعت، آقای صداقت در ایستگاه مُشرف به سرازیری خیابان چند لحظه‌ای توقف می‌کند تا بتواند به منظرهٔ زیبایی که در برابرش قرار دارد خیره شود و هوای دل‌انگیز بامدادی را در ریه‌اش فرو برد و بعد به راه خود برود. در همین لحظه‌آقای اتحاد با ماشین‌سواری سفید رنگ خود با چند تن از همقطاران ادارهٔ آمار از چهارراه می‌گذرند و جوان بیست و دو ساله‌ای نیز که در انتظار پاسخ دختر همسایه دقیقه شماری می‌کند، کنار خیابان ایستاده است. آقای صداقت رانندهٔ قدیمی خطّ (۵) که احساس خوشبختی می‌کند آن منظره و چهارراه بنفش را دوست دارد.

زندگانی یعنی همین! هیچ‌چیزش کم نیست: زنی خوشخو و پاکیزه، خانه‌ای کلنگی و وسیع با آجرهای قرمز و درخت پیچکی در آنجا و خیابانی این‌چنین زیبا در اینجا ... (ص ۳۰)

امّا در زیر سطح راکد و آرام زندگانی روزمره، همیشه حادثه‌ای کمین کرده است که گاه خود را نشان می‌دهد. اتوبوس آقای صداقت در سراشیب تند خیابان و در سکوت شاعرانهٔ بامداد، ناگهان دور می‌گیرد و با حجم آهنین خود، رو به سوی چهارراه می‌تازد و سرنشینان ماشین‌سواری و جوان منتظر را در زیر حجم سنگین خود له می‌کند و آنها را به درخت چنار کهنسال استوار آن مکان می‌کوبد. در داستان، سپس حضور کلاغ را داریم که می‌خواسته بالای درخت لانه بسازد، امّا اکنون به این نتیجه می‌رسد که «در اینجا دیگر نمی‌شود لانه‌ای ساخت» و بعد معترض و قارقارکنان از بالای اتوبوس و زمینهٔ سرخ رنگ و مخملی خیابان، به دشت باز می‌گردد.

به‌نظر می‌رسد که آقای صداقت و دیگران در این بامداد بهاری مسیری از پیش تعیین‌شده‌ای را می‌پیمایند. به همین علّت است که آقای مقهور در این حادثه سالم می‌ماند و آقای اتحاد و دیگران از بین می‌روند. آقای مقهور به

علّت بازنده شدن در جناق بستن با آقای اتحاد زودتر به اداره می‌رود تا صبحانهٔ همقطاران را روبراه کند، در حالی‌که آن دیگران و دختر سنگدل همسایه و پسر بی‌طاقت و آقای صداقت، پیش از حادثه «هیچ کاری نداشتند جز اینکه فاصله‌شان را با چهارراه بنفشه حفظ کنند و منتظر طلوع خورشید باشند تا به راه افتند.» (ص ۳۲) آقای مقهور بی‌آنکه بداند نسبت‌های آقای اتحاد را به‌هم ریخته است و پیاده از راهی آمده است که می‌بایست با سواری سفید رنگ او می‌آمد. او بی‌خبر از حادثهٔ پیش‌آمده می‌خندد و همچنان در انتظار سواری سفید رنگ، چشم به چهارراه پرستو دوخته است.» (ص ۴۱)

مقهور و اتحاد و دیگران، کارمند ادارهٔ آمارند. برایشان فرقی نمی‌کند آمار موالید را ثبت کنند یا آمار متوفیات را، همانطور که برای آقای اتحاد مهمّ نبود در آن بامداد یکی از سرنشینان ماشین‌سواری کم باشد یا زیاد. لُبّ مطلب این است که آنها «جدول‌ها را به‌طور نسبی می‌نویسند. به طور نسبی اشخاص نیز می‌آیند یا می‌روند» در پس پشت زندگانی نیز مُحاسبی هست که موالید و مرگ و میرها را رقم می‌زند و جمع‌بندی می‌کند و به‌عواطف و افکار و حساب‌های ما انسان‌های فانی اعتنایی ندارد.

توهّم داستانی است تخیّلی که نظیرش را خود نویسنده در مجموعه‌های پیشین خود نوشته و آورده است و در آثار دیگران نیز هست. مرحوم فتوتی روز ناجور و سردی را برای مردن انتخاب کرده است یا برایش رقم زده‌اند. روز پاییزی سردی است. برگ‌های درختان ریخته است و خورشید بی‌حوصله به پشت کوه‌ها پناه برده. زندگان مانده‌اند با ساعات طولانی شب و دلتنگی مفرط آن. راوی داستان، میلی به شرکت در مراسم دفن فتوتی ندارد، امّا چون امیدوار است مقام فتوتی مرحوم را به او بدهند، برای جلّب توجه رئیس اداره برای شرکت در مراسم به راه می‌افتد. به اضافه آقای محمودی فرصت‌طلب را نیز نباید از یاد بُرد. او می‌خواهد از فرصت استفاده کرده و به جای آقای فتوتی

معاون اداره شود.

راوی با اکراه به جایگاه برگزاری مراسم می‌رسد ولی کسی در آنجا نیست. سپس به سوی غسّالخانه و بعد به طرف درخت‌های سپیدار می‌رود و رئیس اداره و دیگران را در آنجا می‌یابد. آهسته به جمع نزدیک می‌شود تا کسی متوجّه دیر آمدنش نشود. سرکوفت‌های همسرش در گوشش صدا می‌کند. باید برای یکبار هم که شده، نشان بدهد شخص بی‌دست و پا و نالایقی نیست. اگر مقام معاونت اداره را به‌دست آورد، می‌تواند سرکوفت‌ها و استهزاهای همسرش را به خود او برگرداند:

بله. برادرتان، بله واقعاً که یک پارچه آقاست. بله ... او راه ترقی را می‌داند! حتماً می‌روم و یاد می‌گیرم ... یک پدری ازتان دربیاورم تا خودتان کیف کنید. (ص ۴۵)

راوی دچار وسواس است، از ستیزهٔ درون رنج می‌برد، حتی در مراسم دفن، متوجّه کار و بار روزانه و مشکلات روحی خود است. از ایما و اشاره و حرف‌های درگوشی دیگران می‌رنجد و متوهّم است. برای جلب توجّه بیشتر رئیس اداره و دیگران، خود را غمگین جلوه می‌دهد و مدام متوجّه حرکات محمودی «مزوّر» است و برای او در دل خطّ و نشان می‌کشد. در پایان داستان کاشف به عمل می‌آید که این نه آقای فتوتی ـ بلکه راوی داستان است ـ که دفن می‌شود. جسد سنگین است و گورکن پیر نیازمند کمک. محمودی و رئیس اداره به یاری او می‌شتابند، امّا راوی با کمال حیرت می‌بیند کسی که جسد را به دست گورکن پیر می‌دهد، «فتوتی» است:

باور کردنی نیست. چطور ممکن است کسی خودش را دفن کند ... چرا دارند این جسد استخوانی را تکان می‌دهند ... محمودی چرا دست‌بردار نیست؟ دارد شانه‌هایش می‌لرزد! گریه می‌کند؟ حالا برای چه؟ خم می‌شود تا صورت مرده را کنار بزند ... نگاهش می‌کنم. ولی، این، این‌که من هستم. خدایا

من آنجا چکار می‌کنم!؟ آنها دارند مرا دفن می‌کنند! (ص ۵۶)

داودی‌ها زیباترین داستان مجموعه، زمینهٔ غنایی و مرثیه‌ای دارد. ماجرای قصه در بیمارستان می‌گذرد. گل داودی گل پاییزی، اندوهِ شاعر مقیم بیمارستان را برطرف نمی‌کند. زمستان است و برف و بیمارستان و گل‌های داودی که در زیر برف پنهان مانده‌اند. شاعر می‌خواهد از دلتنگی و بیمارستان بگریزد. از سر و صداهای بیمارستان، شماتت پرستار، آمپول و سوزن و دوا به تنگ آمده است. گریز از این محدودهٔ تنگ و دلگیر کننده را در آماج دارد:

باید از همهٔ اینها فرار کنی، بروی و بروی به جایی خیلی دور. آن طرف کوه‌ها، جایی که خورشید می‌آید تا بالای ایوان، نزدیکت، گرمت می‌کند ... آواز بخوانی از ته دل. برای هر کسی که خواستی چند شاخهٔ گل داودی ببری. از هر رنگش که دلت خواست ... (ص ۵۸)

سرانجام در رؤیای شاعر، خورشید درست به رنگ داودی سرخ درمی‌آید «انگار خورشید دارد با خرمنی از گل داودی فرا می‌رسد.» برای شاعر، محیط چنان تیره و تار است که هیچ مأمنی در هیچ‌جا پیدا نمی‌شود. او حتی می‌ترسد که مبادا باغچهٔ گلهای داودی یا خورشید را بدزدند. حالا که در زندگانی موجود، نور امیدی نیست در حوزهٔ خیال باید امّید و روشنایی را یافت. بهتر است تاریکی نباشد ولی اکنون که چنین چیزی امکان ندارد چرا نتوان در خیال، آن را زنده کرد؟

خیالش را که می‌توانم بکنم. خیال برای همین است. جای نبودشان را در زمین و زمان می‌گیرد. اگر هم نباشند، ایجادشان می‌کنم. رنگشان می‌زنم. هر رنگی که دلم بخواهد. (ص ۵۹)

داستان *نفرین* در درونمایه و شیوهٔ نگارش با دیگر داستان‌های این مجموعه متفاوت است. به اقتضای درونمایه، سبک، قدیمی شده است و کهنگی نثر خود را به وضوح نشان می‌دهد. در آغاز داستان، صحنه‌ای جنگی با سلطانی در حال

شکست به پیش‌نما می‌آید: باد آخرین چکاچک شمشیرها را آمیخته با فریادهایی دردآگین از قلب میدان به روی تپه‌های بعد از میدانگاه که چون تاول‌هایی از زمین بالا آمده بودند، می‌سایید و می‌آورد. (ص ۷۳). قاصد خبر شکست لشکر سلطان را آورده است و گریز فلاخنی سردار او را. سلطان در گمان خیانت سردار، به قاصد عتاب و خطاب می‌کند و قاصد می‌کوشد سردار فلاخنی را تبرئه کند. گفته‌های قاصد، آتش خشم سلطان را تیزتر می‌سازد و او به جلّاد فرمان می‌دهد زبان قاصد را بِبُرد.

امّا فلاخنی خیانت نکرده است. او از عرصهٔ نبرد گریخته تا لشکر سلطان را دگربار گردآورد و بر دشمن بتازد. در این گریز به کلبهٔ پیرمردی روستایی (که بعد روشن می‌شود پدر اوست) می‌رسد. پیرمرد با نان و شیر از سردار شکست‌خورده، پذیرایی می‌کند و در ضمن از بیداد سلطان و کارگزاران او می‌نالد. فلاخنی که از ارکان این حکومت استبدادی است، تاب تحمّل سخن راست یکی از اتباع سلطان را نمی‌آورد و او را با شمشیر می‌کشد.

در بخش سوم قصه، فلاخنی را در حضور سلطان می‌بینیم. او می‌کوشد دلایلی برای گریز خود عرضه کند ولی این دلایل به گوش سلطان فرو نمی‌رود. او دستمال خود را به زمین می‌اندازد و ملازمان سلطان، بدن سردار را آماج باران تیر می‌سازند. در اینجا و در حال احتضار، فلاخنی درمی‌یابد که اشتباه کرده است. نفرین پیر دهقان را به یاد می‌آورد، سرش به دوّار می‌افتد و سر بریدهٔ پیرمرد را می‌بیند که در هوا چرخ می‌خورد و بالاتر از سر و تاج سلطان قرار می‌گیرد و حقیقت به این صورت، خود را آشکار می‌سازد. نکتهٔ اصلی قصه در این است که سلطنت استبدادی و اساساً حکومت استبدادی، وفاداری بی‌چون و چرا، از اتباع خود طلب دارد. فلاخنی در راه سلطان می‌بایست جان می‌داد، گرچه این جان دادن هوده‌ای در برنمی‌داشت. حاکم خودکامه باور دارد که فلاخنی با گریز خود بدعتی بنیاد کرده است و اساس

حاکمیّت را به خطر انداخته. در همین زمینه است که فلاخنی «شیر پیشین بیشهٔ سلطنت» از نظرگاه سلطان به «روباه مکّار و ترسو»یی بدل شده و سزا و کیفر او مرگ است.

در قصهٔ *نویسنده‌ای که می‌خواست قصه‌اش را چاپ کند* مشکل نویسندگی و مطبوعات طرح می‌شود. نویسنده برای پرسش از چون و چند داستان خود به ادارهٔ مجلّهٔ *«طلوع»* می‌آید، امّا مشاهده می‌کند مرد لاغراندامی مشغول تعویض تابلو سردر ساختمان مجلّه است. او گمان می‌برد که مجلّه تعطیل شده، امّا مرد لاغراندام او را از اشتباه بیرون می‌آورد:

نه ... چرا باید تعطیل شود؟ فقط اسم مجلّه را عوض کرده‌ایم ... چند ساعتی به خورشید اجازه دادیم تا از پشت کوه‌ها بالاتر بیاید و درست برسد وسط آسمان، حدود شش ساعت، بعد اسمش را گذاشتیم «*ظهر*» ... (ص ۹۱)

نویسنده البتّه امیدوار است که این تغییر نام سطحی نباشد و از «ظهر» گرمایی بیرون تراود و احساس شود. ولی تغییر نام مجلّه هیچ چیزی را عوض نکرده است. ظاهر کار را رنگ و روغن زده‌اند ولی اساس ساختمان پوسیده و قدیمی است. هزینهٔ زیادی صرف نوسازی عمارت مجلّه شده است ولی گول ظاهرش را نباید خورد، بنای کهنه عمرش را کرده و از درون پوسیده است. در زیر زمین ساختمان، چاهی دهان‌باز کرده است که آن سرش ناپیداست. این چاه، همهٔ قصه‌های ابداع‌آمیز و مقاله‌های انتقادی و نوآیین را می‌بلعد. از صافی نظارت گروه نویسندگان و مسؤولان مجلّه، فقط قصه‌ها و مقالات مندرس می‌گذرد و به صفحات مجلّه راه می‌یابد، زیرا اینان باور دارند که روش مجلّه باید مطابق با وضع تابلو سردر ساختمان و نام مجلّه [ظهر] باشد نه به چپ و نه به راست. می‌خواهیم کار اصولی بکنیم. نه تابلو خود را آش و لاش کنیم و نه خودمان را خسته. (ص ۹۵)

در درون این قصه، قصه دیگری می‌گذرد که «تولّد عوضی» نام دارد.

شخصیّت این قصه، آدمی است کوتاه‌بین. قبل از اینکه به آینده‌اش نگاه کند، مقابلش را می‌بیند و به جای اینکه در رستوران سوپش را بخورد، خوراک حشره ـ مگسی که روی میز نشسته و وزوز می‌کند ـ می‌شود. و این پایان همه اشخاص خودخواه و خودبین و پُرمدعا، صاحب مقام‌های پوشالی و عنوان‌های توخالی است. مرد لاغراندام همچنان سرگرم رنگ کردن در و دیوار ساختمان است و نویسنده‌ای که به ادارهٔ مجلّه آمده با حیرت، کردار و گفتار او را می‌بیند و می‌شنود. مرد لاغر اندام به علّت رنگ‌کاری پی‌درپی، همه‌جا و همه چیز را رنگین می‌بیند. پرتقالی را مشاهده می‌کند که پوستش سیاه و درونش آبی است! و حتّی زنش را با هر رنگی که اراده می‌کند، می‌بیند. زن صورتی بنفش، لبهایی زرد، چشمانی سبز و دست‌هایی صورتی دارد. زبانش سرخ و به رنگ آتش است و مانند شعله آرام و قرار ندارد.

این مرد نقاش، دیگر فراموش کرده که مدیر داخلی مجلّه است. اکنون که نام مجلّه تغییر کرده، دیگر چیزها نیز باید همراه این تغییر، دگرگون شود، امّا متأسفانه این تغییرها از حدّ تعویض نام مجلّه و رنگ ساختمان فراتر نمی‌رود و نویسندگان با استعداد و تازه‌جو ـ همچنان مانند گذشته ـ باید در انتظار چاپ داستان خود، روزشماری کنند.

داستان «مُسوّده» به‌صورت نامه‌نگاری است. محمودی، کارمند محتاط اداره‌روزی سینه به سینهٔ رئیس اداره قرار می‌گیرد. او از اتاقش بیرون می‌آید و در راهرو اداره بدون اینکه جلو پا و اطرافش را بنگرد باشتاب به حرکت درمی‌آید و با سرعت به سینهٔ رئیس می‌خورد. وقتی سرش را بلند می‌کند متوجّه نگاه خشمناک او می‌شود. رئیس با دست «مبارکش» محمودی را کنار می‌زند و با غضب، او را «ابله» خطاب می‌کند و می‌رود. این حادثهٔ کوچک، نظم زندگانی و فکر محمودی را به‌هم می‌ریزد و او برای جبران مافات نامه‌های عذرخواهی پی‌درپی به رئیس می‌نویسد و خود را گناهکار و نادم

می‌شناساند، امّا هیچ پاسخی دریافت نمی‌کند و این موضوع، سبب پریشانی بیشتر او می‌شود تا روزی که سر به عصیان برمی‌دارد و سال‌ها پس از وقوع آن حادثه در نامهٔ آخرین آرزو می‌کند بار دگر در همان راهرو با رئیس رویاروی شود «و پس از شنیدن کلمهٔ ابله او با همهٔ سلول‌های تنش فریاد بزند: ابله، خودت هستی.»

این صناعت داستانی پیشتر در یکی از قصه‌های صادق چوبک به‌کار گرفته شده است. در داستان چوبک نیز کارمند محتاط و ستمدیده‌ای که از ستم رئیس اداره‌اش به ستوه آمده، نامه‌های مکرر و تهدیدآمیزی به او می‌نویسد و به قسمی موجبات مرگ او را فراهم می‌کند. شخصیّت قصه زنوزی جلالی در قیاس با کارمند قصهٔ چوبک، غیر فعال‌تر و محافظه‌کارتر است. در *مردی با کفش‌های قهوه‌ای* نویسنده‌ای را می‌بینیم که با شخصیّت داستانی ـ یعنی با عامل درونی خود در جدال است. کار وسواس و التهاب درونی او بالا می‌گیرد و در آخرین صحنه، قهرمان داستان در کوچه‌ای خلوت با چاقویی در دست نمایان می‌شود و تیغهٔ چاقو را در قلب نویسنده فرو می‌برد. در داستان *سفر* کسانی را می‌بینیم که در بیابانی راه‌گم کرده‌اند و نمی‌دانند به کدام سو بروند. همه مسافرند، امّا مقصدشان ناپیداست.

در بین قصه‌های این مجموعه، قصه‌های *روزی مثل بقیه روزها*، *داودی‌ها* و *مردی با کفش‌های قهوه‌ای* طُرفه‌تر است و تازگی بیشتری دارد. در همهٔ این قصه‌ها قسمی رمز و حتی نُماد به‌کار رفته است. به سخن دیگر، نویسنده در جهانی زیست می‌کند که وضع عادی ندارد و واقعیّت به‌گونه‌ای که نمایان می‌شد، نیست. در پس پشت هر چیزی قضایای دیگری قرار دارد که می‌بایست کشف شود. از این لحاظ جلالی را می‌توان قصه‌نویس ـ شاعر نامید. نمودهای واقعی از نظرگاه او مرتبهٔ گذرند به حوزه‌ای دیگر. این بند از قصهٔ *نویسنده‌ای که می‌خواست* ... گویی سبک و نظرگاه او را منعکس می‌کند:

در کارهای شما یک برتری نسبت به سایر نویسندگان وجود دارد. شما خودتان را پشت چیزی پنهان می‌کنید. شما بالاخره روزی بهترین داستان زندگیتان را خواهید نوشت. (ص ۱۰۸)

داستان‌های جلالی پیچ‌و تاب و گاه فضایی وهم‌آمیز دارد و برخی از گفت‌وگوها معمّاآمیز است، امّا روال آنها غامض و مبهم نیست و رگه‌های واقعیّت در بدنهٔ اصلی قصه‌ها نمایان است. در واقع آدم‌ها و اشیاء برای این نویسنده چیزهایی روشن و صیقلی نیستند که در یک نظر دریافت شوند. باید آنها را از درون و برون و از همهٔ جوانب دید تا با ما مأنوس شوند و رازشان را آشکار سازند. مشکل اصلی داستان‌هایی که بیشتر به درون اشخاص سروکار دارند این است که منظره‌ای نمادین به واقعیّت می‌دهند و تأکید اساسی آنها به نیروهای درونی است. در مثل، در داستان *استحاله*، مستوری محتکر، به قسمی در ورطهٔ آزمندی و غریبگی با آشنایان و خانواده‌اش فرومی‌افتد که صفت نوعی خود را از دست می‌دهد و به صورت شخص وهم‌گونه‌ای درمی‌آید و به‌نظر می‌رسد که نویسنده مشکل احتکار و شرایط اجتماعی به وجود آمدن این قسم آفات اجتماعی را نادیده گرفته است. در برخی صحنه‌ها، نویسنده، به قسمی تمثیل یا نماد روی می‌آورد تا دنیای درونی آدم‌ها را وصف کند. این قسم نگرش هم در آثار داستانی صوفیان ما و هم در آثار کسانی مانند کافکا آمده است و مراد از آن، وسعت دادن به تصوّر درونی آدم‌ها یا رمزآمیز نشان دادن واقعیت‌هاست. در داستان *نویسنده‌ای که ...* سخن از قصه‌ای می‌رود که جنبهٔ «گروتسک» پیدا می‌کند. قصه، قصهٔ مگسی است که از لحظهٔ نشستنش به روی میز وزوز می‌کند:

قصه با همین وزوز شروع می‌شود، سرانجام آن‌قدر به آن حشره نگاه می‌کند که همهٔ فضای رستوران از آن اشباع می‌شود. بال‌های نقره‌ای و پوست پیازیش از طول و عرض گسترش می‌یابند، چون بال‌های سیمرغ، جثهٔ

مخروطی شکل، بد ترکیب و آن کلّهٔ سیاه و نیش‌های متعفّنش را ـ هی از بالای میز به حرکت درمی‌آورد و سرانجام کار او را می‌سازد. (ص ۹۶)

مدیر داخلی مجلّه به نویسندهٔ این قصه می‌گوید «ذهنیت غریبی دارید» این ذهنیت غریب به چه معناست؟ و چگونه جهان و انسان را می‌بیند؟ اساساً این قسم دید نسبت به قضا ویژهٔ نویسندگان و شاعران درونگر است و بیشتر متوسّل به نماد یا امپرسیون‌های حسّی می‌شود. نظرگاه نقلی این قسم قصه‌ها و بیشتر قصه‌های جلالی، نظرگاه «آگاهی محوری» است و شیوهٔ روایت اوّل شخص را به‌کار می‌برد. نمونهٔ شاخص آن، قصه‌های *توهّم* و *داودی‌ها* و *مردی با کفش‌های قهوه‌ای* است. کیفیّت خفه و دلتنگ کنندهٔ روایت، پژواکی است از دانستگی‌های افراد تبعید شده به درون یا دُچار توهّم و به ویژه نویسنده در *داودی‌ها*، پژواک عواطف شدّت بیشتری می‌یابد. سبک روایت در این قصه به صورت شیوهٔ غنایی غم‌انگیزی درمی‌آید تا شدّت عواطف ظریف مردی دیوانه را بازتاب دهد. (گرچه در قیاس با *سه قطره خون* هدایت و *یادداشت‌های یک دیوانهٔ* گوگول چندان وهمناک و برانگیزاننده و مُشعر بر حالات جنون‌آمیز نیست.)

قهرمان داستان، فردی است منزوی که دیگران او را ترک گفته‌اند و او گل‌های داودی را سپر تنهایی و رازهای خود کرده است. گل‌های رنگارنگ داودی چنان فضای دانستگی او را انباشته است که گمان می‌برد اگر باغچه را از پشت پنجره بردارند و گل‌های داودی را ببرند، جمجمه‌اش خالی می‌شود.» و به این ترتیب، داودی‌ها موضوع اصلی قصه می‌شوند. راوی در بیمارستان دلگیرنده فقط با داودی‌ها اُنس دارد، می‌خواهد آنها را از ساقه جدا و دسته کند و روبان سفیدی به دور آنها ببندد و بعد بهترین جامه‌اش را بپوشد و از بیمارستان فرار کند. این گریز از شکنجه‌ها و دلتنگی‌هاست. می‌خواهد اندوه و محدودیّت‌هایش را کنار بزند و به جایی برود که خورشید به او نزدیک شود و

او را گرم می‌کند (زیرا درونش سرد و یخ‌زده است) و به روشنایی زندگانی برسد و در کوچه‌ها از ته دل آواز بخواند. پس او زندگانی را دوست دارد. خورشید، نزد او مظهر گرمای زندگانی و باغچهٔ داودی، نماد جوشش هستی است و تنوع رنگ‌ها نشانه تنوّع زندگانی. رازی در زندگانی مرد دیوانه وجود دارد که او مکرّر به آن اشاره می‌کند و آن راز مرگ کودکی نوزاد است.

اول می‌خواهی او را دفن کنیم یا اسمی برای این بگذاریم... آرش چطور است؟ آرش کمانگیر! می‌تواند تیرش را از همین حالا توی چلّهٔ کمانش بگذارد و تا آن طرف تاریکی‌ها پرتابش کند. (ص ۶۷)

زاده‌شدن و دفن، نامگذاری کودک و مرگ، کنار هم و در یک سطر بیان می‌شود. کودک نوزاد به قوّه آرشی است که در آینده می‌تواند با تیر دور پروازش تاریکی‌ها را بتاراند. دیگران راوی را دیوانه می‌دانند که تفاوت تولّد و عزا را نمی‌شناسد، امّا راوی می‌گوید «من مفهوم دیگری غیر از اینها نمی‌شناسم. اینها حقیقی‌ترین چیزهای زندگانی‌اند. این راز را فقط داودی‌ها می‌دانند.» چرا داودی‌ها؟ زیرا این گل را هم به محفل عروسی می‌برند و هم به مجلس سوگواری. پس «راز» واقعیت‌های متضاد را از گل داودی باید شنید. در دنیای خاموش و بدون جنبش نیستی ـ کودکی که نمانده است ـ آرام می‌گیرد تا شب اوّلش را به صبح بیاورد. عادت می‌کند، موریانه‌ها هم عادت می‌کنند. از استخوان‌هایش اشباع می‌شوند و دیگر کاری به کارش ندارند. اینها را هیچ‌کس جز داودی‌ها نمی‌داند (ص ۶۵) راوی با رؤیت یا بینش خود، آن لحظه‌هایی را مشاهده می‌کند که انسان باید در دنیای خاموشان بگذراند و روحش به حوزه‌ای نزدیک می‌شود که جایگاه خیل مردگان است.

آنچه در قصهٔ *روزی مثل بقیهٔ روزها* چشمگیرتر است لحن سرد روایت و آهنگ استهزاآمیز نویسنده است. رویدادها در فضایی بسته می‌گذرند. در مثل، روشن نمی شود که چرا آن روز ـ روز حادثه ـ آقای مقهور زودتر از خواب بیدار

می‌شود. او اوّل می‌پندارد که عامل بیداری او صدای آواز کسی بوده، ولی بعد حسّ می‌کند که بیشتر ناله یا زنجمورهٔ حیوان یا پرنده‌ای است و این اشارت دارد به حوادث محتمل‌الوقوع که روان آدمی گاهی پیش از وقوع آنها، مشاهده یا ادراک می‌کند. در قصه به اعداد و رمز آنها نیز اهمیّت داده شده. آقای مقهور باید سه تا «چهارراه» (مفید، بنفشه، پرستو) را تا ادارهٔ آمار طی کند. هزار و ششصد ثانیه از وقت دوستان را می‌گیرد «اگر در [عدد] چهار ضربش کنید می‌شود هفت هزار و دویست ثانیه» منتظر دوستان نمی‌شود و پیش از ساعت هفت راه می‌افتد و فکر می‌کند که امروز هم باید تا ساعت چهار کار کند. وقتی به آمارها رسیدگی می‌کند درمی‌یابد که پنج نفر کم و زیاد شده. و البته این موضوع از نظرگاه او اهمیتی ندارد:

تفاوت رفتن به خانه و راه‌افتادن به طرف اداره در چیست؟ می‌شود در اتاق را باز کرد، روی کاناپه دراز کشید و یکی از قصه‌های کتاب *آینده* را خواند. (ص ۳۸)

ولی چنین چیزی ممکن نیست. نه آقای مقهور، نه صداقت و اتحاد و دوستانش، نه آن جوان بیست و دو ساله و نه دختر همسایه ... قادر به خواندن کتاب *آینده* نیستند و این است که در کارگاه تقدیر برای آدمیان، رشته‌هایی بافته می‌شود که بازکردن گره‌های آن از عهدهٔ ایشان خارج است.

روی‌هم‌رفته زنوزی جلالی نظرگاه پیوسته‌ای نسبت به زندگانی و رویدادها و آدمیان دارد که خالی از فکر انتقادی و گاه استهزائی نیست. برای او بیشتر رفتار و حالات اشخاص مهم است، چنانکه مدیر داخلی مجلّهٔ «*ظهر*» در همان زمان که به کار بیگارگی رنگ زدن عمارت پوسیدهٔ مجلّه مشغول است، کار خود را حیاتی و جدّی می‌پندارد. اشارات او گاه بسیار مبهم است در مثل، آنجا که از گفتهٔ مخالفان می‌آورد که «ما مجلّه‌های مرجوعی را در گودالی می‌ریزیم که معلوم نیست ته آن به‌کجا می‌رسد». روشن نیست که مجلهٔ *ظهر* چه هدفی

را تعقیب می‌کند و مخالفان مجلّه چه کسانی هستند.

نویسنده غالباً ایده یا فکری را می‌گیرد و آن را می‌ورزد و شکل و بسط می‌دهد، ولی به علل پیدایش آن فکر و جنبهٔ اجتماعی و زمانی آن توجّه چندانی ندارد، و گاه این فکر به صورت رمز و نماد درمی‌آید؛ مدیر داخلی مجلّه به داستان‌نویس می‌گوید:

نمونه‌اش همان داستان «یک روز آفتابی» شما، پاک کلافه‌مان کرده بود. چند بار به لیتوگرافی فرستادیمش ولی همه‌اش سیاه درمی‌آمد. چیز عجیبی بود! آخرش مجبورش شدیم یک قصهٔ فکاهی چاپ کنیم. (ص ۱۰۳)

این قسم تمرکز بر فکر یا مفهومی ویژه، کشش داستانی را در پرده می‌گذارد و دانستگی خواننده را از شرح و بسط وقایع به سوی تأمّل بر آن ایدهٔ ویژه برمی‌گرداند. یعنی خواننده را بیشتر متوجّه روابط درونی اشخاص داستانی می‌سازد و طبعاً اگر این روابط درونی، پیوند تنگاتنگی با یکدیگر نداشته باشند سبب خستگی و انصراف خاطر خواننده خواهد شد و مساعی داستان‌نویس به هدر خواهد رفت. با این همه، مجموعهٔ *مردی با کفش‌های قهوه‌ای* پیشرفت نمایانی را در اسلوب و صحنه‌پردازی جلالی نشان می‌دهد. در این قصه‌ها تحلیل و تبیین تجربهٔ درونی اشخاص بر وصف حرکت داستانی تقدّم می‌یابد (اوج این کار را در قصهٔ *مُسوّده* می‌توان دید) و نویسنده به وصف جزء جزء آن تجربه می‌پردازد و این شیوه می‌تواند مکمّل قصه‌هایی مانند «*فتاح*» او باشد که بیشتر از روابط اجتماعی اشخاص داستانی، حکایت دارد.

برسایهٔ باد*

(تصویری از تنگناهای اجتماع)

از هیجده قطعه‌ای که در مجموعهٔ *بر سایهٔ بادِ* اکبر رضی‌زاده آمده، همه را نمی‌توان داستان نامید. برخی از آنها تصویر یا طرحی از شخص یا رویدادی است و چند قطعهٔ آن نیز تأثیری حسّی را به نمایش می‌گذارد. اما همه را می‌توان واحدهای کوچکی از تصویر بزرگتر دانست. تصویری از تجربهٔ نویسنده‌ای که در چنبرهٔ تضادها و تعارض‌های اجتماعی و سایه‌ای سرد یا تاریک که بر همه چیز و همه کس احاطه دارد، در پی نقطهٔ روشنی است. منظره کدر و دلگیرکننده است، اما وحشت‌انگیز و نومیدکننده نیست. در این داستان‌ها در مثل، کودکی پدر از دست داده را می‌بینیم که با سماجت از مادر خود، طلب پدر می‌کند، یا شاگرد مدرسه‌ای که جرأت رفتن به مدرسه‌اش را ندارد، زیرا نمی‌تواند برای پول عیدی مستخدم مدرسه، پدرش را در تنگنا قرار دهد و می‌داند که پدر قادر به پرداخت چنین پولی نیست، یا کودکی که به سبب فقر و در بستر بیماری از خوردن لیموشیرین محروم می‌ماند و زمانی نیز که مادرش با قرض و قوله، برای او لیموشیرین می‌خرد و به خانه می‌آورد، دیگر زنده نیست، و هم‌چنین کارمند فقیری

---

* *روزنامهٔ اولیای اصفهان*، ۲۱ اردیبهشت ۱۳۷۴.

را می‌بینیم که دست به دزدی می‌زند، یا بازپرسی که نوجوانی خاطی را به دلیل بیگناهی و فقر و نادانیش، از زندان نجات می‌دهد و به خانه می‌فرستد.

در داستان«دزد کیک‌ها»، نویسنده، فقر و درماندگی پسربچه‌ای را به ما نشان نی‌دهد که دست به دزدی زده و صاحب مال، مچ دست او را بین جمعیتی که در فلکهٔ احمدآباد اصفهان جمع شده‌اند، چنگ زده. مردم به دور ایشان گرد می‌آیند و دربارهٔ کار او قضاوت می‌کنند، یا می‌کوشند وسیلهٔ نجات او را فراهم آورند. او سرانجام با وساطت چند تن آزاد می‌شود، ولی در برابر دیدگان حیرت‌زدهٔ جمع، به مطالبهٔ کیکی که موجب دستگیری او شده برمی‌خیزد و اسباب حیرت و خندهٔ جمع را فراهم می‌آورد: «پس کیک‌ها... آخه صب تا حالا هیشکی از من فال نخریده... و مادرم منتظر تا من یه چیزی براش ببرم. آخه بیچاره دو روزه که غذا نخورده.» (ص۱۲)

در داستان «گوشی» مردمی منتظر و عصبی را می‌بینیم که در داروخانه‌ای ازدحام کرده‌اند و می‌خواهند دارو بگیرند، تازه وقتی که نوبت به آنها می‌رسد، کاشف به عمل می‌آید که یا داروی مورد نیاز موجود نیست، یا چند قلم از داروها کسر است. صندوقدار در این هنگامه، بی‌اعتنا به اضطراب مشتریان، با دوستش در گوشی تلفن سرگرم چانه‌زدن بر سر فروش اتومبیلی است. دختر ۱۲ساله‌ای صف جمعیت را می‌شکافد و خارج نوبت طلب دارو می‌کند، زیرا وقتی برایش نمانده و اگر آمپولی را که می‌خواهد برای پدر بیمارش نبرد، بیمار می‌میرد. اما هیچ‌کس حاضر نیست نوبتش را به دخترک بدهد. وضع همه آنها به گفتهٔ خودشان از وضع پدرِ او بدتر است. دخترک ناچار است صبر کند و صبر می‌کند و به نوبت خود دارو را می‌گیرد، اما به زودی برمی‌گردد، و خطاب به جمع با بغض فریاد می‌کشد: «بیرحم‌ها...! چقدر گفتم عجله کنید» (ص۱۷). در این میان، صندوقدار، که گوئی از خوابی عمیق بیدار شده است، به مخاطب تلفنی می‌گوید: «گوشی!».

[در داستان] «در غروب سرد چهار باغ» منظره‌ای دیگر از این خیابان زیبا، که مکان گشت و گذار و تفریح است، مجسم می‌شود. دو نوجوان سیگارفروش بر سر کسب دعوا دارند. صالح که بزرگتر و نیرومندتر است، اردشیر را می‌زند، پاسبان هردو را به کلانتری می‌برد. صالح در کلانتری نیز قلدری می‌کند. افسر نگهبان کلانتری می‌خواهد بر اساس گزارش مأمور گشت و شکایت اردشیر و اتهام فروش سیگار قاچاق و اهانت به مأمور و جرح و ضرب، صالح را به زندان بفرستد. «آن‌جا که عرب نی انداخت. تا اون باشه که دیگر هر روز توی چهارباغ قشقرق راه نیندازه» (ص۲۷)، اما با کمال حیرت می‌بیند اردشیر پادرمیانی می‌کند و می‌گوید: این دفعه صالح را عفو کنند. اما صالح کوتاه نمی‌آید و به افسر می‌گوید: «شما کار خودتونو بکنین» او می‌خواهد به زندان برود. پدرش سه‌سال پیش در حادثهٔ اتومبیل مرده و مادر و تنها خواهرش نیز توی موشک‌باران کشته شده‌اند، خانه‌شان هم تلّ خاک شده، هیچ‌کس را توی این دنیا ندارد. اگر پرونده بسته نشود، دست کم امشب را توی کلانتری پای بخاری می‌خوابد. آخر از بس کنار گاراژها یا دفتر مسافرخانه‌ها خوابیده، بدنش پر از شپش شده. تازه هرشب تا صبح نیز از سرما می‌لرزد. (ص۲۹)

در داستان «بدهکار» میزامحمد علی عطار ـ که مرد فقیری است و به مشتری‌ها زیاد نسیه می‌دهد ـ مشغول خواندن نماز است. زنی که به او بدهکار است، پول آورده، عطّار نماز خود را نمی‌شکند و زن نیز که عجله دارد می‌رود. سپس بدهکار تازه‌ای سر می‌رسد، این‌بار عطارِ محتاج، نمازش را می‌شکند تا طلبش را وصول کند، ولی مشتری دست خالی آمده و پولی در بساط ندارد: «اوضاع خیلی خرابه، ولی خیالتون تخت تخت باشه، هرطوری شده تا آخر این برج براتون جورش می‌کنم!» (ص۳۵)

این قطعه‌ها همان‌طور که اشاره شد، غالباً طرح sketch است. چیزی شبیه «عدل» صادق چوبک. البته نه به فشردگی و ایجاز اثر چوبک. نثر نیز غالباً

عادی است و درخشش اسلوب چوبک را ندارد. دورنمایهٔ طرح‌ها نیز گاهی چیز دندان‌گیری نیست. در مثل، در طرح «جوجه کباب» کارمند فقیری به نام آقای معتدل، مدتهاست آرزوی خوردن جوجه کباب دارد، ولی نمی‌تواند خود را راضی کند از گوشت و گلوی زن و بچه بزند و به «رستوران» برود:

هر روز ظهر که دود جوجه‌کباب از زیرزمین رستوران وارد اداره می‌شد و به اتاقها سرک می‌کشید، غدد بزاقی آقای معتدل شروع به ترشح می‌کرد و آبی کف-آلود فضای دهانش را پر می‌کرد. اما معتدل بیدی نبود که از این بادها بلرزد. زود رَقَم حقوقش را به خاطر می‌آورد و موضوع را زیرسبیلی رد می‌کرد. (ص۱۳)

معتدل، روزی در پی دعوای خانوادگی و قهر زنش، دل به دریا می‌زند و برای خوردن جوجه‌کباب به رستوران می‌رود. صاحب رستوران از ناپرهیزی آقای معتدل حیرت می‌کند و آخر سر هم به او می‌گوید: «واقعاً شرمنده‌ایم. اصلاً شما می‌دونین ساعت چنده؟ کمی از دو گذشته. خوراک‌های ما به ساعت یک هم نمی‌کشه. واقعاً باعث شرمندگی شد! (ص۱۶)

درونمایهٔ داستان، درواقع چندان طُرفه نیست. نثر و طنز نویسنده هم آن توانایی را ندارد که آب و تابی به ماجرا بدهد. افزوده بر اینها، داستان می‌بایست همان‌جا که صاحب رستوران می‌گوید جوجه کباب موجود نیست، پایان می‌گرفت. اما نویسنده باز آقای معتدل را وادار می‌کند که بگوید: «چی فرمودید؟ ناهارتان تمام شده؟!» و سپس می‌افزاید که او مبهوت و منگ به صاحب رستوران می‌نگریست. انگار کسی از هزار توی وجودش فریاد کرد: آخ...خ ...!

نویسنده گرچه دربارهٔ تنگناها و فقر مردم عادی می‌نویسد و از سال‌های خشونت، کمیابی و سختی سخن می‌گوید، به عمق نمی‌رود. مناسبات اجتماعی را که حاوی تضاد شدیدی است، در ساختار طرح‌ها و داستان‌های خود وارد نمی‌کند، و سادگی کلام او این مناسبات را رقیق و ساده می‌سازد. در مَثَل «برسایهٔ باد» وضع کارمندی فقیر که در آرزوی داشتن خانه آه می‌کشد،

توصیف می‌شود. او همهٔ مدارک لازم را برای خرید خانه‌ای از بانک مسکن فراهم می‌آورد، ولی چون واجد شرایط لازم نیست، اقداماتش بی‌نتیجه می‌ماند. گیج و مات قدم به خیابان می‌گذارد و در این لحظه اتومبیلی او را زیر می‌گیرد. راننده، دختر جوان و زیبایی است و او را به بیمارستان می‌رساند. نصیب جوان به جای خانه، سر و تنی شکسته است و پروندهٔ وام مسکنی که در گوشهٔ تختخواب او مچاله شده و چند قطره خون بر روی آن چکیده است. (ص۸۹)

جوان در فواصل داستان، رؤیاهای خود را مجسم و وصف می‌کند. خانه‌ای بزرگ و زیبا، با تالار به نسبت بزرگ و تمیز، روشوئی زیبا و کف سرامیک شدهٔ شیاردار و آئینهٔ گرد و مدوّر با حاشیهٔ طلایی، و از این قبیل:

سپس دختری زیبا که تور حریر عروس بر سر و خنده‌ای ملیح بر لب داشت. دست در دست جوان، وارد می‌شود. مثل اینکه او را هم بارها در قصه‌ها یا حاشیهٔ آبی آسمان زیبای شب چهاردهم دیده است. (۸۵)

سعی دارد لبخندش را پاسخ گوید. پنداری فراموش کرده است که همهٔ دهانش زیر باند است. دخترک این موضوع را به خوبی درک کرده انگشت روی بینی‌اش را به او نشان می‌دهد. مثل اینکه قبلاً هم او را جایی دیده است! خیلی وقت پیش، در قصه‌ها، یا در حاشیهٔ آبی زلال آسمان شب چهاردهم و همین امروز ــ در چند نوبت ـ در آئینه‌ای گرد و مدور با حاشیه‌ای طلایی رنگ. (ص۸۹)

واقعیتی است، اما واقعیتی که با اوصاف رمانتیک بسیار رقیق شده است. فضای این داستان و قصه‌های مشابه آن به دلیل «طرح» بودن یا به علت عمیق نشدن نویسنده در مناسبات اجتماعی، قادر نیست که رویدادی ویژه را به رویدادی عام بدل کند. زمانی که نویسنده‌ای شکل ادبی ویژه‌ای را برای بیان مقاصدش به‌کار می‌گیرد، همه چیز، از روحیات اشخاص گرفته تا مناسبات او با دیگران و شیوهٔ حرکت و کنش‌ها، برحسب شرایط اجتماعی و تاریخی، در مواردی بر حسب شرایط روان‌شناختی، تعیین و دیده می‌شود. داستان منحصراً

گزارش واقعیت نیست، بلکه زاویهٔ دید و تفکر نویسنده را نیز نشان می‌دهد. نحوهٔ رابطه‌ای که او با واقعیت دارد، زیباشناسی داستان را تعیین می‌کند. تردیدی نیست که رضی‌زاده در مجموع به نحوهٔ مناسبات اجتماعی شهر خود و مردم فرودست راه برده است، اما به ساختاری که در پس پشت آن نحوهٔ روابط موجود است، توجه چندانی ندارد. در همهٔ قصه‌های او پیامی اخلاقی موجود است. گمان می‌رود که این موضوع از نظرگاه اخلاقی و خوش‌بینانه سرچشمه گرفته باشد. در مثل، در داستان «نگاه»، جوانی که کیف پولش را زده‌اند، در اتوبوسی که به اصفهان می‌رود، به وقت مطالبه پول از سوی شاگرد راننده به هچل می‌افتد. حاضر می‌شود ساعتش را گرو بگذارد، ولی شاگرد راننده مردد است که آیا ساعت او بهایی برابر با کرایهٔ او را دارد یا نه؟ ناگاه زنی ناشناس، آشنای او درمی‌آید و از او احوالپرسی می‌کند و سراغ همسرش را می‌گیرد (جوان البته مجرد است) و پول کرایهٔ او را می‌پردازد. زن هنگام پیاده شدن باز به او اظهار محبت می‌کند. قضیه را البته راننده و شاگرد راننده ملتفت شده‌اند. حال جوان می‌خواهد از اتوبوس پیاده شود و راننده نیز مانند زن ناشناس، جوانمردی می‌کند:

دست راننده با سه تا اسکناس پنجاه‌تومانی دراز شد و در یک لحظه نگاه خانم روسری سبز گل‌گلی ـ که منتظر تاکسی بود ـ در نگاه مرد جوان و نگاه شاگرد شوفر ... درهم گره خورد ... و چهار تبسم همزمان توأماً در هم ریخت. (ص۳۲)

درس اخلاقی قشنگی است و در جامعه نیز نظیر این جوانمردی‌ها دیده می‌شود، ولی در جامعه‌ای پر تضاد که تنازع از در و دیوارش می‌بارد، «تیپیک» به نظر نمی‌رسد. همین درونمایه در قصهٔ «آغاز و پایان» نیز دیده می‌شود. جوانی که از شوهر خواهر پولدارش متنفر است، نیمه‌شب از صدای زنگ تلفن از جا می‌پرد، خواهرش از او می‌خواهد بی‌درنگ به نزد آنها برود، زیرا اگر دیر برسد، پشیمان خواهد شد، ولی جوان دیر به خانهٔ خواهر می‌رسد و زمانی که

می‌رسد اسداله‌خان، شوهر خواهرش سکته کرده و مرده است. جوان چندان از این درگذشت متأسف نیست. شوهرخواهری که حاضر نبوده هیچ کمکی به او و مردم بکند، همان بهتر که مرده باشد. اما خواهرش او را از اشتباه بیرون می‌آورد. آن روز که حاضر نشده، پولی به برادرزنش بدهد، واقعاً پولی در گاوصندوق نداشته. اما بعد آن را جور کرده و به زنش گفته بوده این پول هدیهٔ خانهٔ جدید خسرو است، و هم‌چنین زمان مردن می‌خواسته از خسرو حلالیت بطلبد. خسرو آخرِ سر به این نتیجه می‌رسد که:

عجب آدم احمقِ بی‌شعوری بودم ... همه‌اش از اون بدگوئی می‌کردم، ولی آن خدابیامرز دَم دَمای آخر عمرش صدتومان به من بخشید. (ص۵۴)

این نگاه ساده و اخلاقی البته به جای خود ارزش دارد و درست در برابر نگاه بعضی از مدرنیست‌های مقلّد قصه‌های غربی، که اشخاص و رویدادهای داستان‌های خود را در مرداب فساد غوطه‌ور می‌کنند و از این فساد لذت می‌برند، قرار می‌گیرد، ولی با این همه نظرگاهی است که از فراروند عام به‌دور می‌ماند و نیازمند تجربه و تفکر بیشتری است تا این مشکل اخلاقی را در تقارن با تناقض‌ها و کدورت‌های واقعیت و در یک زمان با حفظ هر دو، نشان بدهد. نثر نویسنده ساده است، اما می‌بایست از زرادخانهٔ گفت و گوها و مثل‌هایی عامیانه و ترکیب خلاقانهٔ مفهوم‌ها، برخوردار گردد تا اسلوب و شیوه‌ای بیابد. مسامحه‌های لفظی چندی در نثر نویسنده راه یافته که بایست اصلاح شود:

بی‌تفاوت به جای بی‌اعتنا (ص۳)، کنترل گوشی به جای حفظ گوشی (۳)، مسأله به جای مسئله(۵)، آن را احاطه کرده، به جای دور آن جمع شده (۱۴)، براین تصمیم فائق نیامد (۱۴) که بیان روزنامه‌ای است، یک لقمه چاشت و دیشلمه، به جای لقمه‌ای چاشت و چای دیشلمه (۵)، علی ای حال امروز، علی‌رغم روزهای گذشته (۱۵) که جمله‌ای است بسیار ثقیل، دیالوگی که

داشتید به جای گفت و گویی که... (۲۴) کادوی خونهٔ جدید (۵۴)، همهٔ دهانم زیر باند است (۸۹) و...

در مجموعهٔ داستانِ رضی‌زاده، داستانهای «ایستگاه بعدی» و« سال‌های بدون پول» (که اگر بیشتر پرداخت شود، داستان بسیار طرفه‌ای از آب درمی-آید)، «آخرین شمع» و «قلب کوچک من»، از قطعات دیگر بهتر است و دید حسّاس و اخلاقی نویسنده را بهتر نشان می‌دهد. در این قصه‌ها موجی از احساسات رنجبار و در همان زمان لطیف انسانی دیده می‌شود که بسیار تجسّمی و مؤثّر است.

ریشه در اعماق و داستانهای دیگر*

(نقد آثار ابراهیم حسن‌بیگی)

نوشته‌های ابراهیم حسن‌بیگی در زمینهٔ داستان در چند مجموعه فراهم آمده است. *چته‌ها* (۱۳۶۶)، *کوه و گودال* (۱۳۶۸)، *معمای مسیح* (۱۳۷۱)، و داستان بلند *ریشه در اعماق* (۱۳۷۳). همچنین از این نویسنده کتابی در زمینهٔ نقد ادبی به نام *کینهٔ ازلی* (نقد *رازهای سرزمین من*) نیز به چاپ رسیده است.

داستان‌های حسن‌بیگی بیشتر دربارهٔ رویدادهای دههٔ ۶۰ در کردستان، توصیف حوادث جنگ ایران و عراق و شرح مبارزه‌های دینی و سیاسی است و همه از سکوی دینی گزارش می‌شود. زاویهٔ دید داستان‌ها بیشتر سوم شخص مفرد است که از نظرگاه داستان‌های قدیمی، بهترین شیوهٔ نقل روایت به شمار می‌آید، زیرا که در این قسم زاویهٔ دید، نویسنده آسان‌تر می‌تواند آگاهی‌هایی را که لازم می‌داند در روایت بگنجاند، یا باورهای خود را به خواننده القا کند.

طرفداران داستان‌های جدید، این نظرگاه و زاویهٔ دید را ناکافی می‌دانند، چرا که باور دارند در پس پشت این نظرگاه، منطق تک‌گویی (مونولوژیک) کمین کرده است و داستان را به سمت و سوی از پیش تعیین شده‌ای می‌برد، و

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۱۲۱، خرداد ـ تیر ۱۳۷۴، صص ۳۶ـ ۳۹.

اجازهٔ بیان اندیشه به اشخاص دیگر و «ضد قهرمان»های روایت نمی‌دهد. در نتیجه قرقگاهی به وجود می‌آورد که اشخاص داستانی نمی‌توانند در موقعیت‌ها به آزادی عمل کنند و بر حسب الزامات روانی و اجتماعی خود ببالند. در داستان‌هایی مانند داستان دراماتیک، شخص روی صحنه می‌آید، با مشکلات روانی و اجتماعی و طبیعی چالش می‌کند، در دریای موّاج شک‌ها، تردیدها و بحران‌ها غوطه‌ور می‌شود و به احتمال به آستانهٔ تصمیم‌گیری می‌رسد. تصمیم‌گیری او، اوج بحران را نشان می‌دهد. حتی در داستان‌های غیر دراماتیک نیز این اصل داستانی رعایت می‌شود. هر چیز و هر شخصی در حالت تحول و «شدن» است؛ به همین دلیل اشخاص داستانی نه خوبند و نه بد. به سخن دیگر از زاویه‌ای خوبند و از زاویهٔ دیگری بد. به گفتهٔ مولوی: «پس بد مطلق نباشد در جهان». داستان به هر حال باید واقعیت‌ها را بیان کند نه عقاید را. استاندال می‌گوید: «رمان آیینه‌ای است که در جاده‌ای به حرکت درمی‌آورند. این آیینه هم لاجورد آسمان را نشان می‌دهد و هم گل و لای جاده را».

بنابراین مونولوژیسم نظر و اعتقادی که قرقگاهی برای اشخاص داستانی به وجود می‌آورد ـ راه جلوه‌گر ساختن واقعیت‌های اجتماعی و حتی واقعیت‌های زیباشناختی را می‌گیرد و روایت را به نوشته‌ای تبلیغاتی مبدل می‌سازد. در داستان، صدایی منحصر به فرد نباید وجود داشته باشد. نویسنده باید به دیگران نیز مجال سخن و عمل بدهد و ایدئولوژی خود او نباید از درون صدای حاکم بر داستان برآید.

ممکن است گفته شود که اگر چنین اصلی را در داستان‌نویسی رعایت کنیم، چگونه می‌توان شخصیت‌های اهریمنی مانند «ضحاک»، «مکبث»، «اسمردیاکف»... را مجسّم یا محکوم ساخت. آیا در رمان‌ها و داستان‌های چند آوایی (پولی‌فونیک)، چنان اشخاصی می‌توانند حرف خود را بزنند یا در شمار شخصیت‌های خوب درآیند؟ این مباحثه‌ای نظری است و شرح آن به درازا

می‌کشد، امّا مجملش این است که داستان نه مکان مباحثه‌های نظری است، نه جای بروز احساسات ویژه، داستان‌نویس باید اصول داستان‌نویسی را رعایت کند و به تعبیر قدیمی «نقّال» باشد و ژرفاها را بکاود و تلاطم‌های جامعهٔ بشری و بومی را نشان بدهد و همهٔ اینها در روایت و گزارش هنری پُرکششی به حرکت درآید. نتیجه‌گیری چند و چون آن تلاطم‌ها به عهدهٔ خواننده است؛ خواننده‌ای که *بینوایان* هوگو را می‌خواند، می‌خواهد بدان «ژان والژان» یا «تناردیه» ... در لحظهٔ بعد چه خواهند کرد و چه ماجراهایی را از سر خواهند گذراند؟ گفتنی است در این زمینه حکایت‌های منظوم و منثور فارسی (*سندباد نامه*، *هزار و یک‌شب*، *منطق‌الطّیر*، *مثنوی* مولوی و *گلستان* و *بوستان* سعدی ...) راهنماهایی سودمند و بزرگند. تردیدی نیست که نادره مردانی مانند عطّار و مولوی و سعدی، دارای باورهای دینی استوار بوده‌اند، امّا از آنجا که هنرمندند، سرشت و اهوا و اغراض بشری و وضعیت اجتماعی و ابزار کار خود را خوب می‌شناسند و واقعیت‌های روانی و انسانی را به نیکی در جامهٔ داستان عرضه می‌دارند. «شیخ صنعان» عطّار در این مقام، نمونهٔ طُرفه‌ای است. پیری زاهد پس از سال‌ها عبادت به دام عشق دخترکی ترسا می‌افتد؛ ترک یار و دیار می‌کند، می می‌نوشد، زنّار می‌بندد و در راه عشق خوکبازی می‌کند و تن به محن عشق می‌دهد و در دریای گناه غوطه‌ور می‌شود و در نهایت کار، پس از گذراندن آزمون عشق، تحول می‌یابد و رستگار می‌شود. یا مولوی و سعدی، قاضیان، محتسبان، امیران و مردم عادی و صوفیان و ... را به روی صحنه می‌آورند و عمق بدی‌ها را نشان می‌دهند. بدی‌همه جا هست و نیکی نیز همین‌طور. نمی‌شود خط فاصلی میان طبقات مردم ترسیم کرد و مانند نویسندگان رسمی شوروی پیشین، جامعه را به دو طبقهٔ خوب و بد تقسیم کرد: بورژوا و کارگر، حاکم و محکوم. هر که از آن طبقهٔ نخست باشد بد است و دومی‌ها همه نیکند. از سوی دیگر، نمی‌توان گفت که مردم دو گروهند: دلیر و ترسو. اشخاص دلیر

برای نمونه در منازعه یا در نبرد بدون هراس به استقبال مرگ و نبرد دشمن می‌روند و ترسوها تسلیم می‌شوند یا می‌گریزند. همینگوی که در نوشتن داستان‌های حماسی و رزمی نویسنده‌ای است توانا و خود در صحنه‌های نبرد اسپانیا در جبههٔ آزادیخواهان ضد فرانکو شرکت داشت، در داستان‌های خود نشان می‌دهد که اشخاص دلیر نیز در میدان نبرد دچار وحشت می‌شوند، منتهی تفاوتشان با ترسوها در این است که به رغم هراس صحنهٔ نبرد، بر جای می‌مانند و به رزم ادامه می‌دهند. همچنین این نکته را ناگفته نباید گذاشت که در داستان باید از همه امکان‌های زبانی ـ بدیعی (مانند طنز، مطایبه، بیان استعاری) و گنجایی‌های روایی و شاعرانه و فلسفی... بهره‌برد، امّا نباید آهنگ سخن راوی در هر یک از این جهات به گونه‌ای عرضه شود که تلخی واقعیت را بپوشاند و همدلی خواننده را با اشخاص داستانی مانع گردد.

در داستان *معمای مسیح*، سربازی ارمنی در جنگ ایران و عراق، در جبههٔ ایران می‌رزمد و یک پای خود را از دست می‌دهد. در آخر داستان می‌خوانیم که این «آلبرت میناسیان... در اردوگاه رشیدیهٔ بغداد به علت اینکه حاضر نشد برای صدام درود بفرستد، در زیر شکنجه‌های شدید، یک پای خود را از دست داد و روزی که به ایران برگشت، نمازش را در مسجد با عصا می‌خواند» (ص ۱۸). این روایت ساده بعدها تحول می‌یابد و میناسیان به «مسیح کارپیانس» استحاله می‌یابد و صورت معما پیدا می‌کند. سربازان خودی شنیده‌اند که عراقی‌ها «مسیح» را در اردوگاه «رمادیه» کشته‌اند.

مسیح کارپیانس مبارزی است بی‌باک و در زیر شکنجه‌های سخت نیز حاضر نمی‌شود به رهبران خودی بدگویی کند. زمانی که در اردوگاه اسرا سخنران عراقی به باور افراد اسیر توهین می‌کند، مسیح در برابر دیدگان متحیر همه قلوه‌سنگی برمی‌دارد و به سوی سخنران پرتاب کند و قلوه‌سنگ از بخت بد یا خوب زوزه‌کشان به صورت سرگردی عراقی که کنار سخنران ایستاده

است، برخورد می‌کند و عراقی‌ها به همین جرم او را دستگیر می‌کنند و شب همان روز «مهره‌های پشت او را می‌شکنند» (۱۶). آخرین جرم مسیح کارپیانس رونویسی از روی *قرآن* است که نگهداری آن در اردوگاه ممنوع شده. او در زیر شکنجه‌های سخت فقط می‌گوید «قرآنی در کار نیست و من خودم *قرآن* را از حفظ هستم» و از حفظ به خواندن آیات می‌پردازد. سرگرد می‌پرسد: راستش را بگو، مسلمان شده‌ای؟ و مسیح پاسخ می‌دهد: نه، من یک مسیحی هستم. سرگرد قول می‌دهد اگر راستش را بگوید و به مسلمان شدنش اقرار کند، او را خواهد بخشید. امّا مسیح راستش را گفته بود (صص ۱۰ ـ ۱۱). به ظاهر او به عشق رهبر مذهبی ما به مرز شکنجه‌های سخت می‌رسد و سپس شهید می‌شود، ولی در روایت اصلی آلبرت میناسیان را داریم که در بازگشت از جبهه، در حالی که یک پا بیشتر ندارد، نماز می‌خواند و ناچار باید پذیرفت مسلمان شده است. به گمان من این معمای مسیح نیست، معمای داستان است. معلوم نیست کدام روایت اصلی است؟ از این گذشته، ممکن است فردی ارمنی به انگیزه‌های اخلاقی یا ملی در جبههٔ نبرد شرکت کند یا به انگیزهٔ دیگری مسلمان شود، امّا چنین حادثه‌ای استثنایی است و نمی‌تواند به صورت نمونهٔ نوعی (تیپیک) درآید.

در «کاکتوس» مردی را می‌بینیم که دچار بحران روحی است. در هُرم تب می‌سوزد و خواب‌های وحشتناکی می‌بیند. برخی از این خواب‌ها مربوط به صحنه‌های جنگ است. به یاد می‌آورد در یکی از عملیات کنار میر احمد ایستاده است. میراحمد دارد خشاب کلاشش را عوض می‌کند. گلولهٔ تانکی فرا می‌رسد و سر احمد را قطع می‌کند. او «همان‌طور بی‌سر، خشاب را در تفنگ گذاشت و بعد آرام، سینه‌اش روی خاک افتاد. [راوی] بعدها هر وقت این صحنه را به خاطر می‌آورد، بی‌سر و صدا می‌گریست» (ص۲۸) سپس راوی خود در یکی از میدان‌هاست. از مبارزان گذشته اثری نیست. میدان پر از کاکتوس شده است. کاکتوس‌های سیاه و پر خار. میدان نیست، دشت است،

کویری پر از کاکتوس (ص۳۱).

شخص عمدهٔ داستان «نینا» گروهبانی است که در حادثهٔ بمباران با خانواده‌اش زیر آوار می‌رود. زن این گروهبان معلم است و این هر دو با تلاش شبانه‌روزی و صرفه‌جویی، خانه‌ای می‌سازند، ولی در همان شب نخست که به خانهٔ تازه‌ساز خود می‌روند، دچار این سانحه می‌شوند. گروهبان، دختر کوچکش نینا را در آغوش دارد و می‌کوشد خود را از زیر آوار بیرون بکشد. افراد دیگر خانواده مرده‌اند و نینا که نیمه جانی دارد با زبان کودکانه از پدر استمداد می‌طلبد، ولی مرد قادر نیست که برای او کاری انجام دهد. سرانجام او را نجات می‌دهند، ولی دخترک مرده است. مرد طلب مرگ می‌کند، ولی مرگ از او گریزان است. وقتی به هوش می‌آید، نوری چشم‌هایش را می‌زند. چشمهایش را می‌بندد. این نور را نمی‌خواهد. چشمهایش به دنبال نیناست (ص ۴۷).

لحظه‌هایی از این داستان به ویژه آنجا که دخترک از پدرش استمداد می‌کند، خوب نوشته شده. امّا در یکی دو مورد، نویسنده در سیر روایت مداخله می‌کند و مسایل دیگری، از جمله به جبهه رفتن گروهبان را در یادهای او می‌گنجاند؛ یعنی که گروهبان شخص باورمندی بوده و پیشینه‌اش از این بابت روشن است. یا گروهبان به یاد می‌آورد که نینا روزی دلش می‌خواسته مانند دایی جوادش شهید بشود. پدر می‌پرسد به تنهایی می‌خواهی بروی یا من هم با تو بیایم؟ و نینا پاسخ می‌دهد:

آله بابا. به مامان هم بگیم. اونم بیاد.

نیر چی؟ نادر و ناصر هم بیان؟

نادل و ناصل بیان. نیل نیاد. نیل مداد لنگی (رنگی) شو به من نداده.

وقتی بریم پیش خدا، هر چندتا دلت بخواهد، مداد رنگی بهت می‌دن.

علوسک کوکی هم می‌دن؟ مثل علوسک سپیده.

آره باباجون، همه چیز می‌دن (ص ۴۴).

با این مقدمه، پایان داستان دیگر تراژیک نیست و پدر نباید از مرگ دخترکش متأسف باشد. در داستان «چهار نفر بودیم»، یکی از اشخاص داستانی به نام صالح در درگیری‌های کردستان کشته می‌شود و سه نفر باقی مانده در حالی که جسد صالح را به نوبت به دوش می‌کشند، می‌کوشند از حلقهٔ محاصرهٔ دشمن راهی برای نجات بیابند. در هنگامهٔ یکی از زد و خوردها به دو نفر مسلح که به ظاهر خودی هستند برمی‌خورند و به ایشان اعتماد می‌کنند. آن دو نفر یکراست مبارزان را به متصرفات عراقی‌ها می‌برند. هر سه نفر اسیر می‌شوند، ولی یکی از ایشان قهرمانانه از جا می‌جهد و به سوی عراقی‌ها شلیک می‌کند. یکی از عراقی‌ها تیر می‌خورد و دیگران این مبارز را به گلوله می‌بندند:

گلوله‌ها بدنت را سوراخ سوراخ کرده بودند و جلو پایمان به زمین افتاده بودی.

حسین که از درد شکم به خود می‌پیچید، خودش را به تو رساند و کنار جسدت زانو زد. این بار بوی خون تازه از بدن تو برخاسته بود و با بوی درخت‌های سنجد درهم می‌آمیخت (ص۶۲).

در این داستان، وصف و حرکت به هم آمیخته است و به ویژه صحنهٔ آخرین آن مهیج و مؤثر است. البتّه اگر نویسنده شاخ و برگ اضافی آن (از جمله پنج سطر آخرین قصه، که راوی در عالم خیال صدای گریهٔ پسر مبارز را می‌شنود) حذف می‌کرد و حتی اگر آن را از زاویهٔ دید سوم شخص بیان می‌داشت، به مراتب بهتر از کار درمی‌آمد.

داستان «کلک نگاه» نیز ـ به رغم داشتن زمینهٔ روایی بکر و طرفه‌اش ـ نیازمند پیرایش و آرایش است. در اینجا اشخاص داستانی در اردوگاه عراقی‌ها هستند. به رغم شکنجه‌ها مبارزه می‌کنند و تسلیم دشمن نمی‌شوند. موسم عزاداری فرامی‌رسد. مبارزان مصمم به برگزاری مراسمند. تهدید عراقی‌ها به جایی نمی‌رسد. در ضمن، افراد «صلیب سرخ» هم آمده‌اند و عراقی‌ها ناچارند به‌طور موقت دست از تهدید و شکنجه بردارند و مبارزان نیز مراسم خوبی

برگزار می‌کنند و همچنین در تدارک برنامهٔ مفصلی برای روز عاشورا هستند. پیشرو ایشان سیّد است که جای مهدی نوحه‌خوان روزهای پیش را گرفته (مهدی را توقیف کرده‌اند تا مراسم برگزار نشود). عراقی‌ها که وضع را چنین می‌بینند، با نیرنگ و به کمک «صلیبی‌ها» به بهانهٔ درمان مبارزان ـ که مجروح و بیمار شده‌اند ـ آنها را «واکسینه» می‌کنند [سوزن می‌زنند] طرفه آنکه شکنجه‌گر مخوف اردوگاه، مشعل در جامهٔ سفید پرستاری به روی صحنه می‌آید! اسرا بی‌حال می‌شوند و از پا درمی‌آیند و در نتیجه مراسم عزاداری تعطیل می‌شود و سیّد نیز که بر اثر شکنجه و شلاق خوردن بیمار شده و واکسن مشعل حالش را بدتر کرده است، درمی‌گذرد.

در مجموعهٔ *کوه و گودال* دو داستان «شته‌ها و شکوفه‌ها» و «ایران تاکسی» دارای جنبهٔ انتقاد اجتماعی خوبی است. شخص عمدهٔ داستان نخست سیّد ضیاء باغ مصادره شده‌ای را سرآوری می‌کند و در مقام باغبانی ماهر آن را آبادتر می‌سازد، و مازاد محصول را به بینوایان می‌دهد یا برای جبهه می‌فرستد. صاحب آن باغ موفق می‌شود از راه‌های نادرست حکم بازگرداندن باغ را بگیرد، ولی سیّد زیر بار حکم تخلیه نمی‌رود و آن شخص را با توپ و تشر از اتاق بیرون می‌راند. او اموال ملت را چاپیده و هیچ حقی بر این باغ ندارد. مرد در حال بیرون رفتن از اتاق با خونسردی می‌گوید: «همان‌طور که آپارتمان و سینمایم را پس گرفته‌ام، باغم را هم پس می‌گیرم (ص۹). و سرانجام در این کار موفق می‌شود. سید، روزهای قیام و درگیری‌های خیابانی و مجازات خاطیان را یاد می‌آورد، زمانی که متهمان را محاکمه می‌کردند و محکومان را در میادین شلاق می‌زدند. امّا این بار، منظرهٔ دیگری در برابر چشمش مجسم می‌شود:

چشمهایش را گرداند. جمعیت زیادی در میدان نبود. متهم را آوردند. خود سیّد بود. خودش بود که سرش را تراشیده بودند. روی تختی درازش کردند و کسی داشت حکم تعزیرش را می‌خواند (ص۱۴).

در داستان دوم، مدیر مدرسه‌ای دلسوز و مدبّر به علّت کمی حقوق و فقر، رانندهٔ تاکسی می‌شود. این کار شاق، قسمتی از وقتش را می‌گیرد و او احساس می‌کند علایقش را به کار پرورش کودکان از دست داده و دیگر قادر نیست مدرسه را مانند گذشته راه ببرد. معلمان دیگر نیز به همین درد مبتلایند و از کمی حقوق می‌نالند و در معاملات ملکی کار می‌کنند یا راننده تاکسی شده‌اند. داریوش شاگرد لجوج و شرور مدرسه ـ که فرزند طلا فروشی است ـ کلاس را به هم می‌زند و معلم او را برای تنبیه شدن نزد مدیر مدرسه، آقای فکوری می‌آورد. فکوری پسرک را سیلی می‌زند و می‌گوید فردا با پدرش به مدرسه بیاید وگرنه فکر به مدرسه آمدن را از سرش بیرون کند. عصر همان روز، خانواده‌ای می‌خواهند به سینما بروند و از «ایران‌تاکسی» تاکسی می‌خواهند. فکوری مأمور جابه‌جا کردن آن خانواده به سینما می‌شود. او که از افراد پولدار متنفر است، حتی حاضر نیست ریخت آنها را ببیند، در مقابل سینما، زن و پسر بچهٔ او که پیداست پولدارند، پیاده می‌شوند و زن به پسرش می‌گوید: زودباش داریوش! کرایه را حساب کن برویم ... آقای فکوری خواست برگردد، امّا پیش از اینکه سرش را برگرداند، صدای آشنایی گفت: بفرما آقای مدیر! این هم کرایه‌تان. (ص ۶۱)

این همان دانش‌آموز خاطی کلاس چهارم است که اسکناس به سوی او دراز کرده و با لبخند او را نگاه می‌کند!

جریان سه داستان دیگر این مجموعه و همه داستان‌های مجموعهٔ *چته‌ها* در کردستان می‌گذرد. از میان این داستان‌ها، داستان‌های «چته‌ها»، «شیرزاد» و «یادگار پسر» جنبهٔ نمایشی و تجسّمی بیشتری دارند. چون و چند محتوای این داستان‌ها به‌طور مطلق از حوزهٔ نقد ادبی و آگاهی نویسندهٔ این سطور بیرون است و به همین دلیل بهتر است به صورت داستانی و تجسمی آنها بپردازیم. به هر حال در بن‌مایهٔ این داستان‌ها تنازع دیرینهٔ انسانی نهفته است و این عنصر

جدال (Agon) همان است که در آثار حماسی و تراژدی‌ها می‌بینیم. از روزی که قابیل به کشتن هابیل دست زد تا به امروز، ستیزه و نزاع در جهان قطع نشده است و آموزش عارفانی مانند حافظ که: «درخت دوستی بنشان»، به بار نیامده است. صورت‌بندی کلی این تنازع‌ها را مولوی در ابیاتی نغز که با سخن هراکلیتوس پهلو می‌زند، به‌شیوایی بیان کرده است:

این جهان جنگ است کُل، چون بنگری ذره با ذره، همچو دین با کافری
آن یکی ذره همی پـَرّد به چپ وان دگر سوی یمین اندر طلب
ذره‌ای بالا و آن دیگر نگون جنگ فعلی‌شان ببین اندر رکون
جنگ فعلی هست از جنگ نهان زین تخالف آن تخالف را بدان

اگر به دیدهٔ حماسی به جهان بنگریم، «جنگ، طبیعی و لازمهٔ زندگانی بشری» است و اگر از نظرگاه تراژدی به این مشکل بنگریم، کشته شدن و شقاوت انسان‌ها تألم‌آور است، و این نیز مشکلی است که از نظر نباید پنهان بماند که رسیدن به مرحلهٔ «همسایه دوستی» و «دشمنت را نیز همچون خودت دوست بدار» اگرچه ناممکن هم نباشد، در مرز ناممکن است و شاید پرورش و آموزه‌های عرفانی بتواند در آینده برای این مشکل بزرگ چاره‌ای بیندیشد.

در داستان «په له» (باران زمستان برای کشت) دو داستان در هم ادغام شده و داستان نخست از زبان فائق پیر صد ساله از سنجرخان مبارز مسلمان دورهٔ قاجاریه که در نبرد با ستم حکومت آن عهد کشته می‌شود، روایت می‌شود. عوامل حکومتی سنجرخان را می‌کشند، امّا فائق زنده می‌ماند تا در مبارزهٔ دیگری در چند دههٔ بعد به شهادت برسد. عوامل دشمن در ده فائق، بزلانه مستقر شده‌اند و به مردم ستم می‌کنند. فائق این ستمگری را برنمی‌تابد و همچون پرچمدار مبارزه قیام می‌کند و درست روزی که نیروهای خودی بزلانه را محاصره کرده است، به میدان نبرد می‌شتابد. در «یادگار پسر» منظرهٔ دیگری از شقاوت دیده می‌شود. پیرمردی ترکمن به نام عراز حاجی برای دیدار پسرش

که در کردستان است به این مکان می‌آید. او راهها و سنگلاخ‌ها و بیابان‌ها را می‌کوبد تا به دیدار پسرش برسد. افراد مسلح او را چشم بسته به پایگاه خود می‌برند و بازجویی می‌کنند:

مرد، سر بزرگ و پرمویش را خاراند و با خشونتی که دل پیرمرد را لرزاند، گفت:

چرا پسرت را به جنگ ما فرستادی؟ از کی تا حالا شما ترکمن‌ها مزدوری می‌کنید؟

پیرمرد دست‌هایش را به‌هم گره زد و با تعجب پرسید:

جنگ؟ آقا پسر من توی جهاد سازندگی کار می‌کند، عبدالله‌ام پسر خوبی است. آمده بود به مردم کمک کند.

مرد جواب داد: فرقی نمی‌کند. هر که برای رژیم کار کند، دشمن ماست.

پیرمرد اصرار دارد پسرش را ببیند و هنگامی که از راه کوهستانی پر برف او را به نزد فرمانده می‌برند، در عالم خیال پسرش را مشاهده می‌کند که پس از آزادی از اسارت بر سر و دوش مردم است و برای آزادی او قربانی می‌کنند. در پایگاه فرمانده، باز پیرمرد دچار عتاب و خطاب می‌شود. او را تهدید می‌کنند و می‌گویند پسرت را فراموش کن. پیرمرد التماس می‌کند که دست‌کم این بقچه را به او بدهید، مادرش برای او کمی لباس و نان ترکمنی گذاشته. لباس‌های کثیفش را هم بدهید تا به یادگار ببرم. بگذارید مادرش بداند او زنده است (ص۹۲). فرمانده به ظاهر به رحم می‌آید و جعبهٔ حاوی لباس پسرش را به او می‌دهد و می‌گوید هر چه زودتر به ولایت خود برگردد و دیگر پشت سرش را هم نگاه نکند. اکنون پیرمرد در کوهستان است و باد سردی می‌وزد. با دست‌های لرزان جعبه را باز می‌کند. روی جامه‌ها لکه‌های درشت خون نشسته. دل پیرمرد می‌لرزد:

خواست کُت خونی پسرش را بردارد که حس کرد چیزی درون آن است.

به سرعت کُت را باز کرد. چشمهایش سیاهی رفت. زانوهایش خم شد و آرام روی برف‌ها نشست.

سر بریدهٔ پسرش در داخل جعبه، بوی خون تازه می‌داد.

در این صحنه‌ها و صحنه‌هایی از داستان «شیرزاد» و «چته‌ها» لحن و تحول روایت کاملاًنمایشی و مؤثر است.

در داستان بلند *ریشه در اعماق* زاویهٔ دید به گونهٔ دیگری است. روایتی سیر طولی دارد و به صورت سوم شخص بیان می‌شود، و روایتی به صورت تک‌گویی شخص عمدهٔ داستان گزارش می‌شود. البتّه این درآمیختن دو زاویهٔ دید، کشش آن را کم نمی‌کند. ماجراها همه پیرامون جوانی بلوچ می‌گذرد. «شفی محمد» یا «شاپوک» به رغم تمایلات خانواده‌اش به جبههٔ نبرد می‌رود. عموی او خان‌محمد که با دولت مخالف است، می‌گوید: اینها قجر (فارس) اند و خیر تو را نمی‌خواهند. امّا شاپوک صلاح خود را در همکاری با دولت و دفاع از میهن می‌داند. خانواده‌اش از او کناره می‌جویند و او در جبهه و پشت جبهه دوستانی می‌یابد، در نبردها دلاوری می‌کند، از جبهه باز می‌گردد، زن می‌گیرد، زنش مبتلا به سرطان خون می‌شود و درمی‌گذرد. کودکش خیروک را خانوادهٔ همسرش نزد خود نگاه می‌دارند، و او بار دیگر به جبهه می‌رود و به وقت خنثی کردن مین مجروح می‌شود و هر دو دستش را از دست می‌دهد. در پایان داستان او را می‌بینیم که برای دیدار فرزندش به مشهد و زیارت حرم می‌رود.

این سیر طولی داستان با تک‌گویی درونی شاپوک به‌هم می‌آمیزد و صحنه‌های تجسمی با حدیث نفس، هر دو در داستان گره می‌خورد. این قسم صحنه‌ها را در برخی از بخش‌های داستان «چته‌ها» نیز می‌بینیم. در مثل در آنجا که جوانی ناسازگار و سرکش با پدرش درگیر می‌شود، پدر او را از خانه بیرون می‌کند. او ناچار به رفیقان نااهل خود می‌پیوندد و برای اثبات وجود و بلوغ

خود، جذب گروه مخالف می‌شود. برای او فرقی ندارد که این گروه‌ها از چه قماشی هستند. او می‌ترسد، تردید دارد. لازم است به دورهٔ مردی برسد، «خود را آزاد کند». می‌داند که از گذشته‌اش می‌گریزد و می‌خواهد که از گذشته‌اش بگسلد. او را به نگهبانی می‌گمارند و به تماشای مراسم اعدام می‌برند تا سرسخت و سنگدل شود. گاهی سپیده‌دم‌ها برابر کوه‌ها ـ که نور زرین خورشید آنها را روشن می‌سازد ـ می‌ایستد. مانند قطعه چوبی مایل به جلو ایستاده است و در دانستگی‌اش حملهٔ غافلگیرانه‌ای را مجسم می‌کند. خودش را می‌بیند که در میان دست و پا به هر سو پرتاب می‌شود. افکار وحشتناک از هر طرف او را احاطه کرده است و اینها همه با سرشت او مغایرت دارد. خود را گم کرده و میان گذشته و اکنون سرگردان است. احساسش با پیرامون او و رویدادهای اطرافش متضاد و ناهماهنگ است. با خود می‌جنگد و نمی‌داند چه کند؟ (ص ۲۰)

شاپوک نیز از جهت دیگر دچار همین درگیری درونی است؛ گذشتهٔ خود را مرور می‌کند و درمی‌یابد فداکاری او در محیط بومی‌اش به چیزی گرفته نمی‌شود. پدر و عمویش با کار او موافق نبوده‌اند و مادرش نیز از سر مهر مادری به او می‌رسد و به درد دلش گوش می‌دهد. عایشه خواهرش مفلوج و زمین‌گیر است، و خودش هم از دو دست محروم شده و بار مخارج او به گردن پدر فقیرش افتاده. از همه بدتر زنش مرده و از دخترکش خیروک نیز دور افتاده است. البتّه ایمان و امید دارد که در پایان داستان نیرومندتر می‌شود، امّا درد، درد بدنی و روحی او نیز شدید است. نویسنده در صحنه‌ای با مهارت، مراسمی را وصف می‌کند که در آن «بابای زار»، شیخ جرگال و دهل‌زن‌های او بر پا می‌دارند و برای بیرون کردن «زار» از بدن به عملیات عجیبی دست می‌زنند، ولی درواقع شاپوک «موجی» شده است. بابای زار با خیزرانی در دست به گِرد شاپوک به رقص بدوی می‌آغازد (بنگرید به *ریشه در اعماق*، ص ۷۴ به بعد، *اهل هوا*، غلامحسین ساعدی)

شیخ با خیزران چند ضربه به سینهٔ خود زد. چند بـار دور شـفی (شـاپوک) چرخید. با ضربات دهل گام بر می‌داشت و آهسته پا بر زمین می‌کوبید. کم‌کـم ضربات پاهایش سنگین شد. با خیزران چند ضربه به پشت و کتف شفی زد ... شیخ شروع به خواندن کرد. وردی را بلند خواند. دیگران نیز دم می‌گرفتنـد. از آثار چهرهٔ او (= شفی) پی‌برد که زار را به چنـگ خواهـد آورد. صـدایش اوج گرفت. صدای دهل‌ها گویی دو چندان شده بود... (صص ۷۷ـ۷۸)

نویسنده در این کتاب، ما را به اعماق جامعه می‌برد و به محیط بلوچسـتان، مردمی محروم و فقیر که زیستی بدوی دارند و در دردهایی اضـطراب‌آور و در فقر و فاقه به سر می‌برند. پدر به پسرش می‌گوید:

ما نان داریم شاپوک! با دو لقمهٔ نان بزچرانی تـو را بـه اینجـا رسـانده‌ایـم. آبروداری کردم (ص ۲۸).

و مادر می‌گوید:

زندگی‌مان مثل کف دستمان بود، هیچ چیزی نداشتیم و نداریم. اگر مریضی یـا مصیبتی می‌آمد ـ که آمده ـ روزمان سیاه می‌شد... از وقتی زن فـیض محمـد شـدم، همین‌طور بود. فیض محمد همیشه کار می‌کرد، امّا هیچ خیری از دنیا نمی‌برد.

در این سطح داستانی، واقع‌گرایی نویسنده چشمگیر است. در داسـتان‌هـای او، در پس پشت مسائل نظری، جزئیات دقیقی از زندگانی مردم خرده‌پای ده و شهر نهفته است و او نشان می‌دهد که در زمینهٔ دشواری‌هـای زیسـت مـردم و رویدادهای جبهه‌های جنـگ، و بـه‌ویـژه وضـع اجتمـاعی و طبیعـی کردسـتان آگاهی‌های دقیقی دارد. در برخی صحنه‌های مجموعهٔ *چنه‌ها* و *ریشه در اعماق* صحنه‌های وحشتناکی دیده می‌شود که برای بسیاری از نویسـندگان شهرنشـین ما ناشناخته است.

نثر حسن بیگی، روان و روشن است. دو داستان «شـته‌هـا و شـکوفه‌هـا» و «ایران تاکسی» در مجموعهٔ *کوه و گودال* از نظر فضا و صورت و صحنه‌گذاری

به داستان‌های آغازین آل‌احمد شبیه است. در داستان *ریشه در اعماق* ما با فضا و زبان داستانی جدیدتری روبارو‌ییم. در برخی از صفحات، نثر کتاب به نثر دولت‌آبادی نزدیک می‌شود، امّا ریتم و ضرب‌آهنگ سنگین و متنوع، نثر او را به تمامی نمی‌تواند حفظ کند.

کجایم من! نیستم مگر؟ اگر بودم، اگر هستم، اگر باشم. به کجا بگریزم. به کجا؟ از قلعه فرود آمد. سر به سینه خماند (۱۱۷).

مسامحات لفظی نیز متأسفانه در نثر حسن بیگی راه یافته که به شماری چند از آنها اشاره می‌شود. طبعاً دوری از این مسامحات لفظی در بهکرد نثر او مؤثر خواهد بود:

علاقه‌مند به جای علاقمند (*چته‌ها*، ص ۲۰)؛ نسبت به او بی‌تفاوت بودند (۲۱) باید نوشته شود بی‌اعتنا بودند؛ درب به جای در (۳۵)؛ محکوم گردیدن به جای محکوم شدن (۳۰)؛ به خاطر به جای به علت، به جهت یا به دلیل (*معمای مسیح*، ۹)؛ زیر و بم اردوگاه را گوشزد می‌کرد، به جای توضیح می‌داد (همان ۱۴)؛ تیراندازی را تو انجام دادی (همان ۵۶)؛ تیراندازی می‌کنند نه انجام می‌دهند؛ نگاهم را دزدید و زیر ضربات کابل گرفت به جای... دزدید و مرا زیر ضربات ... (همان ۷۴)؛ سرهای آنکادر شده؟ (ص ۷۷)... چند جا نیز واژه «کنترل» آمده که بهتر است عوض شود. در برابر این واژهٔ فرنگی می‌توان ضبط و ربط کردن و در اختیار گرفتن به‌کار برد.

نثر نویسنده در *ریشه‌در اعماق* دقیق‌تر و بهتر است و از جهت داستان‌نویسی نیز پروردگی بیشتری یافته و به فضای داستانی جدید نزدیک شده است. حسن بیگی، داستان‌نویس زوایای تاریک و ناشناختهٔ جامعه است، مردم و محیط و آداب و رسوم بومی را خوب می‌شناسد و اگر ملاحظاتی را که در سطرهای بالا یادآور شدیم به دیده بگیرد، بی‌گمان به مراتب بالاتر داستانی دست خواهد یافت.

درّهٔ جذامیان*

(رمان، میثاق امیرفجر، ۱۳۶۷)

میثاق امیرفجر به سال ۱۳۲۸ خورشیدی در تهران (محلّهٔ سید نصرالدّین، خیابان خیّام) به دنیا آمده است. پدرش بازاری بود، امّا گرایش عرفانی داشت. او مردی سخنور و دانشور، و سالکی صادق بود. امیرفجر پس از تحصیل مقدّماتی به اخذ لیسانس ادبیّات انگلیسی و فوق‌لیسانس فلسفه نایل آمد و در معارف اسلامی و تفسیر و کلام و عرفان مطالعات جدّی کرد. او افزون بر داستان‌نویسی و پژوهش، به آموزش موسیقی (تار و سه‌تار که سازهای تخصّصی او هستند) نیز پرداخته است و همچنین مدّتی در دانشکدهٔ هنرهای نمایشی به تدریس ادبیّات و نمایشنامه‌نویسی مشغول بوده است.

سه رمان مهم او *درّهٔ جذامیان* (۱۳۶۷)، *نغمه در زنجیر* (۱۳۶۷) و *اشراق* (۱۳۷۳) با یکدیگر پیوستگی ساختاری دارند و به پرسش‌های مهمّ فلسفی و اخلاقی و دینی انسان عصر جدید پاسخ می‌گویند. صحنهٔ رویدادهای این آثار هم شهر است و هم روستا، امّا مشغلهٔ عمدهٔ نویسنده، تفکّر اشراقی و پاسخگویی به نیاز معنوی نسل جوان است. کتاب‌های او سرشار از ایده‌های

---

* *ادبیات داستانی*، سال سوّم، شمارهٔ ۳۵، شهریور ۱۳۷۴، صص ۲۰ـ ۲۳.

اخلاقی، دینی، عرفانی و اجتماعی است، و زمانی که خواننده‌ای سالک و دردمند آنها را می‌خواند، جهانی گسترده و عظیم در ذهنش نقش می‌بندد. گویی در شهر یا خانه‌ای زیست می‌کند که روشنی از در و دیوارش ساطع است و خورشید، همچون شطی بزرگ به سوی او جاری است. گل و گیاه، جوی آب، کوه و دشت و صحرا، دریا و دریا کناران، افقهای نزدیک و دور، همه و همه غرق در نورند. انسان‌های صادق و پاکبازی مانند اشراق، ماه‌صبا، عارف، کریستینا و شهاب ... خورشیدوار می‌درخشند و به دیگران نور می‌پاشند. تلألؤ این همه روشنی در آثار سرشار از زندگانی و روح امیرفجر تصادفی نیست و از تفکّر اشراقی و معنوی او سرچشمه می‌گیرد. به‌راستی او یکی از سالکان راستین فلسفهٔ اشراق شهاب‌الدّین سهروردی در ایران جدید است.

روشن کردن نکته‌ای مهمّ دربارهٔ شخصیّت و آثار امیرفجر نیز در آغاز این نقد ضروری است: در این عصر نیرنگ‌اختری و فن‌سالاری فوق مُدرن امروزین، نظرگاه بسیاری از انسانها متوجّه نسبیّت‌گرایی اخلاقی، بهره‌وری هر چه بیشتر از کامیابیهاست. این اشخاص گمان می‌برند در جهان امروز، دیگر جایی برای اخلاق و عرفان نیست. پس «هر کسی روزبهی می‌طلبد از ایّام» و نیز در سرزمین ما به‌ویژه کسانی هستند که اندیشه‌های بزرگانی مانند سهروردی، مولوی، سعدی و حافظ را واگذاشته‌اند و دیده به افکار مدرنیستهای غربی دوخته‌اند یا سیاست‌زده‌اند و بی‌توجّه به شرایط تاریخی و فرهنگی ما از الگوی غربی پیروی می‌کنند یا خشک اندیشانند که حتّی سخن گفتن از زیبایی و گل و سبزه و عشق را مُجاز نمی‌دانند و می‌خواهند انسان‌های امروز را در چارچوب خُرافه‌های کهن محبوس کنند.

گویند رمز عشق مگویید و مشنوید مشکل حکایتی است که تقریر می‌کنند

نویسندهٔ *درّهٔ جذامیان* و *نغمه در زنجیر* ... اهل هیچ‌یک از این قبیله‌ها نیست. جریده‌رو و گوشه‌نشین است و گوش هوش به ندای درون دارد و به

زبان حال می‌گوید:

خیـــال در همـه عالـم برفت و باز آمد
که از حضور تو خوشتر نیافت جایی را

طبیعی است که نویسنده‌ای اصیل چونان او از توجّه بازارگان و ساده‌فکران و خشک‌اندیشان و سیاست‌زدگان دور بماند و اینان اهمیّت کار او را درنیابنـد، امّا برای نویسنده‌ای که گوشِ هوش به «پیام سروش» دارد و راه خـود را یافتـه است، این بی‌توجهی چه وزنی دارد؟ گو که امروز گوش شنوایی بـرای پیـام او موجود نباشد (که البتّه هست) برای او که حامل رسالتی خطیر است، این مانع، مانع بزرگی نیست. سرانجام فرهیختگان او را درخواهند یافت.

امیرفجر مبدع قسمی رمان‌نویسی جدید در ایران اسـت کـه او خـود آن را «رمان متعالی» نام می‌نهد و مزیّت کار او در این است که شـرایط لازم را بـرای این کار نیز احراز کرده است و اگر پیش از او یا در همین زمان، کسان دیگـری بوده یا هستند که در این زمینه کوشیده یا می‌کوشند بـه دلیـل نداشـتن شـرایط لازم یا ناپیگری خود به دستیابی به چنین روشی توفیق نیافتـه‌انـد و بـا جـرأت می‌توان گفت که امیرفجر در این زمینه در ایران امروز، بی‌همتا و بی‌بدیل است. اکنون باید دید نظرگاه او و نیز ساختار داستانهایش چیست و چگونه اسـت و او چگونه می‌خواهد در جهان جدید، اخلاق و فلسفهٔ متعالی یـا بهتـر بگـوییم «ترانساندانتالیســم» خــود را پــی‌افکنــد؟ او در ایــن زمینــه در *درّهٔ جــذامیان* توضیحاتی به دست داده است که بسیار روشنگر است، و شهاب پسـر عـارف، یکی از اشخاص داستان که عرفان گوشه‌گیرانه و قدیمی پدر را نمی‌پسـندد بـه «رمان» روی می‌آورد:

او می‌خواست رمـان‌نـویس شـود و در پهندشـت اندیشـه و ادب از کـلام مخیّل، جهانی نو بسازد و آنجا هر چیز ـ همهٔ مکان‌ها و آدم‌هـا را ـ بـه جبـران آنچه در زندگی واقعی نیافته بود در مکان خاص خود قرار دهد ... در قـاموس

او رمان‌نویس از علوم سیاسی و جامعه‌شناسی تغذیه می‌کرد و چنین کسی می‌توانست آیینهٔ تمام‌نمای جامعه و فرهنگ آرمانی خود باشد. نویسنده به اندازهٔ ده شاعر، فیلسوف، جامعه‌شناس و تاریخدان، در صورتی که کاربُرد این مقولات را در رمان می‌شناخت و هدف آن هم، یعنی بازآفرینی هنرمندانه‌شان را بر طبق نیازهای واقعی بشری در می‌یافت می‌توانست بیاموزد. چرا نسل معاصر در گذشته و در لابه‌لای الهیّات کهن و منطق ارسطویی، عرفانی منظوم، و منشآت مرسل گیرکرده و نسل نو در ادبیّات پوچگرا و فرمالیسم مقلّدانه ... گرفتار مانده و تا این حدّ از هنر مسؤول، یعنی از قدرت و کارآیی «رمان متعالیه» که زندگی را تفسیر می‌کرد غافل مانده بودند ... وظیفهٔ نویسنده پیدا کردن جهان درون و اعماق زیرین حیات و راه بردن به دنیای ایده‌هاست. (صص ۴۰۰ـ ۴۰۲)

بدین‌ترتیب نویسنده می‌خواهد «بادهٔ کهن» را در «جام» مناسب و نو بریزد و برای یافتن مفاهیم عرفانی به سرداب‌ها و مکان‌های دور افتاده و زیرین جامعه سلوک کند و پندار را از حقیقت باز شناسد و باز بشناساند. این همان ادب عرفانی کهن است که می‌کوشد در قالب رمان امروز، بار دگر تجلّی آغاز کند و انسان دردمند و سودازدهٔ امروزین را متوجّه حقیقت، عشق و زیبایی سازد. امّا اشکال کار و مسألهٔ اساسی در حوزهٔ ادب و برای نویسندگان در این است که رمان‌نویس با جزئیات و حاقّ واقعیّت و سلسله روابط جامعه و گسترش یا کاهش نهادهای اجتماعی و فکری و روانی سر و کار دارد نه با ایده‌ها. از ایده‌ها نمی‌توان به سوی واقعیّت رفت و جهان را در لولهٔ آزمایش تصوّرات و تخیّلات صرف نمی‌توان شناخت. این گرایش را در ادب غرب، در ترانساندانتالیسم نیوانگلند (امرسون، هاثورن، هرمان ملویل ...) و در رومانتی‌سیسم آلمانی و دنبالهٔ آن رُمانهای هرمان هسه و گوتفرید کلر (G.keller, 1819 – 1890) مشاهده می‌کنیم. از نظرگاه اینان جهان کلیّتی

زنده و رازآمیز است و نمی‌توان آن را در دستگاهی افزار واره و بی‌روح دانست. رابطهٔ ما با جهان و انسان، رابطهٔ شناسنده و شناخته شده، فرمانده و فرمانبر نیست. ما در جهان حضور می‌یابیم و جهان در ما. این دو همچون رنگ و بوی گل در گل، درهم آمیخته‌اند. انسان‌ها برای یکدیگر نه اوبژه یا «موضوع شناخت» صرف، بلکه همان‌طور که مارتین بوبر (M. Buber) گفته است: مخاطب زنده و مکمّل یکدیگرند. فلسفهٔ مکانیسم کاملاً در اشتباه است. جهان، نظم افزارورهٔ ثابت نیست، بلکه سرشار از زندگانی و روح است. جهان را نمی‌توان ساعت دیواری ـ که عملی افزارواره دارد ـ دانست. جهان چیزی است رمزآمیزتر و سرشار از حرکت پویای زندگانی. به گفتهٔ ویلیام بلیک: جوهرهای فرد (اتم‌های) دموکریتوس/ و ذرّه‌های نور نیوتن/ دانه‌های شنی هستند بر دریای سرخ/ جایی که خیمه‌های اسرائیلیان به روشنی می‌درخشند.

رومانس معروف نووالیس (Novalis) به نام *هینریش فن‌اوفتردینگن* ـ که به شیوهٔ *ویلهلم مایستر* گوته نوشته شده ـ گرچه در محیط آلمان قرون وسطی قرار داده شده، آیین تشرّف و کارآموزی سالک را نه در جهان بزرگ، بلکه در حوزهٔ برترین رمز و رازهای زندگانی وصف می‌کند که در اندیشهٔ شاعر باید در حوزهٔ «اسطوره» قرار گیرد. آیین تشرّف به وسیلهٔ سلوک هینریش در طلب «گُل آبی جادویی» ممثّل می‌گردد. این دانش اسطوره‌ای با «عصر آهن» ــ که عصری که اکنون بر جهان چیره گشته ـ آغاز می‌شود (و این نمادی است از فقدان فردوس آغازین) و با عروسی «عشق» [اروس] و «فره‌یا» پایان می‌گیرد. پاداش فابل (قصه)، دوک نخ‌ریسی «تقدیر» است که برای همیشه رشته‌های زرّین ناگسستنی ببافد و در نتیجه وحدت و شادی کیهانی در آیینی شکوهمند، الوهی می‌شوند.

در *درّهٔ جذامیان* نیز فرّخ فرهمند به همراهی کریستینا راهبهٔ مسیحی که وجود خود را وقف خدمت به بیماران و شوربختان کرده است، می‌کوشد

بیماران جذامی را به آینده‌ای درخشان امیدوار سازد، بیماری ایشان انتقام الهی نیست و می‌توان آن را درمان کرد. خدا که سراسر بخشایش و نیکی است ایشان را بیمار نکرده، بلکه بی‌مبالاتی و نبودن بهداشت و پزشک و دارو ایشان را به چنین روزی افکنده است.

«تا ریشه در آب است امید ثمری هست» و نباید نومید شد:

امروزه بر همین کرهٔ مظلم و خاکدان رنج و قوانین عنصری و حکومت مادّه، ارواحی وجود دارند که اگر بخواهند مجذومان را شفا دهند، می‌توانند و اگر بخواهند کوه‌ها را به حرکت درآورند قدرت دارند و اگر بخواهند مردگان را زنده کنند، توانایند. همهٔ غم‌های گیتی در جنب پرتو نگاهشان زایل می‌شود و مویه‌ها لبخند می‌گردد و فقرها در ذات خود غنا و گنج ابدی می‌گردند. (ص ۱۶۷)

برادران انتقامی در کار نیست، کیفر و پاداش فردا خواهد بود و آن‌سان بزرگ که امروزه در وهم‌های ما نمی‌گنجد ... کسی به نجات ما می‌آید ... شفابخش دردها و عدالت محض. (صص ۱۶۶ـ ۱۶۷)

سپس کریستینا نیز به خواهش فرّخ برای جذامیان دعا می‌کند:

ملکوت تو محقّق گردد. ارادهات چنان که در آسمان است بر زمین نیز محقّق شود. ما را در آزمایش میاور، بلکه از شریر رهایی ده. (ص ۱۶۸)

جمع جذامیان از این پیامهای شورانگیز به هم برمی‌آید. گُل مژده در دل آنها می‌شکفد و لحظه‌ای شوربختی خود را فراموش می‌کنند و به امید بهروزی و درمان می‌نشینند. امّا همان‌طور که در کتاب می‌خوانیم هیچ جذامیی بهبود نمی‌یابد و هیچ آینده‌ای که در آن گرگ و میش از یک آبشخور بنوشند، فرا نمی‌رسد. و دردها همچنان باقی و درمان همچنان غایب است. افزون بر آن، این‌گونه مسائل که به‌طور مبسوط در رمان به بحث گذاشته می‌شود از آن حوزهٔ تئولوژی است و به صورت انتزاعی نباید در رمان بیاید. با بهره‌گیری از این مقدمه می‌توان نتیجه گرفت که *درّه جذامیان* در واقع رساله‌ای کلامی یا عرفانی است و

نویسنده شکل رمان را وسیله‌ای ساخته است تا بـا آن تصـوّرات خـود را بـه روی کاغذ بیاورد و به مدد اصلی عرفـانی تضـادهـای صـعب واقعیّـت را در ایـده‌هـایی خوش‌بینانه و مسائلی ناظر به آینده منحل سازد. در حالی که این اسـتنتاج بـه کلّـی شتابزده است. نویسنده در حالی کـه غـرق در تصـوّرات خـود اسـت، منحصـراً در جهان درون سیر نمی‌کند؛ رگه‌های واقعیّت از زیر پوشش‌های آرمانی نظرگاهش بـه وضوح و روشنی و با رنگی تند ساطع است و مهم‌تر از همه ایـن اسـت کـه او در *درّهٔ جذامیان* با مشکل بزرگی تماس می‌گیرد و مـی‌کوشـد ابعـاد گسـتردهٔ آن را بـه روی صحنه آورد. این مشکل بزرگ، مشکل شرّ و بدی در جهان است.

درّهٔ جذامیان همان جهان پرشور و شرّ ماسـت. تمثیلـی اسـت از زنـدگانی بشری بر کرهٔ خاک. در این عرصهٔ زیرزمینی و دوزخی که «آسایشگاه باباباغی» [واقع در بیست‌کیلومتری تبریز] نام دارد، در باغی پر درخت، آدمیـانی زیسـت می‌کنند با چهره‌هایی از شکل افتاده، لب‌های نیمه لهیده، دندان‌های ریخته و کژ و مژ. بعضی از ایشان پای ندارند، بعضی بی‌دستند، شندره‌هایی غریـب بـر تـن دارند. مردان جوان و پیر با خشتک‌های هفت رنگ و پـاره و پـوره مـی‌آینـد و می‌روند. آدمیانی هستند غالباً با چشمانی قرحه‌ناک و آبکی. گروهـی از ایشـان بی‌حرکت و مبهوت زیر پتوی کثیف خود فرو رفته، در حالی که از چشم‌هـای حیران و از مسامات و سلول‌های دیدگانشان حرارت و آتش تب زبانه می‌زنـد. در اینجا زنی را می‌بینیم به کلّی نابینا. در حدقهٔ دیدگانش پـردهٔ مـات و سـفید رنگ یکدستی مانند سفیدهٔ تخم‌مرغ نیمرو شده جایگزین شده است و دم به دم انبوه مگس بر آن چربی پیه‌آسا و سر و صورتش می‌نشیند و برمی‌خیزد.

در تابستان، مگس‌ها به کمک شاخهای خود در تخم ایـن چشـمها سـوراخ ایجاد می‌کنند و تخمهایشان را در سوراخها می‌ریزند و بعد ایـن تخمهـا رشـد می‌کنند و کرمهای ریزی می‌شوند. کرم‌ها تا پایـان پـاییز بـه حفـر تونـل دورن چشم‌ها و خوردن مواد غذایی ادامه می‌دهند. (ص ۲۵)

دردناکتر از همه این است که در این آسایشگاه افراد مجذوم با خانواده (کودک، زن یا شوی) تندرست خود به سر می‌برند و در یک جای می‌خوابند و با هم در تماس مدام هستند و می‌توان انتظار بُرد که اشخاص تندرست نیز به این بیماری خطرناک آلوده شوند. جذامیان افرادی هستند از خانه و کاشانه و دیار خود رانده شده. مردم روستا و شهر و کسان ایشان گمان می‌برند که آنها به دلیل گناهی که کرده‌اند گرفتار انتقام الهی گشته‌اند و خود نیز پس از مدّتی به همین نتیجه می‌رسند که این بیماری «لعنت و انتقام الهی است». (ص ۱۶۴)

درّهٔ جذامیان نسخهٔ اصیل و دوّمین «دوزخ» دانته و رنجنامهٔ «ایّوب» است. جذامیان همچون دوزخیان فریاد می‌زنند، زاری می‌کنند، نجاتبخشی می‌جویند ولی همه بیهوده است؛ فریاد ایشان به خودشان باز می‌گردد و درد ایشان را درمانی نیست.

شگفتا که در این وادی پر فقر و مسکنتی که در درد و تیرگی غوطه‌ور شده است، همان روابط و قوانین بیدادگرانهٔ جهان ما حاکم است. در اینجا نیز قدرتمندان، ناتوان را می‌درند و می‌خورند و جذامیان بر سر یکدیگر فریاد می‌کشند و به یکدیگر بهتان می‌زنند و خوراک و ابزار دیگران را می‌دزدند. اینجا آتش غرایز و شهوات بشری نیز زبانه می‌کشد و بر هر کس دست تطاول می‌گشاید. در *درّهٔ جذامیان* سلسله مراتب طبقاتی نیز برقرار است، فرادستان به فکر فرودستان نیستند و ناتوانان پناهی ندارند و این همه در سیمای مردمی سُبع و قلدر به نام شیر اوغلی (کندی اوقلو) ممثّل می‌شود. جذام فقط صورتش را معیوب کرده است ولی دست و پایش سالم است و همین سلامتی بدنی مایهٔ قدرت او می‌شود. او نخست بر هم‌اتاقی‌های خود سلطه می‌یابد و ایشان را مطیع خود می‌سازد یا از میدان به درمی‌برد. دندان‌های مصنوعی مردی کور را می‌رباید و به دیگری می‌فروشد. دو رأس گوسفند از مادر چوپانی جوان که از بالای کوه فرو افتاده و مرده است، می‌خرد (ظاهراً جوان چوپان را نیز خود او

کشته) و تکّه زمینی را که در دامنهٔ کوه قرار گرفته است به یـاری عملـه واکـرهٔ خود آباد می‌سازد و مقدّمات سروری خود را بر جذامیان فراهم می‌آورد. اکنون او مردی است ثروتمند و با قدرت و دندان طمع برای تلی (انبوه گیسـو)زیبا و تندرست تیز می‌کند و به رغم مخالفت پدر، تلی را به همسری خود درمی‌آورد. به تدریج دیگران در برابـر او زانـو مـی‌زننـد و پتـک قـدرت مـی‌سـازند و در دست‌های او می‌نهند که بر مغزشان بکوبد:

او نیز دقیقاً همین را می‌خواست و به آن نیاز متقابل دامن می‌زند. این مـرد به‌طور غریزی روح قدرت و بازتاب افکار جامعه‌ای را که قدرت و زور بـر آن حاکم است، دریافته بود... جذامیان نیز او را مصدر کارهای خود می‌سـازند. او تسمه از گرده‌شان می‌کشد، چلاق‌هـا را بـه زور بـه بسـته‌بنـدی کـردن یونجـه وامی‌دارد، از شل‌ها برای بردن کـاه و علوفـه بـار مـی‌کشـد، مـزد مـزدوران را نمی‌پردازد، آنها زیرجلی دشنامش می‌دهند و در خفا لعن و نفـرین مـی‌گوینـد، ولی باز از تعظیمش دست نمی‌کشند. (ص ۶۰)

دکتر جواهری‌نیا مدیر آسایشگاه نیز دست کمی از او ندارد. وظیفهٔ خـود را انجام نمی‌دهد و پشت میز خود به زد و بند می‌پردازد و می‌خواهـد از سـکّوی «آسایشگاه» رنجوران به مراتب برتر اداری بجهد. او به اعتبـاری سـنگدل‌تـر از شیراوغلو است و حتّی زمانی که کریستینا دچار لغـزش مـی‌شـود، و در ورطـهٔ گناه و درد غوطه‌ور می‌گردد، به عوض دلداری دادن و حمایـت او، سـنگدلانه بر زن فداکار و فریب‌خورده می‌تازد و حتّی می‌خواهد از فرصت استفاده کند و با وی درآمیزد.

فرّخ فرهمند ـ دانشجوی پزشکی و انترن بیمارستان ـ شخصـیّت اهریمنـی (demonic) دیگر رمان که خودخواسـته بـه جذامخانـه آمـده از آن دو بـدتر است. او مردی است دچار تعارض شدید روانی، از خود بیگانه، بی‌هدف و بـا همسرش در ستیز. گرچه ظاهراً به نام انسان‌دوسـتی بـه جذامخانـه آمـده و بـه

کمبودهای آسایشگاه و شیوهٔ مدیریّت آن معترض است؛ در سویدای دلش اهداف و رؤیاهای دیگری دارد. او کریستینای عفیف را می‌فریبد، سپس خود را کنار می‌کشد و نه تنها نتایج کردارش را به گردن نمی‌گیرد، بلکه پس از مدّتی از آسایشگاه به تهران می‌رود ـ یا بهتر بگوییم: می‌گریزد ـ و با همسر خود آشتی می‌کند و به اروپا عزیمت می‌کند و در ایتالیا اقامت می‌گزینند. رویدادهای لرزش‌آوری از این دست و چرکی و جراحاتی که روح و تن تندرستان و ناتندرستان *درّهٔ جذامیان* را مانند «خوره می‌خورد و می‌تراشد» اسباب عبرت، اندیشهٔ جامعه‌شناسانه و تفکّر عرفانی و فرجام‌اندیشی نویسنده است. او که صادقانه و به خوبی واقعیّت را وصف کرده است، نمی‌تواند در برابر این پرسش مهیب که «سرچشمهٔ رنج و شرّ کجاست و از کیست؟» شانه بالا بیندازد و به راه خود برود. این است که در کسوت جذامی «فیلسوف» پرسشی شوپنهاورگونه را با دیگری طرح می‌افکند:

این جهان که هر جا بنگری جز فقر و جهل، بیماری و خدعه نمی‌بینی. چرا نسبت شرّ به خیر مانند کوه در برابر سنگریزه‌ای است. در این جهان بی در و پیکر که اگر آدمی آن را با جنگ‌ها و دشمنکامی‌ها ویران نکند، خداوند خود با زلزله، سیل، آتشفشان و قحطی ویرانش می‌کند، نقش آن رحمت و عدالت همیشگی در چیست؟ چرا به رنج‌ها و آلام حیات پایان نمی‌دهد؟ چرا یکی را زشت و آن دیگری را زیبا، یکی را سالم، آن دیگری را بیمار، یکی را هوشمند و دیگری را کودن کرده است. من از آن مشیّت و حکمت او هیچ نمی‌فهمم. میلیون‌ها انسان چون من در طول زندگی، مزهٔ مهر و شادی را نچشیده‌اند و پیرامون خود جز تلخی و بی‌ثباتی ندیده‌اند. (ص ۲۱۱)

می‌بینیم که در اینجا فیلسوف امیرفجر پیشنهاد محمّد غزالی و لایب‌نیتز را دربارهٔ «بهترین جهان‌های ممکن» به زیر پرسش می‌برد، و به شیوایی نقض می‌کند. هگل نیز از شوربختی‌هایی که شریفترین اقوام و جامعه‌ها و

خداوندگاران فضیلت و پاکدامنی متحمّل می‌شوند، آگاه بود و تصدیق می‌کرد که در این گزارش‌ها «تصویری سخت هراس‌انگیز، دیده می‌شود و اندوهی که از آن شوربختی‌ها به دل می‌نشیند چنان جانکاه و گران است که هیچ‌چیز نمی‌تواند آن را فروبنشاند»(*فلسفهٔ تاریخ هگل*، بن کیمپل، ترجمهٔ عبدالعلی دست‌غیب، ص ۱۳۹) با این حال، او با این اصل، خود را تسلاّ می‌دهد که «روی دادنی‌ها هم باید روی دهد و راه دیگری ندارد و حکم تقدیر است و دیگرگون نخواهد شد».

به هر یک از این استدلال‌ها می‌توان پاسخی داد، از جمله به این اصل که «انسان‌ها باید بدی‌ها را از جانب خود بدانند و نیکی‌ها را از جانب او. در این زمینه دامنهٔ سخن، بسیار گسترده است که در کتاب *برادران کارامازوف* ـ در گفتگوی ایوان با الیوشا ـ نیز به بحث گذاشته شده و در *درّهٔ جذامیان* نیز به گونهٔ دیگر با شرح و بسط بسیار آمده است به‌طوری که حتّی خطوط اصلی روایت داستانی را در پرده گذاشته است. در میان این بحث‌و جدلها و آرای متضاد فیلسوف و عارف و ستاره‌شناس که راه نیز به جایی نبرده، در میان تیرگی‌های محیط جذامخانه و استغاثه و مویهٔ جذامیان، ناگهان روشنی آرامش‌بخشی با تموّجی تند و تابناک، چونان پرتو خورشید در هالهٔ پاک و سپید ابر می‌درخشد. گویی در میانهٔ کویری تفته، چشمه‌ای آب بجوشد یا در شبی تاریک در بیابان پرتو روشنی نمایان گردد. این نور فروزان، وجود و کردار کریستیناست. کریستینا راهبهٔ مسیحی که گناه نامزد مردهٔ خود را به دوش می‌کشد و به او قول داده زندگانی خود را مایهٔ رستگاری او سازد، با اینکه دختری سختکوش است و آینده‌ای مطمئن دارد، به سلک راهبان می‌آید و مدّتی در جذامخانه‌های شرق‌میانه و سوریه خدمت می‌کند و آنگاه به آسایشگاه «بابا باغی» تبریز می‌رسد. او آموخته است که:

آدمی در صورتی توفیق بندگی و عشق راستین خدا را درمی‌یابد که به مردم

بپردازد. سرودها و اذکار، زانو زدن‌ها در برابر شمایل و محراب، کاری از پیش نمی‌برد ... و خدا چه نیازی به این همه دارد... خدا که در همهٔ مدت بر این روح بزرگوار و باوفا نگریسته و مراقب او بوده، نمی‌گذاشت چنین نهر زلال رشک‌انگیزی به مرداب بریزد.

کریستینا در آسایشگاه جذامیان، سخت‌ترین کارها را به عهده می‌گیرد، بر زخم چرکین زنان و مردان و کودکان مرهم می‌نهد، با پیرزنان و پیرمردان عصبی و بدخلق حرف می‌زند، خوراک به دهان ایشان می‌گذارد، کودکان را می‌بوسد و با آنها بازی می‌کند؛ هر جا که کار سختی پیش آید و دردمندی نیازمند او باشد در آنجا حضور می‌یابد و رخسارهٔ زیبا و دل مهربان او شمع‌فروزان آسایشگاه و مایهٔ تسلاّی رنجوران است. او پیکرهٔ قدسی است و وجود را وقف خدا و انسان کرده است.

امّا ناگهان فرّخ فرامی‌رسد و این گُل شاداب را پژمرده می‌کند. فرّخ دروغ می‌گوید. او به «بابا باغی» نیامده که خود را پیدا کند یا بر زخم رنجوران مرهم نهد؛ او آمده است نقش اهریمنی خود را بازی کند و کریستینا را از راه به‌در برد. سوگندهای مؤکّدش دربارهٔ عشق به کریستینا همه دروغ و خدعه است. او جسم زن ایثارگر را می‌خواهد و چون به مقصود می‌رسد راهش را پیش می‌گیرد و گام در جادّهٔ گریز می‌نهد. زنی بی‌پناه، باردار شده است. او حتّی فرزند آیندهٔ خود را بی‌هیچ دلیل موجّهی ترک می‌گوید و زن فرزند را فدای هوای نفسانی خود می‌کند.

گمان می‌کنم که نویسنده می‌خواسته از فرّخ چهره‌ای متناقض بسازد و بعد، او را در جادّهٔ پشیمانی و آرامش و کمال یافتگی قرار دهد و از او شخصیّتی مطلوب بسازد. فردی که دچار بحران روحی و تضاد درونی و وسوسه‌های خودکامانه شده است و سپس بر هوای خود چیره گشته، به حوزهٔ نیکی و خوبی درآمده است، امّا در عمل به خوبی متوجّه می‌شود که فرّخ، مستعد چنین

تکاملی نیست. گرایش به‌واقعیّت ـ به‌رغم آرمان‌های نظری ـ وی را بر آن می‌دارد که سیمای پنهانی فرّخ را آشکار سازد و اجازه دهد او بر حسب منطق درونی داستان و خصایل فردی خود ببالد، به این ترتیب، دو شخصیت متضاد که یکی سراسر لطف و پاکی و دیگری سر تا پا آلوده به فساد اخلاقی است، در داستان در برابر ما گذاشته می‌شود.

کریستینا حتّی پس از فقدان فرزند و شنیدن و شماتت خود و بیگانه (حتّی راهبهٔ دیگر، خواهر ژولی به ملامت او می‌پردازد) از پای نمی‌نشیند و در مسیر عشق به آفریدگار و خدمت به خلق پیش می‌رود و سپس در اندوه این زندگانی ناپایدار و عشق و شادی به زندگانی سرمدی، جان می‌سپارد:

در آن شب کریستینا پریشیده‌وار در دشت و صحرا راه رفت. زیر بارانی از ستاره‌ها و چتر رحمانی نگاهی که نوید می‌داد و به خود می‌خواند... و هیاهوی عظیم افلاک را با موسیقی سحابی‌ها در گوش داشت. مغناطیس عشق، کوه کهربا، کاهی را به خود می‌کشید و در گردباد خود به سوی خود می‌برد و در آن گم می‌شد، سپس ساعتی را رو به جهت ستاره‌های آسمان جنوب، خوشه‌های فلکی آشنا، قندیل‌های فروزان کرد و زانو زد و غرقهٔ جهان درون خود شد. (ص ۴۲۱)

نه فقط کریستینا بلکه جذامیان نیز از دل‌آگاهی بی‌بهره نیستند:

هر یک قلب و روحی شکنجه شده و در عین حال هنوز متوقّع و آرزومند دارند. روحی زندگی‌جو، پرتلاطم که جوهرهٔ آن جمال و دریافت کمال است. (ص ۸۹)

پس اینجا، دگر بار به همان ایدهٔ کهن می‌رسیم؛ در حوزهٔ اخلاق شرّ و بدی، همان اندیشهٔ تباه و نیکی و زیبایی اندیشهٔ درست و همراه با راستی است. انسان می‌تواند به مدد علم و فنّ، «شرّ» و آفات طبیعی را ریشه‌کن سازد ـ همان‌طور که بسیاری از بیماری‌ها از جمله جذام که در قدیم درمان‌ناپذیر

شمرده می‌شد ـ امروز در برخی از کشورها از بین رفته است، امّا تا بـه مرحلـهٔ خودآگاهی و دل‌آگاهی نرسد و عشـق و بـرادری را جانشـین کینـه و دشـمنی نسازد، همچنان «انسان، گرگ انسان خواهد بود» و انتظار پایان گرفتن جنـگ و تجاوز به جایی نخواهد رسید. *درّهٔ جذامیان* به تَلویح و تصریح، همـین آرمـان بزرگ را مجسّم و بیان می‌کند: تغییـر دادن شـرایط اجتمـاعی و طبیعـی کـافی نیست. آدمی باید خود و جان و فرهنگش را نیز دگرگون سازد تـا بـه آرامـش، شادی و نیکبختی برسد. البتّه این هدف والا دشـوار اسـت، امّـا رسـیدن بـه آن ناممکن نیست.

از پنجرهٔ عاطفه و احساس*

(بررسی و نقد مجموعهٔ آثار علی مؤذنی)

در داستان‌های علی‌مؤذنی از *کلاهی از گیسوان من* (۱۳۶۸) تا *سفر ششم* (۱۳۷۳) عناصر حسی و عاطفی، عناصر واقعی را در پرده می‌گذارد یا آنها را به رنگ عاطفی و درونی درمی‌آورد. سیرشخصیت‌ها، بیشتر سیر درونی است. در این داستان‌ها کشف روابط استعاری، کنایی و رمزی مهم است و گاه رویدادهای قصه در دریایی از پیام شاعرانه و ایمانی غرق می‌شود. از این‌رو، زبان و بهره‌گیری از آن، همچنان که دیگر داستان‌های مدرن مهم به شمار می‌آید، در قصه‌های مؤذنی نیز اهمیت می‌یابد و گاه این آتش‌بازی‌های حسی و نمادین او را به شعر نزدیک می‌کند.

خود او در این زمینه می‌گوید:

عملکرد زبان، مانند جریان خون در بدن سالم است. به زبان به چشم عنصری مجزا نگاه نمی‌کنم، بلکه آن را در ارتباط با سایر عناصر داستان می‌سنجم و می‌کوشم که رابطهٔ خوبی میان عناصر داستان باشد و خود را چنان با هر یک از آنها تطبیق بدهد که آن عنصر امکان پیدا کند از طریق زبان، خود

---

* *کیهان فرهنگی*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۱۲۴، آذر ـ دی ۱۳۷۴، صص ۲۸-۳۳.

را به بهترین وجه نشان دهد. البته با در نظر گرفتن اینکه عناصر داستان فعالیت خودسرانه ندارند، بلکه در جهت ساختار منسجم عمل می‌کنند. زبان هم به عنوان یک عنصر، باید قابلیت عناصر دیگر را به خوبی عرضه کند. با این کار به خودش هم قدرت می‌بخشد.

در مجموعهٔ *کلاهی از گیسوان من*، بین زبان نقلی (ویژگی قصه‌های کلاسیک) و زبان شاعرانه و استعاری (ویژهٔ قصه‌های مدرن) حد اعتدال نگاه داشته شده است. البته زمانی که از این دو زبان سخن می‌گوییم به این معنا نیست که در داستانی قدیمی مانند *هجرت سلیمان* دولت‌آبادی، عنصر زبان اهمیت ندارد یا در ساختاری منسجم به کار گرفته نشده است، بلکه به این معناست که در *هجرت سلیمان*، زبان در مجسم کردن رویدادها و کردار اشخاص پیش می‌رود و اهمیت مستقل ندارد، در حالی که در قصه‌های مدرن، در مثل در *آینه‌های دردار* گلشیری، زبان عنصری مستقل می‌شود و در خدمت کشف درون متن قصه است. در اینجا رویدادهای برونی کمرنگ و تأثیرات عاطفی پررنگ می‌گردد. اشیاء در کلمه‌ها حضور می‌یابند تا آنچه را که در پس پشت رویدادها می‌گذرد، نشان بدهند و گاه کار به جایی می‌رسد که کشف روابط اشیاء و اجزاء کلام و عواطف برکشف روابط واقعیت تقدم می‌یابد. به طور کلی داستان‌های مؤذنی داستان‌های جدید است، ولی در *کلاهی از گیسوان من* هنوز کشف واقعیت‌های برونی در پرده قرار نگرفته است.

در قصهٔ «*بال*» راوی داستان پسرکی است به نام عرفان. رویدادهای داستان در واقع مربوط به خود او نیست، بلکه مربوط به گلاب خانم است. البته ما از حالات و بینش عرفان نیز باخبر می‌شویم، اما درونمایهٔ قصه به کشف رنج و اضطراب گلاب خانم، دخترعمهٔ پسرک اختصاص دارد. گلاب خانم عقیم است و با شوهرش منازعه دارد. شوهرش «یدی» بچه می‌خواهد و تصمیم دارد زنی را صیغه کند و پس از اینکه زن، فرزند آورد، او را رها کند تا خانه‌اش

سوت و کور نباشد. بر سر همین موضوع او و گلاب خانم دعوا دارند و گلاب خانم روز به روز تکیده‌تر و پژمرده‌تر می‌شود تا در صحنهٔ آخر دست به خودکشی می‌زند و اطرافیان ناچار می‌شوند به سراغ پزشک بروند. آگاه شدن آنها از این ماجرا به کار عرفان بستگی می‌یابد که گیسوی دختر عمهٔ بیهوش شده‌اش را چیده است.

شیشهٔ دوا افتاد، الآن گلاب خانم از خواب می‌پرد. شیشه را برداشتم. خالی بود... گذاشتم سرجاش. فقط همین‌ها را که از تخت آویزان است می‌چینم [گیسوی گلاب خانم، بسیار بلند است] که سردرد نگیرد. کودک، گیسوی دخترعمه‌اش را می‌برد تا به سر شیر [بازیچه‌اش] بچسباند. چون شیر یال ندارد، پس شیر ماده است و از دید کودک از شیر نر ـ که با گلاب خانم در باغ وحش دیده است ـ چیزی کم دارد.

مادر گفت: اینا چیه؟ و ظرف میوه را گذاشت روی تخت و آمد نزدیک و یال شیر را نگاه کرد. زد تو صورتش. گفت: خدا مرگم بده. و دوید طرف اتاق گلاب خانم.

عرفان، کودکی است حساس و دلبستهٔ مادر و چون گلاب خانم او را به جای فرزند نداشته‌اش ناز و نوازش می‌کند، او را هم بسیار دوست دارد. آن‌قدر دلبستهٔ اوست که در خواب و بیداری او را می‌بیند و وقتی که او نیست مضطرب است و بهانه می‌گیرد. حتی تا آنجا می‌رود که خویشان خود را نیز در قیاس با او بد می‌شمارد. پدر عرفان به گلاب می‌گوید:

می‌خواهی [از شوهرت] جدا شی؟ گلاب سرش را برد بالا. بابا گفت: دوستش داری؟ گلاب سرش را آورد پائین. بابا گفت: یعنی قبول می‌کنی؟ گلاب دوید طرف اتاقش ... داد زدم مادر! گفت: مگر نگفتم داد نزن. [گفتم]: همه‌تون بی‌شرفین. [مادر گفت]: چشمم روشن از کجا یادگرفتی؟ بذار بابات بیاد.

جملهٔ دشنام‌آمیزی که کودک می‌گوید طبیعی نیست. او می‌توانست خشم خود را به قسمی دیگر نشان بدهد، در مثل یکی از اشیای قیمتی را بشکند. پیداست که این صدای خود نویسنده است.

در این داستان، همچنان که در دیگر داستان‌های مدرن می‌بینیم، اشیاء به صورت تصویر نمودار می‌شوند. آینه، آب، ماهی، گل لاله‌عباسی و گل‌های دیگر که گلاب برای هر کدام از آنها نامی گذاشته ... برجسته می‌شوند تا حوزهٔ عاطفه و حس را نشان دهند.

آینه می‌گوید: بیا مرا ببین. بعد که ما می‌رویم ببینیمش، خودش را قایم می‌کند. برای همین ما خودمان را جای او می‌بینیم. گلاب می‌گوید: هر کی بتواند آینه را ببیند، آینه می‌کشدش تو خود و می‌بردش جایی که دست هیچ‌کس بهش نرسد.

این بازی با تصویرها در داستان *دلاویزتر از سبز* ـ که وصف دیدار راوی داستان با خضر است ـ به اوج می‌رسد:

ناگهان مهتاب را سبز دید. رو به ماه چرخیدم که حالا چشم‌های سبزی بود که پلک نمی‌زد.

به این دلیل، ساختار قصه‌های مؤذنی بیشتر غنایی است. او حس و عاطفه دینی را بیان می‌کند نه روابط تاریخی آن را. داستان *بشارت*، که دربارهٔ مسیح و مریم است، به همین شیوه بیان شده است. کاتب آن باید «حقایق را به زیبایی جعد موی بلند عیسی روایت کند و لبخندش را به کتابت درآورد تا از خاطره‌اش اشک بجوشد». این نظرگاهی عرفانی و تغزلی (غنایی) است و با تفاوت‌های فرهنگی با نظر شاعرانهٔ ییتز همانندی دارد. بنیاد زیبانگری عرفان جدید بر مکاشفه و رؤیت است. طبیعت و تاریخ را نه واحدی افزارواره یا واحدی مرکب از نیک و بد، زشت و زیبا، نرمی و خشونت، بلکه واحدی زنده و پر از لطف و زیبایی می‌بیند و نظر به *عصر زرین* دارد. ییتز در شعری به نام

«سفر به بیزانطه» سفری دریایی را توصیف می‌کند که سفری درونی است به سوی مکاشفه، به سوی بیزانس کهن که از نظرگاه او گل فرهنگ اروپایی بوده است. زمانی که به کلیسای بیزانطه می‌رسد و در این عمارت باشکوه به گردش می‌پردازد، نقوش قدسیان را می‌بیند که در شعله و روشنایی با او به گفت‌وگو می‌پردازند. در رُمان *فانوس دریایی* ویرجینیا وولف نیز «مکاشفه» در کار است. بخش اصلی رمان به وسیله تأویل و رؤیت «راوی» شکل می‌گیرد و آگاهی او فراحسی است. چهار نماد عمده در سراسر کتاب دیده می‌شود: دریا، فانوس دریایی، شخصیت خانم رمزی در زندگانی و مرگ، و نقاشی «لی‌لی بریسکو». اینها همه در معنای اصلی به هم بافته شده و آن اشراقی است از آنچه وولف همچون ماهیت زندگانی ادراک می‌کند.

در قصه *دلاویزتر از سبز* جوانی را می‌بینیم بیزار از دنیا و مصائب آن که چهل روز خانه را آب و جارو می‌کند تا با خضر دیدار کند. روز چهلم، مکاشفه و رؤیت دست می‌دهد. خضر دو انگشتش را در برابر راوی می‌گیرد و او واقعیت دنیا را آنچنان که هست، مشاهده می‌کند.

در *کلاهی از گیسوان من* در دنیای زندگانی روزانه هستیم. عذرا دختر خانواده که کمی چل و خل است موهای بلندش را که مانند آبشاری از طلاست، می‌فروشد. عذرا با پدر و مادرش آزادانه حرف می‌زند، با برادرش، راوی داستان منازعه می‌کند و از دست پدر کتک می‌خورد. او پی‌درپی رو به روی آینه می‌ایستد و موهایش را اندازه می‌گیرد. موهای او را خانم بهرامی بریده، تا از آن کلاه‌گیس درست کند. عذرا به مادرش می‌گوید:

یه پسر دیگه به پسرات اضافه شد، خانوم. نیگا کن! به یه بندانگشت هم نمی‌رسه. اونوقت تا کمرم می‌رسید. حالا که شکل پسرام، همه خیال می‌کنن پسرم و نمی‌آن خواستگاری، کبری که دلش شوور می‌خواد... حالا که من هم پسرتم پس چرا باز فرق می‌ذاری و برای من ته دیگ نمی‌ذاری؟.

عذرا اکنون که گیس ندارد ریشه‌های فرش را می‌بافد. از دست خانم بهرامی و از دست پدر و مادر و برادرش عصبانی است. خانم بهرامی آرزو داشته موهایی به زیبایی و بلندی عذرا داشته باشد. عذرا باور دارد خانم بهرامی گولش زده، ولی او پاسخ می‌دهد: اونقدری هم که به تو دادم برای این بود که دوستت داشتم وگرنه کی همچین پولی رو واسهٔ یه ذره مو می‌ده؟ دعوا بالا می‌گیرد. خانم بهرامی عذرا را می‌زند و مادر عذرا با خانم بهرامی گلاویز می‌شود. راوی پدرش را خبر می‌کند و پدر آنها را به خانه می‌آورد. «جمعیت دنبالمان می‌آمد. اگر پدر، درِ خانه را نمی‌بست حتماً توی اتاق‌ها هم دنبالمون می‌آمدند» خانم بهرامی با پشت دست به صورت عذرا کوفته و صورت او صدمه دیده و از دو گوشهٔ لبش خون جاری است. پسرک راوی دلش به حال خواهرش می‌سوزد. عذرا پیش‌تر، دفتر برادرش را جر داده، اما اکنون که پسرک، گریهٔ عذرا را می‌بیند او را می‌بخشد. در این زمان، کبری کیسه حاوی موهای عذرا را می‌آورد. عذرا اول خوشحال می‌شود ولی بعد می‌گوید:

«من موهامو همونجور که رو کله‌ام بودن می‌خوام. اینا رو نمی‌خوام» و راوی احساس می‌کند که دلش از حالا برای عذرا تنگ است. او از اینکه عذرا را به تیمارستان ببرند غصه می‌خورد و حادثهٔ کتک خوردن خواهرش باعث می‌شود که با خواهر آشتی کند و مهر او را به دل گیرد.

در *بچهٔ تهران* چند جوان دیپلم وظیفه که آموزش درجه‌داری می‌بینند به روی صحنه می‌آیند که حالات جوانی را مجسم سازند. یکی از آنها بچهٔ تهران است و همه از او حساب می‌برند. یکی از تفریحات بچهٔ تهران و دوستان او این است که سوغاتی دیگران را بردارند و بخورند و بعد در برابر صاحب آنها بایستند و شکم جلو بدهند و بخندند. بچهٔ تهران، پهلوان است و از دیگران با جرأت‌تر. با همه ندار است و از اینکه می‌بیند بعضی از جوان‌ها سوغاتی‌های خود را قایم می‌کنند، عصبانی است. قصه با بیان روزانه و به صورت طنزآمیز گزارش

می‌شود. گفت‌وگوها حالات اشخاص را خوب بیان می‌کند؛ مثل‌ها و تعبیرهای عامیانه نیز در قصه زیاد است. آخر سر، بچه تهران، یکی از جوانان را که رجز می‌خواند، کتک می‌زند.

رنگ‌آمیزی، قصه‌ای است دربارهٔ زندگانی مادر و بچه‌ای به نام امید که می‌خواهد به دنیا بیاورد. حمید، شوهر او با بچه داشتن مخالف است. بعد که می‌فهمد زنش حامله شده، خشمگین می‌شود:

لب گزیدم، سیلی زد. برق از چشمهایم پرید. گفت:بی‌شعور، احمق، نفهم. به اجازهٔ کی؟ خبر مرگت چند وقتت هست؟

دو ماه.

باز سیلی زد و گفت: پس حال تهوعت هم در واقع ویارت بوده و پنهون می‌کردی... این همه یاسین تو گوش خر خوندم. آخه خودت چه خیری از این دنیا دیدی که می‌خوای یکی دیگه رو هم آلوده‌اش کنی... تو دخمه زندگی می‌کنیم. هر دو حقوق بگیریم، ولی دستمون به دهنمون نمی‌رسه.

ولی زن این بار در برابر شوهرش مقاومت می‌کند. زندگانی در وجود او می‌جوشد و می‌خروشد. دلش می‌خواهد بچه داشته باشد، او را بشوید، لباس بپوشاند و به گردش ببرد. زندگانی‌اش اکنون تهی است. یک بچه می‌تواند او را با شور و حال و به زندگانی امیدوار کند.

از پنجره، آسمان را نگاه کرد. تکه ابر سفید کوچکی نزدیک کوه‌ها بود. مثل بچه‌ای کوچولو. انگار تازه از خواب پا شده، دست و صورتش را مادرش شسته و موهایش را شانه کرده.

به این ترتیب، افکار بدبینانهٔ حمید دربارهٔ زندگانی شکست می‌خورد و «شادی» و زندگانی پیروز می‌شوند.

زنده در قاب، داستان پسربچه یکی و یک دانه خانواده‌ای پولدار است که گمان می‌کند مادرش مرده، در کلاس گریه می‌کند. آموزگاران و مدیر مدرسه،

سراسیمه می‌شوند و می‌کوشند او را آرام کنند. کودک، همه‌اش به فکر مادر است که در قبر و در تنهایی می‌ترسد و سوسک‌و عقرب و مار، او را آزار می‌دهند. آموزگار او نیز به گریه می‌افتد. به خانهٔ کودک تلفن می‌کنند و کاشف به عمل می‌آید که کودک دچار وهم شده است:

بی‌خود اشک‌هاتو خرج نکن. دروغ می‌گه ورپریده.

چی می‌گی؟ با مادرش صحبت کردم.

زنده‌س؟ ـ آره دیشب مسموم شده. بردنش درمونگاه. پسره هم خواب و بیدار بوده.

خانم شیخی گفت:پسرهٔ نیم‌وجبی همه را مچل کرده. خانم شمس گفت: مادر گریه‌ش گرفت. می‌گفت نمی‌دونه از دست پسره چیکار کنه. باباش الان می‌آد دنبالش.

خانم شیخی گفت: از قدیم گفته‌ن بچهٔ یکی یک دونه یا خل می‌شه یا دیوونه.

در این قصه، عوالم کودکانه و محبت و علاقهٔ بانوان آموزگار به کودکان نشان داده شده است. در قصه *آموزخوار*، (صورت تحریف شده و مسخره‌آمیز آموزگار) مرد آموزگاری را می‌بینیم که از بد حادثه معلم شده و با دانش‌آموزان بدرفتاری می‌کند. زنگ انشا است و دانش‌آموزان، مطالبی دربارهٔ موضوعات کلیشه‌ای «علم بهتر است یا ثروت» نوشته‌اند. معلم غرق در تصورات خود است:

دست خود آدم که نیست. همهٔ سرزمین‌های خوش آب و هوا را بیشتر دوست داریم... باز که رفتی تو رؤیا، بدبختی نیست؟ آدم حق ندارد رؤیایش را هم به زبان آورد... بچه‌ها بزرگ شده‌اند و هرکدام برای خود اتاقی جدا می‌خواهند یا دست‌کم اتاقی برای هر سه‌شان... همین خانهٔ هفتاد متری و دو

اتاقش را با چه فلاکتی جور کرده‌ام. ناچاریم درِ یکی را برای آبروداری ببندیم پس نرگس کجا درس بخواند....

معلم، دانش‌آموز خاطی را ادب می‌کند «مگه نگفته بودم همدیگه رو مسخره نکنین» موی او را پیچ می‌دهد و آهسته به او سیلی می‌زند. دانش‌آموز سرش را پائین می‌آورد که جا خالی بدهد ولی سیلی به گیج‌گاهش می‌خورد. رنگش می‌پرد و نفسش به شماره می‌افتد. معلم دستپاچه می‌شود و با عطوفت با او رفتار می‌کند و در دل و در کردار با دانش‌آموزانش مهربان می‌شود:

با مهربانی نگاهشان کرد. چقدر به این خنده نیاز دارد، چقدر، دیگر نمی‌زنمشان، قسم می‌خورم.

در داستان *صدی*، یکی از بهترین داستان‌های کوتاه مؤذنی، فقر خانواده و تأملات حسن، پسر خانواده که صد تومان عیدی خود را گم کرده است، مجسم می‌شود، طرح داستانی ساده است، اما این طرح ساده در دست نویسنده تبدیل به تصاویری شده است که ژرفای تأثرات را نشان می‌دهند. پسرکی پولش را گم می‌کند و از تهدید پدر و مجازات او می‌ترسد. او می‌خواسته است با این پول رادیو گوشی بخرد و شب‌هایی که خوابش نمی‌برد «داستان شب» گوش کند. و حالا که آن را گم کرده است، سراسیمه و ترسان است. موضوعی ساده‌تر از این می‌شود؟ نگاه مشفقانهٔ نویسنده فضا و روح و حسّ موضوع را عریان می‌کند. روایت داستان سوم، شخص است و گاه خیالات «حسن» بیان می‌شود. در دانستگی او به عقب و به گذشته باز می‌گردیم. تصویری که نویسنده از کردار و خیال حسن به دست می‌دهد، القایی است. دو تصویر عمدهٔ داستان، شادی و اندوه را وصف می‌کند، در یکی از آنها حسن غرق تصورات شاد است،و در دیگری او در اتوبوس و خیابان، زمانی که پولش را گم کرده است، غمگین و این دو تصویر پیوند کیفی دارند. اجزای این تصاویر به هم پیوسته، به ویژه آنجا که «حسن» دنبال «صدی» گمشده‌ای می‌گردد و تهدید پدر

را که «اگه گمش کردی، من می‌دونم با تو» سایه‌وار تعقیبش می‌کند، عمق ماجرا را بهتر نشان می‌دهد، «حسن» پول‌های عیدی‌اش را روی هم می‌گذارد، پنج تومان کم دارد. مادر به پدر می‌گوید: «نود و پنج تومنو خودت بردار، یه صد تومنی اگه داری، بده به حسن» بعد در خیال پدر هستیم «از کجا بیاورم». مادر گفته صد تومان چی هست؟ «خیلی چیزها. مادر اصلاً سرش تو حساب نیست. صد تومان است» این خیال و واگویهٔ «حسن» است. مادر می‌گوید: حسن می‌خواد برای خودش یه رادیو گوشی بخرد. «رادیو گوشی واسهٔ چی؟ مگه این رادیو نیس؟ هست، ولی همیشه بغل گوش توس. پدر تا نام رادیو گوشی می‌شنود، قیافه‌اش ترسناک می‌شود».

در خیابان، حسن شاد است. با خیال رادیوی کوچک خود مشغول می‌شود. آن را در مغازهٔ خرازی فروشی دیده. در جعبهٔ آیینهٔ خرازی فروش، خیلی اسباب‌بازی هست. در خیال حسن صد تومان مبلغ عظیمی می‌شود. آن‌قدر عظیم که هیچ مغازه‌داری قادر نیست آن را خُرد کند. خرازی اخمو که همیشه او را می‌رانده، اکنون در برابرش تعظیم می‌کند. حسن، همهٔ اسباب‌بازی‌ها را می‌خرد ولی باز به صد تومان نمی‌رسد. مغازه‌دار به کلی دستپاچه شده و وقتی که حسن تلنگری به نوک دماغ دراز او می‌زند، غش‌غش می‌خندد. «آقا قلقلکی هستند و ما نمی‌دانستیم»! حسن با اسباب‌بازی‌ها که جان گرفته‌اند حرف می‌زند:

گفت: این کیه؟ و اخمو را نشان داد. آنها یک صدا درآمدند که«سر خر ما، و هر چه دلشان خواست خندیدند و از اخمو نترسیدند... عروسک‌ها بودند. اخمو با آنها مثل این که کنیزش باشند رفتار می‌کند. ساعت‌ها و ماشین‌ها هم از آزار و اذیت اخمو هرچه بگویند، کم گفته‌اند. .. حسن گفت: اینا و اینا: اخمو سرش را تند و تند تکان داد.... یکی از عروسک‌ها را مخصوصاً از قفسه انداخت پائین و با لگد سپر ماشینی را که گوشه‌ای پارک شده بود، غر کرد. حسن داد زد: مگه می‌خوای دمار از روزگارت درآرم. محکم زد رو پیشخوان و

فریاد زد: همه .. همه‌شونو آزاد کن! صدای شادی اسباب‌بازی‌ها چنان بود که حسن ترسید، نکند بابایش از خواب بیدار شود... اخمو خیلی با احتیاط صدی را برداشت که یک وقت پاره نشود. آن را با احترام تو دخل گذاشت. پیدا بود از این همه پول ترس برش داشته... حسن و اسباب‌بازی‌ها بو برده بودند مطلب از چه قرار است.

تصویر شادی جای می‌پردازد و تصویر غم‌انگیز جایگزین آن می‌شود:

از مدرسه که برمی‌گشت صدی توی جیبش بود... آستر جیبش را درآورد و خوب نگاه کرد، تو آن یکی جیب؟ نبود... چقدر بدود؟ پاها رمق ندارد. سرم درد گرفته، حتماً رنگم هم پریده. دهانم که بدجوری تلخ است. برنمی‌گردم خانه... اسباب‌بازی‌ها حتماً از ترس نفس نمی‌کشند. کیفش را جلو پایش گذاشت. سرش را روی کیف گذاشت: مامان... اول پدر و بعد مادرش را دید که از دور به حالت دو می‌آمدند. خشکش زد، چکار کنم؟ عقب عقب رفت و شروع کرد به دویدن.

حسن همراه به یادآوردن گذشته و رفتن به زمان آینده، به زمان حال می‌آید. در این زمان به ادارک کامل بیچارگی و وحشت خود رسیده. گیج است. صدای گام‌های پدر و مادر به او ضربه می‌زند، و او بی‌اختیار می‌دود و می‌گریزد. تصویرها روایت را به پیش می‌برند. حرکت پیش روندهٔ تکامل زمانی در تکامل با کشف درونی و عمقی زمان‌روایی خاطره قرار می‌گیرد. تغییر و تبدیل کمی به کیفی عناصر داستان از آغاز تا پایان حفظ می‌شود. در پایان، «حسن» می‌ایستد، پدر را می‌نگرد که هر چه نزدیک‌تر می‌آید، بزرگتر می‌شود. حسن آرام آرام روی زانو خم می‌شود و دست‌های را بالا می‌آورد و سپر صورت می‌کند.

تصویر وحشت کامل است و به طور طبیعی به تسلیم پسرک می‌رسد. خواننده به راحتی با زمان روایت و حس و عاطفهٔ حسن رابطه برقرار می‌کند.

حسن، زمانی را که بازگشتی نیست در دانستگی خود تکرار می‌کند و تصاویر به دست داده شدهٔ ما را در حس و عاطفهٔ کودک شریک می‌سازد.

در *دلاویزتر از سبز* (۱۳۷۱) فضای مذهبی حاکم است. راوی آرزومند دیدار خضر است،و زمانی که به این دیدار می‌رسد سراسر سبزفام می‌شود. بازی با سمبولیسم رنگ‌ها در ادب فارسی تازگی ندارد. نظامی گنجوی در *هفت پیکر*، این صناعت را به کار برده بود. در ادب عرفانی در مثل، در آثار سهروردی یا در آثار روزبهان (*عبهرالعاشقین*) رنگ‌های سبز یا سرخ یا سیاه به پیش نما می‌آیند تا منظره‌های متفاوت زندگانی، جهان و انسان را مجسم سازند. رنگ سبز به ویژه رنگ طراوت ، تازگی، آب، چشمه و زندگانی است. خضر، پیر سبزپوش که به آب زندگانی می‌رسد، بر هرجا که گام بنهد آنجا سبز می‌شود.

راوی خسته از مصایب زندگانی، طالب دیدار خضر است. منظره‌ای را که راوی به راهنمایی خضر از جهان می‌بیند، منظره‌ای است وحشتناک. منظره‌ای مه‌آلود و محو است. خیابان را سپس در شفافیت پر از جانور می‌بیند. بعد در آینه نگاه می‌کند:

بینی‌ام دراز و کوتاه می‌شد. دهانم لحظه‌ای پوزهٔ گرگ بود، لحظه‌ای پوزهٔ خوک، لحظه‌ای پوزهٔ گاو، چشم‌هایم را بستم که بیش از این تکثیر نشوم. طعم خون در دهانم بود.

در حضور خضر، منظرهٔ دنیا و خود راوی دگرگون می‌شود. ثبات ظاهری از بین می‌رود و آنچه هست در رود زمان به حرکت درمی‌آیند، فرشتگان در پروازند، اسرافیل آماده دمیدن در صور است، آتش از هر سو گسترده می‌شود. خضر به راوی می‌گوید: «صورت دنیا را در دلت پاک کن». جسم راوی از گردونهٔ چهار رنگ زمان به سرعت می‌گذرد. بهار، پاییز و تابستان را تجربه می‌کند، به زمستان که می‌رسد سرمایش نفوذ می‌کند. خاطرات کودکی و جوانی

از ناودان‌ها قندیل بسته‌اند. جسم تا زانو در برف فرو رفته، تکیه بـه عصـا دارد. اندوه، آرزو می‌آیند و می‌گذرند. امید فرا می‌رسد تا آتشی عظـیم برافـروزد تـا راوی راه را گم نکند. راوی، جهانی را انتظار می‌برد که در آن همهٔ انسان باشند. اما آدمی‌زادگان، همان طور که عارفان گفته‌انـد اکنـون طرفـه معجـونی هسـتند سرشته از فرشته و حیوان. اگـر قصـد دومـی داشـته باشـند، از حیـوان فروتـر می‌شوند. دیدار با خضر، راوی را به حوزهٔ معنوی می‌رساند و او پس از غیـاب خضر، باز همچنان در انتظار او می‌ماند:

خضر از مشرق و از مغرب می‌تابید. نمی‌دانم من سبزم یا آیینـه؟ ... جنـاب خضر به سبزی شما نیستم، اما سبزم؛ آن‌قدر سبز، که بعید نمی‌دانم درختـان بـا بهار اشتباهم گیرند.

عقب‌گرد، داستان متنبه شدن سربازی است که به واسطهٔ ترس از کمک بـه همرزمانش سر باز زده و جبهه را واگذاشته و به خانه آمده اسـت. او در خانـه خوابی وحشتناک می‌بیند. روز رستاخیز است و او آتش دوزخ را تجربه می‌کند. از آب سوزان (حمیم) آب می‌نوشد، در دهان مار فرو می‌رود، به چرک و خون آغشته می‌شود. راوی می‌کوشد قصور دنیوی را کتمـان کنـد، ولـی از ریزتـرین حرکات دنیوی‌اش فیلمبرداری شده. انکار حاصلی ندارد. می‌بیند که از نبرد تن باز زده، از کمک به همرزم مجروحش خودداری کرده است: «مـی‌دویـد، نفـس نفـس می‌زد. فانسقه‌اش را باز کرد و دور انداخت تا بتواند سبک‌تـر بـدود». ایـن «رؤیـای صادقانه»، راوی را شرمسار می‌کند. بامداد بدون خداحافظی با همسرش عازم جبهه می‌شود.

در *سزاوارترین*، در حلقهٔ دراویش هستیم. قصه با گفت‌وگو پیش می‌رود و فضـای آن در حـوزهٔ فراتـر از جهـان حسـی مـی‌گـذرد. شـب شـهادت حضرت‌علی(ع) است. مرشد تا زمـان آن شـب صـعود مـی‌کنـد کـه نگـذاریم حضرت به محـراب رود. کلـون در مـی‌ایسـتد و کمربنـد مـولا را مـی‌چسـبد.

مرغابی‌ها وارد صحنه می‌شوند و دور مولا بال بال مـی زننـد. در ایـن داسـتان اشخاص تاریخی صدر اسلام حیات می‌یابند و حرف می‌زنند. برخی از وقایعی که این اشخاص روایت می‌کنند و نویسنده از آن بهره گرفته، روایات متـأخر و مشکوک است. با ایـن همـه، فضـا و گفـت‌وگوهـای قصـه، خـوب سـاخته و پرداخت شده است.

سپیدی، داستان آموزگار روستاست. او در زمستان و در میان کـولاک بـرف به دو می‌رود و در راه، چهار گرگ به او حمله‌ور می‌شوند. آنجا که دیگر هـیچ کمک‌کننده‌ای نیست، از صمیم دل به خدا روی می‌آورد و در ذروهٔ این توجـه، خـدا را مـی‌شناسـد. در پایـان، دو روسـتایی او را از مـرگ نجـات مـی‌دهنـد. بخشایش ایزدی، راوی را از مهلکه نجات می‌دهد. اوصاف این داستان، تـازگی دارد وآن را پیش می‌برد.

بهترین قصهٔ مجموعه «*خلق تنگ ابلیس*»،آزمون تازه‌ای است برای امـروزی کردن قصه‌های قدیمی و در آن، نویسنده نگاهی به مـاجرای یوسـف و زلیخـا دارد. ابلیس در وسوسه کردن یوسف ناکام می‌شود و خلقش تنگ می‌مانـد. در این داستان، نویسنده نتوانسته است خود را از عناصر نمایشـی برهانـد، امـا در تشخص و صورت آدمی دادن به ابلیس، موفق است. این ابلیس، آن‌قدر جاندار است که خواننده به خوبی خلق تنگ او را احساس می‌کند و نگاه تازهٔ نویسنده به قصهٔ یوسف و زلیخا به یاد می‌ماند.[۱]

قصه، یک صحنه بیش نیست. زنان اشراف مصـر و زلیخـا حاضـرند. همـه زیبا و آراسته و می‌خواهند یوسف را وسوسه کنند، اما در پشـت صـحنه، ایـن ابلیس است که معرکه را می‌گرداند. اوصـاف مـؤثر وشـاعرانه و گفـت‌وگوهـا موجز و دقیق است.

زلیخا گفت: دریغ از یک نگاه. باور کنید ناز او بر ما از ناز ما بر شوهرانمان بیشتر است.

[ابلیس]: زنان را مستانه خنداندم. از بیست لب بوسه به سوی یوسف شدم و از هفده چشم چشمک به او زدم.

پاکی یوسف در زنان عشرت‌دوست اثر می‌کند و او را فرشته می‌شمارند. زن وزیر به یاد مهربانی می‌افتد و زن دیگری دلش می‌خواهد کودکی را شیر دهد و دیگری مایل است فقیری را اطعام کند. ابلیس خشمگین است و می‌گوید: بس کنید من اینجا جان نمی‌کنم که شما با فرشته‌ها همکاری کنید. سرانجام، ارادهٔ یوسف بر وسوسهٔ زنان چیره می‌شود و ابلیس ناکام می‌ماند.

قاصدک (۱۳۷۲) داستانی است دربارهٔ حالات زنی به نام آذر و پسری به نام امید که همسر و پدرشان به جبهه رفته است. روزی باد، «قاصدکی» را به خانه می‌آورد و حضور قاصدک وسیله‌ای می‌شود برای شرح عواطف زن و کودک هاشم، که سرپرست و پدر خانواده است. این قصه همان‌طور که ناقدان گفته‌اند، «پرداختی است نو از موضوعی تکراری». غیاب پدر به طور کلی در خانواده بحران‌زاست، به ویژه که به سفر جنگ و شهادت رفته است. کودک، چهار ـ پنج سال دارد و اغلب تصورات بزرگسالان را بازگو می‌کند. نثر گرچه تازگی‌هایی دارد، درونمایهٔ تازه‌ای را نشان نمی‌دهد. رفتار زن بیشتر شبیه رفتار پرستاری بسیار دلسوز است که می‌کوشد با کودک رنجدیده‌ای همساز شود. احساسات او دربارهٔ همسرش نیز همین‌طور است. اصولاً رفتار او در برابر فرزند و همسرش خالی از لطف و ملاحت عشق مادرانه و همسری است... [رفتار کودک نیز خالی از نقص نیست]. در مثل، وقتی مادرش از حضور «باد» در همه جا حتی در خانه صحبت می‌کند، او می‌پرسد: پس تو چرا چادر سرت نیست؟ کودکان حتی در سن کم می‌دانند باد چیزهایی را به این طرف و آن طرف می‌برد و طبیعی است که کودک دریابد که باد، قاصدکی را از سوی پدر آورده باشد. فرض کنیم قاصدک را در مثل، کبوتری آورده باشد. آیا کودک می‌پرسد که

مادر چرا در برابر کبوتر، چادر به سر نمی‌کنی؟ می‌توان پرسید که چرا کودک باد را مذکر دانسته است، نه مؤنث؟[۲]

اسلوب نویسنده در نگارش وضع خانواده غنایی است، به این معنا که می‌کوشد در بیان مسایل رزمی، از بیان مجازی و استعاری بهره ببرد، حضور قاصدک که داستان‌را به غلتک می‌اندازد و پیش می‌برد، دالّ بر این معناست و وصف خانواده نشان می‌دهد که این خانوادهٔ شهری است که در غیاب پدر، دچار بحران شده؛ از این‌رو وضع عام ندارد. و نیز پسرکی چهار ـ پنج ساله به اقتضای سنش نمی‌تواند در همهٔ لحظات شب و روز به یاد پدر بوده باشد. کوشش نویسنده در هیجان‌انگیزی، قصه را به شعر مرثیه‌ای نزدیک کرده است و به همین دلیل نثر آهنگین است و در آن ضرب‌آهنگ ویژه‌ای به کار رفته. راوی قصه «آذر» است و او از غیاب و احتمال شهادت همسرش مضطرب و از دلتنگی پسرش نگران است، اما عواطف مادری از این دست نه به طور عمیق، بلکه به صورت گزارشی وصف می‌شود.

نوشدارو (۱۳۷۰) داستانی است که به علت تعدد شخصیت‌ها و دربرداشتن مشکلی اجتماعی که متضمن تضاد است، می‌توان رمانش نامید. در روایت آن از اسطوره‌ها نیز بهره گرفته شده و می‌توان شخص عمدهٔ داستان، فریدون را با سهراب یا زال یا سیاووش که از پدر جفا می‌بینند، همگون دانست. گرچه پایان کار فریدون با پایان کار سیاووش و سهراب همانند نیست. فریدون استبداد پدر را تحمل نمی‌کند و از خانه پدری بیرون می‌آید. دلبستگی عمدهٔ «فریدون» نویسندگی و تحصیل بیشتر است، اما پدر اصرار دارد پسرش کاسب شود «زیرا آدم برای این ساخته شده که راه برود و پول دربیاورد».

آشنایی با فرخ، دبیر دبیرستان و خانوادهٔ او (خانم تیموری و شیدا خواهر فرخ) نقطهٔ عطفی است در زندگانی فریدون. او وارد این خانواده می‌شود. چون جوان است رفتار کودکانه و خام دارد و سبب خندهٔ افراد این خانواده می‌شود

و در همان زمان، این رفتار او را به ایشان صمیمی‌تر و نزدیک‌تر می‌سازد. گام دوم حرکت فریدون، عشق است. دو جوان در عنفوان شباب طبیعی است به هم نزدیک شوند، اما این عشق معمولی نیست و برای فریدون وسیلهٔ صعود به مراتب بالاتر است. این صعود در کوهنوردی فرخ، شیدا و فریدون مثل می‌شود. کوه، آشیانهٔ سیمرغ بود که زال را پرورد، و مِهر پدری را که از او دریغ شده بود به او ارزانی داشت. در واقع سیمرغ جای پدر زال را گرفت و پس از آن در همهٔ مراحل زندگانی راهنما و یار و یاور زال شد. فرخ نیز فریدون جوان را راهنمایی می‌کند و می‌پرورد.

فریدون پس از گرفتن دیپلم برای رهایی از سرگشتگی و بیکاری دفترچهٔ آماده به خدمت می‌گیرد و به سربازی می‌رود و پس از بدرود با خانوادهٔ خود و خانوادهٔ «فرخ» به سوی ایستگاه راه‌آهن می‌رود تا سوار قطار شود. او در تاکسی در وجود رانندهٔ پیر و مشفق، پدری پیدا می‌کند و او را در ایستگاه در آغوش می‌گیرد و در آغوشش گریه می‌کند. او که به زمان وداع با مادر و خواهرش و با شیدا از گریستن خودداری کرده بود، در اینجا به سرشت جوانی می‌گرید. گریهٔ او می‌تواند نشان بریدگی‌اش از پدر باشد یا بریدگی‌از شیدا که همراه او در سلوک عشق بوده است. دلش می‌خواهد برای رانندهٔ پیر نامه بفرستد:

تازه در آن لحظه فهمیدم اسم و آدرسش را ندارم و قطار هم سرعت گرفته بود. اما به حرفش گوش کردم و در طول چهارده ماه سربازی هر بار دلم سخت هوای پدر می‌کرد، او را در نظر می‌آوردم و برایش نامه می‌نوشتم بی‌آنکه بفرستم... پدرجان فرزندت از فقدان تو رنج بسیار می‌برد.

پس هنوز همهٔ رشته‌های علاقه گسسته نشده است و بعد، باز فریدون را می‌بینیم که به خانهٔ پدر باز می‌گردد و مدتی کوتاه در آنجا می‌ماند. خبر شهادت فرخ، مبارز دوران ستمشاهی در تظاهرات جلو دانشگاه، فریدون را از حالت انفعالی خارج می‌سازد. راهنما و دوست او را کشته‌اند و او باید انتقام

بگیرد. پس به موج مبارزه می‌پیوندد و فصل تازه‌ای از زندگانی او در داستان باز می‌شود. سقوط حکومت شاه باعث می‌شود که فریدون ده ماه زودتر از موعد مقرر سربازی به خانه بازگردد. وضع و قیافهٔ او طوری است که در آغاز، افراد خانواده او را نمی‌شناسند. به هر حال، حضور او موجب شادی است،اما با این همه حضور پدر برای پسر سنگین است و آب دو نسلی که معیارهای متفاوت دارند در یک جوی نمی‌رود:

سنگینی حضورش را از دستی که بر شانه‌ام گذاشت احساس کردم. چانه‌اش می‌لرزید. دست دادیم و ناگهان مرا گرفت تو بغل و سرش را گذاشت رو شانه‌ام و به سیری دل گریه کرد. همه گریه کردند، حتی مردها. سری را که بر شانه‌ام بود نمی‌شناختم. به پدر شباهت داشت، اما او نبود.

فریدون ساکش را برمی‌دارد و در میان گریهٔ خویشان و حتی پدر، خانه را ترک می‌کند و پس از این صحنه جامعه، میدان مبارزه و ابراز شخصیت اوست. او برای رسیدن به استقلال و برپای خود ایستادن باید خود را بسازد، هنجارهای نادرست را از خود بزداید تا سنگینی بار گذشتهٔ او را از پویایی باز ندارد. می‌خواهد آنچه را که پدرش به غلط به او آموخته است در خود کشف کند و بعد از کسب استقلال در برابر پدر حضور یابد و به او بگوید پسری است که به آموزش‌های خود بزرگ شده و هیچ کینه و دشمنی با پدر نیز ندارد و این دعوی تازه‌ای است که نسل جوان در چالش با نسل پیر طرح می‌افکند

با آنکه مدعی‌ام پدر من یل‌تر از رستم است و من زجر (ضجر) کشیده‌تر از سهرابم و قصهٔ نوشدارو هم برای من خیلی جدی است، اما خوشبختانه سمج‌تر از آنم که بمیرم و آن را به دست نیاورم... من کسی نیستم که بگذارم خشکی و جمود، که خاص پیران است، پشت فرزی و چالاکی را که خاص جوانان است، به خاک بیاورد.

رمان*نوشدارو* نخستین رمانی نیست که مشکل جدال دو نسل را در ادب معاصر ما طرح می‌کند. پیش از مؤذنی داستان‌نویسانی مانند جمال میرصادقی در *درازنای شب* و بهمن شعله‌ور در *سفر شب* به طرح این مشکل پرداخته بودند. در آثار دیگر مانند *درد سیاوش*، اثر اسماعیل فصیح، *طوطی* نوشتهٔ زکریا هاشمی و داستان کوتاه *سایه‌های خسته* از محمود دولت‌آبادی نیز از این کشاکش سخن رفته است. در *درازنای شب* پسری به نام کمال در برابر پدرش که می‌خواهد او را کاسب بار بیاورد، مقاومت می‌کند و پس از منازعه‌ای طولانی پدر را می‌زند و از خانهٔ پدری بیرون می‌رود. این داستان که به شیوهٔ روایت ساده و گزارشی نوشته شده، چالش پدر و پسر را در متن غامض تحولات اجتماعی ترسیم نمی‌کند. جمله‌های داستان اغلب تهی از بار دراماتیک رمان‌نویسی و تحلیل‌های آن کلیشه‌ای است. پدر «کمال» می‌گوید:

همین قدر که خوانده بسش است. بیشتر می‌خواهد چه کند؟ من که شش کلاس بیشتر نخوانده‌ام مگر توی زندگی‌ام مانده‌ام؟ این مدرسه‌ها دین و ایمان بچه‌ها را خراب می‌کنند.

کمال سرانجام تصمیم خود را می‌گیرد و نزد دوستش محمود که جوانی است خودساخته و ضد بورژوازی می‌رود و از دوستان اشرافی‌اش (منوچهر و فرشته) نیز می‌بُرد. تنها کار نمایان کمال، زدن پدر و ترک خانهٔ اوست، و در بقیهٔ صحنه‌ها فردی غیرفعال یا ناظری بیش نیست که امواج حوادث او را به این سوی و آن سوی می‌برند. اما داستان *نوشدارو* مشکل را در متن جامعه‌ای متحول طرح می‌کند و افق فریدون از افق کمال بسی گسترده‌تر است. فریدون عصیانگری است که فرهنگ دارد، افق معنوی دارد. خود نویسنده می‌گوید که عصیان فریدون به انگیزهٔ «عقدهٔ اودیپوس» نبوده است:

آیا من به پدر به عنوان یک شخص نگاه می‌کنم یا در وجود او یک فرهنگ می‌بینم؟ راستش این عقدهٔ اودیپ و عقده‌های دیگر حسابی نخ‌نما شده‌اند.[۳]

اسطوره‌ها دریافت فریدون را عمق می‌بخشند و گسترش می‌دهند. فریدون با سیری که در اسطوره‌ها می‌کند در واقع فرهنگ چند هزار ساله را از خود عبور می‌دهد تا خویشتن خود را تجربه کند. اولین تجربهٔ او سهراب است، سهرابی که ناکام است. فریدون استعدادهای خود را که از سرکوب پدر نشکفته مانده، سهرابی دیگر می‌پندارد و در این مقایسه تا آنجا پیش می‌رود که خود را ناکام‌تر از سهراب می‌یابد.[۴]

در ادب جهانی نیز جدال دو نسل بارها طرح شده است. از *پدران و پسران* تورگنیف و *بازاروف قهرمان* او که بگذریم، به «تصویر هنرمند در مقام مردی جوان» جمیزجویس می‌رسیم. استیفن (معرف خود نویسنده) فرزند سایمون دیدالوس نمایانگر دورهٔ جوانی خود جویس است که به سبب سخت‌گیری خانواده و مدرسهٔ «یسوعیان» دابلین ضد جامعه، پدر و هنجارهای اجتماعی سر به شورش برمی‌دارد و پدرِ تنی خود را تحقیر می‌کند تا به پدر آرمانی برسد. او احساس می‌کند که پدرِ تنی‌اش پدر واقعی او نیست. پس از کجا آمده و اصلش از کجاست؟

امتیاز کار مؤذنی در قیاس با *درازنای شب* در این است که در *نوشدارو* جدال دو نسل، فقط بر سر این نیست که پدر طالب است پسرش چون او کاسبکار شود، بلکه در این است که این جدال، منظره‌ای اجتماعی و امروزین به خود می‌گیرد و آینده را نیز در دورنمای خود دارد. در آغاز، خود را سهراب می‌بیند، اما چون مقاوم است نمی‌خواهد روزگار سرنوشتی مانند سرنوشت سهراب برای او رقم زند، پس به زال می‌رسد. به گفتهٔ نویسنده: «اگر زال به جهت موی سفید، مورد بی‌مهری پدر قرار گرفت، فریدون از بی‌مهری پدر به موی سفید دست یافته. پس زال را پشت سر می‌گذارد تا به سیاووش برسد.»[۵]

برخی جمله‌های *نوشدارو* گرچه عمق جدالی دو نسل را نشان می‌دهد، کمی نامناسب است. از جمله عبارت «زندگی شاشی» که می‌توانست جای خود را به عبارت بهتری بدهد و همان معنا را نیز القا کند:

من گرسنگی را تحمل می‌کنم همچنان که یک بار در کودکی تحمل کردم؛ اما به روی خود نیاوردم. یک وقت عاقت می‌کند. مهم نیست، چون من هم او را عوق می‌کنم. نشاشیدی شب دراز است. شب‌ها درازند، اما من خاطرهٔ روزها را که در سر دارم و تازه پایان شب سیه سپید است. جای سفت نشاشیده‌ای. آه،شما هم که همهٔ مثال‌هایتان شاشی است.[۶]

مؤذنی در *نوشدارو* توانسته است مشکلی اجتماعی را در آهنگ حدیث نفس رمان مدرن تصویر کند و به خلاف رمان‌نویسان مدرن امروز ما، که اغلب شخصیت‌های منفعلی عرضه می‌دارند، که سمفونی مرگ می‌نوازند یا در آیینهٔ رمان و در خانهٔ زبان لنگر می‌اندازند، نشان بدهد که زندگانی جمع و فرد به هم پیوسته است و هر یک در جای خود اعتبار دارد و نیز توانسته است بگوید: آینده مسدود نیست و دلیلی ندارد که جوانان پس زانوی غم بنشینند و غصه بخورند و نیز توانسته است این مسأله را طرح کند که در جدال دو نسل، پس از به رسمیت شناختن استقلال و اعتبار پسر از سوی پدر، امکان تفاهم هست و دیگر پدر و پسر نه در مقام دشمن، بلکه در مقام دوست و پدر و پسر حقیقی و آگاه می‌توانند در جوار هم زیست کنند.

داستان، مانند دیگر نوشته‌های مؤذنی ساختار نرم و غنایی دارد و به صورت تک‌گویی درونی است، اما از آنجا که فریدون برپای خود می‌ایستد یا به مبارزهٔ اجتماعی می‌پردازد، آهنگی حماسی پیدا می‌کند؛ به ویژه آنجا که به کار اصلی خود (نویسندگی) مشغول می‌شود:

وقتی که می‌نویسم انگار بر من باران می‌بارد، روح پاکیزه‌ای در من می‌چرخد.

بشارت (۱۳۷۲) حدیث زندگانی، پیام‌آوری و شهادت عیسی مسیح است به روایت انجیل‌ها و تفسیرهای دینی. نوعی بازنویسی است. کاتب، حواریان و برنابا حدیث را روایت می‌کنند. نویسنده باز در اینجا دل‌مشغول دنیای درون آدم‌هاست و کاری به روابط تاریخی ندارد، و برخلاف آنچه نویسنده یا ناشر، آن را «رمان» نامیده‌اند، داستان کوتاهی بیش نیست. زندگانی عیسی مسیح و شهادت او می‌تواند به صورت قصه‌ای بلند و با توجه به رویدادهای این زمان بازسازی شود. می‌دانیم که عیسی پیام‌آور راستی و عشق در تضاد با حاکمیت یهود و امپراتوری روم قرار می‌گیرد و شورش و قیام او قیامی است ضد بیداد رومیان و جهل‌پروری کاهنان یهود. امروز نیز امپراتوری جهانگیر و جدید، جای امپراتوری روم را گرفته و بر جهان ستم می‌راند. سرمایه سالاری جدید به سرپرستی آمریکا امروزه جهان را پر بلا کرده است و مبلغان آن در همه جا جهل می‌گسترند و می‌خواهند مردم، به ویژه جوانان را در تمنیات نفسانی غوطه‌ور سازند و ریشهٔ تفکر را بخشکانند. در زمان قدرت دولت شوروی نیز در روسیه وضع چنین بود. حکومتی تازه نفس و استبدادی متمرکز، همهٔ مردم روس و اتباع دیگر خود را در یک جهت پیش می‌راند: تبدیل فرد به مهرهٔ ماشینی عظیم و از بین بردن آزادی اندیشه و استقلال فرد. میخائیل بولگاکف در کتاب «*مرشد و مارگریتا*» در قبال این وضع عصیان کرد و حاکمیت خودکامهٔ شوروی را به زیر پرسش کشید. او برای نشان دادن مهر و شفقت بشری و محکوم کردن دستگاه خودکامه، صحنهٔ محاکمه و تصلیب عیسی را به صورت رمان جدید درآورد. روایت رمانی او بیان مجدد روایات *انجیل* نیست، بازسازی آنهاست؛ اما روایت مؤذنی در *بشارت* گرچه چند صحنهٔ مؤثر نیز دارد، داستان مکرر شده‌ای است.

یکی از ویژگی‌های عمدهٔ قصه‌نویسی نویسنده، این است که به تمثیل‌ها، رمزها و نمادها بگراید، یعنی حوادث را درونی کند (و این خصوصیات برخی

رمان‌های مدرن است). اما به همان نسبتی که او به سوی نمادها و شعرگونگی پیش می‌رود، کمبود تجربه‌های اجتماعی و تاریخی خود را نیز بیشتر نمایان می‌سازد. ما هنر نویسنده را تصدیق می‌کنیم، اما حضور نویسنده را در بیان رویداد قصه‌ها ـ که به قصه‌ها کیفیتی مونولوژیک می‌دهد ـ نمی‌توانیم پوشیده نگاه داریم. این همه توجه به ضرب و وزن کلام و توجه به تأثرات دانستگی و تصویری کردن ماجراها، از نگرشی «ایستا» خبر می‌دهد و نویسنده را وامی‌دارد زندگانی درونی آدم‌ها را عمده کند و در نتیجه چارچوب کار او محدود می‌شود. نویسنده که در *کلاهی از گیسوی من* توانسته بود تعادل درونی و واقعی (برونی) را حفظ کند، پس از آن گام به گام به سوی کشف درونی اشخاص و عمده کردن آن به اسلوب تأثر حسی و تصویری پیش می‌رود تا به داستان بلند *نوشدارو* می‌رسد که در آن تعادل از دست رفته را باز می‌یابد. در آغاز کتاب آمده است:

نفرین بر تو ای دنیا! که آتش دوزخ را به پس و پیش گام‌های ما برمی‌افروزی؟ کجاست آن نفسی که اندوه را شفا بخشد، روح برنابا فلج شده است.[۷]

نویسنده که در برخی از قصه‌های خود گرایش‌های عرفانی نشان می‌دهد، در اینجا به طور کامل «عرفان» را که هدف آن پرورش معنوی انسان است نه ترک مطلق جهان را با «گنوستی‌سیزم» و ریاضت مسیحی یگانه کرده است که نه چگونه خوب زیستن، بلکه چگونه خوب مردن را می‌آموزد. اگر او در مثل، آثار روزبهان و احمد غزالی و اشعار حافظ را خوب خوانده بود به این نتیجه نمی‌رسید. سعدی سروده است:

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

و حافظ می‌سراید:

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد....

به‌طور دقیق در همین جاست که راه عرفان ما از ریاضت مسیحی[۸] و فلسفه «گنوستی سیزم» ـ که دنیا را ظلمت و اهریمنی می‌داند ـ جدا می‌شود. زیستن در جهان وهمناک در زندگانی جانوری با زیستن در جهان و توجه به زیبایی و روشنی و اندیشهٔ نیک‌یافتن تفاوت دارد. اولی نشانهٔ ضعف اراده و بدشماری جهان است و دومی علامت همت بلند و کوشش پایدار در جست‌وجوی نیکی و زیبایی است و نویسنده این نکتهٔ دقیق و ظریف را به دست غفلت سپرده است. کاتب قصه درست می‌گوید: «این دنیا بی‌ارج نیست، اگر از آن به نیکویی بهره بریم». پس چرا باید پی در پی از گناه و زشتی سخن گفت. مسأله این است که جهان جمع اضداد است و تنها کسی می‌تواند جهان را بشناسد و به مرتبهٔ بالاتر و اندیشهٔ نیک برسد که مشکلات کار را بشناسد و به جای بد شمردن دنیا به آباد کردن آن بپردازد. این که تکنولوژی مدرن نمی‌تواند مشکل انسانی را بر طرف کند و تفکر «گنوستی‌سیزم» نمی‌تواند انسان کوشا و آزاده بسازد، حکایت‌گر همین مشکل است. تفکر صنعتی، امروز انسان را بردهٔ ماشین کرده است و تفکر دومی، انسان را مرتاض می‌کند. به این مشکل توجه باید کرد. نگاه عارفانی مانند حافظ و روزبهان بر زیبایی و روشنی متمرکز است. این عارفان با آسمان، باغ، چشمه و گل و پروانه و لرزش گلبرگ‌ها وقتی که نسیم آنها را به چمیدن وامی‌دارد و طلوع خورشید در بامداد و نورافشانی آن بر زمین در ساعات روز و درخشش ماه و ستارگان در شب ... پیوند بسته‌اند. با زیبایی‌های طبیعت و سخنان زیبا و گام‌زدن در باغ‌ها و گلگشت‌ها و نگریستن به اشیا و باشندگان قشنگ در خانه، کوچه و کوی زندگانی می‌کنند. البته زشتی و بدی نیز هست، ولی آنها را کسانی به وجود می‌آورند که فکر می‌کنند زشتی و بدی جهان را فراگرفته است و انسان در ذات خود، بد و آلودهٔ گناه است و مرگ، انسان را از قفس تن می‌رهاند. ولی مولوی و دیگر نیک‌اندیشان به ما

گفته‌اند. «گر بود اندیشه‌ات گل، گلشنی» پس زندگانی و جهان را باید از این منظره نگریست «خطا بود که نبینند روی زیبا را».

در *بشارت* کاهنان، کاتبان و فریسیان در نابود کردن پیام‌آور عشق کوشا هستند و می‌گویند او را به صلیب کشیدیم، زیرا به ریختن آبروی ما برخاسته بود. کاتب راستین کتاب، با نوک خامه، کاهن اعظم را به محاکمه می‌کشد. بر سرش تاج خار می‌نهد و به زانو به زمین درش می‌افکند. کاهن‌های دیگر «گناهان» عیسی را برمی‌شمارند که گفته بود: سهم قیصر را به قیصر بدهید، تقالید ما را واگذاشته بود، ما را به دورغ و ریا متهم کرد، نذر و نیاز و قربانی را بد شمرد، آفریدگار خدا را آزاد آفرید... کاتب به مدد کلک خود، کاهن اعظم و کاهنان دیگر را به جرم اینکه «قول عیسی را نپذیرفته‌اند» بر دار می‌کشد. سپس به سراغ یهودا اسخریوطی می‌رود، کسی که استاد خود را به سی سکهٔ زر فروخت. کاتب در فکر است که چرا استاد چنین شخصی را به یاری خود برگزید؟ آیا یهودا مأمور کور و کر تقدیر بوده است؟ و خواب می‌بیند که یهودا همان ابلیس است با چهرهٔ بسیار زیبا، همچون ابلیس متنزل شده است و نیز متبدل به سیمای عیسی تا بر او همان رود که او برای عیسی خواسته است. در پایان کتاب، عیسی بر مادر و حواریان پدیدار می‌شود و دل ایشان را شاد می‌کند و حواریان را می‌فرماید به راستی و خوبی بکوشند و سپس همراه چهار فرشته به آسمان صعود می‌کنند. و کاتب می‌گوید: «به تمامی حقیقت دست یافته است» ولی ای کاش! کاتب درمی‌یافت که «حقیقت، کشف نشدنی است» و این گفتهٔ فرزانه‌ای را می‌شنید که گفت: «اگر تو همهٔ حقیقت را می‌دانستی، هیچ کاره بودی».

نویسنده در *سفر ششم* به سراغ روایات *عهد عتیق* می‌رود. گمان می‌رود که *سفر* (= کتاب) ششم او حاشیه‌ای باشد بر اسفار پنجگانهٔ *عهد عتیق*. کتاب به شیوهٔ بشارت‌ها و با تصاویر حسی و شاعرانه نوشته شده است و در آن در

بخش‌ها رگه‌هایی از اسلوب نگارش *مزامیر* و *غزل غزل‌های سلیمان* دیده می‌شود. در بخش نخست «هارون روایت می‌کند»، حضوری نادیدنی اما محسوس هارون را برمی‌گیرد و به دیدار موسی می‌برد. این سفر درونی و فرا واقعی است. موسی در جایی هارون، برادر بزرگترش را یاد کرده است و هارون باید به سوی نیل راه بیفتد تا در رود نیل به صدای موسی شسته شود، مگر دلتنگی‌اش زدوده گردد. آسمان نورباران است و این نوری است که آل بنی‌اسرائیل را شاد و دل مصریان را غمگین می‌سازد. اسراییلیان از فرعون و مصریان ستم بسیار کشیده‌اند و هوای دیدن موسی و رها شدن دارند. شبی شگرف است، از آسمان، نور می‌بارد و قوم موسی نجوا می‌کنند و سکوت همه جا را فراگرفته است. گشتی‌های فرعون، راه بر هارون می‌بندند و به او فرمان می‌دهند بازگردد،اما ناگهان، همان حضور فرا می‌رسد و گشتی‌ها با هراس می‌گریزند. هارون به کنارهٔ نیل می‌رسد «نیل را از خود عبور می‌دهد. چنان زلال است که انگار سرچشمه‌اش اشک دیدگانی شفاف است». انوار درخشان سطح نیل به هم می‌پیوندند و به پیکرهٔ قایقی درمی‌آیند که حجمی از نور در آن پیش می‌آید. هارون بر نیل جاری می‌شود. ارادهٔ الهی آن است که هارون، وزیر و مشاور و سخنگوی موسی باشد و با فصاحت خود سخنان موسی را به قوم ابلاغ کند: «گفت تو فصاحت اویی، او نیک می‌اندیشد تو فصیح بیان می‌کنی» دل هارون سرشار از شور وشعف می‌شود. سپس به دیدار موسی می‌رسد:

دست تابانش را که به موی و ریشم می‌کشید، احساس کردم برادر بزرگتر اوست نه من، که من در همهٔ این سال‌ها خود را به فریب بزرگ‌تر بودن فریفته بودم.

در «فرعون روایت می‌کند» خواننده در کاخ فرعون است. در اینجا بیان جنبهٔداستانی بیشتری دارد و در آنجا که عشرت او قدرت‌طلبی‌های فرعون را مجسم می‌کند و به ضحک و استهزا می‌گراید و از بیدار شدن و خوابیدن،

عشرت‌ها، میگساری‌ها و حتی قضای حاجت او سخن می‌گوید. در اینجا حاجبان، هامان وزیر و بزرگان دیگر دربار، آسیه که در حق موسی مادری کرد و او را شیر داد، ساحران.... به روی صحنه می‌آیند تا فرعون و دربار او را به نمایش بگذارند. سپس موسی و هارون فرا می‌رسند و فرعون را به پرستش آفریدگار فرا می‌خوانند. فرعون نه فقط این دعوت را نمی‌پذیرد، بلکه بر آن می‌شود که با خدای موسی بجنگد. برای او بُرجکی می‌سازند و او به فراز آن می‌رود و به سوی آسمان تیر می‌اندازد، ساحران خود را گرد می‌آورد تا با معجزات موسی دست و پنجه نرم کند ولی همهٔ این کارها بی‌فایده است و جز شرمساری و حقارت او حاصلی ندارد. حتی ساحرانش از پرستش او خودداری می‌کنند و به موسی می‌پیوندند. فرعون در انجام چاره‌ای نمی‌بیند جز اینکه موسی و قوم او را آزاد کند تا از مصر بروند. با رفتن قوم موسی، مصر حاصلخیز، مخروبه و قصر فرعون کوخ می‌شود. عصای موسی بر فراز همه چیز در حرکت است و می‌تواند همه چیز را زیر و رو کند یا به حال اول بازگرداند. پایان کار، حرکت بنی‌اسرائیل است از مصر و گذر از نیل و تعقیب آنها از سوی سپاه فرعون و غرق شدن ایشان در میان امواج خروشان رود.

نثر مؤذنی در اینجا پختگی بیشتری یافته است. توالی صحنه‌ها با گفت‌وگو پیش می‌رود و بیشتر ویژگی نمایشی دارد، اما کشش داستانی‌اش را نیز حفظ کرده است. ما برای نشان دادن هنر نویسنده دو صحنهٔ متفاوت را که یکی غنایی و دیگر خنده‌ستانی (کمیک) است، نقل می‌کنیم:

چشم‌هایم را از کیف آب ولرمی که مرا به آن شست، بر هم نهادم. گفتم: شراب و دهانم را باز کردم تا در آن شرابی ریزند به طعم گیلاس. گفتم: میل شنا دارم و خود را به آغوش کنیزان رها کردم و بر دستان آنان روان شدم و تا پاهایم خنکای آب را احساس نکردند، چشم نگشودم. به اشاره‌ام کنیزان داخل شدند.

گفتم: اگر خداوندگار شما قایق شود، شما چه می‌شوید؟ گفتند:پاروا! گفتم:پس این قایق بی‌سرنشین را به ماهی‌گیری ببرید.[۹]

ساحران حاضرند و می‌خواهند شکست موسی را عبرت همهٔ بداندیشان فرعون کنند. سحر می‌خواهد با معجزه پهلو بزند. فرعون بر تخت نشسته است:

فریاد زدم صبر کنید تا تخمه برسد، بعد ... و تا صدای چق‌چق تخمه بلند نشد دستان جادوگران من هوا را می‌شکافت، بی‌آنکه جادویی برخیزد. خارش دندان‌هایم با شکست پنجمین تخمه فرو نشست. آمادهٔ دیدار شدم. گفتم: چق-چق شروع کنید که من آمادهٔ دیدار چق‌چق شما چقانم، و محو حرکت دستان جادوگرانم چق شدم. بخار تخمه در مشامم پیچیده بود. ناگاه مارانی چقی رنگ از چق‌چق سرانگشتان چاق جادوگرانم چق شدند و به سوی موسی و هارون چق‌چق... خروش می‌دهم چاق و بنی‌اسرائیل چق و برخاستم. نعره زدم آفرین، و مشتی تخمه را که در دست داشتم به امید آنکه هر یک ماری شود، به سوی موسی و هارون پرتاب کردم و چنگ در ظرف تخمه زدم. نیم نگاهی سوی آسیه انداختم. نگاهم کرد، تخمه تعارف کردم. سر تکان داد که: نه! شانه بالا انداختم و به عقابی عظیم خیره شدم که بال‌هایش را چق کرد و سوی موسی و هارون چق کشید.[۱۰]

روایت فرعون به همین شیوه ادامه می‌یابد تا به صحنهٔ غرق شدن او در رود نیل می‌رسد و او باز همچنان که در امواج رود غرق می‌شود، به روایت ادامه می‌دهد. پیداست که این روایت باید دست‌کم در اینجا از زبان شخص دیگری باشد، چرا که شخص غرق شده قادر نیست سخن گوید «که از مرده هرگز نیاید حدیث». اشکال دیگر کار در مونولوژیک بودن روایت است و این اشکال از اینجاست که نویسنده نتوانسته است روایت را امروزی کند و تنها به بازگویی روایات *عهد عتیق* می‌پردازد. دلایلی که فرعون برای سرکشی‌ها و بدکاری‌های خود می‌آورد، دلایل حریفان اوست. نویسنده همهٔ کارهای فرعون

را به «نفسانیات» او اسناد می‌دهد. شک نیست که فرعون و مصریان قضایا را به همان نگاهی نمی‌دیده‌اند که بنی‌اسرائیل می‌دیده است. آنها بنی‌اسرائیل را مزدور خود و قومی بیگانه می‌دیده‌اند و طبیعی است که انتظار سرکشی از ایشان نداشته باشند. اگر نویسنده با توجه به مدارک تاریخی نظرگاه مصریان را به نمایش درمی‌آورد،و تضاد باورهای قوم را نمایش می‌داد، بهتر به مقصود خود می‌رسید.

در بخش سوم کتاب «لن ترانی» گزارش ساده‌ای می‌بینیم از چگونگی درخواست بنی‌اسرائیل به رؤیت پروردگار و عدم امکان واقعیت یافتن این کار. موسی صورت دنیا را به قوم نشان می‌دهد:

در یک صورت گرگ و خوک و روباه و پلنگ و جغد و موش دیدیم. گرگ، خوک را به دندان می‌درید و پلنگ روباه را می‌بلعید و موش جغد را می‌جوید و جغد صیحه می‌کشید. هر چند صدا از دهان جغد درمی‌آمد، ترکیب صدای خوک و گرگ و روباه و پلنگ و موش بود.[۱۱]

قوم خود را به در دنیا می‌کوبد و می‌نالد و تمنای عفو دارد. موسی قوم را شفاعت می‌کند، ناگاه ظلمات به روشنی گراییده، دروازهٔ دنیا باز می‌شود و قوم در نور معلق می‌شود. سپس مسیر نگاهش به چهره‌ای می‌افتد که هم پلنگ است و هم گرگ، هم خوک، هم روباه، هم موش و هم جغد و آنها را از میان دری که به روی نور بسته و به روی ظلمات باز می‌شود، با حسرت می‌نگرد... و این فرعون است و البته این مطالب نیز اسرائیلیات است نه داستان.

در *سفر ششم*، بخش دوم روایت فرعون به رغم نقصی که یاد کردیم، هم ظرایف داستانی (نمایشی) می‌بینیم و هم ظرایف زبانی و به ویژه ظرایف مطایبه و استهزاء که در بسیاری موارد پوشیده است:

گفتم:آسیه، شفای من تویی باور کن.

گفت: البته همراه با یک خیل دیگر.[۱۲]

یا:

نیل هم به صدای ویز ویز از چرت من عبور می‌کرد. خاطرات نیل، درون یک سبد است. این را چرت من با اطمینان می‌گوید.[۱۳]

مؤذنی در داستان‌نویسی پیچ و خم‌های کار را می‌داند، سایه روشن کلام را می‌شناسد. گمان می‌کنم که اگر او همان شیوهٔ ظریفی را که در *کلاهی از گیسوی من* و *نوشدارو* به کار برده است ادامه دهد، به آفریدن قصه‌های بهتری دست خواهد یافت.

پی‌نوشتها

۱. *ادبیات داستانی*،پرویز حسینی، ص ۵۱، شمارهٔ ۲۵، آبان ۱۳۷۳.

۲. *ادبیات داستانی*،شمارهٔ ۳۵، صص ۶۶ ـ ۶۷، شهریور ۱۳۷۴.

۳. ماهنامهٔ *شباب*، سال اول، شمارهٔ ۴.

۴. *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۲۱،پانوشت ص ۴۹، تیرماه ۱۳۷۳.

۵. ماهنامهٔ *شباب*، همان شماره.

۶. *نوشدارو*، ص ۶، تهران ۱۳۷۰.

۷. *بشارت*، تهران ۱۳۷۲.

۸. مولوی نیز گفته است: «مصلحت در دین عیسی غار و کوه/ مصلحت در دین ما جنگ و ستوه»

۹. *سفر ششم*، ۴۰.

۱۰. همان، ص ,۹۰

۱۱ ـ ۱۲ ـ ۱۳. همان، صص ۱۴۸، ۱۵۱، ۴۹ و ۴۲.

آینه‌های دردار *

(رمان، هوشنگ گلشیری،۱۳۷۲)

روایت اصلی کتاب، بسیار ساده است. داستان زندگانی نویسنده‌ای است به نام ابراهیم که با زنی بیوه آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند. ابراهیم در دانشگاه درس می‌دهد و از زنش جدا شده و یک دختر دارد. او مدتی بعد برای قصه‌خوانی برای ایرانیان مهاجر به اروپا می‌رود و در آنجا با «صنم‌بانو»، عروس دوران کودکیش دیدار می‌کند. صنم‌بانو اصرار دارد که ابراهیم در اروپا بماند، ولی او نمی‌پذیرد و به ایران باز می‌گردد. این طرح ساده ـ به ویژه تا جایی که مربوط به اشتیاق ابراهیم و صنم‌بانو نسبت به گذشته و گسست پیوند دردناک دو نوجوان است ـ بد نیست (گرچه رمانتیک است) و می‌توانست مایهٔ داستان کوتاه و مؤثری باشد، امّا نویسنده از آن ماجرای ساده، رمانی به شیوهٔ نو پرداخته و شاخ و برگ بسیار بر ساقهٔ اصلی روایت بسته است که هم از لحاظ فنی و هم از زاویهٔ معنایی ناقص از کار درآمده است. رابطهٔ مردی با دو زن که در کتاب با خطوط تند نشان داده می‌شود، به قسمی است که می‌توان در غرب دید، یا در رُمان‌های غربی، در مثل در *بار هستی* میلان کوندرا می‌توان خواند و

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۳۶، دی ۱۳۷۴، صص ۲۰ ـ ۲۴.

نامش «مثلث عشق» است! به این ترتیب، نویسندهٔ کتاب، نه فقط صناعت داستان‌نویسی خود را از «مدرنیست‌ها»ی غربی می‌گیرد، بلکه روابط اجتماعی ما را نیز به همان قالب می‌ریزد. نوع بومی این قسم پیوند را در *شوهر آهوخانم* می‌بینیم. سیّد میران به همسرش جفا می‌کند و عاشق هما می‌شود و سر زنش هوو می‌آورد. امّا او بر حسب حقوق شرعی و عرفی خود چنین می‌کند و نوع رابطه‌اش با آهوخانم و هما ـ چه دادگرانه باشد یا نباشد ـ محلی و بومی است و از رسم‌های غربی گرفته نشده است.

همسر جدید ابراهیم، مینا پیش‌تر زن طاهر از مبارزان دورهٔ ستمشاهی بوده. طاهر دستگیر و اعدام می‌شود و مینا و دو دخترش بی‌سرپرست می‌مانند. بعد پدر طاهر، نوه‌هایش را از مینا می‌گیرد و به خانهٔ خود می‌برد و زن تنها می‌ماند. مینا که دانشگاه دیده است، در آزمایشگاهی به کار می‌پردازد و چون دلبستگی‌های ادبی دارد به وسیلهٔ تلفن با ابراهیم تماس می‌گیرد و سرانجام زن او می‌شود. صنم‌بانو نیز پیش‌تر زن مهندس سعید ایمانی بوده، ولی اکنون از او جدا شده و به پشتگرمی حمایت مالی او در خانهٔ کوچک و زیبایی در پاریس زندگانی می‌کند و درس می‌خواند و می‌خواهد دکترا بگیرد. او نیز به ادبیات و آثار ابراهیم دلبسته است.

سعید ایمانی، نخست از مبارزان بود و بعد ساواکی شده و ثروتی به‌هم زده و اکنون در دوبی یا قطر به کار مشغول است و پول پارو می‌کند. کودکان او و صنم‌بانو نیز بزرگ شده‌اند، تحصیل کرده‌اند و به‌کار مشغولند. صنم‌بانو در دل اروپا خانهٔ امنی فراهم آورده است، امّا همچون ابراهیم در چنبرهٔ حسرت گرفتار است. ابراهیم در اندیشهٔ عروس دوران کودکی خود است و او در سوز و گداز داماد دوران کودکیش. چند روز و شبی که این دو در پاریس دیدار دارند، سخن ایشان دربارهٔ دوران کودکی است یا دربارهٔ هنر و ادب و داستان‌های ابراهیم. دامنهٔ این گفتارها بسیار گسترده است و از عرفان و حافظ

و مولوی خودمان گرفته تا بالزاک و ون‌گوک و شاگال و افکار هانری کربَن پیش می‌رود:

هر بار ما به جزیی از این فنجان اشاره کنیم که عیناً خود آن جزء هم نباشد، لامحاله خود فنجان یا بهتر، وجود فنجان را بیدار می‌کند، نتیجه اینکه از این همه منظره‌های گوناگون یا حتی همگون، چیزی در ذهن ما بیدار می‌شود که وجود است یا چیزی است که نه وابسته به نگرنده است و نه قائم به مکان و زمان خودش... ولی حقیقتش این است که این حرف‌ها را هم ما از مستشرق‌های اینجا گرفته‌ایم. از ماسینیون درمثل، نه، از کربَن.

درستی چنین نظریه‌ای، اعم از اینکه کربَن یا دیگری ـ در مثل هوسرل یا هایدگر ـ عرضه داشته باشند، مُحرز نیست و به هر حال با واقعیت‌های تاریخی که در کتاب از آن سخن می‌رود، پیوندی ندارد و از همین دست است مطالبی که دربارهٔ «ناخودآگاهی جمعی (نظریهٔ یونگ) یا نظریهٔ «زبان خانهٔ وجود است» هایدگر، و شیوهٔ کار شومان و شاگال و دیگر نام‌آوران اروپا، به شیوه‌ای گسسته و گاه بدون زمینه‌ای مناسب بین اشخاص داستانی رد و بدل می‌شود. این مطالب نه بر آگاهی خواننده می‌افزاید، نه کشش داستانی دارد و نه در متن جا افتاده است:

رفت نواری گذاشت. فقط شومانش را توانسته بود بخواند. (۱۱۵)

انگار وقتی مجموعه‌ای از شاگال را دید برخاست چند تا را نگاه کرد، گفت: این‌جا می‌دانم از درون هم‌گفته‌اند، حتی از رؤیایی که در بیداری نیز می‌بینیم. (۱۳۵)

سیاه قلم «طرح اندوه» ون‌گوک بود بر ستون میان دو پنجره. (۱۰۹)

صبح پنجشنبه به موزهٔ اورسی رفت و بعد از ظهر از پانتئون دیدن کرد. مجسمهٔ ولتر انگار خودش بود... از صبح تا عصر در موزهٔ لوور دنبال زن بندباز شاگال گشته بود. نمی‌دانستند کجاست. اگر می‌خواست به صرافت دل هر چه را ببیند،

می‌بایست بماند و به هر هفته روزی چند ساعت، تنها، بیاید. (۴۱)

این گزارش‌های شتابزده هیچ خبری از شیوهٔ کار هنرمندان اروپایی به ما نمی‌دهد و آنها را می‌توان نوعی فضل فروشی شمرد.

درونمایهٔ اصلی کتاب «عشق ناکام» ابراهیم و صنم‌بانو است. نویسنده قطعه‌های کوچک روایت‌های پراکنده را کنار هم چیده است که ملاط آن یادآوری‌ها و تأثرات حسی است. در فاصله‌های روایت‌های اصلی، ماجرای مبارزان دههٔ ۵۰ و داستان سرگردانی و مهاجرت همان مبارزان به میان می‌آید و نیز به طور بریده بریده از هنر و سیاست، زندگانی، وضع زیست اروپائیان، عرفان، تاریخ و حتی «دختر اثیری» صادق هدایت سخن می‌رود. نویسنده شیوهٔ کار خود را این‌طور توضیح می‌دهد:

گاهی آدم نمی‌داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد. می‌نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پارهٔ به یاد آمده را متحقق کنیم، برایش زمان و مکان می‌تراشیم. گاهی هم چیزی را مثل وصله‌ای بر پارچه‌ای می‌دوزیم تا آن تکه عریان شده را بپوشانیم. (۹)

من ... جای ثابتی نبوده‌ام ... برای همین همیشه چیزها تکه‌تکه یادم می‌آید. شاید برای همین می‌نویسم تا جمعشان کنم، در عالم خیال در جایی کنار هم، مثل دو همسایهٔ قدیمی. (۸۹)

حالا او عادت داشت که آخر را همان اوّل بگوید. تکه‌تکه می‌نوشت. نه، تکه‌های تن او (صنم‌بانو) را به هر کسی داده بود. (۱۳۸)

این روش کار نویسنده پیش‌تر در *کریستین وکید* (۱۳۴۹) نیز منعکس شده است که در آن نویسنده آرزو می‌کند کاش می‌توانست توی آیینه‌های مُعرّق خود را، نه، تصویر تکه‌تکه شدهٔ خود را ببیند و بعد مجموع آن تکه‌تکه‌ها را. این شیوهٔ نگرش به جهان ـ که از منطق مدرنیسم غربی گرفته شده ـ نه فقط مدعی وصف لحظه‌های زندگانی نویسنده‌ای امروزین است، بلکه طالب

دست‌اندازی به رویدادهای گذشتهٔ دور نیز می‌شود و نویسنده تأسف می‌خورد که چرا واقعهٔ «هجوم مغول به ایران» را در مثل کسی به این سبک ننوشته است:

هر بار که کسی آمده است و آن خاک را به خیش کشیده است با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده‌ایم، مجموعمان کرده‌اند. گفته‌ایم که چه کردند، ولی راستش را ننوشته‌ایم، فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. از شکل و شمایلشان حرفی نیست و یا اینکه دور آتش که می‌نشستند، پشت به آن منارهٔ سرآدمها، پوزارشان به پا بود یا نه؟ (۱۲۸)

نویسنده به مقاومت‌های دلیرانهٔ تیمور ملک و جلال‌الدّین تورانشاه و دفاع قهرمانانهٔ مردم خوارزم و دیگر جاها در سانحهٔ یورش اردوی مغول به ایران اشارتی نمی‌کند. او اگر *تاریخ جهانگشا*، *جامع‌التواریخ*، *سیرت جلال‌الدّین خوارزمشاه*، *روضة‌الصفا* یا دست‌کم داستان‌گونهٔ *نفثة‌المصدور* شهاب‌الدّین زیدری نسوی را خوانده بود و به عبارت مشهور *تاریخ جهانگشا* «آمدند و...» بسنده نمی‌کرد، درمی‌یافت که تاریخنگاران ما نه فقط سیر کلی رویدادها، بلکه جزءجزءِ آنها را ثبت و گزارش کرده‌اند.

ابراهیم تابع نظرگاه مدرنیسم غربی است و در این زمینه بر او حرَجی نیست. خودش نیز می‌گوید که فقط به این شیوه می‌تواند بنویسد. امّا مشکل اصلی در این است که آیا می‌توان رویدادهای اجتماعی، سیاسی و تاریخی را به این شیوه نوشت یا نه؟

«من» شاعر و نویسنده در آثار مدرنیست‌ها، عنصر اصلی است. جهان و رویدادهای اجتماعی در ژرفای متناقض یا متضاد آن شناخته نمی‌شود، بلکه به رنگ تأثرات حسّی هنرمند درمی‌آید. هدف اینان، «شناخت» است، آن نیز به وسیله گفتار و تأمّل درونی و این شناخت، «باطنی» و «رمزی» است. در مثل در رمان ویرجینیا وولف «وسیلهٔ شناخت، فانوس دریایی است که در وجود خانم رمزی، تجلی می‌یابد و او سبب می‌شود که اشخاص داستان یکدیگر را

بشناسند و با خود دیگران به یگانگی برسند. بی‌سبب نیست که وولف با ساختار «قراردادی» رمان کلاسیک به چالش درمی‌آید و با استهزا می‌پرسد که آیا زندگانی شبیه این است؟ و به تأکید پاسخ می‌دهد: نه، زندگانی ریزش رگبار ذره‌های همیشه فروبارندهٔ تجربه است نه سیری نقلی. هاله‌ای نورانی است، پوششی نیمه‌شفاف که آغاز تا پایان آن ما را احاطه کرده است. او در رسالهٔ *داستان نو* به تصویر هنرمند و فصل‌های آغازین «یولیسیس» جویس اشاره می‌کند و در آنها روئیت روان‌شناختی نو و روش هنری جدیدی می‌یابد که جانشین ساختار نقلی رمان کلاسیک خواهد شد. از نظرگاه وولف، جیمز جویس با همهٔ توش و توان خود به آشکار کردن سوسو زدن‌ها و تموّج‌های شعلهٔ درونی، که پیامش را در مغز می‌تاباند، پرداخت. پس اگر ما خود زندگانی را طالب باشیم، بی‌گمان آن را در اینجا خواهیم یافت.

ابراهیم در آغاز آشنایی با مینا و در کوچه باغی پُر درخت به او می‌گوید:

می‌گذاشت تا او همین یک برگ را ببیند. بعد می‌انداختش و می‌گفت: حالا برگرد و نگاهش کن! دیگر نمی‌توانی پیدایش کنی. خوب، اشکال کار ما در همین چیزهاست، امّا من حالا فکر می‌کنم باید خم شد و به یکی نگاه کرد، با دقت. انگار که آدم گذاشته باشد زیر ذره‌بین و مویرگ به مویرگ بخواهد ببیندش. ادای دین به پاییز یعنی همین. (۷۰)

وصف برگ افتاده از درخت به این شیوهٔ «ذره‌بینی» شاید ادای دینی باشد به پاییز و تأثرات حسی، ولی با این شیوه نمی‌توان رویدادهای تاریخی و مبارزه‌های سیاسی ـ اجتماعی و عملکرد تضادهای طبقاتی را نوشت. به همین دلیل است که ابراهیم در وصف و واکاوی رویدادهای دههٔ ۵۰ و زندگانی مهاجران ایرانی و خصایل اینان و روش کار مبارزان کم می‌آورد و تصاویری گسسته و کدر و یک‌جانبه از آنها به‌دست می‌دهد. این اشخاص همه سطحی، ناآگاه و کودک‌وارند. کورکورانه به سوی هدف رفته‌اند و با کردار خود نظام

ستمشاهی را به سوی خشونت کشانده‌اند.

این چریک‌بازی‌ها سبب شد تا مردم عادی از خیلی چیزها محروم شوند: از مسافرت یا تبادل اطّلاعات.

این سخن سعید ایمانی ساواکی است، امّا بهمن (از اشخاص کتاب) نیز با او همباور است:

بی‌ربط هم نمی‌گفت. خودت که می‌بینی کارگزاران سرمایه‌داری همچنان به همه‌چیز دسترسی دارند، امّا ما...(۴۹)

طاهر، نمایندهٔ مبارزان نیز به صورت قالبی وصف می‌شود. پیراهن آستین کوتاه و شلوار لی پوشیده. شلواری که هر دو زانوش وصله دارد. ساکی در دست و پابرهنه با جای زخمی کهنه روی گونهٔ چپ. (۵۷) در عبور از کوچهٔ پُر درخت به همراه مینا و در تماشای شاخه بید باز در اندیشهٔ گریز است. به زیبایی کاری ندارد و می‌گوید این زیبایی‌ها همیشه هست، باید به فکر کسانی بود که زیر یک تکه حلبی می‌خوابند، هرگز حتی شاخهٔ گل یاس بی‌قابلیتی برای زنش نمی‌آورد.(۷۱) کوه هم که می‌رود خم نمی‌شود از آب توی سنگاب به صورتش بزند. (۷۲) زمانی که مینا حامله بوده، حتی یکبار سرش را نمی‌گذارد روی دل او تا صدای قلب کودکش را بشنود. (۷۳) فرج یکی دیگر از مبارزان پسر بچه است. هر روز می‌نشیند و با کودک مینا بازی می‌کند. ساواکی‌ها او را مانند موشی حقیر در کمد لباس مینا به دام می‌اندازند. (۸۵) مهاجران ایرانی نیز از کار خود پشیمانند، گرگ‌وار به جان یکدیگر افتاده‌اند و زن و مرد در کار طلاق و طلاق‌کشی و عشرت و هرزه‌گرایند، یا «خانهٔ زبان» یعنی آلونکی ساخته و در آن نشسته‌اند و داستان می‌خوانند و عرفان می‌بافند و به موزهٔ «لوور» می‌روند. در «سن‌میشل» نشسته‌اند و حسرت «کافهٔ سلمان شاه‌آباد» را می‌خورند و فکر می‌کنند با یک داستان یا حتی ده‌ها، جهان به مراد شود. به موزهٔ اروسی می‌روند، زیرا «همهٔ امپرسیونیست‌ها را در این موزه

یک‌جا جمع کرده‌اند.» (۸۸)

این‌ها مشاهدات ابراهیم است و بی‌سبب نیست که مینا به او می‌گوید:

اشکالش هم همین است که جزئیات را نمی‌دانسته‌ای. همه‌اش حدس زده‌ای. (۸۰)

از نظر ابراهیم، نقص کار مبارزان این بوده است که اندیشه‌های او را نمی‌پذیرفته‌اند. آنها خواسته‌بودند دنیا را عوض کنند، امّا دنیا همان شده بود که بود و حالا در این شهر و آن شهر در خانه‌های یک اتاقه ... زندگی می‌کنند با ماهانه‌ای که «سرمایه‌داری» مقرر کرده است. (۱۵)

ابراهیم به گواهی نوشته‌اش در آن مبارزه‌ها سهم چندانی نداشته است. جزوه‌ای نوشته بود در تاریخچهٔ سانسور ... تا ببرند و اگر توانستند چاپش کنند. بر سر جمع هم سخنرانی کرده بود در شب‌های شعر ونالیده بود که نمی‌گذارند کارها چاپ شود. (۵۴) گزارش دانشکدهٔ صنعتی را یک شبه نوشت و فردا شنیده بود تکثیرش کرده‌اند. (۶۸) در همان زمان می‌رود کنار جویی می‌نشیند و دنبال نخ سیگاری می‌گردد تا دود کند و از آن جای دنج، سیر آفاق و انفس می‌کند و عالی‌جنابانه دربارهٔ دیگران به داوری می‌نشیند:

انگار می‌دانستند به کجا می‌خواهند بروند یا جامعه را به کجا ببرند. (۵۴)

کتاب حسب‌حال شخص ابراهیم است، امّا از آنجا که رویدادهای دههٔ ۵۰ وسیع و عمیق بوده است، پشنگه‌هایی از آنها نیز بر صفحات کتاب باریده است، امّا اوصاف منفی و باژگونه است. گزارشی ناکافی است از دوره‌ای متلاطم. قطعه‌های موزائیک کنار هم چیده شده است به منظور ایجاد رُمانی با سیر مدور و دستیابی به حجم و عمقی فرازمانی.

منطق روایت‌ها کاملاً مونولوژیک است و رویدادها به‌دور افکار ابراهیم می‌چرخند. مینا و صنم و ایمانی... در سبک روایت و جهان‌نگری یکسانند و در واقع تابع جهان‌نگری نویسنده‌اند. گفت‌وگوها تجسّمی و دراماتیک نیست و فضا و

دورنمای رُمان، محصور به زاویهٔ تنگ نظرگاه ابراهیم است. به ویژه صنم‌بانو و مینا همان مطالبی را می‌گویند که پسند اوست. مینا نیز باور دارد با نوشتن هیچ چیز عوض نمی‌شود.

نمی‌خواهم چیزی عوض بشود. راستش می‌ترسم. فقط می‌خواهم دخترها که بزرگ شدند، نوشته‌های ترا بدهم به آنها و بگویم یکی که همه‌چیز را می‌دانسته راستش را نوشته. اگر خواستید بخوانید. (۸۰)

ظاهراً مینا شوخی می‌کند یا می‌خواهد دل ابراهیم را به‌دست آورد، زیرا که همه ـ از جمله خود ابراهیم ـ می‌دانند که «همه‌چیز را همگان دانند و همگان هنوز از مادر نزاده‌اند.» جای دیگر کتاب می‌خوانیم:

نکند می‌خواهی بگویی هر چه نوشته‌ای تخیّلی بوده است؟

نمی‌دانم، امّا راستش، واقعیّت برای من، حالا لااقل همان‌هاست که نوشته‌ام. (۳۴)

نتیجهٔ منطقی این مقدمه این است که «ابراهیم راستش را ننوشته است» و آن واقعیتی را که نوشته است، واقعیّتی است خیالی و نه بیش.

این نیز مطایبه‌ای است که ابراهیم می‌گوید: واقعیّت اغلب تخته پرش ماست، زیرا که بی‌درنگ می‌پرسد: آیا نویسنده آدم‌ها را شیئی نمی‌بیند و خود پاسخ می‌دهد که:

راستش اغلب همین‌طور است، چون مجبور است از آنها فاصله بگیرد تا بتواند فرزند کلی یا معشوق کلی‌شان کند، امّا در عین حال چون می‌خواهد آنها را از درون هم ببیند، پس می‌شوند همان فرزندی که منحصر به فرد است، معشوقی که بدیل ندارد... همین رفت و بازگشت میان کلی و جزیی است که او را متناقض نشان می‌دهد.(۱۵)

امّا روایت ابراهیم چنین فراروندی را نشان نمی‌دهد. طاهر، مینا، سعید ایمانی و حتی صنم‌بانو... از درون دیده نشده‌اند. سعید ایمانی و مبارزان مهاجر

به گونه‌ای یکسان حرف می‌زنند و به نتیجه‌ای یکسان می‌رسند. متناقض بودن ابراهیم، نتیجهٔ انکشاف درون و برون واقعیت‌ها و خصلت‌آدمیان نیست، حاصل اغتشاش فکری خود اوست که نمی‌گذارد خصلت‌های واقعی اشخاص و پویهٔ چند لایی فراروندی تاریخی را ببیند، به همین دلیل وقتی که مینا می‌خواهد بالاپوش، پالتو یا چوخای یادگاری طاهر و مبارزان دیگر را که از عرق و بوی تن [و خون] صدها انسان سنگین است، بر دوش دخترهایش بگذارد، یا آن را در طشت مسی چند دست بشوید تا پاک شود و فردا بپوشد و سرکار رود، ابراهیم می‌گوید:

این هم یک راهش است، ولی می‌شود نشان هیچ کس هم نداد. هر نسل یا حتی هر آدم چوخای خودش را دارد که لازم نیست به ارث بگذارد. (۸۳)

بر حسب این استدلال، تاریخ و تجربهٔ تاریخی نسل‌ها، حرف مفتی است و هر انسان باید راه خود را بدون توجّه به ارثیهٔ گذشتگان بگیرد و برود و اینکه در این سلوک به کجا می‌رسد نیز چندان اهمیّتی ندارد. بی‌سببی نیست که ابراهیم و صنم‌بانو هر دو در پایان کتاب به این نتیجه می‌رسند که «بازی را باخته‌اند» و حتی ابراهیمی می‌گوید:

اگر به راه دیگری هم می‌رفتیم بُرد نبود، فقط شاید معالجه بود، باختی دیگر! (۱۵۸)

ولی زندگانی جای بازی نیست. سکوی تماشا نیز نیست که بر آن بنشینند و برگ پاییزی یا خال «زیرگونهٔ صنم‌بانوها» را در سایهٔ درخت گل ابریشم بنگرند. ما مخلوق تجربه‌های گذشتگان و خالق تجربه‌های آیندگانیم. داستان نیز «شکل دادن به کابوس فردی و تلاش به یادآوری یا تثبیت خوابی که یادمان رفته نیست که بتوان با آن کابوس جمعی‌مان را نشان بدهیم تا شاید باطل‌السحر ته‌ماندهٔ بدویتمان بشود»:

داستان‌نویس هم‌گاهی ارواح خبیثه‌مان را احضار می‌کند، تجسّد می‌بخشد و

می‌گوید:

این شما و این اجنه‌تان. (۱۴)

این پیام آخرین نویسندهٔ مدرن ماست. امّا من در کتاب *آینه‌ها*... نشانه‌ای از «تسخیر اجنه» نمی‌بینم. برعکس در آن جن‌ها و دیوهای تازه‌ای مانند: آینه‌های مقعر، صوّر مثالی، یأس، رکود و شئی‌شدگی آدم‌ها... سر بلند می‌کنند و بازیگری می‌آغازند. ابراهیم به زبان بی‌زبانی می‌گوید که تک و تنها خرق عادت کرده و «از بت‌پرستی» رسته‌است، امّا به او می‌توان اطمینان داد که در درون او «آن بت که ز بت‌پرستی رسته است» باقی است.

داستان‌نویس پیشرو نیازمند تجربهٔ تاریخی است. «آموزگاران نیز خود باید تربیت شوند» روان کسی که سنگین‌بار از «کابوس فردی» است، مشکل بتواند باری از دوش دیگران بردارد و «باطل‌السحر ته‌ماندهٔ بدویت» دیگران شود، زیرا که او خود به تصریح می‌گوید:

من پیر شده‌ام یا اصلاً پیرم و ترسو، به خاطر همین نمی‌خواهم معالجه شوم. (۱۵۸)

مثل مشهوری است که می‌گوید: «طبیب، یداوی المریض و هو علیلٌ» این حسب‌حال ابراهیم و تفسیر روایت اوست. آری، او خویشتن گم است، که را رهبری کند!؟

سووشون*

(رمان، سیمین دانشور، ۱۳۴۸)

سیمین دانشور، داستان‌نویس و مترجم هنرمند، در شیراز به دنیا آمد. او پس از آموزش ابتدایی و متوسّطه در شیراز، وارد دانشکدهٔ ادبیّات تهران شد و در ادبِ فارسی و فلسفهٔ زیبانگری به اخذ درجهٔ دکترا نایل آمد، و در آمریکا نیز به تکمیل آموزش فلسفهٔ زیبانگری ادامه داد. او زمان تحصیل در دانشکده، با جلال آل‌احمد آشنا شد و به همسری او درآمد. این وصلت فرخنده، هم در کار او هم در کار جلال و هم در پیشبرد ادب معاصر ایران تأثیر بسیار داشته است. سیمین‌دانشور سال‌ها در دانشکدهٔ ادبیّات تهران به آموزش فلسفه و ادبیّات پرداخت و در همین زمان، ترجمه را شروع کرد و قصه‌های ارزنده‌ای نوشت و به چاپ رساند. مهمّترین کارهای او اینهاست: *آتش خاموش*، *سووشون*، *به کی سلام کنم؟*، *جزیرهٔ سرگردانی*، *شهری چون بهشت* و ... *داغ ننگ* (ترجمه از هاثورن)، *باغ آلبالو* (ترجمه از چخوف)، *بنال وطن* (ترجمه از آلن پیتون)، *چهل طوطی* (قصهٔ قدیمی با جلال آل احمد).

دانشور، قلمی شیرین و روان و شاعرانه دارد و کتاب *سووشون* او از

---

* *ادبیّات داستانی*، شمارهٔ ۱۷، اسفند ۱۳۷۴.

پرفروشترین رُمان‌های جدّی معاصر فارسی بوده است. *سووشون* به زبان‌های انگلیسی و ژاپنی نیز ترجمه شده و در نشریّه‌های ادبی اروپا و آمریکا به بحث و نقد گذاشته شده است. این کتاب، به طور عمده سیاسی و اجتماعی است، ولی در لایهٔ دیگر کتاب، زندگانی زن طبقهٔ متوسط جامعهٔ ما در دورهٔ پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ و سقوط حکومت رضا شاهی به نمایش گذاشته می‌شود، و همین لایهٔ کتاب است که از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. داستان، دربارهٔ یوسف و همسرش زری است، و در شیراز روی می‌دهد. یوسف مالک است، امّا نه از آن مالکانی که با کمک دولت و قانون، خون رعایا را می‌مکند و به بهای فقر روستا، زندگانی آسوده‌ای برای خود فراهم می‌آورند، بلکه مالکی تحصیلکرده و مخالف بیدادگری و استعمار است. او از فروش غلّات حاصل املاک خود به نیروهای انگلیسی که جنوب ایران را اشغال کرده‌اند، خودداری می‌کند و با وابستگی دولت به کشورهای استعماری مخالفت می‌ورزد و در این نبرد از پا در می‌آید. زری نیز تحصیلکرده است و آرمان‌های اجتماعی دارد، ولی با تندروی‌های شوهرش موافق نیست، و در طول مبارزه‌های شوهرش، مدام در هراس به سر می‌برد. دلش گواهی می‌دهد که یوسف عزیز او در این نبرد از پای در خواهد آمد؛ از این‌رو می‌کوشد همسرش را به اعتدال و مدارا ترغیب کند. امّا سیر رویدادها در جهت مخالف خواست و امید او در حرکت است. سرانجام، دشمنان، یوسف مبارز را می‌کشند و زری در اندوه از دست دادن شوی به سوگ می‌نشیند. جدال آرام و پنهانی یوسف و زری داستان را پیش می‌برد، و این جدال با جدالِ بزرگِ یوسف و عوامل حکومتی همدوش هم جریان می‌یابد.

زری به یوسف می‌گوید:

به طور ترسناکی صریح هستی... این صراحت تو خطر دارد. اگر من بخواهم ایستادگی کنم، اوّل از همه باید جلوِ تو بایستم و آن‌وقت چه جنگ

اعصابی راه می‌افتد! می‌خواهی باز حرف راست بشنوی؟ پس بشنو. تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای... آن قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده.

این سخن زری را البتّه دالّ بر این نباید گرفت که یوسف ـ همانند سیّد میران، قهرمان رمان *شوهر آهو خانم* – بر همسرش ستم روا می‌دارد، یا سر او هوو می‌آورد. یوسف، همسر و کودکانش را بسیار دوست می‌دارد، و اسباب آسایش آنها را فراهم می‌آورد. در خانهٔ آنها از فقر و بی‌فرهنگی و دوگانگی خبری نیست. جدال او و زری با اهداف و روش مبارزهٔ سیاسی و اجتماعی وی بستگی دارد. زری نمی‌خواهد یوسف از بین برود و زندگانی خانوادگیش آشفته شود. یوسف که در انگلستان درس خوانده و ریشهٔ مفاسد اجتماعی را می‌شناسد، می‌خواهد زندگانی جامعه را به سامان بیاورد. او با رویّهٔ احزاب چپ نیز موافق نیست، و مبارزهٔ مستمر و آرام را چارهٔ کار می‌داند. گرچه در این مورد نیز تُند نمی‌راند و به زری که در بنیاد با فتوحی (دبیر مدرسه و از نمایندگان حزب مخالف است) می‌گوید: «رویّهٔ اینها غلط است، امّا نباید امکان تجربه را از ایشان گرفت. » امّا این مبارزه بین یوسف و حاکمیّت آن روز را که یکی از عناصر اصلی رمان است، به چه نحو توضیح می‌توان داد؟ یوسف نمایندهٔ چه گروه اجتماعی است؟ با نفروختنِ غلّاتِ املاکِ خود به متّفقین، چه هدفی را دنبال می‌کند؟ در واقع، یوسف تصویر صادقانه‌ای است از جلال آل احمد، چه تصویری از روشنفکری صریح و خشمگین و منفرد؛ روشنفکری که هم چپ را غیر اصیل می‌شناسد و هم راست را. هم با زینگر انگلیسی مخالف است و هم با فتوحی نمایندهٔ گروه چپ آن زمان. با همهٔ جذّابیّتی که سیمای یوسف به یُمن قلم سیمین دانشور یافته است، جدال او با عوامل چپ و راست و حاکمیّت، مبیّن مبارزه‌ای ریشه‌ای نیست.

گرچه او با همسرش نزاع می‌کند که چرا در زمان آبستنیِ مجدّدِ خود نذر

کرده برای زندانیان نان و خرما ببرد، فایدهٔ خیرات و مبرّات چیست؟ کار از اساس خراب است، امّا مبارزهٔ او نشان نمی‌دهد که وی در راه دگرگونی‌های ریشه‌ای گام برمی‌دارد. تردیدی نیست که برای دگرگون کردن خطوط اصلیِ جامعه، مبارزهٔ فردی کافی نیست، و از این جهت می‌توان دریافت که چهرهٔ یوسف از لحاظِ سیاسی فردی و فقط از این لحاظ گیرا و موجّه است. می‌توان گفت که یوسف از سلالهٔ عیّاران کهن است که بیدادگری را برنمی‌تافتند و می‌کوشیدند در حدّ امکان به یاری دردمندانِ جامعه بشتابند. گفتگوهای او با خان کاکا ـ که در جهت حاکمیّت می‌پوید ـ و زری ـ که به فکر حفظ آرامش خانواده است ـ این واقعیّت را به خوبی نشان می‌دهد. با این همه، یوسف چهره‌ای است واقعی، امّا نه به دلیل اینکه مبارزه‌ای ریشه‌ای را پی می‌گیرد، بلکه به این دلیل که از زاویهٔ دیدِ زنی ایرانی دیده می‌شود. هنر نویسنده در این است که تأثیر مبارزه‌ای را که به هر حال در جهان سوم خطر آفرین است، در متن زندگانیِ خانواده و زن ایرانی نشان می‌دهد. خود آن مبارزه البتّه ارزنده است و چهرهٔ یوسف نیز چهره‌ای دوست داشتنی است، امّا شرایطِ بغرنج جهان امروز، آن را مبارزه‌ای ریشه‌ای نمی‌شناسد. خان مالکی تحصیلکرده، به خلاف شرایط طبقاتی خود، قیام می‌کند و با عوامل حکومتی درمی‌افتد. چرا؟ در رمان، پاسخ خشنود کننده‌ای به این پرسش داده نمی‌شود. رمان، غموض جامعهٔ پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ را به تمامی نشان نمی‌دهد. در آن روز، فتوحی و همانندان او نمایندگانِ مبارزهٔ ریشه‌ای اجتماعی بودند؛ ولی نویسنده بر بنیادِ عملکرد بعدی آنها یا از زاویهٔ اخلاقی، کار آنها را داوری می‌کند. زری به پسرش خسرو که از فتوحی طرفداری می‌کند، می‌گوید:

فتوحی، اگر راست می‌گوید، به خواهر بدبختش برسد که در دیوانه‌خانه چشم به در دوخته و منتظر است او بیاید و به باغ صد و بیست و چهار هزار متری ببردش ... خسرو گفت: به قول آقای فتوحی، وقتی جامعه درست شد،

دیگر هیچ‌کس دیوانه نمی‌شود و همه جا باغ می‌شود... زری از جا در رفت و به تحقیر گفت: واقعاً فتوحی آدمی هم می‌تواند جامعه را درست کند. خسرو به پدر رو آورد و پرسید: نمی‌تواند پدر؟ پدر جواب داد: «اگر فتوحی و امثالش نتوانند، لااقلّ امکان تجربهٔ عظیمی به مردم می‌دهند».

می‌بینیم که نویسنده، انگشت روی نکتهٔ خاصّی گذاشته، ولی به تندی از آن درگذشته است. انتقادی از همین دست در *کلیدر* دولت‌آبادی نیز دیده می‌شود. ستّار پنبه‌دوز از مبارزان آذربایجان و در اندیشهٔ تحلیلِ شکستِ حزب است. او در میان مردم است و نبود پیوستگی را بین مردمِ پهنه‌های گونه‌گون این سرزمین درمی‌یابد و به خود می‌گوید:

فرادست‌ها، آنها که بیشتر با کلام و کاغذ سر و سودا داشتند، شاید نمی‌خواستند دست به سنجش بزنند. فرصت و مهلت نداشتند لابد!

پس بیشتر گرفتار رویه بودند تا جستار ریشه، ریشه، را با شاخه می‌رفتند تا بجنبانند. وارونه! این آسانتر می‌نمود: «همسان حریفان خود، سر نخ به دست بگیر و بر نوک هرم بنشین.» (ج ۲، ص ۶۸۹)

ای کاش! چنین بود. آن فرادستان بیشتر در خدمت «سیاست روز» و معادلهٔ جهانی بودند تا در خدمت ملّت خود، و تفاوتی با حریفان نبرد خود نداشتند. نه اینکه ریشه را نشناسند. با رویّه‌ای که داشتند، مجاز نبودند که آن را بشناسند. سر نخ به دست دیگری بود و ایشان نیز با ساز دیگران می‌رقصیدند، امّا اینها هیچ یک این واقعیّت را نفی نمی‌کنند که وقتی کار از اساس خراب است، برای بهبود کار، مبارزه‌ای بنیادی لازم می‌آید. در *سووشون* گرچه مبارزهٔ یوسف به ریشه نمی‌رود، امّا ادامهٔ مبارزه‌ای صادقانه است که نام کتاب آن را نشان می‌دهد. *سووشون*، کشته شدن بی‌گناه به دست بیدادگران و زورگویان:

شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

این قسم مبارزهٔ ناکام، ریشه در تاریخ درازپای این سرزمین دارد، و یوسف

اسطوره‌ای کهن را امروزی می‌کند و از این‌رو کتاب، تجلیل نوعی شهادت است؛ شهادتی که با زمینهٔ اجتماعی زمانِ نگارش کتاب پیوند یافته و در صحنه‌ای که جسد یوسف را به خانه می‌آورند، به اوج می‌رسد. زری در هنگامهٔ شور و سوگ به یاد سخن زنی عشایری می‌افتد که برایش از سووشون (آیین سوگ‌سیاوش) سخن گفته بود. مردمی که در عزای کشته شدن سیاوش گریه می‌کنند و گیسو می‌برند و به «درختِ گیسو» می‌آویزند، هنوز به جهان جدید گام نگذاشته‌اند. به پژوهش بعضی از محقّقان، اصل این آیین از بین‌النّهرین یا از آسیای کوچک است. اشارهٔ حافظ به «گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب» از فرادهشی کهن سرچشمه می‌گیرد. بریدن چنگ و باز کردن یا چیدن گیسو رسمی کهن بوده است. در آسیای کوچک و یونان به یاد هیپولیت، یکی از قهرمانان اساطیری، که به سبب کینه و حسادت ونوس کشته می‌شود، معبدی ساخته بودند، و هر ساله جشنواره‌ای به افتخار او برپا می‌داشتند و بر مرگ بی‌هنگام او مویه و زاری می‌کردند و دوشیزگان، سرودهای غم‌انگیز می‌خواندند. پسران و دختران، پیش از زناشویی، گیسوی خود را چیده و به معبد او هدیه می‌دادند.

یوسف می‌میرد و زری در سوگ او مویه می‌کند، همان‌طور که ایرانیان باستان در خراسان بزرگ در مرگ سیاوش مویه می‌کردند و سرود می‌خواندند. این فرادهش در ایران ادامه یافت. منصور حلّاج که در میان صوفیان و عارفان، پیکره‌ای قدسی است و به دست حاکمیّت عباسی به دار کشیده شد، به سلالهٔ همین شهیدان تعلّق دارد. او کشته می‌شود تا درستی راه خود را با خون خود به اثبات برساند. ما اگر از یوسف می‌پرسیدیم: برای چه مبارزه می‌کنی؟ بی‌درنگ پاسخ می‌داد: برای رسیدن به حقیقت! خود حقیقت آن‌سان با ارزش است که شایسته است انسان در راه رسیدن به آن یا واقعیّت یافتنش به شهادت برسد. از این‌رو، یوسف در سراسر رمان، خصلتی مانا و پایدار دارد و از همان آغاز نیز

می‌توان پایان زندگانیش را پیش‌بینی کرد. امّا زری، به خلاف او، شخصیّتی است دگرگون شونده. او که در آغازِ داستان، منحصراً در اندیشهٔ آرامشِ خانواده است، در پایانِ داستان متحوّل می‌شود و درستی اهداف شوهرش را می‌شناسد و تصدیق می‌کند و آن را ادامه می‌دهد.

می‌خواستم بچه‌هایم را با محبّت و در محیط آرام بزرگ کنم امّا حالا با کینه بزرگ می‌کنم. به دست خسرو تفنگ می‌دهم.

و این ایده‌ای است که پیش از مرگ یوسف در اندیشهٔ زری به هیچ وجه نمی‌گنجید، چرا که این زنِ مهرورز زمانی که ملک رستم و یوسف و دیگران در کشاکش نبردند و سخن از خون و جنگ می‌رانند، به هراس می‌افتد؛ به‌طوری که تنگ بلور از دستش می‌افتد و می‌شکند.

سووشون در واقع حسبِ حال تحوّل فکری و عاطفی زری است و محور داستان اوست، نه یوسف. زمانی که او دختر مدرسه‌ای بیش نیست و شهر درهم‌ریخته، به کمک یوسف خان به منزل خود می‌آید، و یوسف در همان دیدار نخست، او را می‌پسندد و به او به کنایه می‌گوید: « سعی کن زودتر بزرگ شوی!» زندگانی او فراز و نشیب دارد و این زندگانی با زندگانی مردم شیراز در آن سال‌ها و قحطی و بیماری و آشفتگی ناشی از اشغال ایران به وسیلهٔ نیروهای متّفقین و واقعهٔ سمیرم و کشته شدن سرهنگ شقاقی و سربازان او و مبارزه‌های گروه‌های سیاسی و ... پیوندی طبیعی یافته است. شخصیّت قهرمانان منفی کتاب (خان کاکا، زینگر، عزّت‌الدّوله، پیرزن اشرافی و دسیسه‌گر) به خوبی وصف شده است. اغوا شدن ملک سهراب و ملک‌رستم از خوانین قشقایی، از سوی نیروی انگلیس به خرید غلّات از یوسف و تهیّهٔ سلاح برای نبرد با ارتش ایران، بردن اسب خسرو برای دختر حاکم و اقدام خطرناک او برای باز پس گرفتن آن، وصفِ حمّام رفتن زری و صحنهٔ تشییع جنازهٔ یوسف و غوغای مردم، عُسرتِ مردم به سبب کمیابی دارو و خواربار،

همه و همه، هیجان‌آور و با سیر طبیعی رمان هماهنگ است. گفتگوها غالباً برانگیزاننده و زنده، و اوصاف شاعرانه است. و از این جمله است وصف وارد شدن زری به باغ عرق‌گیری:

مشربه‌ها را برداشت و به زیر زمین رفت. چه عطری در فضا گسترده بود و چقدر خنک بود. سرپوش مخزن‌های سنگی را که مخصوص جوشاندن گل‌ها بود، برداشته بودند و به دیوار تکیه داده بودند... قرابه‌های پر از گلاب، دور تا دور زیر زمین چیده شده بود. لنگهٔ در کوتاهی را باز کرد و خم شد و به زیر زمین دوم رفت. یکی از مشربه‌ها را در منبع اوّل فرو برد و از عرق شاتره پُر کرد. چقدر دلش می‌خواست همانجا روی خاک نمناک زیر زمین، کنار خزانه‌های آب‌های معطّر بخوابد.

اوصاف رنگین و پُر نقش و نگاری از این دست، در *سووشون* کم نیست. جهان بیرون، در آیینهٔ ضمیرِ زری منعکس می‌شود؛ کوچه باغ‌های شیراز، دشت و صحرا، مردم ساده و اشرافی و رویدادهای زمان که گاه دلهره‌انگیز و گاه عشق‌انگیز است، با عواطف او در هم می‌آمیزند. بین همهٔ این اوصاف، عشق‌زری به یوسف و فرزندانش جای نمایانی دارد. این عشقی است سخت ژرف و سر به رُمانس‌های عاشقانهٔ شرقی می‌زند و به همان اندازه همسایهٔ هراس و رنج است. یوسف محبوبِ زری، و در همان زمان مایهٔ رنج اوست، و در ضمیرِ زری با سیاوش یکی می‌شود. مگر نه این است که سیاوش را نیز بی‌گناه کشتند؟ یوسف نیز در زمان دیگر به همین‌سان کشته می‌شود، امّا همان‌طور که از خون سیاوش گیاه سرسبزی رویید، از خون یوسف نیز همان‌طور که مک ماهون، شاعر ایرلندی به زری نوشته: «درختی خواهد رویید و درخت‌های بسیار در شهر و سرزمین او». بی‌جهت نیست که ملک رستم در جمع یاران یوسف می‌گوید:

تا هزاران سال، خونِ همهٔ ما به کین خواهد جوشید. کاکا!... جامش را

سرکشید و ادامه داد: خون سیاوشان.

یکی از ویژگی‌های مشخّص *سووشون* و *جزیرهٔ سرگردانی* (۱۳۷۲)، غنا و تنوّع شخصیّت‌های زنانه آنهاست: عمّه‌خانم، عزّت‌الدّوله، سودابه، خانم حکیم، زری، زنان کولی و چادرنشین، مادربزرگ، هستی، توران خانم، عشرت، مادرِ سلیم و زن‌های شهر حلب (کوی فقیرنشین تهران) ...، همه و همه، طبیعی و واقعی‌اند و خوانندگان ایرانی به ویژه شیرازی‌ها و تهرانی‌ها می‌توانند همانند آنها را دور و بر خود بیابند. زری و هستی را می‌توان در همهٔ خانواده‌های متوسّط ایرانی به عیان دید و به این ترتیب، شخصیّت زن‌هایی مانند عزّت‌الدّوله و مادربزرگ و زری و هستی، «فردی» و در همان زمان «عامّ»است. نویسنده، ما را به درون خانواده‌های متوسّط شهر می‌برد و زشت و زیبا و خوش و ناخوش زندگانی آنها را نشان می‌دهد. در *جزیرهٔ سرگردانی* دختر زیبا و پرجوش و خروش بیست و شش‌ساله‌ای به نام هستی داریم که نقاش و هنرمند است. او که دارد جلا و زیبایی خود را کم‌کم از دست می‌دهد، باید هر چه زودتر بجنبد و بین خواستگاران خود به ویژه بین مراد (از مبارزانِ چپ دورهٔ ستمشاهی) و سلیم (از مبارزانِ دینی آن دوره) یکی را برگزیند. امّا هستی مردّد است. گاه هر دو را می‌خواهد، و گاه هیچ‌کدام را نمی‌خواهد. او گرچه با دقّت فرارونده‌های مبارزه و اجتماع را تعقیب می‌کند، با این همه می‌کوشد به منطقهٔ ممنوعه نزدیک نشود. هستی، نمونهٔ ممتاز دختر تحصیل‌کردهٔ ایرانی است. صریح، دوست‌داشتنی و خانواده دوست و فعّال است. با اینکه دستی از دور بر آتش دارد، به‌موقع احساس خطر می‌کند و برای نجات جان مبارزانِ تیرخورده یا بیمار، وارد میدان می‌شود:

دکتر بهاری گفت: که این‌طور... دختر عشرت گنجور فعالیّت سیاسی می‌کند.

نه، مطلقاً فعالیّت سیاسی نمی‌کنم. به علّت دوستی پایم به ماجرا کشیده

شده. (*جزیرهٔ سرگردانی*، ص ۲۲۵)

زری و هستی ـ چنانکه بانو سیمین دانشور نشان می‌دهد ـ بنیاد خانواده‌اند. آنها در هنگامهٔ بحران، حتّی حاضر می‌شوند تفنگ به دست خسروها بدهند، یا مرادها را از میدان مبارزه به خانه بیاورند و از ایشان پرستاری کنند، امّا در همان زمان در اندیشهٔ زندگانی و خانواده و کودکانند. نام ادب زنانه (فِمینیستی) ای که این روزها باب شده و بعضی‌ها خود را مبدع یا نظریّه‌پرداز آن وامی‌نمایند، قریب چهل سال پیش با *آتش‌خاموش* و *شهری چون بهشت* سیمین دانشور در ایران به‌وجود آمد و نمایش ممتاز خود را در *سووشون* پیدا کرد و امروز در *جزیرهٔ سرگردانی* به کمال ممکن خود رسیده است. زن ایرانی آمده در داستان‌های سیمین خانم، نه زن ساقط شده و شهوی آمده در آثار چوبک است، نه طوبایی که به دنبال مراد و قطب تا آن ور دنیا برود و باور کند که در مثل گداعلیشاه بین زمین و آسمان بدون تکیه‌گاه نشسته است! زنِ داستان‌های دانشور، همان‌زنِ ستمدیده و فداکارِ ایرانی است که خانه‌داری می‌کند، گل و گیاه می‌کارد، بچّه می‌پرورد و به وقت در فعالیّت‌های اجتماعی مشارکت می‌کند. او می‌داند که سیاست، کلِّ زندگانی نیست و به هر حال، مبارزان نیز احتیاج به خوراک دارند و خوراک را باید کسی طبخ کند. و زمانی که مبارز از پا درافتاد، کسی باید او را بپاید و پرستاری کند و از مرگ نجات دهد. هستی، همان‌طور که نامش نشان می‌دهد، زاینده و به وجود آورندهٔ «هستان» است، و حضورش همه جا احساس می‌شود. در *جزیرهٔ سرگردانی* و *سووشون* هر جا هستی و زری و مادربزرگ و حتّی عزّت‌الدّوله و عشرت هستند، تپش و جوشش زندگانی نیز هست، و جایی که نیستند، زندگانی کم‌فروغ یا بی‌فروغ است. این سخنِ زری گرچه کمی مبالغه‌آمیز است، امّا از واقعیّتی عریان خبر می‌دهد:

کاش دنیا دست زن‌ها بود. زن‌ها که زاییده‌اند، یعنی خلق کرده‌اند و قدر

مخلوقشان را می‌دانند. قدر تحمّل و حوصله و یکنواختی و برای خود هیچ کاری را نخواستن. شاید مردها چون هیچ‌وقت عملاً خالق نبوده‌اند، آن‌قدر خود را به آب و آتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند. اگر دنیا دست زن‌ها بود جنگ‌کجا بود؟

زن‌های داستانی *سووشون* و *جزیرهٔ سرگردانی* البتّه از عشق و عاطفه نیز سرشارند، امّا این عشق و عاطفه‌ای است تندرست. حتّی آنجا که نویسنده برخی مسائل پشت پرده ـ از جمله مسائل جنسی ـ را تصویر می‌کند، عفاف قَلم را نگاه می‌دارد و کارِ وصف را مانند چوبک به زشت‌نگاری نمی‌کشاند. در مثل، در شبهِ داستانی می‌خوانیم:

گرچه مردم شهر در برابر این تازه‌واردها ـ مستشاران نظامی آمریکا ـ روی‌هم [رفته] خجالت زده بودند... ولی زن‌ها و دختران مقامات عالی رتبهٔ شهر ... پشت پرده‌های کشیده [منظور پرده‌های آویخته است!] با افسرهای آمریکایی خلوت می‌کردند. (*رازهای سرزمین من*، ج ، ص ۵۳)

می‌بینیم که «نویسنده» دست رد به سینهٔ هیچ‌کس نمی‌گذارد (کافر همه را به کیش خود پندارد) و همه را به یک چوب می‌راند! در *سووشون*، ماجرایی از همین دست هست که واقع‌گرایی و عفاف قلم نویسنده را نشان می‌دهد. عزّت‌الدّوله به خانم فاطمه می‌گوید:

یادت هست خودمان را که شناختیم با هم عاشق دکتر مرحمت خان شدیم که تازه از تهران آمده بود و می‌گفتند فرنگستان درس خوانده؟ آن روز یادم هست که هر دو خود را طوری آرایش کردیم که کسی نفهمد، و به مطبّ دکتر رفتیم. آنجا شمردیم یازده تا از دخترهای اعیان شهر به همین قصد بزک کرده، خود را به ناخوشی زده، آمده بودند سر و برشان را به دکتر نشان بدهند. (ص ۹۱)

دانشور در وصف صحنهٔ عاشقانه، حتّی توصیف آمیزش مردی با همسرش

نیز از «تنگناهای سخن» موفّق بیرون می‌آید. در جایی که زری و یوسف با هم عشق می‌بازند، عفاف قلم نویسنده کاملاً چاره‌ساز است. در این صحنه، بی‌آنکه پرده‌دری شود، همه چیز گفته می‌آید و این دلالت دارد بر هنر نویسنده که می‌داند مطلب را چگونه آغاز کند و پایان دهد.

یوسف، صورت زن را در دو دست گرفت و روی اشک‌ها را بوسید... [بعد] همه چیز را فراموش کرد. گوشواره‌ها، زینگر و خانم حکیم و عروس و مارش‌ها و طبل‌ها ... امّا در گوشش صدای آرام ریزش آب از آبنمایی می‌آمد که از روی گل سرخ روشن می‌گذشت. (صص ۱۹ ـ ۲۰)

این لحظه‌های تجسّمی که جوّ عاطفی و روان زن و شوهر و پیوندهای شهری، و به‌ویژه محیط مادّی و معنوی شیراز چند دههٔ پیش را نشان می‌دهد، در توصیف خنکی و سردی زیرزمین خانهٔ عرقگیرها (که گلاب و عرق نعناع و نسترن ... تهیّه می‌کنند)، به اوج می‌رسد. اساساً *سووشون* و *جزیرهٔ سرگردانی* داستان‌هایی هستند بومی و رویدادهای آنها در زمینه‌ای کاملاً ایرانی قرار داده شده است. دانشور، در مقام نویسنده‌ای ایرانی، آگاه است که توصیف جزئیّات اقلیمی، آب و هوا، معماری، کاشیکاری، آداب و مراسم قومی، طرز نشست و برخاست و گفت و گوی اشخاص، خوراک پختن و خوراک خوردن، وضع معیشت مردمان، از ابزار ساختاری رمان است. این توصیف‌ها، واقعی و گوشتمند است نه مجرّد و انتزاعی. به همین دلیل، ما در آیینهٔ داستان‌های او خودمان و هموطنان خود را می‌بینیم و با رنج‌ها و شادی‌های آنها آشنا می‌شویم.

خانم فرّخی گونهٔ هستی را بوسید، و هستی هم‌گونه‌های او را. خانم فرّخی صدا زد: دایه بیا عروست را ببین. دایه از پشت میزی درآمد. روی میز دو تا بقچه باز بود... دایه صورتِ هستی را از پیشانی تا چانه با بوسه تفی کرد... هستی به سقف نگاه کرد... چلچراغی از سقف آویخته بود، امّا نور از اینکه

اندراس را منعکس می‌کرد، دل چرکین می‌نمود. آینه‌کاری‌های سقف دود زده ـ تکّه‌هایی از آینه‌ها ریخته ـ گل بته‌های گچ‌بری‌های داغون ـ تقصیر از گذر زمان بود...

سووشون و *جزیرهٔ سرگردانی* رمان‌هایی جدیدند، امّا مزایای رمان‌های کلاسیک را نیز نگاه داشته‌اند. این دو رمان، به خوبی ترکیب و درهم‌تافتگی رمان‌های غربی و داستان‌های ایرانی را نشان می‌دهند. از آنجا که نویسنده، نویسنده‌ای است تاریخ‌گرا (این نکته را از خود ایشان شنیدم)، مدرنیسم افراطی را که غوطه‌وری در اعماق ناخودآگاهی و تنش‌های بی‌بند و بار بدنی است، انکار می‌کند، امّا در همان زمان برخی فوت و فن‌های رمان جدید را نگاه می‌دارد. از این جمله است صحنهٔ آوردن جنازهٔ یوسف به خانه، که در آن نویسنده توصیف مستقیم را کنار گذاشته و به سوی فراروند پرتلاطم دانستگی زری و تجسّم سیلان توفانی آن پرداخته است. زری در حال بی‌خودی و سوگ، صحنه‌ای را که در پیش روی دارد، به‌طور گسسته و بریده بریده می‌بیند، و این طبیعی است؛ زیرا او در سوگ شوی ارجمندش در حال اغما است، واقعیّت را از شبکهٔ پریشان‌حالی خود می‌نگرد. همین‌طور است برخی صحنه‌های *جزیرهٔ سرگردانی* که در آن هستی در زمان گفت‌وگو با سلیم یا آقای گنجور (ناپدریش) و عشرت... به درونِ خود برمی‌گردد و همراهِ با گفت و گو با آنها بر افکار خود منعطف می‌شود و در دانستگی‌اش با خود حرف می‌زند. در این زمینه و زمینه‌های دیگر، لحظه‌ها و توصیف‌های درخشانی در هر دو کتاب دیده می‌شود. در مثل، قصه‌ای را که عمّه در *سووشون* نقل می‌کند، گرچه غم‌انگیز است، مایه‌ای از مطایبه دارد.

مهمّتر از همه، این است که داستان‌های بانو دانشور (واقعیّتی فراسویی را در برابر واقعیّتی ملموس) آن‌طور که نویسنده‌ای درون‌گرا مدّعی شده بود، نمی‌گذارد. آن نویسنده گفته بود: «انواع یوسف‌ها دیگر کار تاریخی‌شان را

انجام داده‌اند و این بخش رمان، دیگر فقط واقعیّت ملموس است و خالی از بار ادبی.» بر خلاف این دعوی، باید گفت که اهمیّت *سووشون* در آن است که اجتماعی و روانی و تاریخی و حقیقی را با هم ذوب می‌کند، از این رو ترسیم واقعیّت‌های ملموس دورهٔ پس از شهریور ۱۳۲۰ در آن، همان اندازه مهمّ است که توصیف کارها و افکار زری (که نویسندهٔ یاد شده در آنها نوعی پیشگویی می‌بیند.)

همان مردم عادّی کوچه و بازار و اشخاصی مانند یوسف و خان‌کاکا و روشنفکران لائیک و غیر آن نیز امروز حضور دارند و در صحنهٔ زندگانی کار و تلاش می‌کنند و تاریخ را می‌سازند و بانو دانشور نیز همین را خواسته است بگوید، و گفته است. و اگر اشخاصِ خود شیفته و درون‌گرا این مشکل را درنمی‌یابند، گناه نویسندهٔ *سووشون* نیست. آن درون‌گراها و خودشیفتگان باید خود را عوض کنند. همین!

سوء قصد به ذات همیونی

(رمان، رضا جولائی، ۱۳۷۴)

رضا جولائی با مجموعهٔ داستان *حکایت سلسلهٔ پشت کمانان*(۱۳۶۰) که وقایع آن در دورهٔ قاجار می‌گذرد، به دایره نویسندگان معاصر ایران گام نهاد و برخلاف نویسندگانی که به طور مستقیم و رئالیستی، اوضاع و احوال روستا یا قیام‌های عشایری و روستایی را به عرصهٔ قصه می‌آوردند یا نویسندگانی که در قصه، سرشت جنسی و زیر و بم‌های آن را تصویر می‌کردند، به ترسیم ذهنیّت‌ها و کابوس‌های قوم پرداخت و به این ترتیب در همان راهی گام نهاد که پیش از او گلشیری در *شازده احتجاب* پیموده بود. از آثار دیگر اوست: *جامه به خوناب* (۱۳۶۸)، *شب ظلمانی یلدا و حدیث دردکشان* (۱۳۶۹)، *تالار طربخانه* (۱۳۷۲)، *سوءقصد به ذات همیونی* (۱۳۷۴)، *جاودانگان* (۱۳۷۶)، *نسترن‌های صورتی* (۱۳۷۸) و *باران‌های سبز* (۱۳۸۰).

رمان *سوءقصد* ... بیست و هفت فصل و درحدود سی شخص داستانی دارد. صحنهٔ رویدادها در ایران، روسیه (به ویژه قفقاز)، فرانسه (پاریس) است. بین اشخاص داستانی، حیدر افشار (حیدر عمواغلی) چهرهٔ نمایان‌تری دارد. او فرزند اکبر افشار و زهراست. اکبر افشار که به کار طبابت اشتغال دارد، به سبب استبداد و اختناق ایران دورهٔ قاجار و مالیات سنگین، به ایروان می‌رود و در آنجا اقامت می‌گزیند. حیدر در ایروان از سنّ هشت سالگی به تحصیل

می‌پردازد و در دانشگاه در رشتهٔ مکانیک درس می‌خواند، این شخص سری بی‌باک دارد و از همان زمان تحصیل در گروه سوسیال دموکرات بر ضدّ دولت تزار در جنگ است و بین مبارزان قفقاز شهرت تمام دارد. برادر او عبّاس، دانشجوی حقوق است و پس از اتمام تحصیل به کمک پدرش در شرکتی در قفقاز، کارشناس اقتصادی و مشاور حقوقی و همچنین در مبارزه در کنار حیدرخان است. او البتّه بیشتر به سخنرانی و تبلیغ برای جذب افراد در گروه سوسیالیست‌ها علاقه دارد و چندان اهل عمل نیست.

خطّ اصلی رمان دربارهٔ فعالیّت گروه شش نفره‌ای است که می‌خواهند محمّدعلی‌شاه را ترور کنند. رهبر گروه، حیدرخان است و دیگر اعضای گروه: کریم، زینال‌خان اسکو، میرزا رضا، عبّاس ... از دیگر افراد گروهند و هر یک ماجرایی دارند. برنامهٔ گروه «سوءقصد کننده» این است که شاه را در وضعیّت مناسبی بکشند. روزی «موسیو برنار» رانندهٔ سلطنتی شاه را که قصد شکار دارد به دوشان تپه می‌برد. شاه در آنجا چند جوان را می‌بیند که سوار بر درشکه به صحرا می‌روند تا در آنجا تمرین تیراندازی کنند. یکی از جوان‌ها شاه را می‌شناسد. او نیز از دیدن آنها تعجّب می‌کند و حتّی یکی از آنها را که در کارخانهٔ چراغ برق کار می‌کند (حیدرخان) را می‌شناسد، پس وحشت می‌کند و به راننده دستور برگشت می‌دهد. بعد، گروه جوانان سوءقصدکننده ـ جز عبّاس ـ همه متأسّف می‌شوند که چرا شاه را در آن وضعیّت به قتل نرساندند، امّا عبّاس به طور فیلسوفانه و با آب و تاب اظهار می‌دارد که عمل آنها یک عمل تاریخی است و باید برحسب آیین‌های آن، انجام شود.

عصر جمعه است. زینال با جامهٔ نو و قشنگ چرخ می‌زند و به جامه‌هایش می‌بالد و منتظر شنیدن صدای موتور ماشین و رسیدن شاه است. صدا نزدیک می‌شود و تیراندازی آغاز می‌گردد. زینال سوت می‌زند، امّا بعد احساس می‌کند زخمی شده است. اسب‌ها در خون می‌غلطند. ماشین شاه به تیر و نارنجک

بسته می‌شود. شاه به یاد خواب زلزله‌ای که دیده است می‌افتد. عبّاس، شاه را در برابر خود می‌بیند و بی‌اختیار به او تعظیم می‌کند و راه خود را می‌کشد و می‌رود. شاه را به طویلهٔ مهترش می‌برند و برایش شربت می‌آورند. امیربهادر و شاپشال به هوا تیراندازی می‌کنند. شاه ترسیده و در همان زمان خشمگین است و همه از ملت گرفته تا آصف‌الدوله، حاکم شهر و عموی خودش را به باد ناسزا می‌گیرد. به نظر او سرنخ قضایا در دست انجمن‌های رنگارنگ زیر فرمان انگلیسی‌هاست و بعد یاد مرد گنده‌ای که در لحظاتی پیش به او تعظیم کرده بود، می‌افتد و نیز به یاد افرادی که در دوشان تپه تمرین تیراندازی می‌کردند.

گروه سوءقصدکننده می‌گریزند و بعد گردهم جمع می‌شود. عبّاس به دیگران نسبت بی‌عرضگی می‌دهد و می‌گوید همهٔ ما گاو پیشانی سفید شده‌ایم و ما را تعقیب و دستگیر خواهند کرد. حیدرخان از فرار کریم، غش کردن حسین، شیک‌پوشی زینال در روز عملیّات و هدر رفتن گلوله‌ها انتقاد می‌کند. همه سر یکدیگر داد می‌کشند. حسین با نعره به عبّاس می‌گوید کار او، تعظیم به شاه خیلی مسخره بوده. عبّاس می‌گوید این کار غیر ارادی بوده و همین‌طور پیش آمده. سرانجام حیدرخان، پادرمیانی کرده و آنها را به آرامش دعوت می‌کند. باری، کاری که انجام داده‌اند بسیار مهمّ است، زیرا بی‌دشواری از قفقاز به ایران آمده و اوضاع کشور استبدادزده را به هم ریخته‌اند. اکنون در تهران و جاهای دیگر، سخن از عملیّات دلاورانهٔ آنهاست و تا به دست آوردن آزادی باید به این گونه کارها ادامه داد. اکنون باید زینال فراری را پیدا کنیم، امّا زینال دستگیر نمی‌شود و خود را کشان کشان به خانهٔ پدر ژوزف می‌رساند و پدر که پیشترها درس پزشکی خوانده، موفق می‌شود تراشه‌های گلوله‌ها را از بدن زینال مجروح بیرون آورد.

رمان در سیر طولی خود به این قرار پیش می‌رود، امّا در سیر عمقی خود، برای شناساندن بیشتر افراد از روش یادآوری گذشته بهره‌گیری می‌کند و البتّه این یادآوری رویدادهای گذشته و پیشینهٔ اشخاص داستانی، کتاب را به صورت

رمانی تا حدودی پذیرفتنی درمی‌آورد. رمان‌نویس در ظاهر در روایت وقایع و زندگانی اشخاص داستانی بی‌طرف است و زمینهٔ کار، تا حدودی نه سیاه، نه سفید بلکه خاکستری است. امّا با دقّت بیشتر متوجّه می‌شویم که نویسنده در بنیاد، جنبش مشروطه و کار گروه ترور حیدرخان را زیر پرسش برده است. البتّه امروز ـ به ویژه پس از پیدایش و اوج‌گیری رمان مدرن ـ دیگر کسی توقّع ندارد رمان‌نویس از حیدرخان در مثل سیمای پهلوانی مانند پل ولاسف رمان *مادر* گورکی یا تام جاد رمان *خوشه‌های خشم* بسازد. در نیمهٔ دوم قرن بیستم پس از سقوط روسیّهٔ شوروی و اصلاحات چین کمونیستی و بی‌اعتباری دولت‌های خودکامهٔ متمرکز، چنان فرجام گروی‌های و داعیه‌های ساختن «شهر زیبای افلاطونی» موجّه به نظر نمی‌رسد و عقلانیّت جدید، عقلانیّت هگلی و مطلق باوری‌های قرن نوزدهم را از سکّه انداخته است، امّا باید در نظر داشت که در چند دههٔ پیش و در انقلاب‌های آن دوره و در جنبش مشروطه گرچه کارهای نامطلوب و دسیسه‌هایی در کار بوده است، در مجموع، مردم زمانه به جنبش‌های ملّی، مشروطه‌خواهی و دموکراتیک بدین‌گونه نمی‌نگریسته‌اند. سخن عمدهٔ منتقدان جنبش مشروطهٔ ایران در مثل این بود که دربار قاجار در قبضهٔ نفوذ روسیّهٔ تزاری قرار داشت و سیاست انگلستان که از روّیه قاجارها زیان می‌دید به وسیلهٔ عوامل درباری و فراماسونی خود، مشروطه را به روی صحنه آورد و در دورهٔ مظفرالدین شاه به انتقال قدرت در ایران (انتقال قدرت از دربار به عوامل ماسونی) دست زد. محمّدعلی شاه خواست به کمک روس‌ها آب رفته را به جوی بازآورد و فاتحهٔ مشروطه را بخواند. پس مجلس شورای ملّی را به توپ بست و کسانی مانند جهانگیر خان صوراسرافیل و قاضی ارادقی را کشت و جمعی را تبعید کرد یا به زندان انداخت، امّا دیری نپایید که گروه ماسونی به کمک خوانین بختیاری و سپهدار تنکابنی و یفرم خان ارمنی مطابق نقشهٔ سفارت انگلستان به محمّدعلی شاه هجوم آوردند و او را شکست دادند و احمدشاه را

سر کار آوردند و چون احمدشاه خردسال بود، ناصرالملک قراگوزلو از عوامل شناخته شدهٔ انگلستان را نایب‌السلطنه کردند و نقشهٔ خود را پیش بردند.

در این روایت البتّه رگه‌هایی از واقعیّت هست. حادثهٔ پناه بردن تقی‌زاده و عدّه‌ای دیگر به سفارت انگلستان در روز به توپ بستن مجلس ـ که طرح آن از پیش ریخته شده بود ـ و حضور کسانی مانند سپهدار تنکابنی، فئودال و خودکامهٔ معروف در صف آزادیخواهان و مشروطه‌طلبان نشان می‌دهد که جنبش مشروطه و سقوط محمّدعلی شاه در سمت و سوی سیاست انگلستان بوده است، امّا اینکه کلّ جریان مشروطه‌خواهی که در آن مردم به جان آمده دورهٔ استبدادی قاجار، روحانیان مبارزی مانند طباطبایی، بهبهانی، سیّدجمال‌الدّین اصفهانی (پدر جمال‌زاده) و دلاورانی مانند ستّارخان، باقرخان و تفنگ‌چی‌های آذربایجانی محافظ مجلس که تا آخرین لحظه در برابر قزّاق‌ها پایداری و جانبازی کردند، به صحنه آمدند و از جان و مال خود، دریغ نورزیدند، عوامل انگلیس بوده‌اند تحریف تاریخ و زورگویی است.

یکی از اشخاص مهمّ رمان، قاسم‌خان است، فردی اشرافی، علاقه‌مند به سیاست، با زنانِ صیغه و گوهرهای گرانبها و قدرت. او می‌کوشد در کار ترور شاه به گروه‌های مبارز مخالف کمک کند و در آغاز کار، پیشنهاد حیدر را در زمینهٔ اخطار دادن به شاه در دست برداشتن از خودکامگی می‌پذیرد و پول گزافی به او می‌پردازد، امّا بعد نگران می‌شود و با شازده جلال‌الدّوله و شازده بزرگ دربارهٔ از میان برداشتن محمّدعلی شاه به مشورت می‌نشیند. شازدهٔ بزرگ که رئیس انجمن مخفی و دارای ارتباط‌های نزدیک با وزیران، بزرگان، سران قوم و سفیران خارجی است، پول هزینهٔ کشتن شاه را می‌پردازد. این مبلغ هنگفتی است و قاسم‌خان قسمتی از این پول را به جیب خود می‌ریزد. آخر سر پس از توطئه‌هایی چند و خلع محمّدعلی میرزا از سلطنت، قاسم‌خان در جمع شانزده نفری انجمن مخفی می‌گوید کنار زدن محمّدعلی میرزا و بر تخت

نشاندن ولیعهد جوان و بیکاره نتیجهٔ اقدامات اوست. از این به بعد، کارها به دست مجلس خواهد افتاد. او در این ماجرا هم پولی به جیب زده و هم به مقام و قدرت رسیده. پس سرمست از کسب پول و قدرتی از این دست از مکان انجمن بیرون می‌آید تا به کار و بار خود برسد. امّا زود متوجّه ناپدید شدن سورچی خود می‌شود، و نسبت به او به تردید می‌افتد. پس با کالسکه سراغ دختر روستایی که به تازگی با زحمت زیاد رام کرده است می‌رود، امّا وقتی به خانه می‌رسد می‌بیند جا تر است و بچّه نیست. کاشف به عمل می‌آید که دختر رند با پسرعموی خود و جعبهٔ طلاها فلنگ را بسته و سر قاسم‌خان کلاه گذاشته است. خان والا در برابر این تردستی وا می‌رود و ثروت و قدرت خود را بر باد رفته می‌بیند. باد غرورش خالی می‌شود و می‌بیند که حتّی نتوانسته دختر روستایی و سورچی خود را ضبط و ربط کند و آنها از او تردست‌ترند. خوب گفته‌اند: دزدی که نسیم را بدزدد، دزد است!

شخص دیگر رمان، زینال خان اسکو بیست و هفت ساله است. در چهارسالگی با پدر و مادر به روسیه مهاجرت می‌کند. در جوانی با گروه انقلابی چپ آشنا می‌شود و به میدان مبارزه برضدّ حکومت تزار می‌آید. در زمان ترور شاه زخمی شده به خانهٔ پدر ژوزف پناه می‌برد، امّا درمان پدر ژوزف به نتیجه نمی‌رسد و می‌میرد. از جمله کارهای او این است که جامه‌های شیک و پیک می‌پوشد، ولخرجی می‌کند و حتّی روز ترور شاه نیز دست از رعنایی و شیک‌پوشی برنمی‌دارد.

کریم دواتگر نیز کارنامهٔ درخشانی ندارد. اهل آذربایجان است. خانوادهٔ پولدار و پرجمیّعت داشته، روزی کنیز پیر و بیمار خانواده را از خانه بیرون می‌کند و سپس دچار عذاب وجدان می‌شود و به میگساری پناه می‌برد. در قفقاز به گروه مخفی حیدر می‌پیوندد، به جرم دزدی ابزار چاپ به زندان می‌افتد. در اینجا با رئیس زندان، «شلووا ایلیا» مرتبط می‌شود و او را تبلیغ

می‌کند دست از بد کاری بردارد و به گروه مبارز ضدّ تزار بپیوندد. کریم پس از حادثهٔ ترور دستگیر می‌شود و به امید آزاد شدن، همهٔ افراد گروه را لو می‌دهد.

حسین‌خان سی و پنج ساله است و اهل گود شترخانهٔ جنوب تهران. در قفقاز در میخانه‌ها عمر می‌گذراند و در واقع آدمی است آس و پاس تا اینکه عبّاس او را راهنمایی و عضو گروه مخفی می‌کند. حیدرخان رئیس گروه، شخصیّت موجّه‌تری دارد ولی به هرحال او نیز آدم ناآرامی است و هدف روشنی جز خرابکاری ندارد، با گروه ماسونی همکاری می‌کند، از شازده و قاسم‌خان پول می‌گیرد (هرچند بخشی از آن را به مشروطه‌خواهان می‌دهد)، در رهبری گروه، کفایتی نشان نمی‌دهد و افراد تا حدودی خودسرانه دست به عمل می‌زنند و در نتیجه ناموفّق می‌مانند. نویسنده می‌خواهد نشان بدهد که شغل حیدرخان ترور کردن و خرابکاری است. حیدرخان پس از حادثهٔ ترور مخفی می‌شود و به افراد باقی مانده نیز می‌گوید مخفی شوند تا قرار بعدی و از از ایران خارج می‌شود. در خروج از ایران، خود را همراه و همسفر برنار می‌بیند که می‌خواهد از راه روسیه به اروپا و فرانسه برود. برنار از حیدرخان می‌پرسد کارَت چیست؟ حیدر می‌گوید قمارباز (ورق‌باز) است. برنار با تعجّب می‌پرسد بیشتر می‌بری یا می‌بازی؟ حیدر پاسخ می‌دهد در شغل و حرفهٔاو، بُرد و باخت زیاد مهمّ نیست. اصل اساسی «خودِ بازی» است.

پدر ژوزف بین اشخاص داستانی موجّه‌تر است. او همکلاس حیدر و عبّاس است. پدرش مسیحی است و باغ انگور دارد و دوست دارد فرزندش پزشک شود. ژوزف مدتی در دانشکدهٔ پزشکی درس می‌خواند، ولی روزی با دیدن دختر فقیری به نام مایدی ـ که در تاکستان انگور می‌چیند ـ منقلب می‌شود و به ترک درس و مشق می‌پردازد، کشیش می‌شود و برای سر و سامان دادن بچه‌های فقیر و بی‌سرپرست به جمع‌آوری پول می‌پردازد و یتیم‌خانه‌ای درست می‌کند. او با کارهای خشونت‌آمیز دوستش حیدرخان مخالف است. امّا همین پدر ژوزف شبی

که حیدر از دست نظمیه‌چی‌ها فرار کرده و به کلیسا پناه آورده، او را پناه می‌دهد. این دو پسرعمو و همکلاسی قدیمی همند و دربارهٔ ایمان، عشق، دفع ستم ستمدیدگان و مجازات بدکاران به گفت‌وگو می‌نشینند. پدر ژوزف در گفت‌وگو با نظمیه‌چی‌ها و در کار پنهان کردن حیدر در کلیسا درمی‌یابد پسرعمویش «آدمکش فراری» است، امّا حیدر می‌گوید من آدمکش نیستم. بعد به کمک پدر از درِ عقبی کلیسا فرار می‌کند و در زمان فرار، تیری به شانه‌اش می‌خورد و مجروح می‌شود و به هر ترتیبی که هست خود را به کارخانهٔ کبریت آسید حسین می‌رساند. این دو پیش از این برای ساختن قالب نارنجک در کارخانه، کارها را هماهنگ کرده‌اند. بعد، زخم شانه‌اش را شست‌وشو می‌دهد و به سر و سامان دادن کار گروه مخفی مشغول می‌شود. کار عجیب‌تر زمانی پیش می‌آید که زینال می‌میرد و او را به گورستان برده و دفن می‌کنند، پس از مراجعت به خانه، پدر ژوزف متوجّه حضور قزّاق‌ها می‌شود، جان حیدر را در خطر می‌بیند. پس اسلحه‌ای برداشته به سوی قزّاق‌ها نشانه می‌گیرد، تیراندازی آغاز می‌شود و پدر، شماری از قزاق‌ها را می‌کشد (!) و خودش هم زخمی می‌شود. درگیری ادامه می‌یابد و بعد، پدر ژوزف دو شرط برای پایان دادن غائله پیش می‌کشد: او افراد گروه ترور را نه به شاپشال فرنگی، بلکه به نظمیه‌چی‌های ایرانی تحویل خواهد داد و دیگر اینکه حیدرخان و هم‌گروهانش در عدالت‌خانه محاکمه شوند. او برای رفتاری که دولتی‌ها دربارهٔ خودش پیش خواهند گرفت شرطی قائل نمی‌شود. کار ژوزف زیاد پذیرفتنی نیست. پناه دادن گروه حیدرخان از سوی پدر، طبیعی و واقعی به نظر می‌رسد، امّا اسلحه برداشتن او و حمله بردن به قزاق‌ها احتمال وقوع ندارد، چه رسد به اینکه شماری از آنها را نیز بکشد. تحوّل سریع پدر ژوزف از یک مسیحی مخالف خشونت و یک پدر روحانی مهربان به تیراندازی آدمکش، بسیار نامحتمل است.

آنچه رمان در سطح واقعی روایت می‌کند تا حدودی داستانی شبه پلیسی است، در حالی که می‌بایست داستانی رئالیستی باشد و فساد اجتماعی،

اقتصادی و بی‌عدالتی دورهٔ قاجار را نشان بدهد و واکنش‌های مبارزان ستم‌ستیز و مشروطه طلب را به صحنه بیاورد. نویسنده تأکید زیاد دارد دربارهٔ نقشهٔ سیاست انگلستان و انجمن‌های مخفی وابسته در پیدایش مشروطه و جابه‌جایی قدرت. گروهای مخفی، نظریّهٔ راهنمای درست و حسابی ندارند و غرق در فسادند. حتّی حیدرخان به گفتهٔ پدر ژوزف، مبارز واقعی نیست، طرفدار خشونت است و حتّی در مدرسه هم جوان شروری بوده است. گروه در ظاهر، گروه انقلابی و دارای نظریّهٔ مارکسیستی است، امّا رفتار فردی بسیاری از آنها نشان می‌دهد که از مارکسیسم چیزی نمی‌دانند و غالباً در اندیشه عیش و عشرت و برای پیش‌بُرد نقشه‌های خود از هیچ‌گونه ساخت و پاخت و به دردسر انداختن دیگران و خرابکاری پروایی ندارند.

بین اشخاص داستانی، کار عبّاس و یوسف جوگاشویلی (جوان تفلیسی کارمند رصدخانه، بالشویک متعصّب و استالین بعدی) از همه زارتر است. عبّاس، مبارز تالارهای سخنرانی و طبل میان تهی است و یوسف، آدمی بی‌اصل و نسب و بی‌سر و پا. عبّاس در قفقاز هم کارشناس شرکت مرکوری است و هم مبارز مخفی که مدام به زندان می‌افتد. بعد، شرکت او را به پاریس می‌فرستد تا دربارهٔ کارها با شرکت‌های فرانسه گفت‌وگو کند، امّا او بیشتر اوقاتش را در کافّه‌ها و گردشگاه‌های پاریس می‌گذراند و وانمود می‌کند دربارهٔ وضعیّت اجتماعی جامعهٔ بورژوازی مطالعه می‌کند البتّه به کتابخانه و دیدن آرامگاه کشته‌شدگان جنبش کمون پاریس در پرلاشز هم می‌رود، آثار ژول ورن و مارسل پروست را هم می‌خواند، و نیز با دختر جوانی به نام شارلوت آشنا می‌شود و می‌خواهد از او خواستگاری کند. در این زمان یوسف برای مدّت سه روز به مسکن عبّاس می‌آید و چون از شارلوت خوشش می‌آید، یقهٔ او را برای خوش‌گذرانی می‌چسبد. شارلوت گریه‌کنان، شکایت به عبّاس می‌برد و عبّاس به یوسف اعتراض می‌کند، امّا یوسف بی‌سر و پا با خونسردی می‌گوید در دبستان مارکسیسم، عشق و ازدواج حرف مفتی بیش نیست. ازدواج، انسان را پا بند می‌کند و از

کارهای سیاسی باز می‌دارد. عبّاس این استدلال «محکم» را می‌پذیرد و آن را برای شارلوت بازگو می‌کند و از او می‌خواهد موضوع ازدواج را فراموش کند. شارلوت به گریه می‌افتد. چندی بعد عبّاس به قفقاز برمی‌گردد و خبر خودکشی دختر را می‌شنود و درمی‌یابد که شارلوت، عاشق او بوده است.

در اینجا خواننده، بی‌درنگ به یاد کتاب *مزرعهٔ حیوانات* می‌افتد. شخص عمدهٔ این قصه (به تعبیر جرج اورول قصهٔ پریان) ناپلئون همان استالین است. این داستان، تمثیلی تند و تیزترین و اساسی‌ترین نقد سیاست خودکامگی متمرکز و نقد دولت روسیّهٔ شوروی است. نویسنده در این قصه طنز و هزل ازوپ و لافونتن را گسترش می‌دهد و به صورت هزل یکدستی درمی‌آورد. او سیمای استالین را به وضع کریهی مجسّم می‌کند. استالین حیوانی است مکّار، دو رو، تشنهٔ خون و قدرت که با خدعه‌گری بر بالای هرم قدرت قرار می‌گیرد و تسمه از گردهٔ مردم می‌کشد. اورول انقلاب اکتبر را به استهزا می‌کشد و سیر انحطاطی آن را نشان می‌دهد. با این همه اورول در مقام رمان سیاسی‌نویسی و طنزپردازی، اثری هنری پرداخته است و افزوده بر این، در نوشتن رمان *مزرعهٔ حیوانات* هدف والاتری داشته است. به گفتهٔ خود او تاریخی از این دست مشتمل است بر ردیف‌هایی از شیّادی که مردم را در آغاز به دام می‌کشد و با وعدهٔ «باغ سبز» به شورش وا می‌دارند و پس از آن که مردم، کار خود را انجام دادند، خود را اسیر و پای‌بند سروران تازه می‌یابند. کتاب تمثیل هزل‌آمیز انقلاب اکتبر است، امّا در معنایی عام‌تر، شمول گسترده‌تری دارد و مضامینی از این دست را نشان می‌دهد: جمع قدرت و عدالت ناممکن است، خودکامگان از زبان سوءاستفاده می‌کنند و به منظور سلطه‌گری آن را تحریف می‌کنند. تاریخ واقعی و جهان واقعی و مشخّص را از ریشه برمی‌کنند، فساد پوشیده در انقلاب، زمانی عیان می‌شود که تک تک فرمان‌ها عوض و بدل می‌گردد تا

جایی که دیگر نشانی از آرمان‌گرایی انقلابی باقی نمی‌ماند. (*مزرعهٔ حیوانات*، ترجمهٔ صالح حسینی و معصومه نبی‌زاده، صص ۱۴۵ ـ ۱۴۷، تهران، ۱۳۸۲).

امّا رمان *سوءقصد* ... در ترسیم چهرهٔ اشخاص و صحنه‌پردازی نه به شیوهٔ هزل، استهزا یا گروتسک روی آورده، نه به شیوهٔ رئالیسم جادویی. مطالب آمده در کتاب، خیلی رو و مستقیم است. فکر در تصاویر، پنهان نیست و به‌طور صریح و یک جانبه بیان می‌شود. مزیّت کتاب، بیشتر در بخش‌هایی است که به صورت یادآوری خاطره پرداخته شده و مهمّ‌تر از همه، ماجرای عشق و بیماری زینال است. زینال، نخست عاشق اگوستینا، دختر اشراف‌زاده می‌شود و به او دل می‌بندد، امّا اگوستینا با مرد دیگری ازدواج می‌کند، زینال سرخورده می‌شود و به میگساری می‌افتد و چیزی نمانده که از پا درآید. سپس در حال بیماری و نزدیک به نابودی به روسپی‌خانه‌ای پناه می‌برد و در اینجا زنی به نام ناتالیا به دادش می‌رسد، از او مراقبت می‌کند. زینال به پطرزبورگ می‌رود و ناتالیا را با خود می‌برد، امّا زندگانی آرام، باب طبع او نیست و با اینکه با ناتالیا ازدواج کرده، نمی‌تواند پاداش محبّت‌های زن را بدهد، و آن‌گاه با ستمگری و بی‌عاطفگی ناتالیا را رها می‌کند و به گروه مخفی مبارز ضدّ تزار می‌پیوندد. این صحنه‌ها و نیز وصف خودکشی و مرگ شارلوت، بسیار مؤثّر و غم‌انگیز است. از لحاظ استهزاء یا به اصطلاح مضحکهٔ روزگار، کارهای قاسم‌خان و ماجرای پایانی آن، بسیار درخور توجّه است و صبغهٔ داستانی بیشتری دارد. این شخص، نمایندهٔ یک اشرافی منحطّ شده است. کارش فروش املاک، عتیقه بازی و چرخیدن بین زنان صیغه است، امّا همین شخص به سیاست بازی نیز معتاد شده است و گمان می‌کند بازی‌های سیاسی و به دست آوردن قدرت، خلاء درون او را پر خواهد کرد و به زندگانی او معنایی خواهد داد. گمان می‌رود که در رمان، قاسم‌خان و حیدرخان هر دو پشت و روی یک سکّه‌اند. اهل قمارند، قمار در عشق، قمار در سیاست، قمار در آرمان‌خواهی، قمار در وضعیّت خانه و زیست و هر دو نیز در این قمار بازنده می‌شوند.

کوه‌های آسمان*

(مجموعهٔ داستان، سمیرا اصلانپور، ۱۳۶۸)

مجموعهٔ *کوه‌های آسمان* در بردارندهٔ یازده داستان کوتاه است که چهار داستان آن : «تطهیر زمین»، «وقتی که با تو نبودم»، «طلوع شامگاهی»، و «نوستالژی» حسب‌حال مردانه است و بقیهٔ قصه‌ها را اغلب دختری روایت می‌کند و همه بین سالهای ۱۳۶۴ تا ۱۳۶۷ نوشته شده‌اند. نویسنده در چهار داستان نخست، مطالبی می‌نویسد که به اصطلاح از جملهٔ «مشهورات» و «شنیده شده‌ها» ست و آنها را قصه نمی‌توان نامید، امّا در هفت قصهٔ دیگر کم یا بیش تجربه‌ها و به ویژه تجربه‌های روحی راوی منعکس شده است. چیزی که بیش از همه بر این هفت قصه سایه می‌اندازد، نوعی بینش یا رؤیت درونی است و حالاتی صوفیانه را منعکس می‌کند. راوی می‌خواهد از حوزهٔ محسوس فراتر برود و به نوعی اشراق برسد. این اشتیاق در برخی موارد و به ویژه در قصهٔ «خوابی در سحرگاه» سر به مرگ‌طلبی می‌زند.

در «تطهیر زمین» مردی که فریب خورده است و به صف مخالفان پیوسته و عده‌ای را به کام مرگ فرستاده، به مرگ محکوم می‌شود. او در زمان اجرای

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۷۵، صص ۱۳۵ ـ ۱۳۸.

حکم به زانو می‌افتد و اعتراف می‌کند «فریب خورده و افسون شده» بوده است و طلب بخشش دارد، ولی عفوی در کار نیست. او را به تیر چوبی می‌بندند و اعدام می‌کنند. «بارانی خواهد بارید که زمین را تطهیر خواهد کرد.» (۱۶)

در داستان دیگر، اعترافات یکی دیگر از مخالفان را می‌خوانیم. او برادر کوچک خود را فریب داده است و او را به کژراهه کشانده. برادر کوچک، فرد صادقی است و به واسطهٔاغوای برادر بزرگتر به جنگ موافقان نویسنده آمده است. در مواجههٔ این دو برادر، خیانت و دغلکاری برادر بزرگتر روشن می‌شود و برادر کوچکتر درمی‌یابد که به او دروغ گفته‌اند، از این‌رو دچار ناامیدی شدید می‌شود. مرگ او که محسن نام دارد، سبب ندامت برادر بزرگتر می‌شود و در پایان داستان او روی سنگ شکستهٔ قبر محسن خم می‌شود و اعتراف می‌کند و اشک می‌ریزد.

در «طلوع شامگاهی» در جبههٔ نبرد «سینا» هستیم. یکی از رزمندگان، چندتن از متجاوزان را به مسلسل می‌بندد و سپس از سوی عده‌ای که خود را به جامهٔ خودی در آورده‌اند، محاکمه و محکوم به حبس‌ابد می‌شود. او زخمی و مجروح در زندان، با خود واگویه می‌کند و کارهای خود را برمی‌شمارد و می‌داند که آسوده‌اش نخواهند گذاشت و انتقام آن هفت سرباز تجاوزگر و غاصب را از او خواهند گرفت:

بهتر است بلند شوم و بنشینم. نمی‌خواهم آنها مرا در حال ضعف و ناتوانی ببینند. حال بهتر شد. اوه ... در را باز کردند. بله، دنبال من آمده‌اید. می‌دانستم. منتظر بودم. بگذارید شهادتینم را بگویم. (۳۰)

طبیعی است که باید در آن محل کسی بوده باشد که واگویهٔ رزمندهٔ مجروح را شنیده و آن را ثبت کرده باشد، اما در قصه از چنین فردی ذکری نرفته است.

در قصهٔ «نوستالژی» که جنبهٔ استهزائی دارد، پیرمردی با جوانی حرف می‌زند. حرف این دو بر سر مشکل آب و نان و گرانی است. پیرمرد، شخص

جهاندیده‌ای است و سالها در آمریکا بوده، جوان طالب سفر به خارج از کشور است و اشتیاق دارد مطالبی دربارهٔ آمریکا و کشورهای اروپایی بداند. به ظاهر این دو غرب زده‌اند، ولی غرب‌زدگی منحصر به آنها نیست. در «اپیزود» پایانی داستان، وارد کلاس درس انگلیسی می‌شویم که عده‌ای زن و دختر به یادگیری زبان مشغولند، امّا بیشتر به «مادونا» خوانندهٔ غربی فکر می‌کنند. این چهار قصه، فاقد اوج و فرود و گره‌گشایی و شخصیّت‌پردازی مؤثری است؛ درونمایهٔ آنها نیز تازگی ندارد و بیشتر تبلیغی است. سبب ناموفق ماندن این «قصه»ها منحصراً این نیست که زاویهٔ دید نویسنده «مونولوژیک» است و او واقعیتها را آن‌طور که می‌خواهد می‌بیند، نه آن‌طور که بوده و هست، بلکه بیشتر به این علّت است که در این چهار داستان، حرکت نویسنده از «نظر» به سوی حوزهٔ واقعیت و تجربه است. واقعیت جنگ و جبههٔ نبرد، بدان‌گونه نیست که با برشمردن نام چند سلاح و وصف دود و غبار و صدای شلیک مسلسل و توپ و خمپاره شکل گیرد و سامان یابد. نویسنده در این حوزه باید از صحنهٔ‌نبرد، تجربهٔ مستقیم داشته باشد. در این صورت قصهٔ او دارای رابطه‌ای روشن بین سبک و شخصیّتها و وضعیتهایی که نویسنده با آن سر وکار دارد، می‌شود. در این قصه‌ها ممکن است برخی صحنه‌ها دارای تأثیر غنایی باشند (برای نمونه آن‌طور که در رمان *ناقوس عزای چه کسی را می‌زنند؟* همینگوی می‌بینیم)، امّا روایت و آهنگ غالب، حماسی است. شخص عمدهٔ چنین روایتی زیست و هستی عادی ندارد و به مرز حساسیّت ـ فاصلهٔ میان مرگ و زندگانی ـ می‌رسد. او ممکن است در آغاز داستان در جهانی تصادفی و فاقد معنا زیست کند، یا گمان برد که همه چیز را می‌داند و آنچه پیرامون او روی می‌دهد، همین است که هست. امّا کم‌کم درمی‌یابد که در این حوزه قضایای نامکشوف بسیار است. شاید به اینجا برسد که به گفتهٔ «عهد عتیق» همه چیز باطل اباطیل است، یا دریابد که در پشت ظواهر زندگانی حوزهٔ وسیع‌تر و بامعنایی وجود دارد. در

هر صورت تا این تکامل و تطوّر شخصیتی صورت نگیـرد و تـا ایـن تطـوّر و دگرگونی دراماتیزه نشود، کوشش قصه‌نویس به جایی نخواهد رسید.

راوی قصهٔ «طلوع شامگاهی» که به ظاهر نوجوان یا جوان است، مسلسل به دست سرگذر سربازان دشمن ایستاده است و با خود حرف می‌زنـد. حرفهـایی که او بر زبان می‌آورد و فضای پیرامون او و وضع سربازان دشمن، همگـی بـه صورت «خبری» روایت می‌شـود. راوی در آن معرکـهٔ دشـوار، بیشـتر سـرگرم دشنام گفتن به دشمن است؛ مثل اینکـه در جلسـهٔ سـخنرانی حضـور یافتـه و مخالفان خود را به باد حمله گرفته است. او در آن حال، سربازان خصم را این‌طور می‌بیند:

چهـره‌هـای پلیدشـان زیـر نـور مـاه ... بـرق سـرد چشمهایشـان ... قلـب فولادینشان ... قدم ننگینشان ... چطور اجازه می‌دادم که خاک مقدس سینا زیـر چکمهٔ سنگین آنها ناله کند و ...

آنها تا نیمه‌های راه رسیده بودند و من مصمّم به دفاع از سرزمینم مسلسـلم را مسلح کرده بودم و ایستاده بودم. نزدیکتر که شدند، یکی از آنها دستی تکـان داد و خندهٔ بلند لوسی کرد. بیچاره اگر می‌دانست چـه سرنوشـتی انتظـارش را می‌کشد، دیگر این‌طور نمی‌خندید و من درحالی که همان‌طـور آمـاده ایسـتاده بودم، به آنها ایست دادم. آنها اول جا خوردند و سر جایشان میخکوب شـدند. گویا چیز عجیب و ناممکنی را دیده باشند، امّا بعد از چند لحظه همان که برایم دست تکان داده بود، دوباره خندید و چند کلمهٔ عربی دست و پـا شکسـته بـه زبان آورد ... شاید فکر می‌کردند که من شوخی می‌کنم و یا نه اصلاً به خـواب هم نمی‌دیدند که من در فکر دفاع از سرزمینم باشم. این بار با خشمی بیشتر به آنها ایست دادم ... یکی از آنها جلو آمد. طوری که انگار مـی‌خواهـد از دسـت یک بچهٔبازیگوش، یک شیء خطرناک را بگیرد. آنها حتی فکرش را نمـی‌کردنـد که من به ماشه فشار بیاورم، امّا مـن ایـن کـار را کـردم ... چشـمهایم آنهـا را مثـل

شبحهایی سیاه می‌دید. شبحهایی که خون سیاهشان با تاریکی شب یکی می‌شد. آنها فریاد می‌زدند و به خود می‌پیچیدند با چشمهایی باز و حریص و مبهوت از آنچه پیش آمده بود، به زمین می‌افتادند. (۲۷)

این سربازانی که چنین از پا درمی‌آیند (گویا اسرائیلی هستند) و راوی که از سرزمین مقدسش دفاع می‌کند، هر که باشند و در هر جبهه‌ای رزم‌آزمایی کنند، عیبی کوچک دارند و آن این است که از میدان نبرد چیزی نمی‌دانند و همان‌طور که راوی می‌گوید : «گویا شوخی و بازیگوشی می‌کنند» ولی گمان نمی‌رود که میدان جنگ، صحنهٔ شوخی و بازیگوشی باشد. شاید تأسف‌آور باشد، ولی واقعیت قضیه این است که سرباز دشمن را به این سادگی نمی‌توان کشت. از شلیک مسلسل سرباز خودی تا به خاک افتادن هفت سرباز خصم، وقت و فاصله‌ای در میان است و در این فاصلهٔ به قوه، خیلی کارها می‌تواند صورت گیرد، امّا میل باطنی نویسنده این است که سرباز خصم را حقیر ببیند (و گویا این سخن سعدی را نشنیده است که: دشمن نتوان حقیر و بیچاره شمرد) و کار نبرد را سهل بگیرد. پیداست که نویسنده و راوی هر دو از جنگ چیزی نمی‌دانند، زیرا می‌گویند سرباز خصم، خندهٔ بلند لوسی کرد، یا فکر می‌کرد که سرباز مسلسل به دست شوخی می‌کند. سربازی که فکر کند سرباز مسلسل به دست حریف شوخی می‌کند، برای لای جرز خوب است! حرفی در این نیست که سرباز خودی شجاع و مصمم و با ایمان و سرباز خصم، بیچاره، زبون و پلید باشد، این را حوادث داستان باید بگویند، نه راوی و نویسنده. به هر حال، سرانجام به اینجا می‌رسیم که نویسنده می‌خواهد چه بگوید؟ می‌خواهد خصم را تحقیر کند؟ می‌خواهد دوست را تجلیل کند؟ می‌خواهد دیگران را به پیکار ترغیب و تشویق کند؟ همه به جای خود، ولی راهش این نیست. شیوهٔ کار در اینجا به مصالح و موادی جز آنچه در این «قصه» به کار گرفته شده است نیاز دارد، و این مصالح و مواد از تجربهٔ مستقیم رزمی به دست

می آید و از قواعد هنری کار، نه از پیشداوری و بسته‌بندی کلمات. همین عیب در قصهٔ «وقتی که با تو نبودم» نیز به چشم می‌خورد. برادر بزرگتر با همهٔ توان خود بر کارهایی که کرده است خط بطلان می‌کشد و به شدّت خود را محکوم می‌کند :

آخ محسن جان! تو روی حرفهای خودت پافشاری می‌کردی و می‌اندیشیدی که راه درستی را پیموده‌ای. اما من، من ترسو که فکر می‌کردی شجاع هستم، تمام درون پلید خود را نمایانده بودم. من با اینکه هنوز از اعمال گذشتهٔ خود شرمی نداشتم، چنان هراسیده بودم که حاضر بودم برای فرار از آن هر قیمتی را بپردازم. (۲۳)

پس می‌توان نتیجه گرفت که اعتراف برادر بزرگتر، حاصل تنبّه و شرم او از اعمال گذشته‌اش نیست و ولی همچنان درگذشته سیر می‌کند و علّت اعتراف او این است که بسیار «هراسیده» است. خوب، قضیه دو وجه و سکه، دو رو دارد. کسی که وحشت می‌کند، از چیزی یا کسی وحشت کرده است و با این مقدمه که در داستان مندرج است، علّت اصلی «اعتراف» برادر بزرگتر روشن می‌شود. راوی داستان اگر مجاز بود حرفهای خود را بزند، می‌توانست بگوید : ترس، برادر مرگ است و من به علّت وحشت چنین و چنان گفتم، نه به سبب آنچه داستان‌نویس می‌خواهد و می‌گوید. از همهٔ اینها گذشته، ما در اینجا با گزارش رویارویی نه با قصه. اشخاصی که ما آنها را دوست نداریم، ممکن است «پلید»، «بی‌شرم»، «ترسو» و «گناهکار ... باشند، امّا اینها باید در صحنه و در عمل به نمایش درآیند، و نیز باید این نیز به فکر ما برسد که شخص نامطلوب، ممکن است اشتباه کرده باشد یا به واسطهٔ تحوّلات پرپیچ و خم به این یا آن نتیجه رسیده باشد و تأثیرات دوران کودکی و محرومیّت فردی یا اجتماعی، او را «شریر» ساخته باشد (و اینها باید در قصه مجسّم شود) و هم او به هر حال اندکی از عواطف بشری نیز داشته باشد (برای نمونه، برادر یا پدر یا مادر خوبی باشد) ... پس چگونه است که ما حتی در کار قصه‌نویسی

نمی‌توانیم از خود فاصله بگیریم و به جای بیان باور خود، به سوی کشف واقعیّتها برویم؟

وضع داستان «نوستالژی» که موضوع عمدهٔ آن «احساس از خودبیگانگی» است نیز بهتر از قصهٔ یاد شده نیست. پیرمرد دنیادیده و جوان عازم غرب، هر دو محرکّی یکسان دارند و این محرک نیز عاملی سطحی است:

پیرمرد آهی می‌کشد و می‌گوید : گفتی غم و غصه ... این روزها مگر آدم از شرّ غم و غصه رها می‌شود؟ هر که را می‌بینی یک ناراحتی دارد، اعصابش خراب است، دعوا می‌کند. درمثل اداره‌ها را ببین ... اصلاً انگار با آدم دعوا دارند. کار آدم را که راه نمی‌اندازند. (۷۱)

در اپیزود این قصه نیز جماعت نسوان کلاس درس انگلیسی همه مشغله‌ای جز شوخی و خنده، شیفتگی به «مادونا» و گرفتن ویزا ندارند و حتی یک نفر بین آنها پیدا نمی‌شود که در اندیشهٔ درس خواندن، پیدا کردن شغل و شرکت در فعالیّتهای اجتماعی باشد. زمینه‌ای که این داستانها بر آن استوار است مبهم و نامشخص است و اساساً می‌توان گفت در اینجا زمینه‌ای واقعی موجود نیست. باید دانست که در داستانی واقعی، رشد عواطف متفاوت: ترس، نومیدی، شادی، بدبینی یا خوش‌بینی به خود و دیگران بر بنیاد زمینه‌ای اجتماعی، جغرافیایی ـ تاریخی صورت می‌گیرد. همان‌طور که در *آرزوهای بزرگ* دیکنز می‌بینیم، «پیپ جوان» پیش از رسیدن به مرتبهٔ روابط اجتماعی و بزرگسالی و ورود به لندن، در محیطی روستایی به سر می‌برد. در اینجا دو زمینهٔ‌متساوی افسرده کننده او را احاطه کرده است. در آغاز کتاب، گورستان کلیسا که علفهای وحشی آن را پوشانده و در آن سویش مردابهای تیره و وسیعی قرار دارد، نقاشی می‌شود. سپس خانهٔ اشرافی «خانم‌هاویشام» که فضای خفه و تیره‌ای دارد وصف می‌شود. بیست سال است که این زن، خود را در خانه محبوس کرده. گویی همهٔ زندگانی‌اش را در حوزهٔ بامدادی که در آن با جوانی

ازدواج کرد و آن جوان وی را ترک گفت، متوقف ساخته است. او هنوز همان جامهٔ ساتن زرد و سفید روز عروسی را که اکنون نخ‌نما و پوسیده شده است بر تن دارد. اغذیه و شیرینی‌های روز ضیافت که در توده‌ای از گرد و خاک و پردهٔ عنکبوت پوشانده شده، به همان حال بر میز باقی مانده است. بیرون در اتاق، باغی را می‌بینیم پر از خار و خسک، بی‌گل، بسیار سرد، پرت و دور افتاده و افسرده کننده که موجب وحشت و ناراحتی پیپ می‌شود. این دو زمینه، به قوّت، احساس تهی بودن و متروک شدن را القاء می‌کنند. داستانهای روان-شناختی نیز از زاویهٔ دیگری احساس از خود بیگانگی و بحران روانی آدمها را نشان می‌دهد. مرکز و زمینهٔ داستان در اینجا حوزهٔ ناخود آگاهی است و نویسنده رؤیتی به دست می‌دهد از لحظه‌لحظهٔ زیستن اشخاص داستانی خود. برای نمونه، ویرجینیا وولف از زاویهٔ دید سوّم شخص داستان می‌نویسد، خود راوی است و آنچه را که در دانستگی اشخاص متفاوت می‌گذرد، وصف می‌کند. رؤیت او اغلب به سوی جهان برتر از محسوس می‌رود و او باور دارد که در پشت و درون‌نمای لحظهٔ حاضر «واقعیتی» موجود است. تجربه‌های درونی نویسنده به مدد استعارات شاعرانه، نماد و برقهای پی در پی اشراق درونی مجسّم می‌شود. درواقع حوزهٔ هنر داستان‌نویسی ـ چه به شیوهٔ دیکنز، چه با صناعت ویرجینیا وولف ـ با چنین زمینه‌هایی محصور شده است.

گفتیم که در هفت قصهٔ مجموعهٔ *کوه‌های آسمان* با تجربه‌های درونی راوی‌های داستان رویاروییم. وضع این قصه بهتر از چهار داستان یاد شده است، زیرا نویسنده در اینجا نه بربنیاد «شنیده‌ها» بلکه بر اساس تجربه حرف می‌زند. در قصهٔ «دو مرغ دریایی» راوی دخترکی است که با پدر و مادر خود به خطهٔ سرسبز شمال ایران، سواحل بحر خزر رفته است. در راه بازگشت به تهران، دخترک در دکان حصیری (سبد و زنبیل فروشی) چند مرغ دریایی خشک کرده می‌بیند و پافشاری می‌کند که یکی از آنها را برای او بخرند.

پدرش خواست او را برآورده می‌کند. سپس دخترک برای اینکه پرنده تنها نماند، مرغ دیگری را نیز می‌خواهد. او در طول راه و در تهران در خانه با پرنده‌ها حرف می‌زند، با آنها درد دل می‌کند و گمان می‌برد که آنها نیز زنده‌اند و با او سخن می‌گویند. سپس شبی توفانی برای اینکه حوصلهٔ پرنده‌ها سر نرود، به سراغ آنها می‌رود:

پرنده‌ها را در بغل گرفتم و یواشکی در ایوان را باز کردم. شاید بیرون از خانه حالشان بهتر می‌شد ... باد موهایم را پریشان می‌کرد و من کیف می‌کردم ... لای پرهای نرم زیر سینه‌شان پر از باد شده بود و نرمتر و سفیدتر از همیشه به نظر می‌رسید. دلم می‌خواست که صورتم را به آنها بچسبانم و همین کار را کردم ... و ناگهان چیز عجیبی احساس کردم. سینهٔ پرنده گرم بود و بالا و پایین می‌رفت ... قلب آن یکی هم یواش یواش می‌زد. احساس کردم که از زمین کنده می‌شوم و به دل آسمان ابری و توفانی می‌پرم. (۳۷)

دخترک در حال وجد، مادر را از ما وقع باخبر می‌سازد، امّا وقتی که با مادر به ایوان برمی‌گردد، متوجّه می‌شود که پرنده‌ها رفته‌اند:

مامان با عصبانیّت گفت:

بفرما حتماً با دزده پرتشون کرده پایین

... من به یاد خواب دیشبم افتادم و احساس کردم که باد بوی خاک و دریا را با خود می‌آورد، یواش‌یواش پایم از کف ایوان کنده می‌شود و مثل خوابی که شب قبل دیده بودم، شکل یک مرغ دریایی می‌شوم. (۳۷)

همچنین تجربهٔ درونی در قصهٔ «در تلاطم امواج» هم دیده می‌شود. دختری در هوای توفانی به دریا می‌رود و سوار قایقی می‌شود و امواج او را به وسط دریا می‌برند. مادر مویه و زاری می‌کند، فریاد می‌کشد و از دو ماهیگیر بومی طلب کمک می‌کند، ولی آنها در آن هوای توفانی نمی‌توانند به او کمک کنند.

غاری دریایی، روشن روشن مثل روز ... روی آب و زیر آب همه‌اش

روشن بود و آب زلال زلال. از سقف غار در گوشه‌ای چیزی آویزان بود مثل ننو، درون آن دختری خوابیده بود ... موهایش که درون آب ریخته بود، لرزشی آرام مثل بال پروانه وقتی که روی گلی نشسته باشد داشت. (۴۱)

در عرصهٔ این دریا هر قایق و مسافری تک تک بر امواج نمودار می‌شود و می‌گذرد و به رؤیت ویژهٔ خود می‌رسد. روز بعد مادر و دو ماهیگیر، شاهد بازگشت دختر ـ که احساس می‌کند دوباره متولّد شده است ـ می‌شوند. مایهٔ اصلی قصه این است:

به ما گفته بودند همه چیزتان را در ساحل بگذارید، برای اینکه سبک باشید. در دریا، در راه باید سبک بود. (۴۴)

در «باغچهٔ خشک» پسرکی بیمار را می‌بینیم که تا مرز مرگ می‌رود و باز می‌گردد. دعای مادر، او را از مرگ نجات می‌دهد. مادر، پیشتر خدا را به صورت حضوری زنده تجربه می‌کند، پیشتر از سر عادت نماز خوانده بود و دعا کرده بود، ولی حالا در حضور خدا احساس شرم می‌کند. صورتش سرخ می‌شود. شادی دیدار با خدا او را حتی از یاد فرزند منصرف می‌سازد. پاداش این توجّه، تندرستی فرزند اوست. سپس او به یاد باغچهٔ خانهٔ که به واسطهٔ گرفتاری ایام بیماری فرزندش خشک شده، می‌افتد و بر آن می‌شود باغچه را آبیاری کند. عاطفه، دختر خردسال قصه «خوابی در سحرگاه» نیز خواهان رفتن به حوزهٔ فراحسّی است. تضاد فکری او با خواهرش روایت را پیش می‌برد. پدر و مادر، این دو دخترک را در خانه گذاشته‌اند و به مجلس ختم رفته‌اند. وقتی به خانه باز می‌گردند، و از مرگ و میر حرف می‌زنند، حالت عاطفی «عاطفه» تشدید می‌شود. راوی می‌گوید:

برای چه بترسم؟ عاطفه همین‌جا کنارم خوابیده ... دیدم که او یک ملافهٔ سفید دور تا دور خودش پیچیده و روی هوا دراز کشیده. به من نگاه کرد و گفت:

تو نمی‌آیی فاطمه جون؟ من دارم می‌روم که برای همیشه بخوابم. نمی‌دونی چقدر خوبه.

...

گفت:

نه، تو بیا.

صدایش از دور می‌آمد.

گفتم:

نه من نمی‌یام. نمی‌خوام زیر خاک بخوابم ...

عاطفه نفس بلندی کشید و گفت:

معلومه! آخرش می‌ریم و دیگه هیچ‌وقت برنمی‌گردیم. (۶۵ و ۶۸)

«خوابی در سحرگاه» قصهٔ ضعیفی است و درونمایهٔ مؤثر خوبی هم ندارد. این‌گونه «مرگ طلبی» با روحیات صوفیان و مرتاضان متناسب است، نه با روحیهٔ دختری که هنوز «هیولا» را «هیالو» تلفّظ می‌کند (نکنه هیالوها دارن میان مارو بخورن. ۶۲) کدام دختر خردسال را سراغ دارید که دربارهٔ مرگ این‌طور فلسفه‌بافی کند: «اگه آدم بد نباشه، مردنش هم بد نیست». (۶۶)

دو قصهٔ «ابرها کوه‌های آسمانند» و «اتوبوس» حسب حال دختری است که برادرش را از دست داده. گرچه در هر دو داستان، احساس راوی واقعی و صمیمانه است، قصهٔ «ابرها ... » گزارشی بیش نیست. امّا قصهٔ «اتوبوس» که با وصف و حرکت آمیخته است، حالات راوی را در غیاب ابدی برادرش نشان می‌دهد. قصه مایه‌ای از شوخی دارد، ولی در عمق، غم‌انگیز است. راوی با اتوبوسهای متعددی که در راه پنجر می‌شوند یا می‌ایستند، به گورستان می‌رود و با خطوط سریعی واکنشها و چهره و روحیات مسافران اتوبوس را تصویر می‌کند، در چند جا در صف اتوبوس می‌ایستد و در انتظار می‌ماند و صدای برادر در گوشش زنگ می‌زند که «دختر! این تکه راه رو پیاده می‌رفتی تا حالا

رسیده بودی. همیشه که نباید سوار اتوبوس شد.» تا به آرامگاه برادر می‌رسد، و باز در اینجا حرف برادر را به یاد می‌آورد:

یادش به خیر داداش که می‌گفت:

بعضی وقتها، خط‌های اتوبوس وسط راه جوش می‌آرن.

اگر بود، بهش می‌گفتم:

بعضی وقتها هم پنچر می‌کنن

لابد کلّی می‌خندید. (۸۸)

راوی حالا که دارد برمی‌گردد، به خود می‌گوید:

بگذار که این چهار ایستگاه آخری را تنهایی و با پای پیاده بروم.

«جیب» طرح داستانی است در سه صحنهٔ «سپید»، «سبز» و «سرخ». دربارهٔ رابطه عاطفی دختری با پدربزرگ، در صحنهٔ نخست، دختر، پنج ساله است، با چشمهای درشت سبز و دو گیس بلند بافتهٔ سیاه. پدربزرگ روی پلهٔ خانه کنار پیاده رو نشسته است و به بازی دختر بچه نگاه می‌کند. بابابزرگ موهایی سپید دارد. در صحنهٔ بعد، دختر بزرگتر شده و شاهد رفتن پدر بزرگ به جبهه است، در پی او در خیابان پُردرختی که شاخه‌های درختان سقفی درست کرده‌اند، راه می‌رود. در صحنهٔسوم، دختر، بابا بزرگ را می‌بینند که در دور دست ایستاده است؛ در خیابان سبزی که انتها ندارد. موهای سپیدش به روی پیشانی بند سبزش ریخته؛ پیشانی بند سبزی که گل سرخی وسط آن شکفته است. بابابزرگ دور می‌شود و احساس راوی چنین است:

در خیابانی با جویی پر از آب قنات و آسمانی سبز قدم می‌زنم و جای پای پری‌های قصه‌ها را یکی یکی دنبال می‌کنم. (۵۰)

بیشتر قصه‌های مجموعه، وصفی است. رویدادها در آنها «نمایشی و مجسم» نمی‌شود. نظرگاه خاص نویسنده در همهٔ داستانها به طور مستقیم به ذهن می‌آید و گردش خیال خواننده را سدّمی‌کند. او در بیشتر موارد درحوزهٔ

افکار سیر می‌کند و جز در دو داستان «نوستالژی» و «اتوبوس»، به تضادها و تنشهای اجتماعی توجهی ندارد و جامعه را کلیّتی یکپارچه و متّحد الشکل می‌بیند. این را نیز باید گفت که اشخاص داستانی این مجموعه تا حدودی سیمای بومی‌دارند و برخلاف برخی از داستانهای معاصران، از قصه‌های خارجی برگرفته نشده‌اند.

مسامحات لفظی و معنایی نیز در نثر نویسنده دیده می‌شود، که برخی از آنها را در اینجا می‌آوریم.

درازای چند متری سلول را با قدمهایش، به تندی طی می‌کند (۷)، با قدمهایش زاید است.

توفانهای سیاه جسارت (۱۵) جسارت در چه کاری؟ صفت جسارت. (جسور بودن) به خودی خود بد نیست.

روی تو تأثیر گذاشته‌ام (۲۰) مراد این است که حرفهای راوی بر برادرش تأثیر داشته است.

هراسیده بودم (۲۲) وحشت کرده بودم، بهتر است. سنگ قبر شکسته (۲۴) سنگ شکستهٔ قبر، باید باشد.

مسلسلم را مسلح کرده بودم (۲۷) مسلسل را آماده می‌کنند.

خندهٔ بلند لوس (۲۷) با وضع مهاجمان تناسب ندارد.

اسلحهٔ آماده‌ام را ... (۲۷)، آماده زاید است. پیشتر، راوی از آماده کردن اسلحه‌اش سخن گفته بود.

دست یک بچهٔ بازیگوش ... (۲۸) مظهر یک مسلمان (۲۹) یک نفس بلند می‌کشید (۶۸) یک دستهٔ دیگر (۷۲) در همهٔ این موارد، قید «یک» زاید است.

اینبار (۲۸) این بار درست است.

دیگر دریا را نمی‌دیدم ... امّا ... باد هنوز بوی آن را می‌داد (۳۴)، امّا باد هنوز حامل بوی دریا بود.

باد موهایم را پریشان می‌کرد و به هم می‌زد. (۳۶)، به هم می‌زد، زاید است.

زن پایش به چیزی گیر کرد (۴۱)، پای زن به چیزی ...

به دریا آشنا هستید (۴۰)، با دریا نه به دریا.

در صفحهٔ ۴۱، دخترک در غار دریایی روشنی که مانند روز است خوابیده، ولی وقتی که چشمهایش را باز می‌کند، می‌گوید: خدایا! اینجا چه قدر تاریک است(!) آدم را به یاد یاسهای رازقی که صبحها با بوی عطرشان، خواب را بیدار می‌کنند، می‌اندازد (۴۸) جمله فصیح نیست. این‌طور بهتر است: آدم را به یاد یاسهای رازقی می‌اندازد که ...

بعد از مدرسه (۵۴)، بعد از بازگشت از مدرسه.

از چند دختر جوان صداهای گوناگونی بلند می‌شود.(۷۴)، جمله دلالت لفظی نامناسبی دارد و باید عوض شود.

اواخر کلاس است (۷۴)، اواخر وقت کلاس.

تمام کلاسها (۷۵)، همهٔ کلاسها درست است.

رویت (۷۸)، رؤیت درست است.

هنوز بهت چون گندم برآمدنشان ... (۷۸)، جمله مبهم و غیر فصیح است.

آنسان بود (۷۹)، آن سان بود درست است.

تمام صحرا (۷۹)، همهٔ صحرا، سراسر صحرا.

من از بانوی نویسنده، چند نقد ادبی کمابیش خوب خوانده‌ام و از این نقدها پیداست که با برخی از فنون داستان‌نویسی آشناست و حسن و عیب قصه‌ها را با تیزبینی در می‌یابد. گمان می‌کنم که اگر ایشان در کار داستان نویسی قواعد فن را بیشتر مراعات کند و همچنین بر مایهٔ تجربی کار بیفزاید، به نوشتن قصه‌های بهتری توفیق خواهد یافت.

گلاب خانم*

(رمان، قاسمعلی فراست، ۱۳۷۴)

داستان *گلاب‌خانم*، داستانی بومی است. محیط، فضا، طرز زیست اشخاص آن، همگی بومی است و رویدادهایش در جبهه، بیمارستان و در یکی از محلّه‌های جنوبی تهران می‌گذرد. بیشتر اشخاص داستانی از طبقهٔ متوسّط مردم جنوب شهر و از بازاریان هستند و گاه رزمندگان روستایی نیز به روی صحنه می‌آیند. موسی ـ که از جبههٔ جنوب است ـ در مراسم عقدکنان خود با «گلاب‌خانم»، دخترداییاش، حاضر نمی‌شود و این موضوع، موجب سرگردانی پدر و مادر وی و خشم پدر عروس، که سرهنگ بازنشسته است، می‌شود. روزها یکی پس از دیگری سپری می‌شود و از موسی خبری نیست، و حتّی سفر میرزا، پدر او به جنوب و پشت جبهه برای خبرگیری از پسرش به جایی نمی‌رسد. گلاب خانم و گلی، دو دختر سرهنگ، اکنون همدرد شده‌اند، زیرا رسول نامزد گلی که در جبهه بوده و شیمیایی شده نیز به گلی و خانوادهٔ گلی روی خوش نشان نمی‌دهد. او با اینکه گلی را بسیار دوست دارد، خود را کنار کشیده و حاضر به ازدواج با نامزدش نیست. در این وضع همه پریشیده، عصبی، خشمگین یا سوگوارند. به ویژه مادر موسی، آسیه، که در فراق فرزند، شب و روز مویه می‌کند و برای یافتن او به

---

* *ادبیّات داستانی*، شمارهٔ ۳۹، بهار ۱۳۷۵، صص ۸۵ ـ ۸۹.

همه جا سر می‌زند. میرزا نیز از فراق فرزند نالان است، سرگشته و عصبی است و به کارهای دکّانش (عطّاری) نمی‌رسد. از کار فرزند سر درنمی‌آورد. گاه به سخنان مرتضی، دوست موسی ـ که از جنگ و شهادت سخن گفته بود ـ می‌اندیشد و در حیرت است که این حسّ و آگاهی که جوان‌ها پیدا کرده‌اند از کدام سرچشمه‌ای پدید آمده است. در این میانه، گلاب و گلی باید به الهام از دل و عواطف خود، بسوزند و بسازند و در انتظار نامزدشان بمانند.

نیمی از داستان *گلاب خانم* را می‌توان مرحلهٔ «گسستگی» نامید. در این مرحله اضطراب و دلواپسی، همه را در برگرفته است و بیشتر اشخاص داستانی در رنج و التهاب به سر می‌برند. بخش‌های پایانی داستان، شرح مرحلهٔ «پیوستگی» است: ایّام هجران به سر می‌رسد و گره مشکل‌ها گشوده می‌گردد. این دو بخش در تقابل با هم قسمی هماهنگی به وجود می‌آورند. رسول از حال تردید بیرون می‌آید، موسی ـ اگرچه معلول شده ـ از جبهه باز می‌گردد؛ و این هر دو به سوی نامزدهای خود می‌آیند. سوگ و مویه و آوارگی پایان می‌گیرد و دوستان به دوستان می‌رسند و گلی و گلاب به خانهٔ بخت می‌روند. در این میان، میرزا که متحوّل شده، دکّان را به موسی می‌سپارد و با اینکه پیر است به جبههٔ نبرد می‌رود. موسی در کنار همسرش اکنون فراغتی دارد، امّا مدام مترصّد است که به صحنهٔ نبرد بازگردد. کریم ـ جانباز روشن‌بین ـ که می‌داند موسی بیشتر به دلیل جراحات صورتش می‌خواهد به جبهه برود از استهزاء مردم بی‌خبر بگریزد، به او می‌گوید:

صبر کن، جبهه را باید به‌خاطر جبهه رفت. هر وقت توی چشمهات زل زدند و به صورتت خندیدند و به جای هر چیز الحمدلله گفتی، همان ساعت برو.

کریم، بهت و درماندگی را در سکوت سنگین موسی خواند. دلجویانه پی شانهٔ او گشت. آرام بر شانه‌اش زد که: آن روز خیلی دیر نیست آقا موسی. (ص ۲۶۲)

اشخاص داستانی *گلاب‌خانم* ـ چه خانوادهٔ سرهنگ،چه خانوادهٔ میرزا، همه

در یک جهت و بر یک باورند، فقط سرهنگ (پدر گلاب) و خسرو (شوهر لیلا و داماد میرزا)، تا حدودی دگراندیشند. سرهنگ بازنشسته به شاه مخلوع علاقه دارد و خسرو، که فردی کاسبکار است، منحصراً به پول و درآمد می‌اندیشد. او حتّی زمانی که موسی با چهرهٔ زخمی و چانهٔ به اصطلاح داغان شده، به خانه می‌آید نه به فداکاری او، بلکه به پول و درآمد فکر می‌کند. چنان که به موسی می‌گوید:

ناسیونال داره به جانبازها ماشین می‌ده. باید بجنبی. شامل تو هم می‌شه. انشاءا... گلاب خانم را با همون پیکان سفید یخچالی که می‌گیری بیاری خونه. آسیه... گفت: آره، خیلی هم اهل این حرفهاست!

خسرو گفت: اهل این حرفهاست و نیست نداریم. بحث، بحث یه ملیون [میلیون] ماله! یه ملیون جرینگی! فهمیدی؟

و یادش آمد که اگر خودش موسی را برنداشته بود و به بنیاد نبرده بود، موسی حتّی پرونده‌اش را هم تا حالا تشکیل نداده بود. (ص ۱۹۴)

خسرو جایی دیگر، از جنگ استقبال می‌کند؛ البتّه نه برای دفاع از ایمان و میهن بلکه به علّت درآمدی که در زمان جنگ نصیبش می‌شد. مقداری جنس در انبار دارد. می‌خواهد اگر حمله‌ای در کار باشد نفروشد و اگر باشد بفروشد! زیرا زمان حمله، قیمت اجناس بالا می‌رود و زمانی که حمله‌ای در کار نیست بهای اجناس افت می‌کند. او در پاسخ این پرسش که اگر جنگ تمام شود چه وضعی پیش می‌آید، می‌گوید:

اون وقت آب از دماغ خیلی‌ها سرازیر می‌شه. نه، خدا کنه یه مدّت دیگر وضع همین‌جور باشه. دو سالی، جون تو اگه فقط دو سال دیگه جنگ طول بکشه، من یکی که بَسَم است، به‌خصوص اگر هر چند وقت یه‌بار حمله هم باشد. چی می‌شه. سکّه! (ص ۱۹۶)

پافشاری او در این زمینه چنان است که هم موسی را به بنیاد می‌برد و برای او پرونده درست می‌کند و هم با وکالتی که از وی گرفته، موفّق به دریافت

پیکان می‌شود و شاد و قبراق سوار بر پیکان در خیابان جولان می‌دهد.

دورهٔ انتظار گلی و گلاب، که وضع مشابهی دارند، بسیار سخت و جانفرساست. این دو دختر به نامزدهای خود علاقه‌مندند، امّا نمی‌دانند چرا آنها پا پس می‌کشند. راز رسول و موسی یکی از گره‌های قصه است که با سیر پیش‌روندهٔ آن باید گشوده گردد. رسول اینک از جبهه به خانه بازآمده است، امّا از دیدار گلی گریزان است و از افشای «راز» خود، حتّی با مادرش سرباز می‌زند. اگرچه در جمع جانبازان می‌گوید:

من شیمیایی‌ام. کدومتون اجازه می‌دید دختر معصوم مردم را بیارم خونه و این زهر واگیردار را بریزم به جونش.

ولی کریم به او می‌گوید:

کی گفته شیمیایی واگیر دارد؟ راستش من همهٔ این قضایا را می‌دونستم... چند نفر سراغ‌داری که از این زهر واگرفته باشند.

به فرض که این‌طور نباشد، چند نفر را بشمارم که به‌خاطر [به‌علّت] شیمیایی بودن و قطع نسل طلاق گرفته‌اند یا به تردید گرفتن و نگرفتن‌اند.

مرتضی گفت: چرا همین را به نامزدت نمی‌گی؟ چرا نمی‌گی که ممکن است بچّه‌دار نشیم؟ از کجا مطمئنّی که قبول نکند؟ (ص ۱۸۴)

وضع موسی از این دشوارتر است. او که در جبهه از ناحیهٔ صورت و فک مجروح شده و قیافهٔ ترسناکی پیدا کرده به هیچ رو حاضر نیست با گلاب رویارو شود. دیگران، به‌ویژه بچّه‌ها ، همین که چهره او را می‌بینند وحشت می‌کنند و عابران کوچه و خیابان از او روی برمی‌گردانند. او در بیمارستان جانبازان در تهران، تنها، مجروح و نومید رنج می‌برد. چهره‌اش را در آیینه می‌بیند: کنج لب و لُپ چپش تا گونه درهم مچاله شده است و گره‌خورده. ته ابرو و باریکهٔ چشم هم به سمت گوش کش آمده است. انگار دستی به عمد پوستش را گرفته و آن را به عقب کشیده:

چروک چهره را دست کشید. چین و واچین و زخم جوش‌ها را زیر دست لمس و باور کرد. چهره، مصدوم بود و آنچه می‌دید به بیداری بود. مستأصل و درمانده، دل به آینده‌ای دارد که درهمش می‌مالاند و از جمعش می‌تاراند. (ص ۹۲)

موسی پیش از مجروح شدن، چهره‌ای باطراوت و چشمانی زیبا داشت و در نبرد دلیرانه و چالاک پیش می‌رفته، امّا اکنون مردی است منزوی که خود و نشانیهایش را حتّی از مادرش پنهان می‌کند. از جمع و حتّی از همرزمان خود فراری است؛ مدام به گلاب می‌اندیشد، امّا گمان می‌کند گلاب با دیدن چهرهٔ هراسناک او پا به گریز خواهد گذاشت. پدر و مادرش مدّت‌ها در پی یافتن او به این در و آن‌در می‌زنند تا سرانجام وی را می‌یابند و به خانه باز می‌آوردندش. موسی چهره را در باند و دستمال می‌پوشاند و خود را در اتاقش محبوس می‌کند و به بهانه‌هایی از دیدار دیگران ـ حتّی گلاب ـ سر باز می‌زند. این دوران انزوا و در خود فرورفتگی موسی صعب و طولانی است. گلاب گهگاه به دیدنش می‌آید ولی موفّق به دیدن چهره‌اش نمی‌شود. خواهرش (لیلا) می‌کوشد کودکان خود را به دیدار دایی‌شان عادت دهد، ولی به نتیجهٔ معکوس می‌رسد. به‌طوری که دیگر بچّه‌ها هم حاضر نیستند به خانهٔ پدر بزرگ و مادربزرگشان بروند. کاسهٔ صبر خانوادهٔ سرهنگ نیز لبریز شد، و آنها می‌خواهند دخترها را به خواستگاران مناسب دیگر شوهر بدهند. حقّ هم دارند، زیرا رسول و موسی نه پا پیش می‌نهند و نه نامزدی‌شان را با گلی و گلاب به هم می‌زنند. در این میان، میرزا (پدر موسی) درد دیگری دارد: او مدام به فداکاری جوان‌ها می‌اندیشد و در حیرت است که سرچشمهٔ این عشق و ایثار جوان‌ها کجاست؟ دیگر با موسی کاری ندارد. جوانش به خانه بازآمده است و اگر چه مجروح و بدقیافه شده، به هر حال زنده است و سلامت خود را بازیافته است. اینک خود او دچار بحران روحی است و مدام در جستجوست که مرتضی را بیابد و با او حرف بزند و از او «راز» عشق و ایثار جوانان را بپرسد. آسیه، نمونهٔ مادر صبور و رنج کشیده مسلمان و ایرانی است. او

به زودی خود را با وضع تازه تطبیق می‌دهد و به رضای الهی راضی می‌شود، امّا از بحران روحی شوهرش سر در نمی‌آورد. آسیه دریافته است که میرزا در آستانهٔ وضع جدیدی است و درد روحی او به وضع موسی بستگی ندارد بلکه خودش درگیرو دار قضایای تازه است. امّا از تشخیص این بحران ناتوان است. با این حال، شکیبایی می‌ورزد و می‌کوشد فرزندش را به راه بیاورد و او را به زندگی و دلبستگی به گلاب امیدوار کند.

سیمای گلی در داستان کمرنگ است و ما او را کمتر روی صحنه می‌بینیم. گلاب پس از آمدن موسی به خانه، بسیار چابک و فعّال است. او به هیچ‌وجه نمی‌خواهد دست از نامزدش بردارد. حتّی زمانی که موسی می‌گوید بهتر است به فکر کار و بار خود باشد و با او نیکبخت نخواهد شد، دست از تلاش نمی‌کشد، و زمانی که چهرهٔ ترسناک موسی را می‌بیند ـ گرچه ترسان و دلزده می‌شود ـ باز دلبستگی خود را نسبت به او حفظ می‌کند و پس از جدالی درونی ـ به رغم خواست پدر ـ از خانه بیرون می‌آید و در بوستانی با موسی دیدار می‌کند. موسی چهرهٔ خود را به عابران و بچّه‌ها نشان می‌دهد تا تأثیر آن را در چهرهٔ گلاب کشف کند:

برای دیدن تأثیر ترس دخترک از او، چشم‌های گلاب را پایید. گلاب حرف دخترک [مانن! می‌ترسم.] را شنید، امّا خودش را به نشنیدن زد و خواست پی حرف موسی را بگیرد تا غم او را هم از دل بردارد. نتوانست. وولیدن چیزی را در مغزش حسّ می‌کرد. موسی جوابش را گرفته بود. وازدگی گلاب را از حرف دخترک دیده بود حالا، هم شادمان بود و هم دلنگران. شادی‌اش از اینکه گلاب، مصیبت‌وی را خود با چشم می‌بیند و به گوش می‌شنود. دلنگرانی‌اش هم از اینکه گلاب پا پس بکشد. (ص ۲۴۴)

امّا گلاب پا پس نمی‌کشد و در پاسخ موسی که چرا با دیگری ازدواج نکرده است، می‌گوید که نتوانسته است:

چشم‌هایش دوباره به اشک نشست. لبهایش دوباره جمع شد و تکان‌تکان خورد تا گریه سر دهد. امّا خوددار گفت: نتونستم موسی، نتونستم.

دوستت دارم گلاب.

این را بی‌اختیار گفت موسی. آرام گرفت گلاب ... حسّ کرد گرد غمش دامن موسی را گرفته است. بازو به بازوی موسی داد... و گفت: عاشقی این چیزها را هم دارد... (ص ۲۵۱)

در آماده شدن موسی برای زندگی تازه، جز گلاب، گروه جانبازان (کریم، مرتضی، جمشید) نیز دست دارند. اینان به ویژه از منطقی عارفانه پیروی می‌کنند و موسی را نیز با همین منطق، با زندگانی آشتی می‌دهند. از پذیرش یا عدم پذیرش خلق بی‌نیازند، زیرا با خدا معامله کرده‌اند و خواست او را طلبیده‌اند. می‌گویند چرا ما به خیابان و کوچه نرویم و در به روی خود ببندیم؟ بر فرض که دیگران ما را بستایند یا به ما گوشه و کنایه بزنند. اصل مطلب، پذیرش خالق است نه مخلوق، انجام وظیفه بی‌ریب و ریاست، نه انتظار تحسین از دیگران. این چند تن، گروهی تشکیل داده‌اند و در این مجمع، مشکلات خود را با خود در میان می‌گذارند و می‌کوشند خود را به مرتبهٔ برتر و آشتی با زندگی و ادامهٔ کار ایمانی برسانند.

کسانی که ندونن چرا جنگیدن، از جانبازیشون زجر می‌کشن. مصیبت اینها دوتاست، مصیبت اوّل از دست دادن سلامتی است و مصیبت دوم صبر نکردن. اون ... اینها زجر می‌کشند. هم زجر می‌کشند و هم اجر نمی‌برند. نهال را کشته‌اند امّا در معرض توفان یله‌اش گذاشته‌اند و انتظار میوه هم دارند. (ص ۲۲۱)

موسی و رسول، مزد شکیبایی خود را می‌گیرند: گلی و گلاب (به ویژه گلاب) فداکاری نامزدهایشان را قدر می‌نهند و بخت خود را در هم‌صحبتی رسول و موسی می‌جویند و می‌یابند.

جمع‌بندی این قضیّه را از زبان آسیه می‌شنویم:

از همون اوّل می‌دانستم. این گیس‌ها را توی آسیا که سفید نکرده‌ام. می‌دونستم که از گفته‌اش برمی‌گردد. زمان می‌خواست. خامند اینها، بچّه‌اند. کو تا روزگار پخته و آبداده‌شان کند. کاش زودتر همدیگه رو دیده بودن... حالا بهتر شد. حالا این گلاب است که خواسته است. گلاب است که فرصت انتخاب داشته است. خدا را شکر که بچّه‌ام زد بیرون، آن دستمال لعنتی را بالکل کنار زده و چسبیده به زندگی‌اش. (ص ۲۵۶)

در پایان، گلی و گلاب به خانهٔ بخت رفته‌اند و رسول و موسی با نامزدها و زندگی‌شان آشتی‌کرده‌اند و برآنند که به موقع، بار دیگر برای دفاع از آرمانشان به جبهه بروند.

بخش‌های این کتاب از جمله جدال‌های درونی موسی، التهاب گلاب و آسیه و به‌ویژه طرز زیست طبقه بازاری (طبقهٔ میرزا از سویی و خسرو، داماد او از سوی دیگر) و رفتار و گفتار زنان طبقهٔ متوسّط اجتماع خوب نوشته شده است. نویسنده در ایجاز کوشیده است و کار او کمتر به اطناب ـ که از اجزای جدانشدنی رمان‌هایی که امروز می‌نویسند شده است ـ می‌کشد. نثر، اغلب ساده و روان است و در برخی صحنه‌ها شاعرانه و حتّی قدیمی‌می‌شود. زبان داستان، همان است که بیشتر داستان‌نویسان ما به کار گرفته‌اند و می‌گیرند و سنگ‌بنای آن را جمال‌زاده و مشفق کاظمی (در *یکی بود یکی نبود* و *تهران مخوف*) گذاشته‌اند. نویسنده در وصف و نقل، زبان رسمی به کار می‌برد و در گفتگوها کلمه‌ها را می‌شکند و به گویش تهرانی نزدیک می‌شود. در مثل در وصف و نقل می‌نویسد:

سر پدر را که به شانه حسّ کرد و دستهای او را که به جفت بازوهای خود، بی‌اختیار خود را به بغل پدر یله کرد و عین بچّگی‌هایش گریه سر داد. (ص۱۴۸)

یا: شعله‌های گرم، دوباره بر تن موسی زبانه کشید. چیزی در درونش جوشید، او را خواند و به سمتش دست دراز کرد. موسی بی‌اختیار دستش را فشرد. گلاب

خندید. موسی را بیدار و به ناز کردن و عشوه دید. (ص ۱۵۶)

و در خطاب اشخاص به یکدیگر می‌نویسد: «از دوستان موسی، هستن» (ص ۳۰)، «آقا ترا خدا جون عزیزهات چیزیش نبود؟» (ص ۳۱)، « اگر ندیده بودیم از کجا می‌دونستیم که امروز عقد کنونشه؟» (ص ۳۴)، «دایی‌جان وایسا برات شربت بیارم.» (ص۲۰)، «تارهای سفید مو حالا لابه‌لای تارهای سیاه،سپیدی‌های تنیده شده وغ می‌زد.» (ص ۱۳۶)، «خدا به داد مادرت برسه جوون.» (ص ۱۳۷)

نویسنده از ظرفیّت و غنای فولکلوریک زبان ـ کم بهره‌گیری می‌کند و عبارت‌ها به ویژه وصف‌ها و نقل‌ها بیشتر به زبان معمولی و رسمی است، امّا آنجا که از این ظرفیت و غنا بهره می‌گیرد، کلامش جنبهٔ داستانی بیشتری می‌یابد:

«گلاب سرخ و سفید شد و این پا و آن‌پا کرد» (ص ۲۶)، «خون در کاسهٔ چشم‌های سرهنگ دوید» (ص ۳۳)، «عطر برنج دودی از حیاط بیرون زده و محلّ را برداشته بود.» (۳۷)، «تنها ملچ ملچی کرد و تن از این پهلو به آن پهلو داد» (۱۵۱)، «به رسول از گل نازک‌تر نباید گفت» (۶۸)، «رمق روشنایی دیگر رفته بود» (۱۲۲)، «سرما دوباره به هروله در تنش تنید» (۱۵۵).

در وصف مناظر و حالت زن به ویژه با توصیف‌های شاعرانه سر و کار داریم:

صدای بوق بوق و کف و سوت و هلهله کوچه را پر کرد. گلاب همپای بلور خانم که اسپنددان به دست و دل‌مست به پیشباز عروس می‌رفت، راه افتاد. گلی [عروس] مرواریدی شده بود پیچیده در صدف تور حریر و جمع دلشاد گرداگرد در برش گرفته بودند. اوّل، بلور خانم پیش رفت. دانه‌های اسفندی که بر آتش افشانده بود. ترق و توروق می‌ترکید و بو و دودش کوچه را می‌انباشت. سکّه‌ها و نقل‌های رنگارنگی را که از قبل مهیّا داشت روی سر تور پیچ «گلی» شادباش کرد. جفت گونه‌های گل انداختهٔ عروس را بوسید. اسپنددان را به دست خواهرش ملک‌تاج داد و جلو گلی ... بشکن زد.

گلاب، گلی را در آغوش کشید. نرمهٔ تور سفید را که زیر دست لمس کرد،

هوس کرد [که ای کاش] حالا عروس شده بود و این تـور، تنپـوش او بـود... گلـی دویدن اشک را در چشم خانهٔ آهویی گلاب دید. (ص ۲۰۸)

برخی جمله‌ها خالی از مسامحهٔ لفظی نیست و اگر ساده‌تر نوشته شده بود، مؤثّرتر درمی‌آمد. در مثل جمله‌های زیر:

«وقتی دید [که] دل گلاب را برده و «نه»اش تنها عرض خود را می‌برد...» (۲۹)

[«سفره را] بندازیم؟» (۳۰). «بیندازیم» یا «پهن کنیم.»، بهتر است.

«شولیدگی‌اش را بیشتر خواند» (۳۳). او را شولیده‌تر دید.

«زن، او را منتظر و جوان را به نماز دید.» (۴۲) نثر خیلی قدیمی است.

«چشم‌هایش از گریه برای موسی خونرنگ بود.» (۷۰) مبالغهٔ شعری است.

«فقط موسی خنکم می‌کند.» (۷۱) «دلم را خنک می‌کند» بهتر است.

«خود دعوتش را خواسته بود.» (۸۸) خود دعوتش کرده بود.

«چیزی که برای خودش هضم نشده» (۸۹). تعبیر خوبی نیست. «چیزی کـه خودم هنوز خوب درنیافته‌ام»، بهتر است.

«می‌خزید و می‌یلید.» (۱۱۳) ظاهراً مصدر «یلیدن» جعلی است. مصـدر مرکّـب «یله شدن» مصطلح است.

«گلاب هنوز توجیه خبر نبود.» (۲۵۸) بهتر بود که نوشـته مـی‌شـد: «هنـوز خبر را درست متوجّه نشده یا درک نکرده بود.»

در متن، اشعاری از حافظ و سعدی و فایز آمده، که جایش در رمان نیست. اگر مصراع یا بیتی از این اشعار در حسب حال اشخاص می‌آمد عیبی نداشـت، ولی به این صورت، پذیرفتنی نیست.

داستان از زاویهٔ دید دانای کل و گفتار سـوم شـخص نقـل مـی‌شـود. ایـن به‌خودی خود عیبی ندارد. زیرا در این شیوهٔ بیان، دسـت داسـتان‌نـویس بـرای گسترش ماجراها و جستارها بازتر است. البتّه شیوهٔ کار، ربطی به رمان نو ندارد و شیوهٔ رمان‌نویسان قدیمی است. اگر از کلام و شخصیّت خسرو و سرهنگ و

این جمله‌ها که در پایان کتاب آمده: «این تکلیف ... برای مجریان قانون نیست... فاصلهٔ فقیر و غنی را می‌بینی؟» (ص ۲۵۹) صرفنظر کنیم، داستان، «داستان عقاید» است. آرمان و باور نویسنده، حاکم بر داستان است و جز سرهنگ و خسرو، همه را به سویی یگانه می‌برد. تحوّل شخصیّت اشخاص، از جمله موسی و پدرش میرزا در همان جهتی پیش می‌رود که داستان‌نویس می‌خواهد. در شیوهٔ رمان نقّال، انسان‌ها هویّتی همیشگی دارند و در دو وصف نیک و بد، تمام‌عیار بخش شده‌اند به همین دلیل خسرو و سرهنگ که دارای آرمان‌های میرزا، موسی، کریم و مرتضی ... نیستند، از اشخاص بد و شرور به‌شمار می‌آیند. این موضوع حتّی تا آنجا پیش می‌رود که بر گفتار سرهنگ نیز سایه می‌اندازد و نویسنده قرقگاهی می‌سازد که حاکم بر گفتار «اشخاص بد» داستان نیز می‌شود و یکی از مصادیق آن، این سخن سرهنگ است.

اگر یک تیپ، فقط یک تیپ از این جوون‌های وفادار داشتم، رفتن اعلیحضرت رو عقب می‌انداختم. (ص ۳۴)

به‌ظاهر، سرهنگ میل به حقیقت‌گویی پیدا کرده است، ولی در آن اوضاع و احوال طبیعی نیست که حرفی از این دست بزند. از این گذشته، اگر جرأتی یافته بود و می‌خواست به تمامی حرف بزند باید می‌گفت: «اعلیحضرت را دگربار بر اورنگ شاهی می‌نشاندم. دیرتر رفتن آریامهر (!) «فراری» که گرهی از گره‌های مشکل سرهنگ و همانندهای او نمی‌گشود»!

نویسنده همچنانکه مونولوژیسمش اجازهٔ سخن گفتن تامّ و تمام را به «ضدّ قهرمان‌ها» نمی‌دهد، در کار یکسان کردن گفتار و جستار «قهرمان» کوشاست. متن کتاب و این جمله، شاهد صادق آن است:

میرزا ناگهان یاد حرفهای نقّاش افتاد. فکر کرد حرف‌های اینا چقدر به هم نزدیک است. (ص ۵۰)

آدم‌های داستان *گلاب خانم*، دو دسته شده‌اند: خوب و بد، سیاه و سفید،

باورمند و غیر باورمند. این، نتیجهٔ حاضر و ناظر بودن نویسنده در برابر رویدادها و اشخاص است. افزون بر این، زمینهٔ اجتماعی رمان، بسیار کمرنگ است و در آن از کنش و واکنش سال‌های جنگ، و آن شورها و تلاطم‌ها و تخاصم‌های دههٔ شصت خبری نیست. اشاره‌های اندک خسرو به وضعیّت سرمایه‌اندوزی عدّه‌ای در آن سال‌ها کافی نیست. اتّفاقاً اگر نویسنده به منطق گفتگو (دیالوژیک) می‌گرایید و اجازه می‌داد که خسرو و امثال او آزادانه‌تر سخن گویند، فداکاری و قهرمانی رزم‌آوران را بیشتر نمایان می‌ساخت. همچنان که توفیق سپاه روس و سردار آن کوتوزوف، پس از حمله‌های برق‌آسای سپاه ناپلئون به روسیّه و تسخیر پایتخت کشور ـ مسکو ـ بیشتر نمایان می‌گردد، و این طبیعی است. انسان در بیماری است که به دریافت معنای سلامت می‌رسد و در کویر و در حال تشنگی است که قدر آب را می‌داند. (تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی؟) راستش این است که شخصیّت‌های رمان ـ به عکس شخصیّت‌های رومانس ـ شخصیّت‌هایی هستند دارای مشکل و بحران؛ و این بحران فقط بحران وجودی و واقعیّت «گناه» (که نویسندهٔ *گلاب‌خانم* در چند جا بر آن تأکید دارد) نیست. بحران دوره‌ای و تاریخی نیز هست. گره این مشکل‌ها و غوامض را با اشعار عرفانی حافظ و مولوی و جستار و گفتار عرفا و بزرگانی، مانند ابوسعید ابی‌الخیر و دیگران نمی‌توان گشود. مانند موضوعاتی چون بودن اوصاف زندگانی و طرز زیست و گفتار موسی و رسول، که شهری هستند، و مبارزان دیگر، که از روستا آمده‌اند، یا شباهت کامل کردار ایشان که منشأ طبقاتی متفاوتی دارند، که به ساختار رمان آسیب بسیار وارد کرده است. نویسنده در کار خود، انگشت بر نقطهٔ حسّاسی گذاشته، ولی زود از آن درگذشته است. کار نویسنده البتّه در زمینهٔ زنده نگاه داشتن خاطرهٔ رزمندگان و قهرمانی‌های آنان بسیار ارزنده است، و نویسندگان ما موظّفند آن دلاوری‌ها و ایثارها را بنویسند، امّا در همان زمان، همهٔ ما باید بدانیم که همزمان با

وظیفه‌مند بودن در برابر آرمان خود، در برابر ساختار هنری رمان نیز موظّفیم و مسؤولیّت داریم؛ باید بدانیم که کار ما را آیندگان نیز خواهند خواند و با معیارهای هنر خواهند سنجید. اتّفاقاً ادب عرفانی ایران ـ که ژرفا و عظمت بسیار دارد ـ در این زمینه شاهد صادقی است. تردیدی نیست که عارفان ما، همه در حرکت از «بسیاری» به«یگانگی» کوشا بوده‌اند و مشغلهٔ عمدهٔشان خداجویی بوده است، امّا اینان در همان زمان تحوّلات اجتماعی را به خوبی دریافته و ترسیم و تصویر کرده‌اند، و همچنین توانسته‌اند مرز زیست بشری را بشناسند و حالات و روان‌شناسی این حالات را عرضه کنند. نمونهٔ شاخص این نوع ایستار را در *منطق‌الطّیر* عطّار نیشابوری ـ به‌ویژه در داستان «شیخ صنعان» او و در داستان‌های *مثنوی* مولوی و در حکایات سعدی ـ از جمله در «برصیصای عابد» او می‌بینیم. شیخ صنعان پس از عمری عبادت و زهد، عاشق دختر ترسایی می‌شود و به وادی گناه درمی‌غلطد و می می‌خورد و زنّار می‌بندد و خوکبانی می‌کند؛ در پایان قصه، «بخشایش ایزدی در مناهی» دستگیرش می‌شود و رستگارش می‌سازد. برصیصای عابد در «مجالس سعدی» حتّی به این پایان خوش نیز نمی‌رسد، و پس از ارتکاب گناه، بالای دار می‌رود. نویسندگان امروز ما که از لحاظ صناعت داستان‌نویسی امکانات بیشتری دارند باید از این امکانات بیشتر بهره گیرند و غموض زندگانی بشری را بهتر مجسّم سازند. راه آن نیز ره یافتن به عملکرد و غنای زبان و شخصیّت‌ها و درونی کردن زبان داستان و منطق متناقض و متضادّ واقعیّت‌هاست.

در *گلاب خانم*، خسرو و سرهنگ و حتّی مادر موسی (آسیه) و نامزد موسی (گلاب) می‌بایست با آزادی حرف می‌زدند و برحسب شخصیّت خود می‌بالیدند تا در داستان، دورنمای اجتماعی کار به وضوح تجزیه و تحلیل می‌شد و راه برای داوری آزادانهٔ خوانندگان هموار می‌گردید. نویسندگان ما نباید از این هراس داشته باشند که منطق دیگری نیز مجاز به بروز و ظهور

گردد. زیرا این قسم ظهور و تجسّم، واقعیّت درونی و برون آدم‌ها را بهتر نشان می‌دهد، و تا دل واقعیّت و شخصیّت اشخاص رسوخ می‌کند.

در دیدار گلاب با موسی می‌خوانیم:

دستمال سفیدی که چهرهٔ موسی را دور تا دور قاب گرفته بود، لای چنگ موسی مچاله شد و سنگینی چانهٔ قیقاج رفتهٔ او در نگاه گلاب چنبر شد. موسی در چشم‌های گلاب که چون دو دشت تماشایی رو به چشم‌هایش باز شده بود، زل زد تا تأثیر گفته‌هایش را در آنها بخواند. او جواب را از نگاه گلاب می‌خواست نه از زبان گلاب. (ص ۱۹۳)

این، یکی از فرازهای حسّاس رمان است، و اینجاست که گلاب در هنگامهٔ آزمون و تحوّل شخصیّتی است، امّا ناگهان نویسنده، صحنه و ادامهٔ آن را قطع می‌کند و خسرو را وارد میدان می‌کند: «چاکر آقا موساییم ... گلاب چادر بر سر کشید و حسّ کرد همهٔ حرف‌هایی که برای زدن داشت بر دلش ماند ... تنها توانست به اعتراض آمدن خسرو بگوید: خروس بی‌محل.» (ص ۱۹۳)

این خروس بی‌محلّ و این «صدای مزاحم»، سرچشمه‌گرفته از مونولوژیسم نویسنده و قرقگاهی است که این منطق به وجود می‌آورد.

با این حال، داستان *گلاب خانم*، به نظر می‌رسد پاسخی باشد به *عروسی خوبان* نوشتهٔ «مخملباف» که از بُعدی خوش‌بینانه نوشته شده است و نویسنده اگرچه ناراحتی‌ها و رنج‌های مبارزان جبهه و معلولان نبرد را نشان می‌دهد، حضور ایشان را در خانواده و در معابر به نمایش می‌گذارد. این حضور البتّه در آغاز، همراه با واکنش‌هایی است نابیوسیده، ولی به تدریج به طور طبیعی در دانستگی مردم جا می‌افتد و به ویژه مردم عادی و خانواده‌ها به درک اهمیّت کار جانبازان پی می‌برند و آنان را با آغوش باز می‌پذیرند و به گرمی از ایشان استقبال می‌کنند. داستان‌در این زمینه به تجسّم مسایلی می‌پردازد که داستان‌نویسان دیگر کمتر به آن پرداخته‌اند یا به این خوبی آن را تصویر نکرده‌اند.

سالهای بنفش*

(رمان، ابراهیم حسن‌بیگی، ۱۳۷۴)

اشخاص عمدهٔ داستانی *سال‌های بنفش* چهار نفرند: علی میرزایی، سید رسول، سرگروهبان عابدی و شیرین محمدی. علی پسر پیشه‌ور (خیاطی) اهل گرگان که در آغاز داستان با خانواده‌اش در ترکمن‌صحرا زندگی می‌کند و به مدرسه می‌رود، هم درس می‌خواند و هم در کارهای پدر در دکان و هم در کارهای مادر در خانه به آنها کمک می‌کند. این پسر بچه که از قضایای اجتماعی ـ سیاسی بی‌خبر است و ایام فراغت خود را با دوستش «حاجی‌نظر» به بازی و ماهیگیری می‌گذراند، به راهنمایی روحانی مبارز و جوانی در راه مبارزه می‌افتد و سپس به تهران می‌آید، به دانشگاه می‌رود و به زندان می‌افتد و شکنجه می‌شود. سید رسول سال‌هاست درگیر مبارزه‌های دینی و اجتماعی است و با کارهای خود ساواک شاه را به ستوه آورده است. او را دستگیر کرده، به ترکمن صحرا تبعید کرده‌اند. گروهبان عابدی او را این‌طور می‌بیند:

آخوند جوانی را به اینجا تبعید کرده‌اند که خیلی خطرناک است. باید چند سالی اینجا بماند.(۱۵)

سید رسول مرکز چند گروه مبارز است و درواقع شخص عمدهٔ داستان نیز

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۴۲، بهار ۱۳۷۶، صص ۱۲۴ـ ۱۲۹.

هست. همین که پای او به ترکمن صحرا می‌رسد، بیشتر مردم ـ که اهل تسنن هستند ـ و به ویژه علی میرزایی و خانوادهٔ او را مفتون خود می‌کند و با خود همباور می‌سازد. نویسنده در آغاز رمان به وصف کارها و حالات علی می‌پردازد و خواننده گمان می‌برد که داستان، داستان اوست، ولی پس از چند صفحه روشن می‌شود که نظر نویسنده متوجّه سید رسول است و روی صحنه آمدن علی برای پر رنگ کردن سیمای سید رسول بوده است.

گروهبان عابدی چنان که از او انتظار می‌رود، از حافظان نظام شاه است و در حوزهٔ فرماندهی خود می‌کوشد امنیت منطقه را حفظ کند. او باور دارد که هر کس مخالف حکومت شاه باشد کمونیست و نوکر اجانب است بنابراین وظیفهٔ او این است که از فعالیت مخالفان حکومت جلوگیری کند. او به اوستا ابوالحسن ـ پدر علی ـ می‌گوید:

انتظار نداشتم که پسرت را بگذاری وردست این ... تا خرابش کند. (۴۷)

علی در آغاز نزد سید رسول درس قرآن می‌خواند و بعد کم‌کم با افکار و کردارهای او آشنا می‌شود و به آگاهی‌های تازه‌ای می‌رسد و در تهران با مأموران ساواک که در واقع المثنّای گروهبان عابدی هستند، دست و پنجه نرم می‌کند. او در دانشکده با شیرین محمدی که دختری ساده و زیباست آشنا می‌شود و او را با معارف و مبارزه‌های دینی آشنا می‌کند. شیرین به اغوای عموی خود که کارمند ساواک است، با ساواک همکاری می‌کند، ولی همین که پی به ماهیّت این دستگاه می‌برد، آماده می‌شود تا در مبارزهٔ اجتماعی با علی میرزایی همکار و یار شود. آشنایی با شیرین، علی میرزایی را در سر دو راهه قرار می‌دهد. مبارزهٔ مخفی با عشق و عاشقی جور نمی‌آید. دلبستگی به دختری جوان ممکن است سبب لو رفتن فعالیت‌های سیاسی مبارزان شود. علی می‌خواهد فکر شیرین را از سر بیرون کند و گرچه کاری بسیار دشوار است پا بر دل خود بگذارد، اما سیدرسول که از پیچ و خم مبارزه آگاه است، به او

می‌گوید باید دختر را راهنمایی کرد و نگذاشت گروه‌های غیر مذهبی او را به سوی خود بکشانند:

بحث تنهایی دختری جوان است، دختری که به یک جوان مذهبی مبارز دل بسته است. اگر رهایش کنی ممکن است کار دست خودش بدهد. (۱۶۷)

و بدین‌ترتیب سید رسول و علی، به راهنمایی شیرین محمدی می‌پردازند و او را از دست ساواک و دیگران، رها می‌کنند. از این مسأله، ساواک بی‌خبر نیست و می‌کوشد با شگردهای ویژهٔ خود از شیرین به عنوان طعمه بهره‌گیری کند و سید رسول را به چنگ آورد. علی‌میرزایی و گروه سید رسولی نیز از این شگرد استفاده می‌کنند و آگاهی غلط در اختیار ساواک می‌گذارند. در مرحلهٔ آخر، ساواک شرط آزادی شیرین محمدی را موقوف به این می‌کند که علی مخفیگاه سیدرسول را فاش کند. علی به ظاهر به این کار تن می‌دهد و البته شرط او این است که ساواک شیرین را آزاد سازد، آن‌گاه وی در اختیار مأموران خواهد بود و مخفیگاه سید رسول را نشان خواهد داد. گروه مبارز، شیرین را از معرکه بدر می‌برد و او را در جایی مخفی می‌کند. سپس وقتی که ساواک متوجه می‌شود فریب‌خورده است، علی را به شدّت شکنجه می‌کند و او را به حبس طولانی محکوم می‌سازد.

علی در زندان به آگاهی‌های تازه‌ای می‌رسد. با گروه‌های مبارز و محبوس مذهبی و غیر مذهبی و التقاطی آشنا می‌شود، ولی در همه حال پایگاه خود را نگاه می‌دارد و از خط خود منحرف نمی‌شود. آقا سیدهاشم روحانی، مبارز دیگر، در زندان راهنما و الگوی اوست. سرانجام سید رسول نیز دستگیر می‌شود و به زندان می‌افتد؛ اما ساواک به شناسایی او توفیق نیافته است تا اینکه حاجی نظر ـ که اکنون به عنوان مبارز غیر مذهبی به زندان افتاده ـ موفق به شناسایی سید رسول می‌شود و به علت اختلاف نظر با گروه مبارز دینی، با همکاری چند تن دیگر که از فعالیت مبارزان دینی و کار ایشان نگران شده‌اند،

سید رسول را لو می‌دهد. ساواک، سید رسول را شکنجه می‌دهد و سپس اعدام می‌کند، ولی کار مبارزه پایان نمی‌یابد و هر دم بر شدّت آن افزوده می‌شود. فروریزی نظامی سلطنت در سال ۵۷، اختناق موجود را می‌شکند و مبارزان محبوس از جمله علی میرزایی آزاد می‌شوند تا در صحنهٔ جدیدی که پس از سقوط شاه پیدا شده است، عملکرد تاریخی خود را به انجام برسانند.

قصه‌هایی که در زمینهٔ مبارزه‌های ضد نظامی ستمشاهی، پیش و بعد از سال ۱۳۵۷ نوشته شده‌اند کم نیست. چنان که در اینجا می‌توان از دو کتاب *نغمه در زنجیر* میثاق امیرفجر و *سال‌های ابری* علی‌محمد درویشیان نام برد. این دو کتاب و *سال‌های بنفش* ابراهیم حسن‌بیگی از لحاظ ساختار و محتوا به یکدیگر شباهت دارند و از الگویی واحد پیروی می‌کنند. مزایا و عیب‌های این سه قصه نیز مشابه هم است. نوع این سه قصه، «حماسی» است. یعنی نویسندگان این‌داستان‌ها به نبرد و مبارزه باور دارند و در این خط پیش می‌روند. اگر رشتهٔ اصلی این قسم داستان‌ها را دنبال کنیم، به *مادر* ماکسیم گورکی، *پاشنهٔ آهنین* جک لندن، «*جنگل*» اپتون سینکلر و سرانجام به *راهزنان* شیلر می‌رسیم. نوع عالی‌تر اینگونه داستان‌ها، رمان *داشتن و نداشتن* و *ناقوس عزای چه کسی را می‌زنند؟* ارنست همینگوی، و *جان شیفتهٔ* رومن رولان است. قصد و نیّتی که در پس پشت این نوع داستان‌ها قرار گرفته از جدال حکایت دارد، اما خلق و خوی نویسندگان آن در پرداخت سیمای اشخاص و ایجاد فضا و حرکت، قدیمی است، و می‌توان پیشینه‌های آن را تا *جنگ و صلح* لئوتولستوی و حتی تا *ایلیاد* هومر رساند.

سال‌های بنفش روایتی ساده در زمینهٔ مبارزه اجتماعی است. طرح سیمای اشخاص داستانی در هر سه داستان *نغمه در زنجیر*، *سال‌های ابری* و *سال‌های بنفش* تازگی ندارد، گرچه خالی از جذابیّت نیز به نظر نمی‌رسد. اگر از ماجرای فرعی آشنایی علی میرزایی و شیرین محمدی ـ که در میانهٔ کتاب به روی

صحنه می‌آید ـ صرف‌نظر کنیم، داستان *سال‌های بنفش* ساده است و از غموض فن داستانی در آن نشانی نیست، چنان که می‌توان آن را «رمان‌تماشاگر» و «ناظر» نامید. طرح و ساختار این داستان با طرح و ساختار رمان پیشین حسن‌بیگی به نام *ریشه در اعماق* مشابه است، جز اینکه *ریشه در اعماق* دربردارندهٔ طرحی غامض و شخصیّتی بغرنج است، ولی *سال‌های بنفش* چنین طرح و شخصیتی ندارد. یکنواختی رمان و تقلید از کار پیشین نویسنده و نیز ضعف شخصیّت‌پردازی آن، زود به چشم می‌خورد و موجب کاهش جنبهٔ تجسمی و نمایشی آن می‌شود. نویسنده می‌کوشد «نظرگاه» خود را در وضعیّت اصلی مبارزه‌ای دینی به نمایش بگذارد و همهٔ عوامل را در بسط چنین فراروندی به کمک طلبد. این به خودی خود نه تنها عیب نیست، بلکه حسن است، ولی باید در نظر داشت که عوامل جزئی و فرعی هر یک در حدّ خود، حق و مشخصهٔ ویژه‌ای دارند که نادیده گرفتن آنها سبب ضعف کار خواهد شد. برای نمونه، گروهبان عابدی در مقام «مأمور امنیت ترکمن صحرا» یا فلان فرد گروه مبارزهٔ غیر دینی، برای کارهای خود دلیل و منطقی دارند؛ و رمان‌نویس باید با بی‌طرفی به نمایش چنین دلیل و منطقی بپردازد؛ چنان‌که اگر جز این باشد، کتاب به صورت «بسته‌ای از کلمات» یا «قصهٔ عقاید» درمی‌آید و از کشف واقعیّت باز می‌ماند. صریح‌تر بگوییم «اشخاص نامطلوب» داستان از جمله گروهبان عابدی و دیگراندیشان نیز مانند «اشخاص مطلوب» قصه، روان‌شناسی ویژه‌ای دارند، و همراه با انگیزه‌ها،نوع تربیّت، و فکر خود عمل می‌کنند. پس اگر شخصیّت‌های شروری نیز باشند ـ که بعضی از ایشان هستند ـ باید با همهٔ جهات نهایی شخصیت خود به روی صحنه بیایند. رسوخ به درون چنین شخصیت‌هایی کار آسانی نیست، و نویسنده نباید از همان آغاز کار برای پیدایش و بسط وجودی آنها «قرقگاهی» به‌وجود آورد و منطق «مونولوژی» را حاکم بر افکار و روابط شخصی و اجتماعی ایشان سازد. رمان

به‌گفتهٔ ای. ام فورستر، هنری است «آمیخته» و ناخالص، زیرا به‌طور مستقیم با کردارها و عواطف اشخاص سر و کار دارد. این کردارها و عواطف چیز ثابتی نیست و دگرگونی می‌پذیرد و در خطّ طولی رمان به صورت نوسانی پیش می‌رود. هر شخص داستانی در زندگی پرماجرای خود از گذارها و بحران‌های اخلاقی و عاطفی ویژه‌ای می‌گذرد و به اوج می‌رود یا به فرود می‌افتد. شخصیت مطلقاً خوب در رمان وجود ندارد، چنان‌که شخصیّت کاملاً شریر نیز. در *سال‌های بنفش* در دو مورد شخصیّت‌های عمده درگیر نوسان و بحران می‌شوند. یکی آنجا که علی میرزایی با شیرین محمدی آشنا می‌شود و در سر دوراههٔ تصمیم‌گیری قرار می‌گیرد، دیگر آنجا که سید رسول به زندان می‌افتد و به محاکمه کشانده می‌شود. این دو صحنه به قوه می‌توانست یکنواختی خط طولی کتاب را از میان بردارد یا کاهش دهد، ولی در هر دو مورد نادیده گرفتن وضعیت ویژهٔ رمان سبب شده است نویسنده از روی مسائل بجهد و به اصطلاح سر و ته قضیه را به‌هم آورد. شیرین محمدی شخصیت بسیار ساده‌ای دارد و با ساواک همکاری می‌کند، ولی او به اندازه‌ای با مسائل ـ حتی مسائل روزانه ـ ناآشناست که موجب تعجّب می‌شود. آشنایی او و علی میرزایی، داستان را به غلتک دیگری می‌اندازد (و باید بیندازد) و در اینجا نقطه‌ای می‌بینیم که می‌بایست خیلی چیزها از آن آغاز می‌شد، ولی نویسنده به انگیزهٔ دورباش اخلاقی یا فکری نمی‌خواهد زیاد با این مشکل دست و پنجه نرم کند، در نتیجه شیرین محمدی خیلی زود نظرگاه علی میرزایی را می‌پذیرد و بدون مواجهه با تضاد درونی به جبههٔ نامزدش می‌پیوندد. او از همان آغاز شخصیتی تأثیرپذیر و مسطح (تخت) دارد:

عمویم مرا بزرگ کرد؛ عمویی که بعدها فهمیدم ساواکی است. یک ساواکی به‌ظاهر رئوف و مهربان که برای من بیش از یک پدر محبّت می‌کرد. سرم به درس و مشق گرم بود... تا اینکه وارد دانشگاه شدم. عمو، یک شب مرا کنار

خود نشاند و از مسائل سیاسی گفت. بنا بود من به‌پای استاد کاشفی باشم، اما او با رندی و شاید از سر اتفاق مرا به تو معرفی کرد. وقتی موضوع را به عمویم گفتم، گفت این هم خوب است، زیر و بم کار را یادم داد. هر چه پیش از این راجع به خودم گفتم، ساخته و پرداختهٔ او بود. بعد از مدتی، نسبت به تو نظر دیگری پیدا کردم. تصمیم گرفتم خانه‌اش را ترک کنم و در خوابگاه بمانم حالا ... حالا تو هم می‌توانی مرا ترک کنی. با اینکه دوستت دارم ولی... ولی از زندگی‌ات کنار می‌کشم... متأسّفم. (۱۶۶)

می‌بینید که قضایا با چه سرعتی روی می‌دهد و دگرگون می‌شود. دختری که چنین جرأتی دارد که خانهٔ مألوفش را ترک کند و با این صراحت با جوانی تازه‌آشنا شده، حرف بزند، در همان زمان این قدر لخت و ساده است که به القای لحظه‌ای عمویش ساواکی می‌شود. آیا دختری دانشجو آن هم در دههٔ پنجاه چیزی دربارهٔ ساواک نشنیده بوده است؟ چه دلیل موجّهی برای کار عمو در ساواکی کردن برادزاده‌اش وجود دارد؟ چرا شیرین، بعدها متوجه می‌شود که عمویش ساواکی است؟ اینها مسائلی نیست که بتوان به آسانی از سر واکرد. شخصیت عمدهٔ داستانی حتی شخصیت‌های غیر عمده، تابع محض افکار نویسنده نیستند که او بتواند هر گونه میل دارد، ایشان را بچرخاند و عوض و بدل سازد، همین منطق «مونولوژیک» بر کار نویسنده در زمینهٔ ترسیم چهرهٔ حاجی جواد، درویش، حاجی نظر و عمو صلواتی و ... نیز حاکم است. او مبارزان دورهٔ ستمشاهی را از روزنهٔ رویدادهای دههٔ بعد می‌بیند و تصویر می‌کند، در حالی که در آن زمان، در سکوت رعب‌آوری که ساواک به‌وجود آورده بود، مبارزه با آن نظام دلِ شیر می‌خواست و صبر ایوب. همدردی و مشارکت گروه‌های متفاوت مبارز در نبرد با حکومت سلطنتی نیز کم نبود. درد مشترک مبارزان را در جبههٔ وسیع و واحدی متحد می‌کرد. اینکه ساواک منحصراً به گروه مبارز سید رسول می‌اندیشیده و مبارزان دیگر را محل اعتنا

نمی‌دیده است درست نیست. در کتاب می‌خوانیم که مأمور ساواک به علی می‌گوید:

دروغ می‌گویی. شما خطرناکتر از آنها هستید، شاخهٔ نظامی دارید. ماهی نیست که خانه‌های تیمی‌تان لو نرود. آنها از این غلط‌ها نمی‌کنند. (۱۳۴)

ممکن است مأمور ساواک از این قبیل حرف‌ها به علی و یاران او زده باشد، اما می‌توان در نظر آورد که او همین قسم سخنان را هم به مبارزان دیگر زده باشد تا تولید اختلاف کند. اگر نویسنده ـ که مبارزه‌های دهه‌های چهل و پنجاه را گزارش می‌دهد ـ به این واقعیت توجه کرده بود، هم از واقعیت دور نمی‌شد و هم داستان خود را صبغه‌ای یکسونگرانه نمی‌بخشید. این نقص در گزارش لو رفتن سید رسول در زندان روی غلتک نهایی خود می‌افتد. به واسطهٔ اختلاف نظر جزئی گروه سید رسول و گروه‌های حاجی جواد و حاجی نظر، شخص اخیر با حاجی جواد تبانی می‌کند و هویت واقعی سید رسول را به مأموران اطلاع می‌دهد. این موضوع اگر صحّت هم‌داشته، به قدری ناگهانی و بدون زمینه‌چینی قبلی وصف می‌شود که می‌توان گفت اساساً جنبهٔ داستانی ندارد. علی پس از شناختن سید رسول از حال افسرده و اضطراب‌آور خود بیرون می‌آید و از تیرگی به نور می‌رسد. او در ضمن متوجه می‌شود که افراد گروه‌های دیگر (حاجی‌جواد، حاجی‌نظر و ...) در گوشه و کنار زمزمه می‌کنند و نقشه می‌کشند. در میان افراد بند، سخن از قتل یکی از همفکران حاجی جواد به وسیلهٔ یکی از روحانیون تندرو است، و علی متوجّه می‌شود که حاجی جواد با سرهنگ تیموری دیداری کرده است:

جریان چیه حاج آقا؟ با سرهنگ چه کاری داشتید؟

یکی از اعضای سازمان زد به کتفش: این فضولیها به تو نیامده بچّه!

توجّهی به او نکردم. دوباره پرسیدم.

حاج جواد گفت: من چاره‌ای نداشتم، این تکلیف سازمانی بود... من دوست تو

سید رسول را لو دادم.(۳۱۱)

قضایایی از این دست و بـه ایـن صـورت، ناپـذیرفتنی مـی‌نمایـد و بـدون مقدمه‌چینی لازم پرداخته می‌شود و اگر هم چنین حادثـه‌ای واقـع شـده باشـد، جنبهٔ استثنایی داشته است. اختلاف گروه حاجی جواد و گروه سـید رسـول در آن تاریخ تا این حدّ عمیق و وسیع نبوده که دو گروه یاد شده تا سرحدّ مرگ با هم گلاویز شده باشند. از سـوی دیگـر بـه رغـم تـلاش نویسـنده بـه ترسـیم نامطلوب چهرهٔ حاجی‌جواد، چنان که از قراین موجود در *سال‌هـای بـنفش* بـر می‌آید، حاجی جواد شخص مبارز، منطقـی و معتـدلی اسـت و بعیـد بـه نظـر می‌رسد که مبارزی مانند سید رسول را که در مبارزه‌های دهه‌های چهل و پنجاه چهرهٔ شاخصی دارد لو داده باشد و افزون بر این در حضور جمع به علی و بـا صراحت و به سرعت، به این کار اعتراف کرده‌باشد. پس می‌توان گفـت کـه در این گزارش یکسونگرانه، نظرگاه نویسنده به‌طور صریح به ذهن می‌آید و سـهم دیگران را در مبارزهٔ آن سال‌ها نادیده می‌گیـرد. ایـن یکسـونگری کـه در همـهٔ بخش‌های کتاب عیان است، در بند زیر آشکارتر می‌شود؛ علی با خود واگویـه می‌کند:

بحث‌ها و جدل‌هایی که بوی «من» می‌داد، «من» برخاسته از تکبـر یـک مشـت آدم دغلکار، چاپلوس، هوچی‌گر که کاری جز زد و بند با هم نداشتند. گـاهی فکـر می‌کردم اگر اینها رژیم را سرنگون کنند و حکومت را به دست گیرند، چـه وضـعی پیش خواهند آورد؟ آیا همین ریا و چاپلوسی فضای کشور را احاطه نخواهد کرد.

گاهی به قضاوت‌های خود شـک مـی‌بـردم و نسـبت بـه همـه یـک جـور احساس بدبینی داشتم. شاید همهٔ دنیا را در بند هشت می‌دیدم و همهٔ آدم‌هـای دنیا را با آدم‌های بند هشت مقایسه می‌کردم. با خود می‌گفتم مگر سید رسول و آشیخ هاشم چنینند؟ مگر می‌شود پاکی و صفای دل حاجی‌صـلواتی را بـا ایـن همبندیهایی که سعی می‌کنند لفظ قلم حرف بزنند و جهان را تفسیر کننـد، امـا

اغلب میلی به خواندن نماز ندارند، یکی دانست؟ (۲۹۹)

تردیدی نیست که در وضعیت‌های بحرانی، آنجا که نظام‌های خودکامه و جامع متمرکز همهٔ منافذ ارتباطی جامعه را می‌بندند، و اجازهٔ هیچ‌گونه انتقادی به مردم نمی‌دهند، و در فضای رعب و سکوت گروهی قد علم می‌کنند و به انگیزه‌های متفاوت به میدان مبارزه می‌آیند... خط سیر مبارزه به صورت نوسانی و با اعوجاج پیش می‌رود. به این می‌ماند که راهپیمایانی در بیابان تیره، سینه‌خیز به سوی هدف پیش می‌روند و طبیعی است که سکندری می‌خورند، می‌لغزند، با یکدیگر تصادم می‌کنند، به تردید دچار می‌شوند، یکدیگر را متهم می‌کنند (داستایفسکی در *جن‌زدگان* و کنراد در *از چشم غربی* چنین فضای وحشتناکی را به‌خوبی دراماتیزه کرده‌اند). کسانی که با مبارزه‌های مخفی آشنایی دارند، این مسائل را به خوبی می‌شناسند و اگر دست به قلم ببرند با درنظر گرفتن همهٔ جوانب کار، آنها را به تصویر می‌کشند. راوی همه را «مشتی آدم دغلکار، چاپلوس و هوچی» می‌بیند و در نتیجه دنیا را چنان که خود می‌گوید از دریچهٔ «بند هشت» یعنی از «روزنهٔ» دانستگی خود که به صورت «دانای کل» درآمده مشاهده می‌کند. دنیا و مردم دنیا از این بسیار غامض‌ترند. از اینکه سیمای علی به شیوه‌ای ناپذیرفتنی تصویر می‌شود، به این دلیل است که او رویدادها را نه با پوست و گوشت خود، بلکه با عینک افکار خود مشاهده می‌کند. اگر از شیفتگی درست او به سید رسول از سویی و به شیرین از سوی دیگر ـ که در کتاب با واقع‌گرایی عرضه می‌شود ـ بگذریم، در موارد دیگر به ویژه در داوری‌های او، قضایا به درستی یا دست‌کم به صورت اقناع کننده‌ای تصویر نشده است. از میان شخصیت‌ها، شخصیت سید رسول انسجام بیشتر دارد و در واقع سنگینی بار رمان بر دوش اوست. او مراحل متعددی از تبعید، زندان، در مخفیگاه زیستن و ارشاد دیگران را می‌گذراند تا به نقطهٔ اوج داستان (climax) می‌رسد و درست در اینجاست که نویسنده در صناعت داستانی کم

می‌آورد. محاکمه و صدور حکم اعدام و اعدام سید رسول در چند سطر آن نیز با وجه خبری بیان می‌شود؛ راوی در صحنه نیست و دور از قضایا، اخبار دادگاه و اعدام را می‌شنود و به اصطلاح دستی از دور بر آتش دارد:

سید را محاکمه می‌کردند، در دادگاه نظامی. مردی را که حدود بیست سال تحت تعقیب بود... یک ماه خون دل خوردم، نصیحت‌های آشیخ هاشم آرامم نمی‌کرد. میلی به خوردن غذا و خواب نداشتم... سید چون شهابی درخشان عبور شتابزدهٔ خود را کرده بود و از کهکشان پرآشوب زندگی‌ام برای همیشه دور شده بود... خبر را نخست آشیخ هاشم‌آورد... بعد گفت: سید رفت. چه با افتخار.

همین و همین. موضوع به این مهمی به این صورت شتابزده و تهی از فراز و فرود لازم گزارش می‌شود و کتاب زندگی سید رسول و داستان نویسنده در همین جا به پایان می‌رسد و ظاهر قضایا نشان می‌دهد که راوی‌داستان به زودی آزاد خواهد شد و با شیرین محمدی که در جایی در انتظار آزادی اوست ازدواج خواهد کرد، و با دیگر همراه با او مبارزه را در میادین دیگری پی خواهد گرفت.

داستان در کل، فراز و فرود نمایانی ندارد و به سخن دیگر، روایت داستانی یکنواختی است. نویسنده که خود متوجه این یکنواختی شده برای رفع آن، داستان را به دو شیوه روایت می‌کند: از زاویهٔ سوم شخص غایب و از زاویهٔ اول شخص متکلم که نوعی بیان حسب‌حال است. اما این شگرد، نمی‌تواند از یکنواختی روایت بکاهد. معمولاً شیوهٔ بیان حسب‌حال درونی ویژهٔ قصه‌های روان‌شناختی است، یعنی قصهٔ اشخاصی که دچار بحران روانی هستند و راوی *سال‌های بنفش* دارای چنین حالاتی نیست و روایت منحصراً مأخوذ از محدودیت شخصیت‌های داستانی در مقام نوع عام (type) نیست، بلکه برآمده از محدودیت‌های حساسیّت و نظرگاه داستانی او نیز هست که فقط می‌تواند

بر نتیجهٔ واحدی متمرکز گردد، یعنی همهٔ اشخاص اعم از مثبت و منفی خط واحدی را می‌پیمایند. مخالفان و موافقان نظام سیاسی آن زمان هیچ‌کدام مشغله‌ای جز «تخاصم» ندارند و ابعاد دیگر زندگی را تجربه نمی‌کنند. فقط شیرین محمدی می‌تواند به اعتباری یکنواخت بودن روایت را از میان بردارد، اما او نیز بدون طیّ مراحل لازم، به صف راوی می‌پیوندد و به این ترتیب تعارض دو شخص عمدهٔ قصه از میان برداشته می‌شود تا همه همطراز گردند. در اینجا حساسیت نرمتر و انعطاف‌پذیرتری می‌توانست تمایز ظریفتری بین این دو شخص به‌وجود آورد و روایت را به غلتک دیگری بیندازد، ولی این کار از سوی نویسنده تعهد نشده است.

مراحل دگرگونی علی میرزایی از درس و بحث و بازیگوشی دوران کودکی تا دورهٔ پرشور و شر نوجوانی و ایام توفانی شباب به صورتی شتابزده و خبری گزارش می‌شود. در او نوعی مجذوبیّت بی‌دلیل به سید رسول وجود دارد که اگر با تکیه بر روان‌شناسی جوانان و مهارت در بیان پیچ و خم روحیات آدمی نقّاشی می‌شد، می‌توانست صحنه‌های طرفه‌ای بیافریند و از قصه‌ای یکنواخت به رُمانی غامض و چندبعدی تغییر شکل دهد، ولی نویسنده به دلایلی که یاد شد، از انجام چنین مهمی برنیامده است. برای نمونه حضور علی میرزایی در تهران، به قوه دارای ظرفیت نمایشی نیرومندی است که هر رمان‌نویسی می‌تواند از آن به عنوان میدان آزمایشی برای وصف و تجسم استفاده کند. جوانی روستایی که در ترکمن صحرا بزرگ شده و در گرگان به سر برده و درس خوانده است، اکنون وارد شهری بزرگ می‌شود که پر از اشیاء و روابطی شگرف و نوظهور است. جاذبهٔ شهر بزرگ از سویی و افکار و عادات کسبی شخص عمدهٔ داستان از سویی دیگر، تضاد ایجاد می‌کند که نیرومندی رمان‌نویس را به چالش فرار می‌خواند، ولی نویسنده در اینجا نیز کم می‌آورد و با بیانی انشایی سر و ته قضیه را سامان می‌دهد:

اوایل، زندگی در تهران برایم سخت بود. روابط پیچیدهٔ آدم‌ها آزارم می‌داد. از آن صمیمیت بین مردم روستا خبری نبود. هر کسی برای زندگی خودش تلاش می‌کرد، در واقع می‌دوید و زیر پایش را هم نگاه نمی‌کرد. دور از چشم سیّد به سینما و تئاتر می‌رفتم و گاهی هم عصرها در پارک می‌نشستم و به مردم نگاه می‌کردم. (۱۲۷)

پیداست که علی میرزایی، تهران و مردم تهران را درست ندیده است. تصویری که او از تهران به دست می‌دهد مسطح است، عمق و حجم ندارد و متضمن کشفی در اشیاء و روابط مردم نیست. داستان‌نویس کسی است که زندگانی را دقیقاً می‌بیند و چنان از آن به هیجان می‌آید و به کشف جدیدی می‌رسد که چاره‌ای ندارد جز آنکه رؤیت خود را به صورت تجسمّی به دیگران انتقال دهد. زندگانی البته مادهٔ خام همهٔ هنرهاست، ولی هیچ هنرمندی مانند داستان‌نویس به این مادهٔ خام نزدیک نیست. او همهٔ روزه آن را پیرامون خود احساس می‌کند و درمی‌یابد که به صوّر گونه‌گون به نمایش درمی‌آید. مردم، رویدادها، تأثیرات حسی، گفت‌وگوها... همه و همه اجزای این نمایشند. هر چیزی می‌تواند کنجکاوی، هیجان و اجبار به تصویر رویدادها و روحیات اشخاص را در داستان‌نویس برانگیزد. او به‌طور مستقیم با کردارها و شور و شوق شخصیت‌ها سر و کار دارد و بحران‌های عاطفی و روحی ایشان را کشف و بیان می‌کند. تصویری که داستان‌نویس از مناظر و اشخاص به دست می‌دهد، باید ژرفای صحنه را بکاود. ولی در *سال‌های بنفش*، کار غالباً با وصف ساده به انجام می‌رسد. برای نمونه دربارهٔ یکی از اشخاص داستان چنین می‌خوانیم.

محسن ملکی را توی جلسه ... دیدم. جوان ریزنقش سبزه‌رویی بود، اهل خرم‌آباد، با ته لهجه‌ای از این دیار... مسائل امنیتی زیادی را گوشزد کرد. (۱۳۸)

اما زمانی که ملکی حرف می‌زند، ما نه ته لهجهٔ خرم‌آبادی در سخنش می‌بینیم، نه مطلبی تازه دربارهٔ ساواک. ملکی گفته بود «روزهای اول، حساسیّت

نیروهای امنیتی بیشتر است به‌خصوص روی دانشجویان». (۱۳۹)

می‌دانیم که داستان‌نویسان، شیوه‌های بیانی متفاوتی دارند. بعضی از ایشان فقط واقعیت‌ها را می‌بیند و آنها را با زبان و بیان واقعی عرضه می‌کنند (مانند دانیل دفو) و بعضی دیگر رشته‌های بی‌شمار احساس و عاطفه را در شبکه‌ای به هم می‌بافند که واقعیت‌ها را تیره و مبهم می‌سازد (مانند هنری جیمز) و گروهی ما را به طور ناگهانی در رود عمل و حرکت غرق می‌کنند بدون آنکه جان‌پناه و حفاظی که دستگیر ما باشد، در آنجا تعبیه کنند (مانند لئو تولستوی)، ولی به هر صورت در همهٔ این موارد، ما با داستان سر و کار داریم، یعنی نویسندگان یاد شده طوری اشخاص را به حرف زدن و عمل کردن وامی‌دارند که ما خود را در صحنه می‌بینیم، در غم ایشان اشک می‌ریزیم و از شادی آنها به وجد می‌آییم. اما در *سال‌های بنفش* کار بیشتر با وصف و خبر است. برای نمونه آنجا که شیرین دچار بحران روانی می‌شود و می‌خواهد به علی میرزایی اعتراف کند که با ساواک همکاری دارد، بیان، همچنان «خبر»ی است:

هر روز که می‌گذشت، او را افسرده‌تر از پیش می‌دیدم. وقتی علت ناراحتی‌اش را می‌پرسیدم، لبخندی می‌زد و می‌گفت: غم عشق پیرم کرده است. (۱۶۴)

این نه تنها بیان دختری عاشق و دچار بحران روحی نیست، بلکه حتی قطعهٔ ادبی هم به شمار نمی‌آید.

عیب‌های کتاب را برشمردیم، اکنون باید مزایا و قوت‌هایش را بگوییم.

پیش از هر چیز باید گفت که کنش داستان خوب است. خواننده به راحتی آن را می‌خواند و پیش می‌رود. بیان با اینکه غالباً خبری است، ساده و صمیمانه است. این مزیّت در بخش‌های نخست کتاب بیشتر به چشم می‌خورد و بیان نویسنده به طبیعت زندگی مردم نزدیکتر است. دلیل آن این است که او در این بخش‌ها حسب‌حال کودک (و سپس نوجوانی) را عرضه می‌دارد که در

خانواده‌ای عادی و در ترکمن صحرا و در محیطی که سادگی و بدوی بودن از سر و رویش می‌بارد، زیست می‌کند. در اینجا مسایل زندگانی بغرنج نیست و نویسنده با «قضایای ممنوعه»ای که در دهه‌های چهل و پنجاه در شهرهای بزرگ وجود داشت، رویارو نمی‌شود. پس دستش باز است و از عهدهٔ تجسّم رویدادها و روحیات اشخاص برمی‌آید. (تنها تعارض موجود در ترکمن صحرا و گرگان اختلاف اهل تشیع و تسنن است که آن را هم نویسنده به گونه‌ای نادیده می‌گیرد یا حل و فصل می‌کند). حتی در این بخش‌ها، نویسنده اشخاص منفی داستانی ـ مانند گروهبان عابدی ـ را نیز به صورت دقیق‌تر مجسم می‌سازد. در مثل آنجا که در خانهٔ پدر علی با حضور سیدرسول، غلام، استاد ابوالحسن و علی در شب احیا قرار است دعای «جوشن کبیر» خوانده شود:

سرگروهبان بلند خندید. بد نیست. در مایهٔ اصفهان بخوانید که ما هم کیف کنیم. و صدای خنده‌اش همهٔ اتاق را پر کرد... سید رسول اخم کرده بود... درست موقع دعا سر و کلهٔ گروهبان عابدی پیدا شده بود (بعد معلوم می‌شود گروهبان بستی هم زده است).

سرگروهبان پک محکمی به سیگار زد و رو به سید رسول کرد: بخوان ببینم سیّد! چطور می‌خوانی. سید معطل نکرد. سرش را خم کرد روی سینه‌اش، چشمهایش را بست و شروع کرد به خواندن.

گروهبان پشتش را به دیوار تکیه داد. پاهایش را دراز کرد و چشمهایش را بست. دقایقی بعد، صدای خروپفش بلند شد. (۷۲)

در بخش‌های نخست کتاب، همچنین زندگی روستایی، محیط و وضع خانوادهٔ استاد ابوالحسن خوب وصف شده است. نثر، روان و ساده است و در بعضی جاها از ایجاز برخوردار است، ولی مسامحات لفظی و معنایی نیز در آن دیده می‌شود و از این جمله است موارد ذیل:

ژست کلیشه‌ای (۵)، تمام شب (۵) که سراسر شب بهتر است، صورتی در

هم داشت، اخم کرده بود (۷) یکی از دو جزء عبارت زاید است، به شهر رود (۱۴) که به شهر برود درست‌تر است. مرحم (۲۵)، مرهم درست است. دوتار ساز خوبی است. ساز مجالس لهو و لعب نیست (سید رسول دوتار می‌زند، ۵۷) از این عبارت برمی‌آید که درمثل سازهایی چون تار یا سه‌تار یا پیانو سازهای مجالس لهو و لعبند و فقط نواختن دوتار مجاز است. روی او کار می‌کند. (۶۵) این غلط فاحشی است و متأسفانه رایج هم شده است. حاجی مظاهری که مخالف شرکت روحانیان در سیاست است به سید رسول می‌گوید: تو هم گربه‌ای نیستی که برای رضای خدا موش بگیری. (۱۰۴) از مثل معروف خوب استفاده نشده. مراد حاجی این است که سید رسول در کارهای سیاسی خود قصد و غرض خاصی دارد. اصل مثل این است: هیچ‌گربه‌ای محض رضای خدا موش نمی‌گیرد. یعنی برای منفعت خود کار می‌کند. حساسیّت روی دانشجویان (۱۲۹) این هم غلط است. به انحراف کشیده شود (۱۴۴) منحرف شود بهتر است. رژیم ظالم (۴۵)، نظام حکومتی یا سیاسی بهتر است. ژستی روشنفکرمآبانه (۱۴۶)، پیشنهاد دادند (۱۴۶)، پیشنهاد کردند. به‌خاطر اینکه (۱۴۶) محض اینکه یا به سبب این موضوع. روی استاد کاشفی کار کنیم (۱۴۷) برخورد خوبی نداشتم (۱۵۰).

این مسامحات لفظی ـ که به شمار کمی از آنها اشاره شد ـ روانی نثر نویسنده را به خطر می‌اندازد. نویسنده گاهی کلمه‌های فرنگی به کار می‌برد که این نیز از روانی نثر او می‌کاهد. در هر حال، نثر نویسنده در مجموع مزایایی دارد که صفت مشخص آن روانی، سادگی و طراوت است و به همین دلیل دلپذیر نیز هست.

رقصندگان*

(مجموعهٔ داستان، امین فقیری، ۱۳۷۵)

رقصندگان، در بردارندهٔ دو داستان مستقلّ است که به قسمی نارضایت‌بخش با حادثه‌ای فرعی به هم‌پیوسته شده است و از این‌رو نمی‌تواند رمان به‌شمار آید.

داستان نخست، دربارهٔ مهاجرت باران ـ مردی عشایری ـ با همسر و پسر خُردسالش به شهر بزرگ است. در این قصهٔ کم یا بیش مفصّل، که سه بخش از چهار بخش کتاب را به خود اختصاص داده، مناظری دردناک از قحطسالی و بزمرگی و شوربختی روستائیان و مردم عشایر، وصف و گاه مجسّم می‌شود.

داستان دوم، داستان «خانم اختر»، توصیف تنهایی و افسردگی زنی فقیر در شهر است که در مالیخولیاهای تنهایی‌اش به عالم جنون نزدیک می‌شود.

انباشتگی صحنه‌های فقر ساکنان سیاه‌چادرها و مرگ‌ومیر گوسفندان و به درازا کشیدن شرح سفر باران به شهر، در داستان نخست، از جدال انسان با طبیعت و قهر طبیعت حکایت دارد. در این داستان، البتّه صحنه‌های داستانی تکان‌دهنده‌ای موجود است، امّا در همان زمان، طول و تفضیلی که کشش قصه را در پرده می‌گذارد، نیز دیده می‌شود و از این جمله است مکالمهٔ باران با اکبر،

ادبیّات داستانی، شمارهٔ پیاپی ۴۳، تابستان ۱۳۷۶، صص ۱۲۵–۱۲۸.

رانندهٔ کامیون و ماجرای سوار کردن گوسفندان به کامیون و برخورد باران با دو راهزن پیر و جوان در کوهستان (که تصادفاً راهزن پیر از دوستان پدر باران است!)، جدال آب‌ناز با رخساره و مکرّر شدن صحنهٔ مرگ و میر گوسفندان ... و اینها سبب می‌شود که مضمون و حادثهٔ اصلی، کشش لازم را از دست بدهد.

وصف جزئیّات و ماجراهای کوچک و گاه نه چندان مهّم، قصهٔ نخست را احاطه می‌کند، امّا برخی از این ماجراها به صورت ناقص و قوام نیافته در طرح کلّی داستان نمایان می‌شوند و سپس بدون اینکه به سیر داستان مددی برسانند از دورنما بیرون می‌روند (جدال آب‌ناز و رخساره از این قماش است). باران، شخص عمدهٔ قصه در موقعیّت‌های متفاوت قرار می‌گیرد. دل برکندن از سیاه‌چادر و بومگاه (مهاجرت به شهر) و نپذیرفتن پیشنهاد زکی‌خان در زمینهٔ ماندن در شهر، پس از اینکه دزد شهری پولش را سرقت کرده است...

حالات و حرکات او در موقعیّت نخست، خوب پرداخته شده است و حوادث این بخش، اغلب در جای خود هستند، امّا وضع او در موقعیّت دوم مشکوک است. نویسنده در اینجا دیدی جزمی به باران پیدا می‌کند و از این‌رو نمی‌تواند او را در سیر طبیعی منش وی پیش ببرد؛ در واقع او نمی‌تواند خصلت درونی وی را در دو موقعیّت متفاوت به‌طور متفاوت رقم بزند. نوعی شیفتگی خیال‌پردازانه به روستا و عشیره و زن و مرد عشیره‌ای سبب شده است که او به قسمی درصدد ترسیم چهرهٔ قهرمان برآید.

به هر حال، باران، فرزند عشیره‌ای بی‌باک و نامداری است که در میان عشایر شهرتی داشته و ماجراهایی داشته است و حتّی روزی سر به عصیان برداشته و به کوه زده ... اکنون باران که پدر و گذشته‌ای از این دست دارد، اسیر دست قهر طبیعت شده، خشکسالی او را در به در می‌کند و برای فروش گوسفندان باقیمانده‌اش وی را به شهر می‌کشاند. دزد شهری پولِ فروش گوسفندانش را سرقت می‌کند. عشایر شهرنشین از وضع او باخبر می‌شوند و

برایش پول جمع می‌کنند، امّا او در همین حال، روحیّهٔ کوهستانی و عشایری خود را از دست نمی‌دهد و از گرفتن پول امتناع می‌کند. آب‌ناز ـ همسرش ـ که می‌داند بدون پول نمی‌شود به «گرمسیر» رفت، پول اهدایی را می‌گیرد و در بقچه‌اش پنهان می‌کند. باران همچنین از دیدار پسر بزرگش بهمن که در شهر درس می‌خواند تن می‌زند و پولی برای او نزد زکی‌خان می‌گذارد و با آب‌ناز و بیژن، پسر خردسالش، عطای شهر را به لقایش می‌بخشد و به گرمسیر می‌رود تا بار دیگر گلّه‌ای گوسفند فراهم آورد. بهمن نیز که از ماجرای پدر باخبر شده، قید شهر و درس خواندن را می‌زند و در پی پدر، شهر را ترک می‌گوید.

در همهٔ این اوصاف، نوعی شیفتگی رمانتیک به صحرا و کوه و زندگانی روستایی و عشیره‌ای دیده می‌شود. گرایش به آب و چشمه و کوه و در و دشت و زندگانی روستایی به‌گونه‌ای شیفته‌وار به ذهن اشخاص داستانی می‌رسد و روستائیان و عشایر مهاجرت کرده، در آرزوی روزهای طلایی کوه و دشت آه می‌کشند. امّا در واقع، وضعیّت تاریخی عشایر و روستائیان بدین‌گونه نیست که نویسنده ترسیم می‌کند. دیگر، سلاح به دست گرفتن و به کوه زدن، قهرمانی نیست و کنار چشمه نشستن و نی‌لبک زدن، منظره‌ای زیبا به شمار نمی‌آید. اوضاع و احوال در عمل، طور دیگری است. به گفته آل احمد، روستا و عشیره، دیگر نان و شیر و کره و پنیر و گوشت شهر را نمی‌دهد. پیدایی دامپروری و کشت و زرع مدرن و تراکتور و کمباین و پیدایی شهرهای بزرگ وضع را دگرگون کرده است. عصیان باران و پسرش بهمن در برابر وضع جدید در واقع عصیان نیست، گریز است. مرد عشیره‌ای و پسر او خود را در شهر و در برابر مکانیسمی که نمی‌شناسند درمانده و تنها می‌یابند و شهر را پشت سر می‌گذارند. باران در شهر بر سر دو راهه‌ای قرار می‌گیرد. ماندن در شهر یا رفتن به گرمسیر و ادامهٔ زندگانی عشیره‌ای. اگر در شهر بماند ناچار به بیگاری و زیستن در بیغوله و اشتغال به کارهای پَست است و این با روحیهٔ عشایری او

جور نمی‌آید. اگر به گرمسیر برود در غوغای خشکسالی کاری نیست که انجام دهد و علفزاری نیست که گوسفندهایش در آن بچرند. پولش را هم دزدیده‌اند. دستش خالی است و روحیّه‌اش خراب. پسرش هم وضع رضایت‌بخشی ندارد. او که در خانهٔ جهانگیر به سر می‌برد شاهد و ناظر اختلاف جهانگیر و همسر اوست و خادم مدرسه هم او را به کار گِل گماشته است؛ از این رو بین این دو، سنگ آسیا له می‌شود و نمی‌تواند دم برآورد. کسی به احساسات و وضع زیست او توجّهی ندارد و دست محبّتی بر سر نمی‌کشد.

درونمایهٔ کتاب *رقصندگان*، فقر است و بُنمایهٔ آن وهنی است که بر انسان فرودست می‌رود. وصف این مسائل در آثار فقیری تازگی ندارد. در واقع، بیشتر قصه‌های او وقف توصیف فقر و محرومیّت روستایی و لایه‌های رنجبر شهری است. در قصه‌های او مردمی ظاهر می‌شوند که با بیکاری، جهل، گرانی، بیماری، بی‌خانگی دست به گریبان هستند و سراسر عمر با این دشواریها دست و پنجه نرم می‌کنند ولی فقیری این مسائل را با برشی از اعماق زندگانی بینوایان وصف می‌کند و به عمق می‌رود. در داستان‌های او ما فقر و شوربختی تهیدستان را چنان احساس می‌کنیم که آتشی در دست را. تصویر دشت‌های تفتیده، سیاه‌چادرهای بی‌پناه و فقر زده، کوه‌های خشک، گرسنگی و تشنگی مردم و جانوران، در کتاب *رقصندگان*، بسیار پُررنگ ترسیم شده است. خواننده در اینجا درست در دل سیاه‌چادرهاست که با کوه‌ها و صحاری خشک محصور شده و آغل گوسفندان، بدون علف و جا شیر مانده. اشکی ـ سگ گلّه ـ به‌طوری مجسّم می‌شود که گرسنگی و تشنگی گوسفندان و چهارپایان و مردم را به صورت نمونه و مثال در می‌آورد. در صحرا و کوه، نه ابر است و نه باران، فقط خورشید سوزان است که با سکوت خود، آدم‌ها را دیوانه می‌کند.

باران با خود واگویه می‌کند:

دو تا از گوسفندها را بسمل کردم. خاک خورده بودند. شکمشان باد کرده

بود مثل طبل. به صورت رقّت‌باری می‌چریدند. گویی خاک را زیر و رو می‌کردند. دیگر علف در آن کوه بزرگ نمانده بود. تف آفتاب، آنها را سوزانده بود. سنگ‌ها برشته شده بودند. (ص ۱۳)

باران، غوطه‌ور در این اندیشه‌ها حتّی نمی‌فهمد که چرا سگ گلّه، باد کردهٔ استخوان گوسفندان بسمل شده را می‌جود:

از صدای جویدن استخوان‌ها زیر دندان محکمش بوی ناله و اشک می‌آمد. باران اندیشید که من هم به سگ سیاه و سفیدی مانندم که استخوان‌های گلّه را یکی یکی می‌جود.

بهمن نیز با دشواری‌های بسیار روبه‌رو است. این نوجوان یازده ساله در خانه و مدرسه تحقیر می‌شود؛ با این حال، مرد و مردانه، با دشواری‌ها رویاروی می‌گردد. زیر بار زور نمی‌رود و روحیّه‌ای مثبت دارد. او در خانه‌ای عشایری شهرنشین و در اتاق جهانگیر زندگی می‌کند. جهانگیر، عشیره‌ای شهرنشین شده، نیز مشکلات بسیار دارد: با پدر و همسرش ناسازگار است؛ باربر فرودگاه است و آخر شب، خرد و خسته به خانه می آید و با توقّعات عریزه (از مهاجران جنگ) که طالب زندگانی اشرافی است رویاروی می‌شود و نمی‌تواند زندگانی خود را سر و صورت بدهد و به دادِ بهمن ـ که مستخدم مدرسه، او را به مستراح‌شویی واداشته است ـ برسد.

بهمن آخر سر، شهر را ترک می‌گوید. امّا درست در لحظهٔ ترک شهر، آسمان ابری می‌شود و می‌بارد، امّا زمانی که دیگر گوسفندی در حوالی سیاه چادرها نیست.

این ابرهای انبوه لایه لایه معلوم نبود از کجا پیدا شدند. باد سرد بود. بوی باران داشت. بهمن این نسیم را می‌شناخت. نگاهش در ابرها گیر کرده بود. پوزخندی زد، شانه‌هایش را بالا انداخت. در راه، حیدری [خادم مدرسه‌ای دیگر که به بهمن محبّت می‌کند] گفته بود:

حالا دیگر باران به چه درد می‌خورد؟

بهمن گفته بود:

برای دیگران نعمت است، امّا برای خانوادهٔ ما لعنت است.

سه ماه از عمرش را اینجا گذرانده بود. فکر کرد اینجا نه پدرم را قبول کرد نه مرا. در حقیقت شهر ما را تف کرد.

در صحنهٔ نخست داستان، باران به کوهستان می‌رود و به رقص عجیبی می‌پردازد تا مگر آسمان ببارد. اخترخانم نیز در لحظه‌هایی که تنهاست بی‌اختیار می‌رقصد. قصه در واقع قصهٔ رنج بی‌پایان است:

گویی او هم فهمیده بود که باید به دایرهٔ رقص ناتمامی پا گذارد و توقّع پایان یافتن هم نداشته باشد. آن‌قدر ورجه ورجه کند تا نفس از قالبش درآید. (ص ۷۲)

در قصهٔ فقیری، ما به‌زودی با طبیعت دو چهره‌ای، رویاروی می‌شویم. طبیعت در حال قهر ترسناک است، امّا زمانی که به انسان روی خوش نشان می‌دهد و آسمان می‌بارد، چمن‌ها سبز می‌شوند، دشت و صحرا و انسان و جانور جان می‌گیرند و همه چیز زیبا می‌شود. امّا اگر باران نبارد، همه چیز تباه می‌شود و «سنگ روی سنگ نمی‌ایستد». (ص ۶)

سویهٔ دست و پنجه نرم کردن باران با دیگران و طبیعت در داستان نخست خوب است، امّا سویهٔ دیگر آن که بهمن و باران، شهر را ترک می‌گویند چندان رضایت‌بخش نیست. این دو و امثال ایشان پس از خشکسالی و هجرت به شهر به کجا می‌روند؟ راه‌حلّی که برای زندگانی خود می‌یابند چیست؟ خرید چند گوسفند و مشغول شدن به گله‌داری؟ این که استمرار همان وضع است ـ که موجب مهاجرت ایشان به شهر شد ـ ... و این دایره هرگز بسته نمی‌شود و چیز تازه‌ای آغاز نمی‌گردد. همان دایره است و همان حرکت و همان مضامین.

دلبستگی فقیری به این مسایل که در *دهکدهٔ پرملال و کوچه باغ‌های اضطراب* و ... مصوّر شده بود شایان تحسین است. او نشان می‌دهد که روستا

و عشیره را از درون می‌بیند و خوب وصف می‌کند. آثار او در مجموع، گسترش همین مضامین است. و طبعاً برای اینکه به مکرّرگویی دچار نشود باید به شهر یا حوالی شهر بیاید و مضامین شهری را به حوزهٔ داستان بیاورد چنان که در قصه «خانم اختر» آورده است.

اخترخانم زنی است: میانسال، دارای یک پسر، شوهر مرده که در خانهٔ حاجی باقر، در خانه‌ای قدیمی زندگی می‌کند. حیاخانم، زن حاجی کمتر در خانه بند می‌شود و اختر را به کار گل می‌گمارد و خود به دید و بازدید می‌رود. فرج پسر اختر خانم هم مشغول کارهای خود است و در نتیجه اخترخانم تنها می‌ماند. امیدهای این زن، همه در وجود پسرش خلاصه می شود ولی متأسّفانه فرج، جوانی خودسر و فاسد از کار درآمده. او حتّی می‌خواهد برای خرید موتورسیکلت، یکی از کلیه‌های مادرش را بفروشد و این ماجرا نزدیک است که به قیمت مردن اخترخانم به پایان برسد. اختر در تنهایی با کله‌سنگی کنار حوض و پوستر مردی سرخپوست حرف می‌زند و درددل می‌کند:

باید این بار که فرج آمد، ازش بپرسم کجا می‌رود؟ به او بگویم که این قدر، مرا تنها نگذارد. من از بس با آب سبز حوض و ماهی‌های ناپیدا و کله‌سنگی حرف زدم، دلم گرفت. کله سنگی که حرف‌های مرا گوش نمی‌دهد. فقط فریاد می‌زند. (ص ۹۲)

وصف تنهایی این زن و شرح سنگدلی فرج ـ که حاضر است به قیمت جان مادر ـ صاحب موتور شود، از بهترین قسمت‌های کتاب *رقصندگان* است. در واقع، فقیری زندگانی زنی تنها را در زمینهٔ غوغا و پیچ و خم زندگی در شهر بزرگ نهاده است و به‌طور غیر مستقیم، انسان‌های رانده شده و فقیر و تنها را با همان احساسات خودشان به روی صحنه آورده است.

ناگهان مرد سرخپوست را دید که خیره و غمناک به او می‌نگرد. اخترخانم، یک آن به خود لرزید. عرق نشست. تو دلش گفت:

تو اینجا چه می‌کنی؟

مرد سرخپوست گفت:

مرا هم به زور آورده‌اند. طلقی هم رویم کشیده‌اند. اسبم دارد از بی‌غـذایی تلف می‌شود.

خانم اختر هم گفت:

مرا هم به زور آورده‌اند. نمی‌دانم فرج چه خوابی برایم دیده. هر چه فـرج بگوید می‌گویم چشم. تو که ناراحت نیستی؟

مرد سرخپوست، شانه‌ای بالا انداخت و روی اسبش صاف و سیخ نشست. (ص ۱۱۶)

فرج در فروش کلیهٔ مادر کامیاب نمی‌شود. اخترخـانم کـه بـه دلیـل انجـام آزمایش‌های پزشکی به حال ضعف درآمده در خانه به زمین می‌خورد و سرش از چند جا می‌شکند و چیزی نمانده است که بمیرد. فرج، ناچـار سـازِ دیگـری می‌زند و قالیچهٔ پدری را می‌فروشد و با پول آن موتوری نو می‌خرد و با همین موتور است که پول باران را می‌دزدد و می‌گریزد.

فرج، شخصیّت بد کتاب اسـت. او احساسـات و مهـر و خـدمات مـادر را نادیده می‌گیرد و راه هرزگی و دزدی می‌پوید. با این حال، عـالم خاصّـی دارد. وقتی موتور نو را زیر پای خود می‌بیند، آدم دیگری مـی‌شـود. گمـان مـی‌کنـد موتور او از همه موتورها بهتر و خود او از همه سوارکارتر است:

دل در دلش نبود. ناگهـان عاشـق شـده بـود. بـاد، پوسـت صـورتش را از هـم می‌دراند و لایه‌ای از آن را برمی‌داشت. موهای شلالش اسیر چنگال بـاد شـده بـود. همه چیز در نظرش خوب و رؤیایی می‌آمد. (ص ۱۷۱)

با این حال، فرج زمانی که مشغول فروش کلیه مادر به فردی ثروتمند یا در حال سرقت پول باران، عشیره‌ای زحمت‌کش است، به صورت لات و بیکـاره، دزد و «لمپن»، خودنمایی می‌کند که از احساسات همدردانهٔ بشری عاری اسـت

و در اینجا کارها و خصایلش نفرت‌انگیز است و نفرت‌انگیزتر می‌شود آنجا که اخترخانم از او یاد می‌کند، او با تصویر مرد سرخپوست حرف می‌زند.

فرج گذاشته رفته. تو می‌توانی با اسب دنبالش بروی؟ مرا پشت ترکت سوار می‌کنی؟ نمی‌ترسم. دستم را دور کمرت حلقه می‌کنم. فکر کن فرج پسر تو هم هست، اگر موافقی همین الان می‌روم و از کله سنگی اجازه می‌گیرم. حتماً اسبت بال دارد مثل کرّه سیاه. کله سنگی حسود نیست. درست است که دایم دارد فریاد می‌کشد. نمی‌دانم وقتی ما دو تا را با هم ببیند چه بلایی سرش می‌آید؟. (ص ۱۰۸)

حالات اخترخانم و روابط او با کله سنگی، تصویر مرد سرخپوست، حیاخانم و فرج ... خیلی خوب وصف و مجسّم شده است. اختر خانم که خانه و آشیانه و یاوری ندارد به پوستر مرد سرخپوست، دل بسته و با گفت و گو با وی، رنج‌ها و دردهای خود را بیرون می‌ریزد. این داستان، البتّه به داستان باران و مهاجرت او ربطی ندارد. موتورسواری که از غفلت‌باران در شهر بهره می‌گیرد و پولش را می‌دزدد، فرزند اخترخانم است و این پیوند ضعیف، بین دو ماجرا نمی‌تواند کتاب *رقصندگان* را به صورت رمان درآورد. این موتورسوار می‌تواند هرکس دیگر هم باشد و اساساً کار و شخصیّت او به پیشبرد قصّهٔ باران کمکی نمی‌کند، امّا در خود قصه، اخترخانم به خوبی جا افتاده است.

هر دو قصه اساساً مرثیه‌ای است برای افراد رها شده و دردمند، که به قسمی از موقعیّت خود دور افتاده‌اند. اشخاص داستان نخست، روستائیانی که از روستا مهاجرت کرده‌اند و عشایری که به حواشی شهر پناه آورده‌اند، بهشت هماهنگی با طبیعت را از دست داده‌اند. نویسنده نیز باور دارد که فرد در دامان طبیعت و محیط ساده با خود و پیرامون خود هماهنگ می‌شود و معنای زندگانی را می‌فهمد. با این حال، به رغم این دید رومانتیک، دشواری‌ها و دردهای مردم فرودست و موقعیّت متناقض ایشان را نویسنده ماهرانه و با همدردی ترسیم می‌کند و در واقع، کار او مرثیه‌ای است بر دورانی سپری شده.

لیلی بهانهٔ ناگزیر

(رمان، حسن فرهنگی، ۱۳۷۸)

این داستان، داستانی است دربارهٔ عشق و تنهایی، داستانی است دربارهٔ رنج آدمیان و دشواری‌هایی که هر لحظه گریبان آدمی را می‌گیرد و او را به سوی مرگ و نیستی می‌برد، ماجرای شکنجه شدن مبارزانی است که بر ضدّ نظام حکومتی شاه به پا خواستند، و سرگذشت کسانی است که در میدان نبرد هشت ساله جان باختند. اینها همهٔ صحنه‌های هراسناک یا رقّت‌آوری است که نویسنده پرداخته است که گاه، خواننده را به سختی تکان می‌دهد و به گریه می‌آورد. امّا در همان زمان، داستانی است لطیف و عاشقانه که به وصف ظرایف عشق و عشق پاک می‌پردازد. اشخاص داستان غالباً زوج‌اند: ترلان و امین، تهمورث و صنم، محمّد تبار و شایسته. زوج نامناسب در این میان، بدری و بهرام‌خان است. این زن و شوهر با هم منازعه دارند و به‌هیچ‌وجه با هم سازگاری ندارند، امّا آن که در همه جا کوتاه می‌آید و ترحّم و گذشت می‌کند بدری است. بهرام‌خان، مالکی است بی‌گذشت و هوسباز. سودجو و فرصت‌طلب است و مدام به فکر زن گرفتن و عشرت است. او درویشی را که در آلاچیقی در ملک او مسکن دارد تحقیر می‌کند و از آنجا می‌راند و اعتراض زنش بدری و فرزندانش ترلان و تهمورث را به هیچ می‌گیرد. تازه بعد معلوم

می‌شود که باغ بزرگی که او و خانواده‌اش در آن مسکن دارند، از آنِ محمّد تبار بوده و بهرام خان، آن را غصب کرده است.

شخص دیگر داستان، محمّد تبار است. محمّد تبار شخص متدیّنی است و چون ناروایی‌های موجود را نمی‌تواند تحمّل کند، به مبارزان می‌پیوندند و تا سرحدّ مرگ شکنجه می‌بیند و در این مبارزه، شایسته، زن او نیز به شهادت می‌رسد. ترلان، عاشق امین است، ولی امین به جبهه رفته و حاضر نیست میدان مبارزه و نبرد را ترک گوید. الیاس پس محمّد تبار نیز به جبهه می‌رود و در آنجا پی می‌برد محمّدتبار که ناپدید شده، یکی از سرداران است. تهمورث و ترلان به حال مادر دل می‌سوزانند و با پدر مخالفند. در سیر حوادث، امین به شهادت می‌رسد و الیاس زخمی می‌شود و به شهر برمی‌گردد. بهرام نیز بیمار می‌شود و کارش به بیمارستان و جرّاحی می‌کشد و یک پایش را از دست می‌دهد. در پایان داستان، حدّت و شدت وقایع اندکی کاستی می‌گیرد، امّا ترلان که امین را از دست داده همچنان سوگوار است. سروان و زن و دختر او که خطّاطان هنرمندی هستند و گروهی از مبارزان و رزمندگان و چند تنی از خویشان و آشنایان دو خانوادهٔ عمدهٔ قصه (خانوادهٔ بهرام‌خان و محمّد تبار) نیز در داستان سهمی دارند و گاه به روی صحنه می‌آیند.

روی‌هم رفته داستان، داستانی است خونین. همه جا مبارزه، شکنجه، جنگ، بمباران و تیراندازی است، همه جا منازعه است. وقایع داستان بیش از یک دهه را در بر می‌گیرد و خیلی‌ها را با خود می‌برد. دوره، دورهٔ آشوب و بحران است. زن‌ها در داستان حضور دارند، ولی همه‌جا در پی مردان گام می‌نهند. گرچه آنها در خانه و در کوچه در وقایع شرکت می‌جویند، امّا باز حضورشان از وحشت و ناراحتی می‌کاهد. ظرافت‌کاری‌های بدری، شیفتگی‌های ترلان، همدردی‌های شکوه دوست ترلان، فداکاری شایسته ما را به زندگانی عادّی بر می‌گرداند و نیز مردان را متوجّه می‌سازد که لانه و کاشانه‌ای دارند که در آن،

زن فضای آن را مساعد و آماده می‌کند.

کتاب در سه فصل یا به تعبیر نویسنده در سه «برداشت» شکل‌گرفته است. این برداشت‌ها با هم چندان تفاوتی ندارند و از ترتیب آن چنین بر می‌آید که نویسنده می‌خواسته است نظم طولی روایت قصهٔ کلاسیک را کنار بگذارد و به گزینش نظم همزمانی رمان جدید بپردازد. به همین دلیل الیاس، تهمورث، ترلان و دیگران هر یک به بیان حسب حال خود مشغول می‌شوند و حدیث نفس می‌کنند و همراه با تک‌گویی درونی ایشان زاویه‌های جدیدی از ماجرا مکشوف می‌شود. داستان به معنایی که در قصه‌های قدیمی می‌بینیم پیش نمی‌رود، روایت‌ها تکّه‌تکّه در کنار هم چیده می‌شود تا در پایان قصه کلّیّتی داستانی به‌دست آید. اشخاص داستانی غالباً در بند رسیدن به مرتبهٔ بالاتری از زندگانی هستند. در مثل ناپدید شدن محمّد تبار و به صورت شبح درآمدن او و گشتن او در کوی و برزن برای این است که از وضع خویشان و همسایگانش آگاه شود و نیز به وضعی حضور خود را به آنها بفهماند. امّا شیوهٔ کار بدری و شایسته و ترلان ... صبر است و شکیبایی و التیام دادن رنج‌ها. دلسوزی بدری به صنم و همدردی با ترلان از همین سرچشمه آب می‌خورد. در برابر این اشخاص که چهرهٔ مطلوبی دارند، بهرام خان و مأمور شکنجهٔ محمّد تبار راه سرازیری می‌روند و به‌وجود آورنده شرّ و بدی هستند، چرا که دیگران را نه فقط در تنگنا قرار می‌دهند بلکه از مرتبهٔ انسانی فرو می‌کشند و به تن و روح ایشان ضربه می‌زنند.

آنچه در داستان، چشم‌گیرتر است ایجاد فضای تازهٔ داستانی است. این فضا مه‌آلود است و در آغاز، خواننده را گیج می‌کند. خوانند باید با شکیبایی کلاف غامض تک‌گویی‌ها و رویدادها را پیدا کند و در ماز پیچاپیچی گام بگذارد. نویسنده خود می‌گوید (البتّه از زبان ترلان):

امّا چیزی که باید در داستان کشف شود این است که من عاشق پسری

شده‌ام به نام امین که حالا رفته جبهه و نمی‌دانم آخرش چه می‌شود. الیاس هم باید کشف شود که حالا یک غریبه آمده توی خانه‌اش به مستأجری، امّا مجهول است. صنم هم باید کشف شود که سال‌هاست گم شده و لیلی که تو محلّه چو افتاده است که دیوانه است و الیاس عاشق دیوانه شده است تا دلت بخواهد توی این داستان آدم است که زندگی عملی دارند و باید کشف شوند. (ص ۵۶)

این چنین کشفی میراث رومانس است که به رمان نو رسیده است و در رمان‌های فارسی نیز آثار آن کم نیست در مثل در *آینه‌های دردار*، در *دل دلدادگی*، در *هیس* و در *برهنه در باد*، امّا مایهٔ این کار در *لیلی بهانهٔ ناگزیر*، مایهٔ قضایا غلیظ‌تر است. در اینجا خط به صاحب خط راه می‌برد و لفظ به معنا عروج می‌کند و لیلی با آن حروف زیبایش خودی می‌نماید و غایب می‌شود. لیلی فقط «ل و ی و ل ی » نیست؛ آهنگی است که امتداد می‌یابد، کلمه‌ای است زیبا که کمک کمک روی کاغذ یا پارچه شکل پیدا می‌کند و به راه می‌افتد و به ناز می‌خرامد. می‌خرامد تا آدمی را به مرتبهٔ بالاتری ببرد، به مرتبهٔ ناگفتنی، به‌حضوری بیکران، به چیزی دیده نشدنی. این حال برای همه‌کس پیش نمی‌آید. فقط برای شیفتگان مثل ترلان است:

توی یکی از تابلوها دختری با چشم‌های زاغ و ابروهای پیوسته و دماغ قلمی مضطرب به یک نقطهٔ کور نگاه می‌کرد. معلوم بود که دختر دارد آه می‌کشد و درمثل هم یک دل پُر گریه کرده است. توی تابلوی دیگری هم پسری که فکر می‌کردم شبیه کسی است که قبلاً جایی دیدمش قفس خالی را توی دستش گرفته بود و او هم آه می‌کشید. (ص ۷۷)

امین و ترلان از همه شیفته‌ترند. امین شیفتهٔ دیدار نادیدنی است و ترلان شیفتهٔ دیدار امین. امّا محمّد تبار، الیاس، تهمورث، شایسته نیز شیفته‌اند. اینجا عشق از در و دیوار می‌بارد. آنهایی که شیفته‌اند در تالار آینه‌اند. در حضور و

در زیارت‌اند:

توی آینه که نگاه می‌کنی صورتت شکسته است. بعد اشک می‌نشیند توی چشمت، می‌گویی لابد گناهکاری که صورتت این قدر شکسته است. (ص ۳۶)

البتّه لازم نیست که همیشه آدمی گناهکار باشد تا در آیینه بنگرد. می‌تواند منشاء آن، عشق و شکسته‌دلی باشد. به هر حال عاشق، همیشه سر بر آستان محبوب دارد، پیش شمشیر غمش رقص‌کنان می‌رود. این شیفتگی‌ها به انحای متفاوت در رمان نمود می‌یابد. آنجا که حمید مجروح در خندق افتاده و دست‌هایش نه به علامت کمک، بلکه به علامت اینکه زنده است بالا می‌رود یا آنجا که امین، تک و تنها و بدون سلاح بالای تپّه می‌رود و خود را در معرض تیر دشمن قرار می‌دهد یا آنجا که حاجی گل‌نراقی تیر خورده در بیست قدمی مسجد افتاده است و جان سپرده، «امّا موهایش خضاب شده بود و می‌خندید» و نیز در آنجا که تهمورث همهٔ کار و بار زندگانی‌اش را رها می‌کند تا محمّدتبار و الیاس و صنم را پیدا کند.

این اشخاص، همه به شیوه‌های قدیمی عمل می‌کنند، به‌ویژه امین و حمید و الیاس و موضوع اصلی رمان هم زندگانی و عمل خود ایشان‌است. وضو در چشمهٔ خون ساخته‌اند و از همان راه می‌روند که منصور حلّاج رفت به همین دلیل در پایان داستان، روایت شهادت منصور (روایت عطّار نیشابوری) آمده است که «پس اعضای او بسوختند، از خاکستر (او) آواز اناالحق می‌آید». در اینجا می‌بینیم که گوش و بینی حلّاج را نیز می‌بُرند و این مقارنه‌ای دارد با صحنهٔ شکنجهٔ محمّد تبار. محمّد تبار در برابر همهٔ شکنجه‌ها مقاومت می‌کند، او را به ستون می‌بندند و شلّاق می‌زنند، امّا خم به ابرو نمی‌آورد و در آخر سر، مأمور شکنجه با شمشیر، بینی او را قطع می‌کند. این صحنه‌های رمان از الگوی رومانس انقلابی پیروی می‌کند که در ادب دنیا نمونه‌های زیادی دارد و از آن

جمله می‌توان از رُمان *در نبردی مشکوک* جان اشتاین‌بک نام برد. این قصه‌ها ایدئولوژیک هستند و در زمینهٔ نبرد دو نیروی متخاصم استوار شده‌اند. در یک سو نیروی خوبی و راستی قرار دارد و در سوی دیگر نیروی بدی و دروغ و در اینجا جهان سفید سفید است یا سیاه سیاه. البتّه نمی‌توان انکار کرد که داستان‌های *در نبردی مشکوک* یا *خوشه‌های خشم* جان اشتاین‌بک، داستان‌های مؤثّر و خوبی هستند و در عالم ادب، جایگاه خود را دارند، امّا به نظر می‌رسد که در قرن ما، زمینه‌ها و چشم‌اندازها تا حدودی عوض شده باشد. یعنی داوری قاطع دربارهٔ اشخاص و رویدادها دشوار است و می‌توان گمان برد که حریف نیز دلایلی برای کار خود داشته باشد. البتّه رمان *لیلی بهانهٔ ناگزیر* فقط در ساحت تراژیک حرکت نمی‌کند و آنجا که به عشق و شیفتگی اشخاص می‌پردازد لحن سخنش تغییر می‌کند و غنایی و محزون می‌شود:

حالا مدّت‌هاست که دست روی زخم گردنم می‌گذارم و می‌گویم: عشق من! (ص ۲۱۴)

این ترجیع‌بند سوگ‌سُرود «ترلان» است. مردی غریبه به قصد کشتن او با چاقو به گردن او ضربه زده و در این هنگامه نجاتش داده‌اند و ضارب گریخته است، امّا این زخم برای ترلان خوش‌یُمن است:

دعا می‌کنم مردی را که با چاقو گردنم را زخمی کرد. اصلاً نمی‌دانم چرا. نمی‌خواهم هم بدانم، از این اتّفاقات زیاد می‌افتد، امّا اینکه با زخم مکاشفه کنی و یا زخم باعث شود که دلت برای یکی بتپد مهّم است... همه فرار می‌کنند از عشق، چون نمی‌شناسندش. من دوستش دارم. (ص ۱۷)

در همهٔ اینها بوی نوعی حُزن به مشام می‌رسد. اینها شکسته‌دلی است، شکسته روانی است. اشتیاق به نوعی زندگانی عاشقانه است که شاید دیگر در عصر ماشین، نظایر زیادی نداشته باشد و ما را به دنیای «بشنو از نی» و جدایی‌ها و سینه‌های شرحه شرحه می‌برد. می‌برد به دنیایی که احمد غزّالی در

مثل در آن می‌سرود: عاشق با عشق آشناست با معشوق هیچ آشنایی ندارد.

یکی دیگر از ویژگیهای‌داستان حسن فرهنگی، کنار هم چیدن تصاویر زشت و زیبا، هولناک و لطیف است. نمونهٔ تصویر زیبا و لطیف، تصویر لیلی دختر سروان است آنجا که کنار پنجره‌می‌ایستد و به آسمان زل می‌زند. او همه جای اتاق‌ها را از نقش مینیاتوری لیلی پر کرده است: «هر گوشه را نگاه می‌کردی «لیلی» بود» و نیز آنجا که ترلان در باغ می‌گردد و با درویش پیر دیدار می‌کند و نمونهٔ دیگر آن حضور صنم است در خانهٔ بهرام خان و توجّه بدری به او. ترلان فکر می‌کند که این دختر هووی مادر است و به این دلیل به صنم حمله می‌کند و به او بد و بیراه می‌گوید، امّا بدری مادرانه از دختر حمایت می‌کند و بعد هم روشن می‌شود که حق با او بوده و این دختر، همان صنم، دختر شایسته و محمّدتبار است که او را به دزفول برده بودند و حالا بهرام‌خان او را از هنگامهٔ جنگ و بمباران نجات داده و با خود آورده است.

تصویرهای هولناک، به‌طور عمده در صحنه‌های بازداشت و شکنجهٔ محمّدتبار آمده است. او را به ستون بسته‌اند، در سردابه‌ای متعفّن، پر از موش‌های بزرگ. پاهای محمّدتبار در آب است و موش‌ها دور و بر او می‌لولند. شلّاق مأمور بر صورتش فرود می‌آید. شکنجه هم روحی است و هم بدنی و آنجا به شدّت می‌رسد که مأمور در برابر چشم تبار، گربه‌ای را می‌کشد.

گربه را توی دستش چرخاند و پرت کرد به طرف موش‌ها و یک مرتبه کلّی موش ... ریختند بر سر لاشهٔ گربه و صدای سوت مانندشان توی گوشم. حالم بد شد و بالا آوردم. (ص ۹۴)

صحنهٔ هولناک دیگر، صحنه‌ای است که افروز عروس خان، جسد شوهر کشته شده‌اش را در طویله به محمّد تبار نشان می‌دهد. افروز در نور شمع، یونجه‌ها را از روی جسد برمی‌دارد و جسد در برابر چشم این دو نمایان می‌شود:

انگار زنده است، انگار یک آدم را درستی بیندازند توی روغن سرخش کنند. برق بزند و فکر کنیم که زنده است، امّا برنزه‌اش کرده‌اند. رشید هم هست. هیکل درشتی دارد با آن سبیل چخماقی‌اش. (ص ۱۷۹)

افروز می‌گوید: «شوهر مرحومم» به این دلیل که او این‌طور آرام گرفته و خوابیده، پس از او دیگر هیچ کینه‌ای به دل ندارم. تمام شد. این پسر خان نیز شخصیّتی شریر است و روستائیان و افروز را آزار می‌دهد و مرگ او به منزلهٔ آسایش از دست ستم خوانین است.

دو ویژگی عمدهٔ *لیلی بهانهٔ ناگزیر*، تعویض شخصیّت‌ها در ضمن بیان روایت است و زبان روایت که در بسیاری جاها بسیار شاعرانه و پر از استعاره‌ها و تشبیه‌های مؤثّر است و این بیان شاعرانه در میان بیابان تفتهٔ رویدادهای هولناک به مثابه یافتن واحه‌ای سرسبز است در دل کویری سوزان. موضوع عمدهٔ کتاب، مکاشفات باطنی (Esoteric) است و این از خودپژوهی نویسنده و قهرمان قصه حکایت دارد. درست است که محمّد تبار و دیگران با رویدادهای برونی درگیرند. (در مثل محمّد تبار و خانواده‌اش از دست مأموران به روستا پناه می‌برند، یا حمید، امین و الیاس در جبهه با تفنگ و نارنجک و مسلسل سر و کار دارند) امّا همین اشخاص نیز درگیر مکاشفه‌اند. از این میان فقط بهرام‌خان زندگانی عادی دارد، امّا او هم از خانواده‌اش بیزار است، با دوستانش به عشرت می‌نشیند و زن و فرزندان خود را آزار می‌دهد ولی البتّه نسبت به زندگانی، نظرگاهی عادّی دارد و خور و خورد و آرام می‌جوید. امین و حمید و الیاس و به ویژه ترلان و لیلی (یعنی دختر سروان) به مکاشفه می‌رسند. مکاشفه آنست که در جهان ظواهر، دیده‌نشدنی را ببینند. برق ناگهان، درک فراحسّی آدمی را فرا گیرد و عادّی‌ترین چیزها را برای او منوّر سازد.

بعضی سایه‌ها آن‌قدر نرم‌اند که آدم دلش می‌خواهد همیشه بالای سرش باشد... گفتم الیاس، سایه را تو هم حسّ می‌کنی؟ (ص ۲۵)

فقط صدای شُرشُر رود بود و چَهچَهٔ قناری‌ها. تـوی رود بـه خـودم نگـاه کردم. شکسته دیدمش، سرم از تنم جدا می‌شد. چند لحظه شکسته مـی‌رفـت و برمی‌گشت وصل تنم می‌شد.

مکاشفه‌های ترلان بر همهٔ مکاشفه‌ها سایه انداخته. او خیلی چیزها می‌بینـد. می‌گوید دیوانه شده، امّا او عاشق است. طبیعت و آدم‌ها را طوری دیگر می‌بیند و در باغ در میانهٔ گل‌ها و بوته‌ها از خود بی‌خود می‌شود و به جایی می‌رسد که می‌گوید: «درخـت تمشـک، زیبـاترین درخـت اسـت. تنـک و پرپشـت بـا آن تمشک‌های سرخش که مثل چراغ می‌درخشد.» (ص ۱۲)

حالت این آدم‌ها به طور عمیقی تأمّل‌آمیز و حتّی رمـزی اسـت. در وصـف آنها استعاره‌ها و مجازهای «سرد» و «گرم»، هر دو دیده می‌شـود. اسـتعاره‌هـا و تصویرهای «سرد» آنهایی هستند که از فکـر و تأمّـل نظـری برمـی‌آینـد؛ماننـد وصفی از اسبی که افروز سوار بر آن می‌تازد، و اسـتعاره‌هـا و تصـاویر «گـرم» آنهایی هستند که از شور حیاتی سرچشمه می‌گیرند مانند صحنه‌ای که بدری از صنم دفاع می‌کند و به ترلان نهیب می‌زند که این دختر «ناز است. حق نـداری به او فحش بدهی» (۲۳۵) یا این یکی: «صـدای چهچهـهٔ قنـاری مـی‌آمـد و از جاری رود می‌گذشت» (۱۳)

روی‌هم‌رفته، کتاب بر پایهٔ تأثیرات حسّی و عاطفی بنیاد شده و هر یـک از راویان به ویژه ترلان برای بیان افکار و عواطف خـود از تـک‌گـویی درونـی و جریان سیّال ذهن بهره‌گیری می‌کنند و این کار به نویسنده کمـک مـی‌کنـد کـه برق‌های زودگذر ذهنی اشخاص را به یاری کلمه‌ها به دانستگی خواننده انتقال دهد، در نتیجه کار او رنگ شاعرانه یافتـه، بـدین معنـا کـه در جاهـای بسـیار، روایت شاعرانه بر روایت تحلیلی و منطقی سبقت گرفته است.

آمده‌ام؟ ــ شاید*

(رمان، محمّدرضا کاتب، ۱۳۷۶)

زمانی که انسان به‌عنوان عامل شناسنده به چیزها و رویدادها نظر می‌کند، احتمال بسیار هست که به تنهایی برسد یا در این مقام، چون سالار طبیعت و رویدادها عمل کند و حقیقت را مستقیم و یک خطّی ببیند. هنر مدرن با شورش در برابر این «ذهن بنیادی»، تأثیرات برونی را در سطوح لغزانی منعکس می‌کند که در آنها، تفاوت شناسنده و شناخته شده، سر راست و مستقیم نیست و از این‌رو روایت کردارها و اندیشه‌ها و اوصاف چیزها، بین واقعیّت و حقیقت در نوسان است. دکارت به موضوعی یقین داشت که روشن و متمایز باشد، ولی فیلسوفان پسا ـ مدرن می‌گویند هر ایدهٔ روشنی فی‌نفسه کدر و مغشوش است، چرا که ادراک ما کلّ آن را به‌طور مغشوشی دریافت می‌کند. در مثل، ادراک آگاهانهٔ غرّش دریا روشن، امّا مغشوش است. هنر، تقلید و شبیه‌سازی نیست، بلکه مرتبط ساختن تصویری تخیّلی به تصویر تخیّلی دیگر است تا دوستدار هنر پیوندی نقلی بین این دو بیابد. این احساس است، یعنی نشانه‌ای که او با آن رویاروی می‌شود و آن را رمزگشایی می‌کند.

---

* *جام‌جم*، ۱۶ خرداد ۱۳۷۹.

رمان *آمده‌ام؟ ـ شاید* محمّدرضا کاتب در چنین فضایی نوشته شده است. روایت‌های این کتاب، درهم تنیده می‌شوند و مدام به گذشته باز می‌گردند و دایره بسته می‌شود تا در ادراک خواننده به قسمی دیگر گشوده شود. اشخاصی که روایت می‌کنند و روایت می‌شوند نسبت‌های معیّنی با هم دارند و ندارند. نرگس، دختری جوان که پدرش را از دست داده، در خانهٔ عمویش زندگانی می‌کند. میترا، خالهٔ او ـ که فرزندی ندارد ـ می‌خواهد او را به نزد خود ببرد. پسر بچّه‌ای به نام مصطفی که به نرگس علاقه‌مند شده، مدام سر راه او سبز می‌شود و به او سلام می‌کند. نرگس به ترغیب عمو، در جستجوی پدر است، ولی در این کوشش به جایی نمی‌رسد. او مدام به بیمارستان می‌رود و به شخص ناشناس و مجروحی به نام احسان سر می‌زند و از او عیادت می‌کند، آیا احسان پدر اوست؟ نمی‌داند. صورت احسان، باندپیچی شده و تشخیص هویّت او دشوار است، عمو می‌خواهد به او بقبولاند که احسان پدر نرگس است، امّا میترا می‌گوید اینها تصوّرات «پیرمرد» است و حقّهٔ او برای نگاهداشتن نرگس، زیرا که او پیرمردی تنهاست و مونسی ندارد. تازه روشن نیست که پیرمرد، عموی واقعی او باشد، همچنانکه روشن نیست پدر او چطور کشته یا مفقود شده و مادر او در کجا از دست رفته است و سر و کلّهٔ احسان از کجا پیدا شده و چرا نرگس، مرتّب به عیادت او می‌رود؟ حتّی قطعی نیست که میترا خالهٔ او باشد. راوی داستان نیز مُشخّص نیست. گاهی به نظر می‌رسد که عمو، داستان را روایت می‌کند، گاهی می‌نماید که راوی داستان، نگهبان بیمارستان است. احتمال اینکه داستان، چند راوی داشته باشد نیز هست. در جایی در کتاب می‌خوانیم:

بین چیزهای ضدّ و نقیضی که شنیده بودم و باید می‌آوردم و آنچه در اصل وجود داشت، فاصلهٔ خیلی زیادی بود، تا حدّی که من و حتّی خود نرگس، هیچ کداممان نمی‌دانیم چقدر از حوادث و آدم‌ها و مکان‌ها وجود خارجی

دارند و چقدر اصلاً وجود ندارند یا این طوری که ما فکر می‌کنیم نیستند. هیچ‌چیز وجود نداشت که به ما کمک کند بین واقعیّت و خیال مرز بکشیم.[۱]

عاملی که راویان و اشخاص این داستان را به‌هم می‌پیوندد، احتمالاً تنهایی است نه عشق. نرگس، عمو، میترا، احسان و مصطفی همه تنها هستند و حتّی زمانی که در کنار یکدیگرند این تنهایی محسوس است. نرگس برای گریز از تنهایی و سکوت با عمو، با همشاگردی‌هایش با مصطفی داد و بیداد می‌کند و سر و صدا راه می‌اندازد. او مانند پسر جوانی شیطان، گستاخ، بی‌پروا و حتّی بی‌ادب است. کلمات جاهلی به‌کار می‌برد، سرتق و خود رأی و شتابزده است. در ظاهر، پدرش را دوست دارد و می‌خواهد او را بیابد، امّا در رمان *آمده‌ام؟ ـ شاید*، چنین عشقی نیز موجود نیست. بین آدم‌ها علاقه و ارتباطی هست، امّا زمانی که این علاقه‌ها سیمای واقعی خود را نشان می‌دهند غالباً بی‌رنگ، تهی از شور و شوق و رقّت‌آورند. در داستان، چیز ثابتی نیست که بتوان به آن چنگ زد. رویدادها و اشخاص، همه سیّال و لغزانند و بی‌اعتباری خود را زود به نمایش می‌گذارند. رفت‌و آمد نرگس به بیمارستان، مدرسه، خانهٔ عمو و کردارهای او به مجموعه‌ای کمرنگ از کارهای هر روزینه فروکاسته می‌شود و گاه در حُزنی عمیق فرو می‌رود. نرگس در ظاهر، شاد و شوخ و شنگول است، غم نان و کار ندارد، شاگرد ساعی و زحمت‌کشی نیز نیست، او دیگر انسانی در بین انسان‌های دیگر نیست، فقط یک جستجوست. جستجویی که به پایان می‌رسد و باز از سر گرفته می‌شود. نرگس به دختران هم سنّ و سالش شباهتی ندارد. بی‌قراری او به بیقراری پسرکی شبیه است که بازیچه‌اش را گم کرده است. پدر و جستجوی پدر برای او هدفی است، امّا نه هدفی که بتوان به آن رسید. تازه وقتی که به این هدف می‌رسد، با جسد پدر رویاروی می‌شود، امّا معلوم نیست که این جسد، جسد پدر واقعی او باشد. پدر او رؤیایی بسیار دور و رنگ پریده است. نرگس چیزی از او به خاطر ندارد. او در خانهٔ عمو و در

خانهٔ خاله‌اش کاری انجام نمی‌دهد، با آنها بسیار آزادانه گفت‌وگو و رفتار می‌کند. در آغاز، مصطفی را به شدّت از خود می‌راند و او را تهدید می‌کند، سر به سر نگهبان و پرستار بیمارستان می‌گذارد. کلاس درس را شلوغ می‌کند و دادِ دبیرانش را درمی‌آورد. بین مدرسه، بیمارستان، خانهٔ عمو و سپس خانهٔ خاله‌اش در نوسان و چرخش است. به پرندگان بی‌خیالی همانند است که اینجا و آنجا می‌روند و یک دم قرار ندارند و برای خودشان نغمه می‌خوانند.

برقراری اشخاص و روایت‌ها و حرکت در دایره‌ای بسته ـ که از ویژگی‌های جنبش پسا ـ مدرنیسم است ـ در پیوست کتاب در یادآوری به نویسندهٔ آن که هویّت قطعی ندارد، به صورت قاعده‌ای بیان می‌شود:

«شما به سبکی علاقه‌مند شده‌اید که هنوز درست آن را نمی‌شناسید... من (= ویراستار) کوشیده‌ام حرکت از یک سوی واقعیّت به سوی دیگر واقعیّت را از درون داستان به سطح و از سطح به درون آن تعمیم دهم.» به همین دلیل، گفتار اشخاص و طرز روایت داستان *آمده‌ام* ... بریده بریده است. روایت‌کنندگان از سطحی به سطحی دیگر می‌جهند و خود اطمینان ندارند این جهش ایشان پیوستگی اثر را تعهّد کند. نشانه‌هایی در کتاب هست که گاه پیوستگی روایت‌ها و گاه ناپیوستگی آنها را ـ که می‌تواند نوعی پیوستگی باشد ـ نشان می‌دهد. یکی از راوی‌ها می‌گوید: نگهبان از روی پلّه بلند می‌شود، انگار فهمیده من درباره‌اش فکر می‌کنم: او دوست ندارد حتّی من درباره‌اش فکر کنم، چه برسد که از او بنویسم. شَکّم به او بیشتر می‌شود. فکر می‌کنم هر چه هست زیر سر اوست. زُل می‌زنم به صورتش، یعنی این همان کسی است که دربارهٔ من می‌خواهد بنویسد.[۲]

ورود به عرصهٔ واقعیّت، ورود به عرصهٔ سطح لغزنده‌ای است که نمی‌توان گزارش قاطعی از آن به‌دست داد، به همین دلیل، اشخاص داستان *آمده‌ام* چند نام دارند. نرگس در اصل «حوّا» نام دارد و احسان، «سماء». منشأ زخمی و

بستری شدن احسان روشن نیست و مـردن او نیـز پـیش‌بینـی پـذیر نیسـت و بستگی نرگس به او و علاقهٔ او به نرگس نیز علل موجّهی ندارد. نویسندهٔ رمان می‌کوشد در هـر مرحلـه‌ای از مراحـل وقـوع رویـدادها بـه کشـف مناسـبات اشخاص برسد، امّا هر چه پیش می‌رود، این هدف دورتر می‌شـود و بـا او بُعـد پیدا می‌کند. او از نرگس، شخصیّتی بی‌قرار، بازیگوش و سر به هوا ساخته است که این کار، بی‌قراری رویدادها را به نمایش می‌گذارد. امّا نرگش با همهٔ بازیگوشـی در کار یافتن پدر جدّی است. او در مرتبهٔ آخر دیدار با احسان بـا جسـد وی روبـه‌رو می‌شود و بی‌سر و صدا اشک می‌ریزد. قطره‌هـای اشـک او بـین چـین‌هـای ملافـه می‌چکد و به خورد پارچه می‌رود. ملافه را از روی چهرهٔ احسان کنار می‌زند و بـه عمو که در کنار اوست می‌گوید: چقدر شبیه بابایم است قیافه‌اش، و نگفت مطمـئن است که او بابایش است.

عمو گفت: از کی تا حالا قیافهٔ بابایت این‌طوری بوده که ما نمی‌دانستیم.[۳]

نرگس و عمو و دیگران، جهان و رویدادها را ثابت و مقرّر نمی‌داننـد و بـا واقعیّت‌های گوناگون و حتّی متضادّ رویاروی می‌شوند. بـرای آنهـا انبـوهی از واقعیّت‌های نسبی و متضادّ وجود دارد. نرگس هم عمو را دوست دارد و هم از او گریزان است و نمی‌داند با مصطفی چه کنـد. خـود مصـطفی نیـز سـرگردان است. از بازی با دخترک همسایه خسته می‌شود و می‌خواهد خدمتی به نرگس بکند. او عاشق کیف نـرگس اسـت. هوسـی کودکانـه کـه چـون و چنـدش را نمی‌شناسد. در سر راه نرگس کمین می‌کند و می‌خواهد همهٔ کارها و بازی‌های خود را کنار بگذارد و کیف نرگس را حمل کند. میترا و شوهرش نیز به نرگس علاقه‌مند هستند و شور و شیطنت او را دوست دارند، امّا این نیز قطعی نیست. آنها فرزند ندارند و شاید می‌خواهند با داشـتن نـرگس در خانـهٔ خـود، انـدوه تنهایی خود را تسکین دهند. به همین دلیل، انگیزه ایـن اشـخاص و موجبـات عمل داستانی، تابع اصل علّت و معلول نیست، هر اشاره یـا حرکتـی از سـوی

شخصی، می‌تواند انگیزه یا رفتار گونه‌گونی در شخص دیگر به‌وجود آورد. وقتی نرگس از خانهٔ عمو می‌رود، عمو که خود او را به این کار ترغیب کرده است، سخت پشیمان می‌شود و چادر نماز نرگس را مخفی می‌کند تا بعد، آن را پهلوی پالتوی خود بیاویزد و به این وسیله غیاب او را جبران کند یا به خود وانمود سازد که نرگس هنوز در خانهٔ اوست. علاقهٔ کودکانهٔ مصطفی به نرگس نیز نشان می‌دهد که این پسر بچّه می‌خواهد با سخن گفتن با نرگس و همراهی او از خانه به مدرسه، فضای خالی که در زندگانی و ادراک او به‌وجود آمده، پُر کند. سوار اتوبوس شدن نرگس و پیاده‌شدن او در همه حال، مشابه و مکرّر است. او هر روز، باغ بیمارستان و پسرکی که روی ویلچر نشسته و مردی که کت بنفش به تن دارد، می‌بیند. زمانی هم که در پارک پشت بوته‌ای می‌نشیند و پیراهن کاموایی خود را از ساک بیرون می‌آورد؛ مانند زمانی که ملافه را از روی چهرهٔ احسان کنار می‌زند، به گریه می‌افتد. اتّفاقاً رنگ این پیراهن هم بنفش است:

قطره‌ای اشک افتاد روی گل‌های پیراهن. پیراهن را طوری نگه داشت که اشکهایش بریزد پای گل‌های آبی روی پیراهنش. خوشش می‌آمد این‌طور گریه کند. چون خوشش می‌آمد، حوصله‌اش از پیراهن سررفت. پیراهن را تا کرد و گذاشت توی ساک.[۴]

نکتهٔ طُرفه‌ای که در این رمان محمّدرضا کاتب وجود دارد، فضای داستانی اوست. به‌رغم دشواری‌ها و مصائبی که نرگس، عمو، میترا و احسان ... با آنها رویارویند و به رغم گریه‌ها و مویه‌های آنان بر مصائب ایّام و رویدادهای غیر منتظره، فضای داستان طربناک است و اگر طربناک نباشد هم نوعی بازیگوشی و لحن آیرونیک (استهزایی) در آن هست. چیزهای قطعی ـ در جهانی که هنجارهای کهن را از دست داده ـ همه امکانی و احتمالی شده است. زمانی که نرگس از عمو دور می‌ماند، با خود کلنجار می‌رود که چرا عمو را ترک گفته؟

دلش به هوای دیدن عمو می‌تپد، امّا از روی سر به هوایی یا به دلایل دیگر، در خانهٔ میترا می‌ماند و با کارها و خیالات واهی، خود را سرگرم می‌کند و خود را تسلّی می‌دهد. شادی و شنگولی نرگس به رغم اندوه و حزنی که در داستان موج می‌زند، داستان را از قصه‌هایی که فضایی وهمناک و تیره دارند دور و به داستان‌های غم‌انگیز ـ خنده‌آور نزدیک می‌سازد.

پی‌نوشتها:

۱. *آمده‌ام؟ ـ شاید*، ۱۵۵، تهران، ۱۳۷۶,

۲. همان، ۱۵۶,

۳. همان، ۱۴۳,

۴. همان، ۱۶.

هیس! انگار مرده است...*

(رمان، محمدرضاکاتب،۱۳۷۸)

این رمان به شیوهٔ نو داستان‌نویسی نوشته شده و در آن هم روایتها جابه‌جا می‌شوند و هم طرح داستان و اشخاص و فضا و همچنین شخصیت‌پردازی رمان به صورت دیگری درمی‌آید، به طوری که گاه روایت شونده به صورت روایت کننده در صحنه‌ها حضور می‌یابد. واقعیت در اینجا واقعیتی همیشه همان و پابرجا نیست. مثل این که« نه واقعیت است و نه می‌خواهد واقعیت را حذف کند.» یا آن را از چشم‌اندازهای چندگانه نمایش دهد. در پایان رمان می‌خوانیم که داستان به وسیلهٔ شخص دیگری جز نویسنده به پایان رسیده و به همین دلیل در فصلهای آخر آن، ممکن است تضاد، تناقض و انفصال‌های زیادی دیده شود و از این رو ابتدای کتاب در انتهای آن نیز آورده شده است. (ص۲۷۶)

به این ترتیب، روایت‌های رمان را دوباره باید خواند و اگر چنین کنیم، احتمال دارد به نتایج دیگر برسیم و نیز به دایره‌ای که از هر نقطهٔ محیط آن آغاز کنیم، دوباره به همان نقطه بازگردیم. این قسم داستان‌نویسی با قصه‌نویسی مدرن نیز متفاوت است. در مثل، با رمان *جنایت و مکافات* داستایوفسکی نیز مشابه نیست، که مانند رمان *هیس* قتل و خون‌ریزی درآن بن‌مایهٔ اصلی است.

---

* *جام‌جم*، پنجشنبه، ۹ تیر۱۳۷۹.

در *جنایت و مکافات*، راسکولنیکف پیرزنی رباخوار را می‌کشد و بعد ناچار می‌شود خواهر پیرزن را نیز از پای درآورد. آلت قتل در اینجا تبر است و در *بوف کور* گزلیک استخوانی. در رمان *هیس* جهان‌شاه چند زن را می‌کشد و آلت قتل در اینجا «سرتیزک» است. راسکولنیکف برای لذت بردن آدم نمی‌کشد. او به انگیزهٔ قدرت‌طلبی و در حال و هوایی بیمارگون و به بهانهٔ واهی «من شپشی» را می‌کشم، کوتاه سخن در وضعی بحرانی آدم می‌کشد، اما جهان‌شاه گویی از آدمکشی خوشش می‌آید و در کار خود خونسردی عجیبی نشان می‌دهد:

زدم توی سینه‌اش. قلبش سر جایش نبود انگار. و سرتیزک می‌رفت توی سینه‌اش و می‌آمد بیرون و او هی داد می‌کشید. دلم نیامد مثل آدم راحتش کنم ... به اندازهٔ یک اسب خون داشت و مثل خرچنگ له شده، دست و پایش را برایم تکان می‌داد و داد می‌زد. (ص ۴۵)

در ظاهر عمل راسکولنیکف و جهان‌شاه یکی است. آدمکشی با تبر یا با سرتیزک فرقی ندارد و در هر دو حال جنایت است. اما راسکولنیکف پیرزن و خواهر او را می‌کشد و مکان قتل را ترک می‌کند، اما جهان‌شاه قربانی را به مکانی امن می‌کشاند و نقشهٔ قتل را به ظرافت می‌کشد و در این کار تفنن می‌کند. از این لحاظ به سیف‌القلم رمان *سنگ صبور* چوبک همانند است. او سرتیزک را به شاهرگ یا سینه قربانی می‌کشد و خون‌ریزی می‌کند و صدای فوران خون در گوشش خوش می‌آید. این روایت که در آن خشونت و وحشت دیده می‌شود، هم روشن و هم آزارنده است؛ اما به آنچه واقعیت روایت از نظرگاه شخصی معین نامیده می‌شود و سیر داستان را پیش می‌برد، مطمئن نمی‌توان بود، زیرا جهان‌شاه پس از حضور در جایگاه راوی، مدعی می‌شود کسی را نکشته و اتهامش واهی است، چرا که دشمنان وی می‌خواسته‌اند شخصیت او را خراب کنند. پس اگر این مدعای او درست باشد، در کلّ ماجرا تردید باید کرد. در جایی می‌خوانیم که جهان‌شاه واقعاً با سرتیزک(چیزی

میان دشنه و خنجر که بسیار کمیاب است)، سینهٔ هفده دختر را شکافته و قلبهایشان را داغ از توی سینه بیرون کشیده و زل زده است به بخار خون و چشمهای خمارشان(ص۴۲) با این حساب، با یک قاتل حرفه‌ای و سادیست رویاروییم. اما روایت دیگری می‌گوید این ماجرا واقعیت ندارد:

وقتی من صحبت از سرتیزک و زدن رگ و دریدن سینه می‌کنم، معنی آن واقعاً این نیست که کسی را با سرتیزک کشته‌ام و نشسته‌ام به تماشای جان دادنش، نه، بلکه منظورم از آن کار و جسم چیز دیگری است (مانند توصیف شاعران قدیم ما از تیغ ابرو، خنجرمژگان، بریدن سر عاشق ...). آن افعال، اجسام و آدمها فقط مثالها و نشانه‌هایی‌اند تا من راحت، افکار و احساساتم را به شما نشان بدهم. (ص۴۲)

پس، واقعیت واقعی و واقعیت مجازی با هم تفاوت دارد؛ اما هر دو در داستان به هم بافته می‌شوند، یا به سخن دیگر در یکدیگر می‌دوند و جاری می‌شوند. ماجرا، تصویر و حتی کلمه‌ای ممکن است عرضه شود تا نویسنده (نویسندگان؟) رمان از آنها قصه بپردازند.. قصه‌ای معین، قصهٔ دیگری را پیش می‌کشد و بر تنهٔ اصلی روایت افزوده می‌شود و حجم آن تنهٔ اصلی منبسط می‌شود. در خطّ طولی رمان، سه روایت داریم که در پی هم می‌آیند: ماجرای جهانشاه و زندانی شدن و محاکمه و حکم اعدام او. این شخص سرانجام در میدان اعدام به دست خانوادهٔ قربانیان و مردم خشمگین کشته می‌شود.

در روایت دوم، شخصی به نام مجید در اتوبان کشته می‌شود (خودکشی می‌کند؟) و راوی (مأمور گشت)، به قسمی خود را وارد این واقعه می‌کند و در آن سهیم می‌شود و روزهای دوشنبه در مکان تصادف، میوه و خرما خیرات می‌کند (بر روز دوشنبه در قصه تأکید شده و معنای ویژه‌ای برای نویسنده دارد. او رمانی به نام *دوشنبه‌های آبی ماه* نیز نوشته است)، و در این هنگامه با زنی چشم‌آبی از آشنایان مجید و راننده‌ای خوش‌محضر و اهل صفا آشنا می‌شود.

راوی نمی‌داند مجید کیست و چطور کشته شده است، اما نوعی دلبستگی به او دارد و حتی خود را با او یکی می‌کند.

در روایت سوم، با شخصی سر وکار داریم که از زندگانی سیر شده است و سرگردانی صفت بارز اوست. در این روایت، روایت‌های دیگری نیز به میان می‌آید، از جمله روابط راوی با«پسرصمد» که دزدی می‌کند و نعمان، پول‌اندوزی که از راه خلاف ثروتمند شده و در زمانی که راوی، خردسال بوده، بر وی ستم کرده است. اینک راوی با بهره‌گیری از جامه و منصب خود از او انتقام می‌گیرد.

شیوهٔ روایت در همه‌جا نامستقیم و آمیخته با ابهام است. روایت کارهای جهان‌شاه، مجید و آخرین راوی، که روایت را به پایان نرسانده، به سبب تصادف در اتوبان تهران ـ قم می‌میرد، همه در هالهٔ تردید پوشانده شده. یقینی در کار نیست. در مثل، مأمور مراقب جهان‌شاه، کارهای او را به قسمی گزارش می‌دهد که با روایت خود او تفاوت دارد و حتی در آنها تعارض‌هایی دیده می‌شود. او در جایی اقرار صریح به قتل دارد، اما در جای دیگر می‌گوید:

تو دادگاه که باید حرف می‌زدم، حرف نزدم. نمی‌خواستم مجبور به کاری باشم که دلم نمی‌خواهد انجامش بدهم، اما تو مجبورم کردی، برایم نقشه کشیدی، آرام آرام خرابم کنی. نگویی حواسش نبود. از همان اول کار، هی اسم مرا گوشه و کنار آوردی و زدی به خون خودت و پله‌های خونی جلو اتاق نعمان و از آن زدی به پمپ و خون دخترها ... می‌دانم این‌قدر از من بد می‌گویی تا مجبور شوم حرف بزنم و همه چیز را بگویم. نمی‌خواهم از این بیشتر خراب شوم. تحمل بدنامی را ندارم. می‌دانم هم تا نگویم ولم نمی‌کنی. چون به حرفهایم احتیاج داری. احتیاج آدم را کور می‌کند. (ص۲۷)

به این ترتیب، جهان‌شاه در روایت و واقعیت دوپارگی ایجاد می‌کند و مرزها را به هم می‌ریزد و حتی وارد درون مراقب خود می‌شود و او را متهم می‌کند که روایت را مغشوش کرده است. روایت دوپاره می‌شود، زیرا در آن

واحد و در چشم‌اندازی واحد، جهان‌شاه نه به عنوان شخصیت داستان، بلکه در مقام روایت کنندهٔ آن به روی صحنه می‌آید. اگر تعبیر لوئیس کارول را بـه کـار ببریم، این «قصه‌ای است در هم بافته» و سطوح حسی و معنایی چندگانه دارد.

سطح چیست؟ زمانی که به گفتهٔ «ژیل دلوز» ما از سطح سخن مـی‌گـوییم، مرادمان زمینه یا پایه‌ای است که بر آن همه چیز استقرار می‌یابـد (ماننـد سـطح میز یا کف اتاق). اما گاهی سـطح را در مقـام متضـاد عمـق مـی‌بینـیم. مفهـوم نخست«سطح» چیزی است مانند مفهوم حایل، لوح یـا لوحـه، یعنـی وضـعیت امکان پیوستگی‌های خاص، اما سطح فقط به این معنا نیست. معنای دیگر آن را در *آلیس در شگفت‌زار* لوئیس کارول می‌یابیم کـه در آن هـیچ چیـز در مکـانی واحد استقرار ندارد، چرا که گویی در این رمان، رویدادها و همین‌طور کلمه‌هـا در همهٔ جهات پراکنده می‌شوند. مشکل «آلیس» این است که چگونه وزن یـا خـط سیری به دست دهد که این وزن بتواند در آیینه‌ای که پُر از اوراق بـدون ضـخامت است، تطابق یابد. چگونه شخص می‌تواند بدون از دست دادن پیوستگی، از ورقـی به ورق دیگر بجهد و پیوستگی و تداومی متنوع در هر نقطهٔ مرزی به وجـود آورد؟ و این مشابه است بـا وضـع مسـافری کـه در قطـاری در حـال حرکـت نشسـته و بخشهای ییلاقی را از دریچه‌های متعدد این قطار مشـاهده مـی‌کنـد، کـه وی را بـا سرعتی دیوانه‌وار به سوی سطوحی نامرتبط پیش می‌برد.

در رمان *هیس* نیـز چنـد سـطح وجـود دارد. هرسـطح، روایـت چیـزی را گزارش می‌دهد که به پابرجایی آن مطمئن نمی‌تـوان بـود. مراقـب جهـان‌شـاه بتدریج به او علاقه‌مند می‌شود و درمی‌یابـد کـه ممکـن اسـت واقعیـت، چیـز دیگری باشد و ما درمی‌یابیم که وی کم‌کم به سبب القائات او، روایت دیگـری می‌پردازد. در داخل هر روایت، قصه‌هایی ناهمگون پیدا مـی‌کنـیم. در مثـل، در یکی از روایت‌ها، جهان‌شاه، قاتلی است حرفه‌ای، اما در سطح دیگر او را مـی-بینیم که از کتابی روایتی می‌پردازد دربارهٔ سفرهای بازرگانی که به سرزمین‌های

دور دست می‌رود (مانند سفرهای آمده درکتابهای قدیمی). آیا این کتاب سفرنامه را بازرگان نوشته، یا زنی آن را نوشته و به نام بازرگان به چاپ رسانده؟ کتاب، شرح حال بازرگانی سرخورده و تنهاست که در پی زنی به نام «آتش وش»، خانه، زندگانی و شهر خود را رها می‌کند و راهی دریا می‌شود. در روایتی، جهان‌شاه به کشتن زنها اعتراف می‌کند، اما این اعتراف را می‌شود جور دیگری تعبیر کرد. مانند قصه‌گویی شهرزاد برای شهریار خونخوار، که فرمان می‌دهد زنها را بکشند، اما شهرزاد با قصه‌سرایی خود کشته شدنش را عقب می‌اندازد، تا سرانجام، شهریار را از کشتن زنها باز می‌دارد. گویی جهان-شاه در پی زنی مانند شهرزاد است تا این زن بتواند با قصه‌هایش هم خود را نجات بدهد و هم جهان‌شاه رابه عالم دیگری ببرد. در سطح روایت تصادف و کشته‌شدن مجید نیز، گزارش می‌تواند مجازی و استعاری باشد. مثل این که مجید و مأمور گشت شبانه یکی می‌شوند و در این سطح روایت، گزارش، گزارش زندگانی خود راوی است که سرانجام خود را می‌کشد.

به گمان من «بن‌مایه» (Motif) رمان، خشونت است. این خشونت بیشتر فیزیکی است و نماد آن، خون است، همان‌طور که خود جهان‌شاه می‌گوید: «ترسناکتر از خون چیزی توی این دنیا نیست.» این خشونت و نماد آن در روایت نخست داستان بارزتر است:

از رگ گردنش خون با فشار کمتری می‌زد بیرون. عین یک پمپ خراب بود. حتی صدا هم می‌داد. خط خون باریک شده بود و کم جان، و می‌ریخت آرام توی کاسه گل مرغی که دیگر سرریز شده بود. (ص۵۲)

در آثار ادبی کهن، صحنه‌های شکنجه، سربریدن، خون‌ریزی کم نیست. این صحنه‌ها گاه تاریخی است مانند کشتار مردم نیشابور به دست مغولان، و گاهی مجازی مانند بریدن سر عاشقان به دست معشوقان. آیا در بطن این آثار، گرایش به آزار دیدن و آزار کردن و خوار شمردن جسم وجود ندارد؟ زمانی

که حرمت جسم در معرض انکار باشد، خشونت از در وارد می‌شود و پادزهر آن نیز مدارا و مهربانی است. در رمان می‌خوانیم:

انگار هزار سال بود مرده بود و من از توی افسانه‌ها کشیده بودمش بیرون ... گریه‌ام گرفت. (ص۵۳)

گمان می‌کنم نویسنده می‌خواهد با وصف سرتیزک (نماد واقعیت خشن) روان درمانی کند، عقده‌ها را بشکافد، روانها را از آلودگی‌ها بپالاید و راه مهربانی را هموار سازد.

برهنه در باد

(رمان، محمّد محمّدعلی، ۱۳۷۹)

برهنه در باد داستان زندگانی ستوان منصور مرعشی است که از میان خاطره‌های گرد و خاک گرفتهٔ نویسنده گردآوری، تدوین و نمایان و مجسّم می‌شود. گاهی یادها و خاطره‌های این شخص در دانستگی نویسنده زنده می‌شود و او آنها را به صورت طرح یا پیرنگی درمی‌آورد، امّا ناتمام باقی می‌گذارد تا اینکه پس از سال‌ها خود ستوان پیدا می‌شود و نویسنده و ستوان به بازسازی خاطره‌ها می‌پردازند. چیزی نمی‌گذرد که شخص ثالثی نیز در داستان پیدا می‌شود و او سرهنگ بازنشستهٔ شهربانی و پدر زن نویسنده است. طُرفه آنکه این سرهنگ، چند سال است منصور پاچناری، افسر پیشین ژاندارمری را تعقیب می‌کند و دارد دربارهٔ او فیلمنامه‌ای می‌نویسد. فیلمنامهٔ او ناقص است و افسر شهربانی، یعنی سرهنگ کیهانی باید ستوان را به دام بیندازد و از او اعتراف بگیرد که خلاف‌های بسیار کرده و از جمله مریم بیات، همسر خود را کشته است. همین‌طور که داستان پیش‌می‌رود، ما متوجّه می‌شویم که راویان بیشتر می‌شوند: نویسندهٔ کتاب، سرهنگ کیهانی و خود ستوان. البتّه کسان دیگری نیز هستند که هر یک گوشه‌ای از رویدادها را بیان می‌کنند تا تصویر ستوان کامل یا کامل‌تر شود و یکی از اینها خانم رحمانوف است. دختر

این خانم مدّتی زن ستوان بوده و بعد از مرگ یا قتل دخترش هنوز با ستوان رفت و آمد دارد و از او اعانه می‌گیرد.

بستر زمانی رویدادها از اواخر دههٔ چهل است تا پایان جنگ هشت ساله. بنابراین در رمان، دو دورهٔ زمانی متفاوت داریم با دو شیوهٔ متفاوت زیست و زندگانی. دورهٔ دوم دورهٔ بحرانی انقلاب و جنگ است و رویدادها گاهی چنان در هم پیچ می‌خورد که به صورت کلاف سردرگم در می‌آید. در مثل رویداد کتک خوردن و مجروح شدن ستوان به دست صمد سلطانی‌نژاد که در پردهٔ ابهام است و سرهنگ کیهانی می‌خواهد آن را به‌روشنی بیاورد. با رفتن ستوان و نویسنده به چالوس، رویدادها به غلطک دیگری می‌افتد. سرهنگ که از دیدن ستوان خیلی خوشحال شده، او را در انبار زندانی می‌کند و می‌کوشد او را با تهدید یا تطمیع به اعتراف وادارد، در اینجاست که زن نویسنده و کودکان و مادر زن او نیز وارد ماجرا می‌شوند. در پایان قصه، سرهنگ، منصور پاچناری را به تقریب زندانی می‌کند و خادم خود، اسدالله را با اسلحه به مراقبت او می‌گمارد. در هنگامهٔ گریز ستوان و تهدید اسدالله، استوار لطفی هم وارد ماجرا می‌شود و ستوان و اسدالله مجروح می‌شوند. سرانجام سر و کار ستوان به آسایشگاه روحی می‌کشد و نویسنده به دیدار او می‌رود. در آسایشگاه، مهندسی معتاد هست که از خود به ستوه آمده. او از دست پرستارها می‌گریزد و به پشت بام می‌رود تا خود را از آن بالا به زیر افکند و بکشد. ستوان در اینجا دیگ جوانمردی‌اش به جوش می‌آید و در آخرین لحظهٔ مانده به سقوط مهندس، یکباره می‌پَرد و مهندس را می‌گیرد و هر دو روی شیروانی می‌غلتند و چیزی نمانده که هر دو سقوط کنند، امّا به خیر می‌گذرد و دیگران هر دو را از روی شیروانی به زیر می‌آورند. کار نویسنده دیگر تمام شده و آسایشگاه را ترک می‌کند. او ناظر حوادث است و ستوان را در لحظهٔ زیبا و شادی‌آوری می‌بیند، یعنی در لحظهٔ نجات دادن مهندسی که می‌خواسته خود را بکشد:

منصور هنوز روی شیروانی بود که یک سوت بلبلی برایش زدم!

و قصه این طور به پایان می‌رسد.

در برخی از داستان‌های محمّد محمّدعلی و از جمله در رُمان *نقش پنهان* و در همین رمان *برهنه در باد* ماجراهای پلیسی با ماجراهای کمیک گره می‌خورد. در این داستان‌ها کسانی پیدا می‌شوند که ماجراها و هویّت ناشناخته‌ای دارند که گویا نویسنده می‌خواهد آن را از تیرگی به روشنی بیاورد. مقنّی‌باشی رمان *رؤیای خیس یک مرده* نیز چنین است و هویّتی نامعلوم و مشکوک دارد. ستوان منصور پاچناری (منصور بیتل قبلی) و همین‌طور سرهنگ کیهانی در پردهٔ ابهام به‌سر می‌برند. پایگاه، پیشینه و حسب حال و افکار آنها روشن نیست و در ضمن گره‌گشایی داستان از ابهام بیرون می‌آید. در *برهنه‌در باد*، طرح داستانیِ ساده‌تری می‌بینیم از آنچه در *نقش پنهان* دیده بودیم. البتّه ترتیب وقایع *برهنه در باد* نیز فقط طولی و پیش‌رونده نیست و گاهی همزمان و گاهی واپس رونده است. داستان با باز کردن پروندهٔ استخدامی ستوان مرعشی که جلد سرخ و عنّابی دارد و یا نخ پرک سفیدی بسته شده، آغاز می‌شود. نویسنده، کارمند اداره‌ای است که به پرونده‌های استخدامی رسیدگی می‌کند. در همان بند نخست قصه، هستهٔ رویدادهایی را می‌بینیم که باید سپس به تدریج گشوده شوند و گسترش یابند. حضور ستوان در ادارهٔ رسیدگی به پروندهٔ استخدامی اتّفاقی نیست، امّا دیدار او و نویسنده پس از چندین سال گویا اتّفاقی است. این دو، ماجراهایی با هم داشته‌اند و اکنون دیدارشان امواجی از یاد و حادثه به‌وجود می‌آورد که رُمان را شکل می‌دهد.

داستان چنانکه از متن و حاشیه‌های آن پیداست، نه روان‌شناختی است نه جامعه‌شناختی، گو اینکه نویسنده هم از مسایل اجتماعی سخن می‌گوید و هم از روحیه و منش اشخاص. نگاه نویسنده به قضایا نگاهی است استهزائی و غالباً خواننده را در حال تعلیق نگاه می‌دارد. تعلیق (Suspense) ـ که سومین

عنصر «طرح داستان» است ـ همانا بی‌اطمینانی دربارهٔ اشخاص و رویدادهاست. خواننده در حال تعلیق نمی‌داند رویدادها چطور پیش خواهد رفت، امّا همزمان به نوعی آگاهی از «امکان‌ها» می‌رسد. دربارهٔ کارها و منش ستوان مرعشی و سرهنگ کیهانی و دیگران نیز همین واقعیّت صادق است. خواننده در ضمن خواندن شرح رویدادها به عدم ثبات وضعیّت‌ها پی می‌برد. به هر حال خواننده در حال تعلیق، ناچار است پیشگویی کند. زمانی که نویسنده و ستوان به چالوس می‌رسند، و بعد که سر و کلّهٔ سرهنگ پیدا می‌شود، حالت انتظاری در خواننده به‌وجود می‌آید و او مدام از خود می‌پرسد اشخاص داستانی چه خواهند کرد؟ نویسنده در اینجا گاهی رویدادهایی را بیان می‌کند که در حال وقوعند و زمانی با خواندن داستان خود یا فیلمنامهٔ سرهنگ، به گذشته گریز می‌زند و در این گریز زدن، خود و سرهنگ و دیگران را به ما بهتر و بیشتر می‌شناساند. از این روایت‌ها بر می‌آید که ستوان، ملغمهٔ عجیبی است. در نوجوانی فردی است عاطل و باطل، درس نخوان، کارد باز، جاهل محلّ، کبوتر باز . خلاصه دون ژوان وطنی است. چون کاردباز ماهری است در یکی از فیلم‌های جاهلی نیز بازی می‌کند. عمرش در بطالت می‌گذرد تا اینکه سرتیپ رحمتی دستش را می‌گیرد و به مدرسه می‌فرستد و برایش دیپلم می‌گیرد و او را وارد نیروی ژاندارمری می‌کند. ستوان مأمور پادگان مرزی می‌شود و در اینجا کاری جز قماربازی و خوردن و خوابیدن ندارد، امّا همزمان او را می‌بینیم که به مأموریت‌های خطرناکی می‌رود و بعدها در جبههٔ جنگ نیز فدارکاری‌ها می‌کند. عدّه‌ای او را از عوامل نظام حکومتی گذشته می‌دانند و بعضی‌ها می‌گویند در خدمت نیروهای انقلابی است. ستوان در هنگامهٔ مأموریت‌های خطرناک و در میانهٔ امواج حوادث و درگیری‌ها به خودش نیز زیاد می‌رسد، چند زن می‌گیرد و از آخرین زنش شوکت، چند فرزند ترگل ورگل پیدا می‌کند. او از نظر ماجراجویی و کلک زدن بی‌شباهت به فرامرز رُمان درخت

انجیر معابد احمد محمود نیست و چند چهره دارد، امّا فرامرز در نقش پزشک قلّابی یا در نقش مرد چشم سبز (که قیام طرفداران درخت انجیر را رهبری می‌کند) با حضور خود، درهم ریختگی جامعه را نشان می‌دهد، در حالی که ستوان مرعشی در خیلی‌جاها بیشتر شبیه یکی از اشخاص داستانی *شب یک و شب دو* بهمن فرسی است از جمله در صحنهٔ ضیافت سرتیب رحمتی که در آن، میهمانان با جامه‌های دیگر و صفحهٔ «ژوتم» فرانسوی وارد میدان می‌شوند و به رقص و پای‌کوبی می‌پردازند و کوتاه‌سخن محفلی دارند اشرافی. امّا در جاهای دیگر *برهنه در باد*، صحنهٔ ضیافت در مسافرخانه است که ستوان و عده‌ای دیگر به نوشیدن و قماربازی مشغول می‌شوند و در پایان، کار به زد و خورد و چاقوکشی می‌انجامد. (ص ۳۴ به بعد) و در اینجا صحنه‌هایی می‌بینیم از تفریح و سرگرمی عوام که وصف آن در داستان‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ زیاد آمده است.

البتّه ستوان مرعشی در جاهایی چهره‌ای خطرناک پیدا می‌کند، در مثل، در آنجا که با قماربازان به مجادله برمی‌خیزد یا در جایی که با رجب خرّاط شاخ به شاخ می‌شود، از دو یورش عشایر یاغی و مسلّح جنوب کشور سربلند برمی‌گردد، و هم‌چنین برای افراد بانفوذ یا برای جاهل‌ها قمه می‌کشد. البتّه خوش‌تیپ و سر و زبان‌دار است و عاشق‌پیشه نیز هست، افراد زیر دستش او را دوست دارند، دماغ بزرگی دارد که توی ذوق می‌زند، با زنی به نام مرجانه آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند، و این زن، قاپ او را می‌دزدد و او را ناچار می‌سازد به جرّاحی پلاستیک تن دردهد و دماغش را کوچک و شکیل سازد. از نظر خانم رحمانوف، ستوان مرعشی آدمی است ماجراجو و هوس‌باز، بی‌درد، عشق به همنوع ندارد، دیوانه، فراموشکار، و اهریمن‌صفت است. امّا ستوان در همان زمان که مُنکر صفات بد خود نیست، دربارهٔ خودش می‌گوید:

وجدان من وقتی عذاب می‌کشد که بی‌عدالتی کرده باشم، به ضعیف‌تر از خودم زور گفته باشم، درمثل بچهٔ کسی را زده‌باشم، یا به لاک‌پشت بی‌آزاری

زهر خورانده باشم برای تفریح نوه‌هام... (۱۷۶)

به‌هر حال، ستوان نه سفید سفید است نه سیاه سیاه، امّا روی‌هم‌رفته آدم طُرفه‌ای است، از آن نوع آدم‌هایی که می‌توانند دیگران را سرگرم کنند یا محبوب‌القلوب باشند، برای کودکان و زن‌ها طُرفه و حتّی گاه قابل اعتماد به نظر برسند. ستوان، اهل عمل است در هر کاری که پیش می‌آید زود دست به کار می‌شود و حتّی برای رسیدن هدفش حاضر است به دهان توپ برود. *برهنه در باد*، بیشتر شرح و توصیف زندگانی این آدم متعارض است که از فرشته و حیوان سرشته شده و در نتیجه شخصیّتی غامض دارد. در واقع *برهنه در باد*، بیشتر قصه‌ای است که متوجّه وصف شخصیّت افراد است و از این نظر با «گتسبی بزرگ» اسکات فیتز جرالد شباهتی دارد. گمان می‌کنم که محمّد محمّدعلی در ایجاد فضا و شخصیّت‌پردازی داستان از اثر فیتز جرالد متأثّر است. این تأثیر فقط در تکیه کلام ستوان در خطاب به نویسنده نیست (ستوان، گاهی دوست نویسنده‌اش را به عنوان «جوانمرد» مخاطب می‌سازد) بلکه در کارهای عجیب و غریب او و ماجراجویی‌های او نیز دیده می‌شود. البتّه موضوع رمان *برهنه در باد*، چیز دیگری است و ربطی به درون مایهٔ اثر فیتز جرالد ندارد. امّا محمّدعلی در آفرینش یک شخصیّت نوعی و خاصّ از اثر فیتز جرالد تأثیر پذیرفته است (البتّه احتمال این نیز هست که تأثیر، تأثیر نامستقیم بتوده باشد) در اثر فیتز جرالد نیز همین فضا مشاهده‌پذیر است. افزوده بر این، واگشت زمان در *برهنه در باد* برای روشن‌تر کردن ابعاد شخصیّت قهرمان با آنچه در «گتسبی بزرگ» می‌بینیم، همانند است. نویسنده دربارهٔ رمان خود که به‌طور عمده رمانی است شخصیّت‌پردازانه، در آغاز نوشته سرنخی به‌دست داده است:

سال‌هاست تو ساخت و پرداخت شخصیّت چنین کسی هستم و حالا قسمت شده اینجا خدمتش برسم... او آدمی است ماجراجو و دهان‌گشاد.

دهان‌گشاد شاید قشنگ نباشد. جذّاب و حرّاف ... که باید با آزمون و خطا پیش ببریمش تا خودش به ماجرا شکل بدهد. (۹۱)

نویسندهٔ *برهنه در باد* در شخصیّت‌پردازی افراد و به ویژه در شخصیّت‌پردازی ستوان مرعشی و سرهنگ کیهان دو روش به‌کار می‌برد. روش نخست، روش گفتمانی است. در اینجا او دربارهٔ شخص عمدهٔ قصه یا خود، سخن می‌گوید یا دیگران را به سخن گفتن دربارهٔ او وامی‌دارد. در مثل نظر مادر زن نویسنده با نظر خانم رحمانوف و سرهنگ دربارهٔ ستوان، جابه‌جا طرح می‌شود و البتّه متضادّ یکدیگر است. در این روش نویسندهٔ *برهنه در باد* چنانکه دیدیم شروع می‌کند به برشماری برخی صفات و حالات شخص عمدهٔ قصه که او آدمی است ماجراجو، خطرناک، زیباپرست، هوس‌باز و ... و این برشماری اوصاف ما را به شخص عمدهٔ قصه بیشتر آشنا می‌کند.

روش دیگر توصیف شخص عمده، روش دراماتیک است که بیشتر نشان می‌دهد تا توضیح. در اینجا نویسنده فضایی به‌وجود می‌آورد تا در آن، شخصیّت‌ها بتوانند تعابیر خود را به‌کار برند و در عمل، خود را نشان بدهند. بهترین نمونهٔ وصف ستوان مرعشی در کتاب در جایی است که او با عمو رجب‌خرّاط مواجه می‌شود. ستوان در اینجا در جامهٔ یک رانندهٔ کرایه‌کش به روی صحنه می‌آید تا رجب‌خرّاط و دو نوچهٔ او را با صندوقی بزرگ که محتویّات آن معلوم نیست، به ساحل بندر انزلی ببرد. رجب‌خرّاط، جاهل و پهلوان است و با همین زبان حرف می‌زند، ستوان هم در اینجا یک‌پا جاهل می‌شود و با زبان جاهلی با رجب سخن می‌گوید.

گفت با ما آمدی که به اینجا برسی؟

گفتم خجالت زده‌ام. مسافرکشی کار من نیست. امر شما را اطاعت کردم. (۴۹)

او در جای دیگر ـ گرچه متّهم به کشتن مریم بیات است ـ به صورت نجات دهندهٔ او ظاهر می‌شود.

از خشم، لب‌هایش را جمع کرد. جلو آمد که راهش را بستم. به چشم‌های هم زل زده بودیم که با یک نُچ بلند عقب راندمش. (۲۵۶)

رؤیا و احلام نیز در *برهنه در باد* جایی دارد. در مثل در آنجا که ستوان مجروح شده و نزدیک به مرگ روی تخت بیمارستان است یا در جایی که مریم را در رؤیا می‌بیند. آنچه در اینجا تصویر می‌شود، همان چیزهایی است که در عالم خواب می‌گذرد. مریم بالای بام می‌رود و ستوان در پی او می‌دود. بعد، ناگهان مریم به پائین پرت می‌شود. جیغ می‌کشد و پائین می‌رود ولی به باغچه‌ها و آب‌نماها نمی‌رسد. انگار به قعر چاهی سبز و آبی سقوط می‌کند که پایانش معلوم نیست. بعد، ستوان خود را سوار بر کالسکهٔ زرّینی می‌بیند که آرام آرام به سوی شهری مرزی می‌رود. در اندیشهٔ مرجانه است که هنوز شاخه گلی است در مرداب بی‌آفتاب زندگانی او. سپس خود را در شهر مرزی می‌بیند. در اتاق همبازی‌های پیشین. عکس خود او به دیوار نصب است که زیر آن با ماژیک سورمه‌ای نوشته شده: ستوان مرعشی ... معروف به بیتل‌خان. سلطان قلب خرس‌های الاوان ... اشاره به خرس در اینجا طرفه است، چرا که یکی از رویدادهای فرعی کتاب، ماجرای گرفتار شدن ستوان به دست خرس در روزی برفی است و فرار او از دست آن جانور و بدون جامه رسیدن او به روستا و پادگان مرزی.

واقعهٔ فرعی دیگر داستان، همسفر شدن ستوان است با رجب‌خرّاط و نوچه‌های زمانی که به بندر انزلی می‌روند. سرهنگ کیهانی باور دارد که غرق شدن رجب در دریا توطئهٔ سرتیپ رحمتی بوده و او ستوان را مأمور این کار کرده است. رجب در کار قاچاق با سرتیپ همیاری داشته، امّا چون رجب، پای خود را از گلیم خود درازتر کرده است یا سرتیپ رحمتی همهٔ درآمد قاچاق را مطالبه می‌کرده، این دو نفر شاخ به‌شاخ شده‌اند و سرتیپ، ستوان مرعشی را در کسوت رانندهٔ کرایه‌کش در راه رجب قرار داده است. این قسمت کتاب، هنر

داستان‌نویسی محمّدعلی را بهتر نشان می‌دهد، چرا که رویدادهای آن هم عجیب است. یعنی به اصطلاح، آشنایی زدایی می‌کند و هم جذّاب و سرگرم‌کننده و ابتکاری است. در راه، عمو رجب تند و تند سیگار حشیش درست می‌کند و به ستوان و نوچه‌هایش می‌دهد و سپس این عدّه به آب نما می‌رسند. همه تلوتلو خوران به سوی آب نما می‌روند. خطّ روشن و باریکی از شیشهٔ ماشین روی آسفالت کمانه کرده است. این خطّ باریک، «مار» می‌شود. عمورجب و نوچه‌هایش به آن خیره می‌شوند. یکی از نوچه‌ها می‌ترسد. مار، کم‌کَمَک افعی و اژدها می‌شود:

اصغر دایره را بزرگ‌تر کرد. با قمهٔ خودش بالای سر اژدها ایستاد. از عمورجب رخصت گرفت. چرخ زده و یکباره قمه را به سر اژدها کوبید. قمه جرقّه زد و سه بند انگشت فرو رفت تو آسفالت خیس... [بعد ستوان قمه را می‌گیرد] قمه را از راست شقیقه‌ام پائین آوردم و یکباره با نعره‌ای ... به سر اژدها کوبیدم... گفت همهٔ ما به چیزهایی که برای خودمان می‌سازیم، دلخوشیم. اگر اژدها نمی‌دیدی، چنین با قوّت نمی‌زدی. حکماً دیده‌ای. (۴۹)

صحنهٔ رقابت پدر ستوان با آقای بیات در هوا کردن کبوترها نیز همین اندازه طرفه و داستانی است و اینها وقایعی است که چند دهه پیش در تهران زیاد روی می‌داد و رسم و رسوم مردمی بود که به شیوهٔ قدیمی، اوقات فراغت خود را می‌گذراندند.

برهنه در باد مجموعاً یک رمان کمیک است. همه جور وقایعی در آن هست. از کاردبازی گرفته تا رؤیا و احلام و سفر فرنگ و زندگانی جاهلی و زیست اشرافی و کتک خوردن و کت زدن و ماجراجویی، درویشی و عزلت‌گزینی و مشاجره و توطئه. خوب که بنگریم می‌بینیم در کتاب، واقعه‌ای خاصّ که آغاز، میان و پایانی داشته باشد و معضلی روانی یا اجتماعی را مصوّر و مجسّم کند، دیده نمی‌شود. از سوی دیگر کتاب، رمان مدرن هم نیست.

مرادم رمان‌هایی است که در آنها عناصر زمان و ساختار را کنار می‌گذارند یا اشیاء را جانشین شخصیّت‌های انسانی می‌کنند. رمان جدید از انسان شکل ساختن جهان می‌گریزد و می‌کوشد روابط دیگری غیر از آنچه در رمان کلاسیک مطرح شده تصویر کند و اشیاء را آن‌طور که هستند، نه آن‌طور که از چشم‌انداز بشری دیده می‌شود، به نمایش درآورد. تنها عنصر جدید داستان *برهنه در باد*، عرضهٔ روایت‌های گوناگون از چشم‌اندازهای متفاوت است. یعنی نویسنده می‌خواهد بگوید اشخاص و محیط و اشیاء نه سفید سفید هستند نه سیاه سیاه، بلکه در هر چشم‌اندازی متفاوت به‌نظر می‌رسند. او می‌کوشد داوری دربارهٔ اشخاص را به حدّ اقلّ برساند یا به حال تعلیق درآورد و این مسأله حکایتگر قسمی نسبیّت اخلاقی و شخصیّتی است. اگر بپرسیم ستوان مرعشی، شخص خوب یا بدی است؟ کتاب پاسخ می‌دهد که او نه خوب است و نه بد، نه سیاه است و نه سفید. بعضی او را خوب می‌بینند و بعضی او را بد، امّا آنچه خود او هست شخصیّتی لغزان و تردیدبرانگیز است، ثبوت سفت و سخت ندارد و در هر وضعیّتی به‌نوعی رفتار می‌کند و خلاصهٔ کلام، «هر لحظه به رنگی بت عیار در می‌آید.»

از این که بگذریم عوامل دیگر قصه، مُدرن نیست و از نظرگاه من واقع‌گرایانه است، امّا نه واقعیّت‌گرایی قرن نوزدهمی، بلکه واقع‌گرایی نو که نمونه‌های خوب آن را در نئورئالیسم ایتالیایی پس از جنگ دوم جهانی دیدیم که یکی از بهترین آنها *زندگانی شیرین* بود که به فیلم هم درآمد و مارچلو ماسترویانی نقش عمدهٔ مرد این قصه را بازی می‌کرد و آمیخته‌ای بود از هزل و طنز، جدّ و حادثه‌جویی و لحظه‌های تصمیم‌گیری و اضطراب و دلشوره و بیان دوری آدمیان از یکدیگر در وضعیّت‌های وجودی و در نهایت، بسیار غم‌انگیز و تراژیک. داستان *برهنه در باد* نیز صحنه‌های شاد و مطایبه‌ای و صحنه‌های رقّت‌آور زیاد دارد و هم‌چنین تعابیر عامیانه و ادبی کمیک در آن فراوان است و این تعابیر به ساخت و پرداخت فضای داستانی کمک زیاد می‌کند. این فضا،

گاه فضای روحی است مانند زمانی که کیان و مهران، پسران نویسنده وارد صحنه می‌شوند و با ستوان و دیگران حرف می‌زنند یا به توصیف کارهای خود می‌پردازند، و گاه فضای مادّی است که به توصیف خیابان‌ها، خانه‌ها، اتاق‌ها، درختان و اشیای شهر یا روستا می‌پردازد. با اینکه مکان رویدادهای *برهنه در باد* و توصیف آن همیشه روشن و فرح‌بخش نیست، امّا در قیاس با فضای گرفتهٔ برخی از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه چند دههٔ اخیر، بیشتر خواننده را خوش می‌آید. به سخن دیگر، یکی از ویژگی‌های بارز این رمان، ایجاد فضای مطایبه‌آمیز و استهزائی است. به‌نظر می‌رسد که نویسنده در این قسم توصیف‌ها مانند ناظری پدیدار می‌شود که در مجموع و نسبت به رویدادها نظری استهزایی (و انتقادی) دارد و می‌خواهد لبهٔ تیز رویدادهای تلخ و یکسونگری‌های خشک را کُند و نرم کند (با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام!) و این فضای استهزایی در این دورهٔ پُر اضطراب، غنیمتی است.

دلقک به دلقک نمی‌خندد*

(مجموعهٔ داستان، حسن بنی‌عامری، ۱۳۷۹)

همراه چهارده داستان کوتاه *دلقک به دلقک نمی‌خندد* (۱۳۷۹) به دنیای کودکی و کودکانهٔ«دانیال دلفام» گام می‌نهیم، به دنیای احساس و شور و گرما و حسرت و کامیابی و ناکامیابی و غم و شادی کودکان، به دنیای رنجدیدگان و خستگان و محرومان و دنیای بزرگسالانی که به ستوه آمده‌اند و می‌خواهند کودک شوند یا به عالم کودکی بازگردند.

محوّر قصه‌های این مجموعه، همچنان که در داستان‌های پیشین نویسنده هم می‌بینیم، دانیال دلفام است. شخصیتی خندان، گریان، تند و تیز و پرخاشگر. فروتن، جدی و سختگیر. زبل و رند و شوخ... اندکی فضول و سمج؛ با این همه حساس و مهربان ... این شخص در عین خردسالی زبل و تیزبین است و می‌خواهد ته و توی کارها را درآورد، بزرگسالان را بشناسد، در ماجراهای کار و پرسه‌گردی‌ها گلیم خود را از آب بیرون بکشد و به‌ویژه با زورگویی جنگ کند و می‌کند.

زاویهٔ دید نویسنده اغلب اول شخص مفرد است. دانیال روی صحنه می‌آید و ماجرا آغاز می‌شود، سپس کسان دیگری مانند الیاس، ننه‌صفورا، سیدضیاء،

---

* *جام جم*، یکشنبه ۳۰ اردیبهشت ۱۳۸۰.

بابای تهمورث، مهتاج، افسرخانم، شماری کودک ده، دوازده‌ساله در داستان حضور می‌یابند و ما با کردار و گفتار آنان آشنا می‌شویم، ولی روایت منحصراً خطی و طولی نیست، پیچ و تاب برمی‌دارد، کژ و مژ می‌شود، خط زمانی را می‌شکند، به گذشته برمی‌گردد، بیشتر از حس و احساس می‌گوید تا از خرد و منطق و بیشتر به ثبت حسی و عاطفی وقایع می‌پردازد تا به قضاوت. فشار نیروهای برونی بر اعصاب راوی اثر می‌گذارد و او زیر این فشار به روایت داستان می‌پردازد. روایت داستان پر از حس و حرکت است. این حس و حرکت دو نوع است: پیش رونده و بازگردنده. روایت پیش رونده همان روایتی است که در داستان‌های قدیمی نیز دیده می‌شود. دلفام و دیگران کارهایی می‌کنند و حرفهایی می‌زنند که داستان را در خطی طولی به پیش می‌برد. به عنوان مثال در قصهٔ «باز هم غریبه آمد»، مردی وارد خانهٔ افسرخانم می‌شود و اتاقی اجاره می‌کند و در خلوت خود سه‌تار می‌نوازد و آهنگ محزون سه‌تار او، ساکنان خانه را خشمگین و مغموم می‌کند و به اعتراض وامی‌دارد تا این‌که روشن می‌شود این مرد، زن و فرزندش را از دست داده و خانه‌خراب شده است. اما به موازات این روایت، روایت دیگری هست که پدر دلفام قرار بوده با محبوبه ازدواج کند، ولی این ازدواج سرنگرفته و محبوبه، زن مردی که دوست پدر دلفام بوده، شده است و در پایان داستان است که پدر این راز را نزد دلفام فاش می‌کند. افزون بر این، دلفام در داستان، راوی ساده نیست. هم روایت می‌کند و هم روایت می‌شود. در حرکت بازدارنده، روایت لغزان می‌شود و گاه در دانستگی راوی می‌گذرد یا با تصویری از رویدادهای گذشته که اکنون به زمان حال باز آمده است، عمق و معنا می‌یابد.

این حرکت پیش رونده و بازگردنده کم یا بیش در همه داستان‌های این مجموعه هست، در داستان قبلی بنی‌عامری *گنجشک‌ها...* نیز بود و به همین دلیل داستان‌های او، ویژگی‌های امروزینه دارد و داشت، با این تفاوت که در

بیشتر داستان‌های جدید دهۀ ۱۳۷۰ که به سوی مایه‌های پسامدرن می‌رود، دورنمای کلّی اجتماعی وجود ندارد یا بسیار کمرنگ است. اما در داستان‌های بنی‌عامری و نیز در داستان‌های محمدرضا کاتب که بیشتر در فضای زندگانی مردم فرودست می‌گذرد، تحوّلات زندگانی اجتماعی و فقر و شوربختی مردمان را نیز می‌بینیم. از این‌گونه قصه‌ها در خارج از ایران زیاد نوشته شده است، اما بیشتر در محیط اشرافی به نمایش درمی‌آید و مشغلۀ مهاجران را نشان می‌دهد.

درمثل در داستان «سایه‌های نفر پنجم» بنی‌عامری، پدر راوی را می‌بینیم که بیمار است و خون سرفه می‌کند. دوست دلفام، خلیل محجوب که ثروتمند است، پولی به او می‌دهد، تا پدرش را به نزد پزشک ببرد. پدر که مناعت طبع دارد، از قضیه باخبر می‌شود و به پسر می‌گوید: روسفیدم کردی آخر عمر... تو نمی‌دانی. تو هنوز زود است بفهمی تحمل بعضی چیزها برای مرد چقدر سخت است. (ص۷۸)

این قبیل حرفها و رویدادها در قصه‌های دیگر نیز پیش آمده و می‌آید، اما در اینجا بنی‌عامری، عاملی را وارد داستان می‌کند که در قصه‌های قدیمی نیست. پدر کمربند خود را باز می‌کند و به سوی پسر می‌رود، اما به جای این-که او را بزند، به وی تکلیف می‌کند نقش ضارب را به عهده بگیرد. در داستان گره‌های کوری هست که باید تا به تا باز شود و مقطع این گره‌ها در گفتگوها، حضور اشیاء و رنگهای تند و ملایمی که از آنها بیرون می‌زند، ساخته می‌شود. روایت و زبان قصه لغزان است و از این شیء به آن شیء و از این شخص به آن شخص می‌چرخد. داستان «من و باد و بادبادک‌ها» در این زمینه نمونه است. محیط جغرافیایی این داستان مانند داستان‌های دیگر این مجموعه، شیراز و خانۀ افسرخانم است. در اینجا «تیمورخان»، مرد عشایری که در ظاهر برادر افسرخانم است، دلفام، ننه‌صفورا، مهتاج، هنرپیشه‌ای که نقش «هملت» را بازی

می‌کند، دلقکی پیر و عده‌ای دیگر به روی صحنه می‌آیند. تیمور پیر و دیوانه شده و خود را پدر همهٔ کودکان می‌داند و بادبادک و مجسمه‌ها و نقاشی‌های دلفام را پاره می‌کند و می‌شکند. دلفام همراه کودکان دیگر مشغول شیطنت هستند و با تیروکمان شیشه‌های دکان‌ها و خانه‌ها را نشانه می‌گیرند. در چنین فضای شاد ـ غمناکی که کمی رمزآلود می‌نماید، دلفام چادر زنانه برسر به قاشق‌زنی شب چهارشنبه سوری می‌رود و افخم هنرپیشه را که در کسوت حاجی فیروز نمایان شده و «ارباب خودم بزبزقندی» می‌خواند، می‌بیند و تعقیب می‌کند. سپس کتک می‌خورد و او را به خانهٔ افخم می‌برند. پدر افخم هم حاجی فیروز بوده و مردم را می‌خندانده، اما اکنون پیر شده و به صورت باغبان افخم درآمده و در اتاق او بستری شده است. در این صحنه‌ها، گویی همه «بازی می‌کنند»، بازی تلخ و غمناکی که دیگر هیچ خنده ندارد و حکایت کنندهٔ شکست مردمی است که کوشیده اما به جایی نرسیده‌اند. دلقک پیر و پسرش بگومگو دارند: دست از این دلقک بازیهات بردار... حالا دیگر کسی به مسخره بازی‌های تو احتیاجی ندارد. همه سرشان توی لاک خودشان است.

ولی من اگر بروم توی خیابان، باز هم می‌توانم بخندانمشان.

آنها به ریش تو می‌خندند، نه به ریش زندگی.

من هم به همین خنده‌ها زنده‌ام.

ولی ما با همین خنده‌ها مردیم. ننه‌ام، بچه‌های دیگرت. یادت رفته؟

آنها هنوز زنده‌اند.

آنها همه‌شان مرده‌اند.

پیرمرد دست گذاشت روی سینه‌اش و روی قلبش ... گفت: آنها همه‌شان اینجا زنده‌اند، همان حرفهای صد من یک غاز همیشگی. همان همیشگی.

این گفتهٔ افخم تردیدی را نسبت به دگرگونی‌های زندگانی اجتماعی، انسانی به پیش‌نما می‌آورد، گویی همه کوششهای ما چرخیدنی است در دایره-ای که از هرجا آغاز کنیم، به همان‌جا می‌رسیم.

دلقک پیر، زندگانی و خانواده‌اش را وقف و قربانی هنرش کرده است، اما در نهایت به هیچ جا نرسیده و مشت بر آهن سرد کوبیده است. در داستان‌های بنی‌عامری همانند داستان‌های نو، رمز و رازی هست که باید رمزگشایی شود. خود نویسنده و دلفام و دیگر اشخاص داستانی او هم در پی همین رمزگشایی هستند. نویسنده سالهاست حس می‌کند کسی همه‌جا با اوست، سایه به سایه-اش می‌آید و در لحظه‌هایی که می‌خواهد خودش را فراموش کند، درخواب و خاطره‌هایش ظهور می‌کند. در داستان «سایه‌های نفر پنجم» دو گروه از کودکان محله با هم منازعه دارند، مسابقهٔ دوچرخه‌سواری دارند، با یکدیگر کتک کاری می‌کنند. کودکان گروه دلفام مطمئن هستند درگروه چهارنفرهٔ حریف، نفر پنجمی هم هست که نه خودش، بلکه سایه‌اش دیده می‌شود. دلفام که قرار است برای پدر بیمارش دارو بخرد، با گروه مخالف درگیر می‌شود. او باید از پس حریفان برآید وگرنه سرافکنده می‌شود. با این که تنهاست، جا نمی‌زند و با دوچرخهٔ تهمورث به میدان می‌آید و حریفان را پشت‌سر می‌گذارد و سرانجام با همان دوچرخه به سوی داروخانه پیش می‌تازد و دارو می‌خرد. پدر و دوستانش او را پیروز و سربلند می‌دانند و می‌نامند، اما خود او در پی چیز دیگری است. او سوار بر دوچرخه احساس می‌کند سایه‌ای همراه اوست، پیش می‌آید، بعد عقب می‌رود و پشت سرش محو می‌شود و بعد سایه‌ای دیگر می-آید و باز می‌آید. این سایه کیست؟ دلفام نمی‌داند یا نمی‌تواند بگوید، اما حس می‌کند: «کسی هست، همین نزدیکی که همه چیز را بهتر از او می‌داند. باید رفت از او پرسید. از نفر پنجم و سایه‌اش. همو که هم الان دارد داستانش را می‌نویسد.» (ص ۱۱۰)

این سایهٔ نفر پنجم، خلیل محجوب است؟ شخصیت دیگر دلفام است؟ شخصیت دیگر نویسنده است؟ روشن نیست، اما مقارنه‌ای دارد با «چشم سوم» وصف شده در مجموعه داستان *جایی دیگر*(۱۳۷۹) گلی ترقّی. در این داستان امیرعلی، با زنی اشرافی ازدواج می‌کند و در سایهٔ شخصیت همسرش محو می‌شود. همهٔ تصمیم‌ها را زن می‌گیرد و امیرعلی در واقع هیچکاره است. امیرعلی در شصت سالگی به طور غریزی به خود می‌آید و بر ضد اقتدار زنش قیام می‌کند و از شهر می‌گریزد. او در بیابان و دشت و کوه می‌کوشد «خود» گمشده‌اش را پیدا کند. شاد است که دیگر کسی او را نمی‌شناسد و در قالب مشخصی زندانی نیست... به ستاره‌ها و آسمان می‌نگرد و درمی‌یابد باز آن وسعت بزرگ توی تنش رسوب می‌کند و او را به درون خود می‌کشد.(*جایی دیگر*، ص۲۶۱) پیش از این به عیادت مادر بیمارش رفته بود. در اینجا او احساس می‌کرد مادر شاید با روحش به او نگاه می‌کند، با چشمی سوم با ذهنی برون از جسمش؟ سپس در آینه می‌نگرد. غریبه‌ای را در برابر خود می‌بیند، آدمی جدید. نفر دوم وجود او؟ همان موجود نامریی که مانند سایه تعقیبش می‌کند و با او سر جنگ دارد. از این حرف و حدیثها که در داستان بنی‌عامری هم آمده، چیزی سر بر می‌زند که «تردید» نام دارد. اشخاص داستانی او خود را در مرکز حادثه‌ای می‌یابند که چند و چونش را نمی‌شناسند. واقعه‌ها تکه‌تکه و تصویری بر آنها نمودار می‌شود و سپس می‌کوشند این تصاویر تکه تکه را کنار هم بچینند و از آن تصویری تمام با معنا بسازند، اما در این کار توفیقی به دست نمی‌آورند. کار آنها به این می‌ماند که سنگی را به درون استخری بیفکنند. از پرتاب سنگ، امواج بسیار بر سطح آب پدیدار می‌شود و دوایری تشکیل می‌دهد که هر دم وسیع‌تر و دورتر می‌شود و تصاویر اشیاء بازتابیده در آب به جنبش درمی‌آیند و چند پارچه می‌شوند. راوی داستان «من و باد...» به اتاق دخترهایش می‌رود و کاغذ و قیچی برمی‌دارد تا بادبادک درست کند. او همه‌اش به فکر تیمورخان

است که روزی برای خودش کسی بوده، بر اسب می‌نشست و در دشت و کوه می‌تاخت و برای افسرخانم، آهو بچه می‌آورد، اما اکنون پیر و گدا شده و در خیابان‌ها سرگردان است و در حالی که نارنج می‌خرد، تیمور را می‌بیند. پاکت نارنج از دستش می‌افتد و پخش و پلا می‌شود.

راوی به خانه آمده و اکنون نارنجی ترکیده روی بادبادک می‌کشد... باران می‌آید، دستش قهوه‌ای شده است از رنگ مدادها و عرق دستش. آه می‌کشد و به دخترک‌هایش می‌گوید: حالا نوبت شماست. گوشواره‌هایش را شما باید درست کنید.

نگاه نویسنده بیشتر به اشیاء متمرکز می‌شود و از اشیاء به سوی آدمها می‌چرخد و گاهی نیز دوربین یا نزدیک‌بین نگاه نویسنده متوجه آدمهاست و از چهره و کردار یکی به چهره و کردار دیگری می‌چرخد. نویسنده به این شیوه، دنیای داستانی خود را می‌آفریند. دنیای آدمهای ساده، بزرگسالانی که دست‌کمی از کودکان ندارند و همان دلشوره‌ها و هراسها و رنجهایی را تجربه می‌کنند که خردسالان، اما البته در اندازه و مقیاسی رنجبارتر و بزرگتر، گویی که مرز گذرناپذیری بین این دو دنیا نیست و هر دو گروه به آسانی می‌توانند از مرزهای یکدیگر بگذرند و غمها و شادیهای یکدیگر را تجربه کنند.

قهرمان داستان در جدال با نویسنده*

(مخلوق، فیروز زنوزی جلالی، ۱۳۷۹)

بخش بزرگی از ادبیّات عرفانی به موضوع بسیار مهمّ پیدایش آدم و جهان و رابطهٔ این دو با آفریدگار، اختصاص یافته است. بُن‌مایهٔ اصلی و مشترک ماجرای آفرینش در همهٔ ادیان و عرفان‌ها، ماهیّت و چگونگی ارادهٔ پروردگار است به خلق آن چیزهایی که بعد، جهان، آدم، اشیاء و باشندگان جاندار و بی‌جان نامیده خواهد شد و این همه در علم خدا وجود دارد. امّا اراده به آفریدن، نتیجهٔ نیکی بی‌نهایت خداست که کلّ جهان را از هیچ می‌آفریند، یا برحسب برخی از نظریّه‌های عرفانی، از جمله نظریّهٔ صدور، همه چیزها را از دریای غنی وجود الهی می‌تراود، یا به تعبیر دیگری «هر دو عالم، یک فروغ روی اوست». سهروردی از *نورالانوار* سخن می‌گوید. همهٔ جهان و کلّ هستی «نور» است. در برترین مرتبه، نورالانوار قرار دارد و این نور به ذات خود، همیشه تابان است، امّا در مراتب نزولی، کاستی می‌گیرد تا به پائین‌تر مرتبه، مرتبهٔ غَسَق (ماده) نزول می‌یابد. البتّه در مراتب صعودی، نور هر دم بر شدّت و روشنایی‌اش افزوده می‌شود تا به مرتبهٔ نورانیّتی می‌رسد که روشنایی محض است و دیگر انوار از اوست.

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۰۸ ـ ۲۰۹، بهمن ـ اسفند ۱۳۸۲، صص ۸۵ ـ ۸۹.

در ادبیّات جدید ایران، چند تنی از نویسندگان از جمله: دکتر شیرازپور پرتو، میثاق امیرفجر، و فیروز زنوزی جلالی... کوشیده‌اند داستان‌هایی در این زمینه بنویسند و با الهام از کتاب‌های دینی و عرفانی، هبوط آدم را از آن مرحلهٔ قدسی به این خاکدان، و سپس صعود او را به اصل و سرچشمه‌اش بازگویند. البتّه این کاری است کارستان و مردان بزرگی، مانند محیی‌الدّین ابن عربی، مولوی، دانته، میلتون و گوته در بازنمایی خلّاقانهٔ ماجرای آفرینش طبع آزموده‌اند. با این همه، نویسندگان معاصر ما نیز به سهم خود، خوانش تازه‌ای از این ماجرای پایان‌ناپذیر به دست داده‌اند که درخور توجّه است. زنوزی جلالی، یکی از این نویسندگان است. او که پیش از این چند مجموعه داستان کوتاه بدیع نوشته و به چاپ رسانده بود، با نوشتن *مخلوق* و چند رُمان دیگر از جمله «قاعدهٔبازی»، وارد عرصهٔ ماجرای آفرینش و رابطهٔ خالق و مخلوق شد و آن را با زبان رمان امروز مجسّم کرد. البتّه نوشتن چنان ماجرایی به تخیّل و ذوق و پشتکار فراوان نیاز دارد و چنانکه خواهید دید نویسندهٔ *مخلوق* با داشتن ذوق و تخیّل درخور توجّه توانسته است رمان فارسی دهه هفتاد را در این زمینه، چندگامی به پیش ببرد.

رمان *مخلوق*، داستان اندیشه و تأمّل است، رمانی است که ما را به جهان جدال‌های درونی می‌برد و وارد سپهر فراسوی تجربهٔ حسّی می‌کند. با توجّه به اینکه بیشتر رمانی‌های سدهٔ اخیر ایران به مشکل برونی، اجتماعی ـ سیاسی یا تاریخی پرداخته‌اند (*شمس و طغرا*، *زیبا*، *حاجی آقا*، *چشمهایش*، *کلیدر*، *همسایه‌ها*، *سال‌های ابری*...)، رمان *مخلوق* و رمان‌هایی مانند *اشراق* امیرفجر، *هیس* کاتب و *دل دلدادگی* مندنی‌پور... به مشکل‌های روحی انسان‌ها توجّه می‌کنند و از این‌رو بیشتر روان‌شناختی هستند.

اشخاص داستانی *مخلوق* زیادند. در اینجا سلطان خودکامه‌ای است که به جنگ دیو می‌رود و او را شکست می‌دهد، امّا خود مقهور دیوبچه، «دیو درون»

خویش می‌شود. دستور می‌دهد سر یکی از وزیرانش را ببرند و چشم‌ها و زبان دیگری را با میل سرخ بسوزانند، سپس به کوهستان می‌رود و زنی را که در کسوت «کهبد» در آنجا پرسه می‌زند به بند می‌کشد. این زن، بعد به صورت بانوی حرم به ساربانی سپرده می‌شود که به سرزمینی ناشناخته برده شود و در اینجا او و ندیمه (مشّاطه‌اش) را می‌بینیم که در کویر تفته، در قافله، سرگردان و سوار و پیاده این‌سو و آن‌سو می‌روند و راه به جایی نمی‌برند. در قافله غلامی زنگی در کار توطئه برضدّ «بانو» است و ساربان را ترغیب می‌کند «بانو» را که موجود منحوسی است از بین ببرد و خود و کاروانیان دیگر را از مرگ برهاند. این دو در آستانهٔ کُشتن «بانو» هستند که سردار سلطان فرا می‌رسد و غلام زنگی را گردن می‌زند و بانو را از مرگ نجات می‌دهد، امّا «بانو» را با خود نمی‌برد و بانو و مشّاطه و ساربان همچنان در کویر سرگردانند.

سپس ما وارد سرزمین یا دیار «شکربار» می‌شویم. اشخاص این بخش داستان، بیشتر چرندگان و پرندگان و وحوش‌اند: شیربانو، فیلک، فیل بانو، گرگ، کلاغ، میش، آهو، کبک، بوزینه، سرخه روباه، این سرزمین فردوس برین است.

چرخهٔ روزگار دیار شکربار به کام هر ذی‌روحی انگبین بود، آیین مهرورزی محدوده‌ای نداشت. چه بسا کلاغ پیسه‌ای دل به کبک می‌باخت و مِهر گرگ بر دل میش می‌افتاد. اگر چغک شاخه گلی برای آبدزدک می‌آورد، هیچ ابایی نبود. نازیبا آن بود که نبود، هر چه بود زیبا بود. (ص ۳۸۴)

امّا دیار شکربار نیز از جدال و تنازع مصون نمی‌ماند. بر سر تفسیر «گل گفته‌ها» و شیوهٔ زیستن باشندگان این سرزمین، ململ بانو و سرخه‌روباه ستیزه می‌کنند و آتش اختلاف بین این دو و طرفدارانشان درمی‌گیرد. منازعهٔ ململ‌بانو و سرخه‌روباه به ژرفای وجود باشندگان دیار شکربار رخنه می‌کند و سرشت ستیزگر ایشان را که دیرزمانی نهان مانده، به ظهور می‌رساند. «از کوزه همان

برون تراود که در اوست»، گرگ و میش نمی‌توانند نسبت دوستی و مهـرورزی داشته باشند. سرشت شیر، دریدن و خوردن است و سرشت آهو، چریدن. پس اینان چگونه می‌توانند به راه دیگری ، به راه عشق و دوستی بروند. آغاز تنـازع بقا و پایان مهرورزی باشندگان، لحظه‌ای است که پس از مجادله‌های ململ‌بـانو و سرخه‌روباه فرا می‌رسد، سرشت طبیعی باشندگان به حرکت درآمـده و تنـور شکم ایشان را تافته است: بوی گوشت شیرین و خون گرم و استخوان‌های نرم ململ‌بانو را التماس می‌کردند تا آنها را از گرسنگی ازلی‌شان نجات بخشد!

ململ‌بانو دو دست روی سینه‌اش نهاد. سرخه‌روبـاه دُم جنبـان پـیش آمـد. سرخ و تند روی و پوست زنگاری ... در قفایش گوش تا گوش شاخ و دنـدان و چشم و چنگال! جنبش عضلات برجسته! جیغ خشک و بلند عقـاب. (ملمـل بانو) ... هراسیده سر را میان دو آرنج و پناه دست‌هـایش پنهـان کـرد و یکبـاره صدای یورش سهمگین مخلوقات را شنید. جیغ و خرناسه و غرّش و غرغشـه-شان را! و دید برق مات چنگال‌ها و دندان‌ها را ... که ناگـاه چـون صـاعقه بـر سرش آوار شدند. (ص ۵۲۲).

به نظر می‌رسد که مایهٔ اصلی یا یکی از مایه‌های اصلی رمان *مخلوق* تنـازع و ستیزه‌گری آفریدگان باشد، چنان که مایهٔ اصلی رمان *یکلیا و تنهایی او*، گنـاه و فریب وسوسه‌های شیطان را خوردن و پیامدهای آن است. روشن اسـت کـه این قسم رمان‌ها بیشتر به چون و چراها می‌پردازند تا به چطور و چگونه بودن رویدادها. در پی روشن کردن وضعیّت همیشگی آدمیان هستند و طرح مشـکل می‌کنند. البتّه نویسندگان آنها نیز توجّه دارند که «حدیث چـون و چـرا دردسـر دهد ای دل!» امّا به استقبال این دردسر و دشواری و «عـرق ریـزی روح» مـی-روند، زیرا درون توفانی و متلاطم ایشان در جزر و مدّ مـداوم اسـت و آنهـا را آسوده نمی‌گذارد تا زمانی که به عمق فاجعه برسـند و سـهمگینی رویـدادها و

شکنجه‌های روحی خود را بر صفحهٔ کاغذ نقش زنند، همان‌طور کـه نویسـندهٔ *مخلوق* می‌نویسد:

درد سترگی است که آدمی بخواهد به بهانهٔ نویسانی و با قلمی الکـن، روی خندق‌های پرمخاوف روحش را بپوشاند... «در کار نوشتن» چه دقایق سختی بر ما گذشـت. احسـاس ناخوشـایندی داشـتیم. مفصـل‌هـای مـا بـه درد آمدنـد. اندرونمان سخت آشوبناک گشت. سپس صدای غراشیدن روحمان را شـنیدیم. (ص ۴۷۰)

این درد و رنج و شکنجه از کجا می‌آید؟ خاستگاه آن چیست یا کجاسـت؟ آیا خود زندگانی آن طور که مانویان می‌گویند، «رنج و دردی پایدار است»؟ یـا ناهماهنگی و ناسازگاری زندگانی اجتماعی، چنـین درد و رنـج‌هـایی را سـبب می‌شود؟ آیا انسان چون می‌بیند می‌میرد و پایان زندگانی، مرگ است در فغان و در غوغاست، یا چون شاهد تنازع میان آدمیان با یکدیگر است به ورطـهٔ درد و رنج و اندوه می‌افتد؟ اینها مشکل‌هایی است که در رمـان *مخلـوق* بـه صـورت رویدادهای داستانی و تأمّلات فلسفی به روی صحنه می‌آید و نویسـنده همـراه با تجسّم آنها، می‌کوشد به پاسخ‌هایی رضایت‌بخش دست یابد.

درواقع ماجرا با هبوط انسان آغاز می‌شود. به ناگاه آدمی ـ در کسوت جمع آدمیان ـ از مکان امن به سرزمینی ناشناخته پرتاب می‌شود.

.... و آن آگاه خویشتن را یافتیم. در فضایی سیمگون و مجوّف و شـگفت-آور! در اقیانوس نیلی آسمان به سرعت آذرخش در پرواز بـودیم و از درک آن حضوری بی‌چون، وانگهی تندر از مساماتمان جهید.

این همان ایده‌ای است که عارفان به آن رسیده بودند.

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در ایـــن دیـــر خراب‌آبـــادم

و همان تعبیری است که هیدگر، فیلسوف هم‌زمان ما بیان کرده است:

ما در جهان، پدیدار می‌شویم و به هستی خود پی‌می‌بریم. هم‌چنین پی‌می‌بریم که دیگران نیز در اینجا «هستند»، امّا در پیوند با این هست بودن دیگران، هستی خود من به پرسش گذاشته می‌شود. من از این «پرتاب شدگی»، یعنی هبوط که به معنای فقدان هرگونه دلیل برای هستی خود در جهان است آگاه می‌شوم، یعنی به درک این واقعیّت می‌رسم که به طور صاف و ساده در آنجا ـ هستم و همین مشکل است که در مفهوم «هراس» نمایان می‌گردد.

در رمان *مخلوق*، زنگی عصیان پیشه به صراحت در کویری تفته که کاروانیان را تهدید می‌کند، به ساربان می‌گوید:

افسانه نیست این زندگی آیا؟ من افسانه‌اش می‌پندارم.

تو واقعی‌اش بپندار! چه افسانه، چه حقیقت، مشکل من و تو هر دو یکی است. هر دو اینک در اینجا هستیم. در کویر! در شبی که بی‌گمان، دیگر قرینهٔ آن شب، آغاز حیرت است (ص ۳۲۱)

در واقع، آفریدگان جمع‌آمده در کتاب، بیش از آن که در فکر موقعیّت‌ها و مناسبات اجتماعی خود باشند، در بند وضعیّت فردی و پرسش از دلیل هستی خویشند. حتّی باشندگان گیاهی و حیوانی داستان می‌خواهند به پشت حجاب بروند و راز زندگانی را بیابند. پرسش‌های ایشان تمامی ندارد: چرا به جهان آمده‌ایم؟ مراد از آفرینش ما چه بوده است؟ چرا مقدّر است که آهو شکار شیر شود و گرگ، میش را بدرد و بخورد؟ چرا باشندگان انسانی و غیرانسانی نمی‌توانند دوستانه در کنار یکدیگر زیست کنند؟ این پرسش‌ها و وصف وضعیّت دشوار زندگانی در بین باشندگان «دیار شکربار» موضوع گفت‌وگوهایی طولانی است، در حالی که در صحنه‌های آغازین داستان ـ به ویژه در صحنهٔ کشتی آدمیان بدوی که نمی‌دانند از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند ـ به صورتی مؤثّر به نمایش درمی‌آید. این آدمیان حرف نمی‌زنند، عمل می‌کنند. همهٔ اشاره‌ها، حرکات و رفتار اینان خشن و ددخویانه است. هیچ‌یک از ایشان به جان خود

ایمن نیست. از یکدیگر، از کوسه‌ها، از امواج، از رعد و برق؛ از پرندهٔ مهیبی به نام غرنوق، از یکدیگر، از تاریکی و چیزهای ناشناخته در هراسند. در اینجا بر سر ریاست بر جمع، بین دو مرد نیرومند و سبع، «اشقر» و «لمعه» جدالی در می‌گیرد:

مرد لمعه، آب و ته ماندهٔ خون را توی صورت مرد اشقر تف کرد. مرد اشقر، انگشت اشاره‌اش را فرو کرد به درون کاسهٔ چپ چشم مرد لمعه. عربدهٔ مرد لمعه بلند شد. مرد اشقر با زورمندی، انگشت «خود» را در حدقهٔ چشم مرد لمعه خلانید و تخم چشمش را از چنگ رگ و عصب بیرون کشید و دست تا مرفق خون چکانش را بلند کرد و آن گویچهٔ سفید و سرخ و «کبود» را به همه نشان داد. (ص ۱۰۷)

سرنشینان کشتی با دیدن «هنرنمایی» مرد اشقر به ریاست او گردن می‌نهند. مرد لمعه در جدال بر سر ریاست شکست می‌خورد و گوشه‌ای می‌گیرد، امّا از فکر انتقال غافل نیست. سپس سر و کلّهٔ «غرنوق پرنده» پیدا می‌شود، و با حرکات و اشاره‌هایی آنها و کشتی را به سوی سرزمین بهشتی، سیبستانی دلفریب، هدایت می‌کند. بعضی از کشتی‌نشینان با ترس و لرز به خاک جزیره گام می‌نهند و باشندگانی را می‌بینند با موهایی بلند، و اندام نرم و سیمگون و سیب به دست. بوی سیب آنها را مدهوش می‌کند. درخت سیب همه جا هست و سراسر جزیره را از عطر و بوی خود سرشار کرده است. مرد اشقر به جزیره گام می‌نهد و با سرگروه این باشندگان سیم اندام، رویاروی می‌شود.

زن، سیب را کشید و بُردش رو به دهانش. نوش لب گل اناری را گشود و سیب را گاز زد، قرچ دل لرزی کرد. آب سیب از روی لب‌های زن چکید روی چانهٔ کوچکش. دست دراز کرد و نیمهٔ سیب گاززده را روی لبان مرد اشقر گذاشت. بوی گس و ملسی در مشامش پیچید. بوی زن و سیب و خاک و طعم شور آب لرزنداش. روی پوستهٔ دریدهٔ سیب، جای دندان‌های او بود. دهان

گشود و گوشت سیب را دندان زد. چشم‌ها را بست، فکر کرد که پیش از این، جایی این طعم شهدانگیز را چشیده است. (ص ۱۶۵)

و به این ترتیب است که زن و مرد به هم می‌رسند و زاد و ولد انسان‌ها آغاز می‌شود، بی‌سببی نیست که مرد لمعه ـ که به سبب شوربختی خود از دیگران کناره گرفته است ـ در باریکهٔ راه نقره‌پوش و غرقابه در مه سیبستان، صدای گریهٔ طفلی را می‌شنود که انگار بین درختان سیب گم شده است و رگه‌ای از صدای گریهٔ کودک به صدای گریهٔ مرد اشقر شبیه است. سرنشینان کشتی در سیبستان، مسحور باشندگان سیم اندام شده‌اند. زندگانی در اینجا، هم وسوسه‌گر و دلفریب و هم عذاب دهنده و شکنجه‌آور است. بوی سیب و زن، مسحورشان کرده است و یاد زمانی که آزادانه در دریا شراع می‌کشیدند و بی‌خیال، سوار بر امواج بدون هدف و مقصود سفر می‌کردند، آزارشان می‌دهد و خواب می‌بینند که همه از جزیره و خاک، دل برکنده و دگربار به دریاهای سرگردانی باز می‌گردند. (ص ۱۷۳)

داستان در واقع، داستان آفرینش است. در داستان، عناصر قصه‌نویسی کهن ما از جمله عناصر و باشندگان گیاهی و حیوانی ـ مانند آنچه در *هزار و یک‌شب*، *سندبادنامه* و قصه‌های دینی و عرفانی فارسی می‌بینیم ـ راه یافته و رنگی کهن به آن داده است. این رنگ و لعاب قدیمی با کاربرد شیوهٔ نثری رنگارنگ، مصنوع، پرآب و تاب و گاه مسجّع، تشدید می‌شود و سنگین‌بار از تامّلات و گفتمان‌های کلامی، عرفانی و دینی، دری به سوی سرزمین اندیشه‌های کهن، اساطیر و حوزه‌های پر رمز و راز می‌گشاید. پنداری ما در اینجا با دنیای کهنی سرو کار داریم که می‌توان آن را فقط در حوزهٔ خیال به دیده آورد و یا در رؤیا می‌توان دید:

در خیمه، شمع‌ها و قندیل‌ها برافروختند و عودها بسوزاندند تا مرکب سلطان کجواج در نخجیرگاه قرار یافت و مشعل‌ها به فرمان او روشنایی یافتند و به جست

و جو برآمدند و تا پاسی از شب بگشتند و مشعل‌به‌دستان و جست‌وجوگران خبر آوردند که نه کوهی یافته‌اند و نه قله‌ای دوفاق. (ص ۲۵۱)

یا:

... و آن گاه خویشتن را یافتیم غوطه‌ور در آبی زلال و شفّاف؛ چون اشک دیده، در حوضی فیروزه‌ای، پر از گلبرگ‌های نیلوفری. (ص ۳۷)

اشخاص داستانی نیز قدیمی‌اند: سلطانی خودکامه، کاتبی هذیان‌گو، وزیرانی فتنه‌انگیز، بانوانی فتنه‌گر، ساربانی آزمند، سرداری سنگدل و شمار زیادی پرندگان و چرندگان و نیز آدمیانی بدوی که در ورطهٔ بینِ بود و نبود می‌چرخند، به هم نزدیک می‌شوند، سرِ مهرورزی دارند و سپس به هم نیش می‌زنند و آسیب می‌رسانند و از یکدیگر دور می‌شوند. بعضی مطیع و خاکسارند، عدّه‌ای خدعه‌گرند، جمعی آزمند یا مکّار و رو به صفت‌اند و شماری از ایشان سلطه‌گرند. اگر رمان را از این زاویه بنگریم، به این نتیجه می‌رسیم که داستان، داستان بسیار قدیمی است و با انگیزه‌ها، واکنش‌ها و اندیشه‌ها و عواطف آدمیان امروزینه پیوندی ندارد، امّا این نتیجه‌گیری شتاب‌زده، درست نیست.

رمان در لایهٔ عمیق‌تر خود، امروزینه و جدید است، چرا که در آن لایه‌های دیگری هست که لایهٔ سطح داستان را قطع می‌کند و گاهی آن را خیالی می‌نمایاند و به استهزای محتوای آن برمی‌خیزد. آنچه در کتاب آمده، قصه در قصه است. این قصه‌ها یکدیگر را دور می‌زنند، درهم تنیده می‌شوند، یکدیگر را نقض می‌کنند، مکمّل یکدیگر می‌شوند یا زیرآبِ یکدیگر را می‌زنند. و این همه به یاری لحن کلام و تردستی کاتب (نویسا)ی رمان تعهّد می‌شود. مانند این است که کاتب در مقام شعبده‌باز، که از کلاه یکی تخم مرغی و از جیب دیگری کبوتری بیرون می‌آورد، از دوات سحرآمیز و با نوک خامهٔ افسونگرش دنیایی می‌سازد که هم گلزار و سیبستانی دلفریب دارد و هم زمهریرخانه‌ای

افسرده کننده و هم دوزخی پُر از لهیب آتش سوزان. جهـان داسـتان را هـم او ساخته است:

ما قصد آن داریم که به راستی، جهانی را در گردویی گـرد بیـاوریم... بـاک نداریم که ما را گاه پزشک وقیح بنامند و گاه بیمار روحی... هیچ ابا نداریم کـه از حقیقت بنگاریم، هرچند که گاه خویشتن را بیابیم نشسته بر اورنگ پادشاهی با کرّ و فرّ، تا که خبر از دیوی عظیم‌الجثه بیاورند که در ملک ما هبـوط نمـوده است و آن گاه با سپاه و سرداران و پهلوانان، غرقه در آهن و پولاد بـه رزمگـاه شویم ... (صص ۷۰ـ ۷۱)

کاتب، گاهی در گوشهٔ خانه افتاده است و با وسواس‌های خود ور مـی‌رود، برای دور کردن همراه بدسگالش نقشه می‌ریزد و خود را به مریضی می‌زنـد، و گاهی پریشان و درمانده مسوّده‌های روزهای پیشین را از این طرف و آن طرف گرد می‌آورد تا به آنها نظمی بدهد. آنچه او مـی‌خواهـد، فراغـت اسـت و دل-خوش و آسوده خاطری، . امّا در دنیای او چنـین چیزهـایی یافـت نمـی‌شـود. پشت او در زیر بار دشواری‌های زیست و مزاحمت‌های همراهی بدسگال خـم شده است. باید به کوهستان، به گوشه‌ای امن، به نزهتگاهی جانبخش بـرود، از شور و شر زمانه و همراهان تندخو در امان باشـد. در رمـان خـود را بنویسـد، رمانی بنویسد که نمایانگر تجربه‌های لحظـه بـه لحظـه‌اش باشـد، نـه داسـتانی سفارشی و به قد و قامت مصلحت‌جویی ایـن و آن. وسوسـهٔ نوشـتن داسـتان، جهانی را در گردویی گرد آوردن، بی‌بیم از معترضان درونی و برونی... یـک دم آسوده‌اش نمی‌گذارد. معترضان از او می‌خواهند مصلحت جامعه، فـرد، اخـلاق را درنظر آورد و دانستگی مردم را آشفته نسازد و راه چنان بـرود کـه رهـروان رفته‌اند و دیگران گامسپری را در آن تجویز کرده‌اند، امّا او می‌خواهد بی‌بـیم از این و آن، «حقیقت را بنگارد». از نظرگاه او، راه سلوک و راه نگـارش داسـتان، راهی صاف و هموار نیست.

کاتب در تب و تاب روانی و تشنّج روحی است. گرچه این تب و تاب‌ها به نحو بارزی از علل جسمانی سرچشمه می‌گیرند، با این همه در بیشتر موارد به صورت التهابات روحی درمی‌آیند و نویسنده را وارد حوزهٔ «حقیقت» می‌سازند. قرار گرفتن در این حوزه، کاتب را به تعارض و تناقض علمی و فکری می‌رساند. او در مقام کاتب، در سازندهٔ «جهان داستان» با خود و دیگران به چالش درمی‌آید و اینجاست که حادثه‌ای غیرمترقّبه روی می‌دهد. همین که او قلم بر صفحهٔ کاغذ می‌نهد و به اشخاص داستانی خود می‌گوید: بشو و ایشان می‌شوند، می‌گوید به عرصهٔ هستی درآیند و ایشان به عرصهٔ هستی درمی‌آیند، جدال داستانی آغاز می‌گردد. به ناگاه، کاتب درمی‌یابد خود وارد عرصه‌ای شده است که خود، ساخته و آفریده است و شگفت زده می‌بیند که اشخاص مخلوق او با او جرّ و بحث می‌کنند و دلیل هستی خود را می‌خواهند و می‌خواهند راه خود را بروند. اوج جدال کاتب و آفریدهٔ داستانی او، آنجاست که وی قلم بر صفحهٔ کاغذ می‌نهد و می‌نویسد:

نشسته است روی صخرهٔ کبود کوه و سرش را روی زانوهای استخوانیش گذاشته است، سرش را بلند می‌کند و ... چشمان سیاهش را ... و زنی با چشمانی سیاه در کوهستان به هستی می‌آید، امّا این زن، چشمان سیاه نمی‌خواهد، در عالم واقع نمود می‌یابد و با الحاح و شمرده می‌گوید:

«چشمان سبزش را»

کاتب، ناباورانه و لجوجانه باز می‌نویسد: «چشمان سیاهش را»، امّا زن سر تکان می‌دهد، به نفی، به انکار، به تمرّد و نافرمانی ... رنگ پریده و انگار مجبور زیر لب می‌گوید: چشمان سبزش را. (صص ۳۳۴ـ ۳۳۵)

بُن‌مایهٔ رمان، همین جدال کاتب و آفریدگار اوست. زنی که از درون نویسنده و از زیر قلم او به عرصهٔ هستی آمده، نمی‌خواهد همان راهی را برود که نویسنده مقرّر کرده است. عصیان او بی‌سبب نیست و دالّ بر شخصیت

اوست. او موجودیّت خود را به آن صورت که نویسنده می‌خواهد قبول نـدارد. اگر رمان، رمان واقعی است و آفریده‌های نویسنده، گوشت و پوست و خون و هستی دارند، پس باید دلیل هستیِ خود را نیز خود جویا شوند و منش و کردار خود را برگزینند، زن روایت شده، چشمان سبز می‌خواهد نه چشـمان سـیاهی که نویسنده به او داده است. به نظر نویسنده، ایـن تمـرّد و نافرمـانی و عصـیان است، اما آفریدهٔ او به استقبال این نافرمانی می‌رود تا شخصیّت خود را آشـکار سازد.

زآنجا که برق عصیان، بر آدم صفی زد ما را چگونه زیبد، دعوی بیگناهی!؟

تلاش آفریده‌های داستانی *مخلوق*، این است که از جبـر زنـدگانی و قصـه بیرون بیایند و بر بنیاد منش و شخصیّت خود به کار بپردازند، امّا گاهی به نظـر می‌رسد که به چنین کاری توانا نیستند، یا نویسنده اجازهٔ چنین کاری را به آنهـا نمی‌دهد. وزیر به سلطان می‌گوید:

من به ارادهٔ او [کاتب] هست شدم، ولیکن چیزی را خواستم کـه او نمـی-خواست.

و پیش از این سلطان گفته بود:

بر این تقدیر و آن قلم شوم لعنت! (ص ۲۹۱)

در جای دیگر ململ‌بانو ـ که استحالهٔ زن چشم سیاه و بانوی حرم است، به این باور می‌رسد که:

ستیزه کردن با سرنوشت محتوم بیهوده است. نگارنده می‌نگارد بی‌آنکـه بـه صلاح و مصلحت ما بیندیشد. لابد لذّت نادری دارد نوشتن از مخلـوقی چنـین گرفتار آمده در میان بهایم. (ص ۵۰۶)

اگر این وضع، موقعیّت کلّی آفریده‌های داستان بود، به یقین مـا بـا رمـانی تک‌صدایی (مونوفونی) سر و کار می‌داشتیم که در آن، راوی [نویسـندهٔ رمـان]، دانای کلّ بود و سویهٔ فکر و کردار اشخاص داستانی را نشان می‌داد و به تعبیـر

خود نویسنده «آفرینشگر به آفریده‌هایش در باغ پسته می‌نگریست و از توانایی خود در ساختن موقعیتی به ظاهر بدیع، لذّت می‌برد و به خود می‌بالید.»، امّا با دقّت بیشتر در بافت و ساختار و محتوای رمان، درمی‌یابیم که خود نویسنده نیز در محدوده‌ها و مرزهای موقعیّت‌هاست و از چشم‌انداز آفریده‌هایش داوری می‌شود. بعضی او را منصف و دادگر می‌دانند و بعضی دیگر او را به چشم دیگری می‌نگرند و همهٔ ساخته‌های قلم او را نمی‌پذیرند در واقع، اینان بر ضدّ نویسنده ـ و آفرینندهٔ خود ـ می‌شورند و به خود حق می‌دهند از ساخته‌های او انتقاد کنند. از این نظرگاه، رمان *مخلوق* رمانی چند صدایی (پولی فونی) است که در آن، آدم‌های داستانی، مستقلّ از خواست و نظرگاه نویسنده بر بنیاد خواست‌ها و اندیشه‌های خود می‌بالند و از زیر شعاع تسلّط مطلق او بیرون می‌آیند. مهمّتر از همه آنکه، نویسنده خود را نیز وارد داستان می‌کند و از نظرگاه دیگران یا اعتراض‌کنندگان درونی به داوری دربارهٔ خود می‌پردازد. او در گردابی که برپا کرده است خود نیز گرفتار می‌آید، کژومژ می‌شود، به تردید دچار می‌آید و اجازه می‌دهد اشخاص داستانی او را در معرض انتقاد قرار دهند:

دندان بر دندان خاییدیم و گذاشتیم ململ‌بانو... به ایما و اشاره، ما را به صفت روباه متّصف کند! و روباه را تیغ گرما، و ما را چون روباه بینگارد. اندکی از گفته‌های وی را از قلم نینداختیم و آسمان را بر سرش آوار نساختیم. (ص ۵۲۷)

جدال‌های نویسنده و آفریده‌هایش ـ و نیز با همراه ناسگالیده و همچنین با خودش حاوی طنز طربناکی نیز هست و این تباین شدیدی با صحنه‌های جدال کشتی‌نشینان و سیبستان و صحنهٔ عملیّات جنگی سلطان می‌یابد، چرا که در این صحنه‌ها، رویدادهای بسیار تلخ و اسفبار می‌بینیم. حال آنکه در طنزهای نویسنده و به ویژه در پایان قصّهٔ او فضای روحبخش و فرحناک حاکم است.

با همهٔ توفان‌ها و گردبادهایی که نویسنده برانگیخته است، کارها در پایان به آرامش و مصالحه می‌رسد. زن اثیری و دگردیس‌شوندهٔ قصه، با گل سوری به سراغ نویسنده می‌رود. پیشتر از او چشم‌های سبز می‌خواست و حالا هم می‌خواهد، اما گویی اکنون با آفرینشگر خود، انس و علاقه‌ای یافته یا به مصالحه‌ای رسیده، می‌گوید: اگر که بخواهم رنگ چشمانم سیاه باشد چه؟ و نویسنده با مهربانی می‌گوید: شب را در چشمانت به بند می‌کشم و چون خاطر «آفریدهٔ» خود را می‌خواهد؛ می‌نویسد: چشمان سبزش را ... و می‌بیند که از قعر چشمهٔ دفترش، برگ‌های قصیلی گل سوری به یک باره می‌رویند.

پرسه‌ای در کوچهٔ اقاقیا*

(کوچه اقاقیا، رُمان، راضیه تجّار)

کوچهٔ اقاقیا داستانی است روان و خواندنی، که زندگانی چند خانوادهٔ متوسّط و مرفّه بازاری را به نمایش می‌گذارد، امّا در این میان زندگانی خانوادهٔ میرزا ابوتراب تاجر، شاخص‌تر است و ذرّه‌بین قلم نویسنده نیز بیشتر بر زندگانی، حالات، عادت‌ها، رنج‌ها و شادی‌های او، مادر، دختر و دو همسر و خدمتکاران و خویشان وی متمرکز شده است. فضای زندگانی و رسم‌های این خانواده تنگ است و همه در دایرهٔ رسم و رسوم قدیمی زیست می‌کنند و برای هر مشکلی راه حلّ‌های پیش‌بینی شده دارند، معضل آنها معضل درگیری با رویدادها نیست، کنار آمدن با آنهاست. وضعیّت خدمتکاران این خانواده نیز در طرازی دیگر همین است. زبیده، خادمهٔ خانه، زن اسدالله که نمونهٔ خادمهٔ فداکار و دلسوزی است، مانند پروانه به دور شمع وجود خانم بزرگ (مادر میرزا ابوتراب)، خانم کوچک، همسر مجنون شده میرزا، دلنواز، دختر دوست داشتنی این دو و همسر خودش اسدالله می‌چرخد و فرمان‌های ایشان را به جان و دل اطاعت می‌کند. او به دلیل اینکه بچّه‌زا نیست دست بالا می‌کند و

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۱۷۶، خرداد ۱۳۸۰، صص ۷۲ ـ ۷۷.

برای اسدالله پنجاه ساله، دختر چهارده‌ساله‌ای در نظر می‌گیرد و وسیلهٔ تجدید فراش شوهرش را فراهم می‌آورد. خانم‌جان نیز به سبب آلزده شدن خانم کوچک، دست بالا می‌کند و برای میرزا ابوتراب که سنّی از او گذشته، دختری بسیار جوان به خانه می‌آورد. احمد علیخان، شوهر صنم‌بانو و پدر خانم کوچک، که پارچه فروش است به سبب دخترزا بودن همسرش به ترغیب عمّه جانش، «نیمتاج خانم از شوهر طلاق گرفته» را صیغه می‌کند تا او برایش پسر بیاورد. از سوی دیگر در این خانواده‌ها درد و بیماری کم نیست. خانم کوچک دیوانه را به زنجیر کشیده‌اند، خانم بزرگ غدّه‌ای در سینه دارد که از آن خون و چرک سرریز می‌کند، عمّه‌جان احمد علیخان نیز آبش به کُرزه آخر است، صنم بانو نیز از دست شوهر و دخترانش حال چندان خوشی ندارد. زبیده نیز دردمند است و اجاقش کور است. تنها ماه‌منظر، عروس تازه خانواده ـ آن نیز در آغاز ازدواج ـ شاد و شنگول است که او نیز به زودی از آب و تاب می‌افتد، شلّاق شوهر با تنش آشنا می‌شود، به هنگام گردش در بازار در چاله‌ای می‌افتد و بی‌درنگ سقط جنین می‌کند و به زودی ناچار می‌شود به سلک بقیّه درآید. البتّه بیماری خانم‌کوچک، مادر دلنواز و دختر احمد علیخان و صنم‌بانو از همه دردناک‌تر است. او را در گوشه‌ای به زنجیر بسته‌اند، کسی به سراغش نمی‌آید، دلنواز در حسرت دیدار مادر و مادر در حسرت دیدار او می‌سوزد. زنجیرها پای خانم کوچک را خورده‌اند و از پای او خون می‌چکد، و او جامه‌هایش را می‌درَد و ترانه‌های غمگین می‌خواند، مویه می‌کند و سخنان نامفهوم می‌گوید. بیماری او ظاهراً درمان شدنی است، ولی میرزا ابوتراب که سرگرم کار تجدید فراش است، گام پیش نمی‌گذارد و برای درمان خانم کوچک‌اقدامی نمی‌کند. احمدعلیخان و صنم‌بانو نیز در این زمینه کاری انجام نمی‌دهند و از ابوتراب انتظار دارند همسر بیمارش را درمان کند. از این‌رو کار جنون زن بیچاره به تماشا می‌کشد. خانم بزرگ و زبیده و دلنواز و صنم‌بانو و دیگران به حال

مادر جوان دلنواز، دل می‌سوزانند. دعا می‌خوانند و نـذر و نیـاز مـی‌کننـد ولـی بـه فکرشان نمی‌رسد به پزشکی مراجعه کنند و اگر به فکرشان برسد پـولی در بسـاط ندارند که خرج دارو و درمان کنند، یا اگر داشته باشند بهتر است صـرف کارهـای دیگر کنند. در این میان ناچار کار درمان به نذر و نیاز و به امروز و فـردا مـی‌افتـد. طرفین دعوا، صنم‌بانو و علیخان از سوئی و ابوتراب و خانم بزرگ از سویی دیگـر به جای درمان بیمار، به جنگ یکدیگر می‌روند.

خانم جان می‌گوید:

دکتری نبوده که برایش نیاورده باشیم و دوایی نبـوده کـه بـه او نخورانـده باشیم. خیال می‌کنید نگهداری مجنون، توی خانه آسان است؟

صنم‌بانو گفت: کار بزرگی نکرده‌اید. وظیفه‌تان بوده، امّا اگـر خیلـی خـاطر دختر بینوایم را می‌خواستید صبر می‌کردید تا خوب شود نه اینکه سـرش هـوو بیاورید و در به درش کنید.

بگذار بگویم که از روز اوّل هم دخترتان حـال و روز درسـتی نداشـت و اگـر داشت کار به اینجا نمی‌کشید.

ای خدا! تو شاهدی که چطور به دختر مثل دسته گلم عیـب و عـار مـی‌بندند. بچّهٔ من از اوّل عیب‌ناک بود یا از هر انگشتش صد جور هنر می‌ریخـت. دختر سیزده ساله‌ام را بِهتان دادم مثل تنگ بلور. یادتان رفتـه؟ آن گلـدوزی‌هـا، قلاب‌بافی‌ها، مربّا و ترشی درست کردن‌هایش را. الهی نگذر از کسی که آشیانهٔ دخترم را ویران کرد.[۱]

البتّه در پایان داستان خواهیم دید که خانم کوچک را به تیمارستان می‌برنـد و او مدّتی در آنجا می‌ماند و درمان می‌شود به نزد شوهر و دخترش بـاز مـی‌گردد.

کار اسدالله باغبان و کالسکه‌ران میرزا ابوتراب نیز با همّت زنش، زبیده، سر و سامان می‌گیرد، زبیدهٔ نازا که در آغـاز از تجدیـد فـراش شـوهرش عصـبانی

است سرانجام «سرعقل می‌آید» و به خواستگاری حوریه، دختر سیّد صدّیقه می‌رود:

کوچکتم خواهر! مطمئن باش روی تخم چشمم جایش می‌دهم.[۲]

عمّهٔ احمد علیخان هم از زبیده کم نمی‌آورد و می‌خواهد به پسر برادرش سر و سامان تازه‌ای بدهد: غلط کرده‌اند. یک دستی بِهت زده‌اند.

صیغه‌اش کن عمّه. خیلی بهتر از آن زن دختر زایت است ... برادرم گفت این پسر است که اسمم را بلند می‌کند و ریشه‌ام را نمی‌خشکاند. از کجا می‌دانست که زن دخترزا گیرت می‌افتد...

زنی که عرضه نداشته باشد مردش را صاحب اولاد پسر کند برای لای جرز خوب است. هنوز هم دیر نشده. این را صیغه کن والسّلام.[۳]

البتّه میرزا علیخان هم چنین می‌کند و عالمتاج را صیغه می‌کند و آن‌وقت نوبت داد و بیداد و گریه و مویهٔ صنم خانم است که برای زبیده روایت می‌کند:

احمد علیخان گفت حالا حامله است بگذار بارش را زمین بگذارد، صیغه‌اش را فسخ می‌کنم. گفتم دیگر برایم یک ذرّه ارزش نداری، اگر تا حالا شوهرم بودی و تاج سرم حالا شدی نوکر بچّه‌ام و خار زیر پایم. بعد از این نه تو و نه من.[۴]

اینها همه به نوعی به روایتی کهن برمی‌گردد:

ساره، زن حضرت ابراهیم بود، امّا نازا بود، دلش در حسرت داشتن بچّه می‌سوخت. کنیزی داشت که اسمش هاجر بود، وقتی که دید بچّه‌دار نمی‌شود و شوهرش هم دلش بچّه می‌خواهد تصمیم سختی گرفت. هاجر را به ابراهیم بخشید تا به همسری بگیرد و برایش بچه بیاورد.[۵]

مشکل هوو داری زن و مسألهٔ تجدید فراش مرد، به این صورت حل می‌شود. پیش‌ترها رمان *شوهر آهو خانم* افغانی از چاپ درآمد (۱۳۴۰) و در آن نویسندهٔ مرد، ستم‌هایی را که بر زنی فداکار رفته بود با دلسوزی بیان کرد. آهو

خانم، «سیّدمیران» را به مقام رئیس صنف خبّازان کرمانشاه رساند و او را صاحب اولاد و مال و منال ساخت. میران در عوض مهربانی‌های آهوخانم، سر در پی «هما»ی زیبا و هوسباز نهاد و به مِهر همسرش پشت پا زد و حتّی خواست او را از خانه‌اش بیرون کند. در شوهر *آهوخانم* ما با تراژدی سر وکار داشتیم، اما در *کوچهٔ اقاقیا* زن‌ها جز صنم بانو به استقبال هوو می‌روند و گاه خود برای شوهر، همسر و برای خود هوو می‌آورند و پایان کار نیز غالباً به خیر و خوشی تمام می‌شود. در اینجا قدرت و نفوذ مردسالاری و رسم‌های اجتماعی، خود را به قوّت نشان می‌دهد. پس در اینجا با فاجعه‌ای از نوعی دیگر رویاروییم که از آن یکی دل‌گدازتر است.

نیچه گفته بود: «به سراغ زن‌ها که می‌روی تازیانه را فراموش نکن!»

شاید ابوتراب از این گفته چیزی شنیده یا ناخوانده در این زمینه پیرو نیچه است. زبیده به او گزارش می‌دهد که ماه‌منظر در کوچه هره و کره و خودنمایی کرده است:

میرزا ماه‌منظر را سر برهنه جلو در دید. مهمیز از دست مشهدی کشید با خشم وارد خانه شد. ماه‌منظر را که با دیدن او به طرف پلّه‌های گوشهٔ حیاط دویده بود و پلّه‌ها را چهار تا یکی بالا رفته بود، در بهارخواب به چنگ آورد و او را به اتاق کشید، چفتِ در را بست و مهمیز را به صدا درآورد. این ماه‌منظر بود که جیغ می‌زد؟

دلنواز از جا پرید... با مشت به شیشهٔ در کوبید، کفش‌های پدر نبود و لنگه دمپایی ماه‌منظر آن‌جا افتاده بود، امّا هر چه مشت به در زد، در باز نشد. فقط صدای هق هق خفیف ماه‌منظر می‌آمد که بعد به خنده بدل شد.[۶]

ما اگر روایت نویسنده را دربارهٔ زن‌های *کوچه اقاقیا* و حوالی آن معتبر بدانیم با محیطی بسته که اندرونی و بیرونی و برو و بیا و مناسک ویژه خود را داراست، رویاروی می‌شویم. هنر این زن‌ها آشپزی، مربّاسازی، منجوق بافی و

نذر و نیاز و غیبت است، سواد ندارند و اگر داشته باشند حتّی کتابهای قدیمی را نمی‌خوانند. از محلّه‌های دیگر و شهرها و کشورهای دیگر بی‌خبرند، تقسیم طبقه‌های اجتماعی نزد آنها همان قدر طبیعی است که تقسیم طبقه‌های آسمان. اینکه یکی بازرگان است و ثروتمند و صاحب باغ و خانه و دیگری مانند سیّد صدّیقه با چند کودک قد و نیم‌قد فقیر است و در دخمه‌ای زندگانی می‌کند مهمّ نیست و همه باور دارند که «حکم آسمان است و دیگرگون نخواهد شد».

جاهایی از کتاب، ما را به یاد اشراف برده‌دار قدیم می‌اندازد، در مثل خانوادهٔ ماه‌منظر دارای دده سیاه هستند:

زبیده هنوز در را کاملاً باز نکرده بود که دو زن سیه‌چرده را با قامتی بلند و چشمانی به سیاهی قیر در حالی که چادرنماز به سر داشتند در برابر خود دید، یکی از آنها گفت: جواهر و مرواریدیم. آمده‌ایم جهیزیهٔ ماه‌منظر خانم را جا به جا کنیم.[۷]

این رویدادها در چه دوره‌ای می‌گذرد؟ زیاد روشن نیست. داستان، پیش زمینهٔ اجتماعی دوگانه‌ای دارد. برخی از رویدادها گویی در دورهٔ قاجار می‌گذرد ولی رویدادهای دیگر نشان از سالهای پس از شهریور ۱۳۲۰، حدود سال‌های دههٔ ۳۰ دارد. جایی می‌خوانیم که زبیده می‌خواهد با دست خود، سر خودش هوو بیاورد، و خانم‌جان به او اعتراض دارد. زبیده برای موجّه جلوه دادن کار خود می‌گوید:

آنکه زن شاه بود و کلّی دبدبه و کبکبه داشت به خاطر اینکه بچّه‌دار نشد طلاقش دادند و از مملکت بیرونش انداختند.[۸]

این اشاره به خانم ثریّا بختیاری است که یکی دو سالی بعد از کودتای مرداد ۳۲ از شاه طلاق گرفت یا او را طلاق دادند و وی به اروپا رفت، پس رویدادهای کتاب در عصر جدید باید بوده باشد، در دوره‌ای که تهران بزرگ می‌رود که آغاز شود و دست و پای خود را به حواشی و اطراف خود دراز

می‌کند، خیابان‌های عریض و طویل، چراغهای برق، سینما، رستوران و هتل، خط‌های اتوبوس و ماشین سواری و خیلی چیزهای دیگر پیدا کرده است. امّا تهران *کوچه اقاقیا* به همان وضع سابق مانده است. تازه می‌خواهند کوچه و خانهٔ میرزا ابوتراب و حوالی آن را برق بکشند. زن و مرد با ماشین دودی به شهر ری می‌روند. خانواده‌ها در زمستان لحاف کرسی می‌گذارند.[۹] به نظر می‌رسد که اشخاص داستانی *کوچهٔ اقاقیا* چیزی دربارهٔ لاله‌زار، خیابان نادری، روزنامه، رادیو نشنیده‌اند. اساساً دربارهٔ اوضاع سیاسی ـ اجتماعی هم‌زمان خود حرفی نمی‌زنند، مجلّه و داستان پاورقی و حتّی *بینوایان* و پروین اعتصامی نمی‌خوانند. در این دوره که حوادث سیاسی ــ اجتماعی مهمّی به ویژه در تهران پیش آمده و می‌آید و خیلی‌ها را متحوّل می‌سازد، و می‌بایست پیش‌زمینهٔ زمانی رویدادهای *کوچه اقاقیا* باشد، هیچ یک در رفتار و منش ساکنان این کوچه و کوی و کوی‌های اطراف آن آثاری پیدا نمی‌کند. غدّهٔ سینهٔ خانم‌جان چرک کرده است و او به پزشک مراجعه نمی‌کند. اگر مراجعه کند پزشک او «نورالحکما»ست. یک حکیم‌باشی که از اوایل قاجاریّه به *کوچه اقاقیای* سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ پرتاب شده است و خانم‌جان قبول کرده است که بهترین پزشک او عزرائیل است. در حالی که از سینهٔ او خونابهٔ سرخ و زرد بیرون می‌ریزد و سخت بستری است نه او و نه میرزا ابوتراب برای عمل جرّاحی اقدام نمی‌کنند و به طبابت «نورالحکما» می‌سازند:

دو روز پیش، نورالحکما معاینه‌اش کرده بود، دستور ضماد داده بود و آمپول. مادام تارای ارمنی آمده بود و تزریق کرده بود.[۱۰]

مطالبی از این دست، باز ما را به دورهٔ قاجار برمی‌گرداند. اگر در آن دوره نیز گرفتن نبض زن بیمار برای پزشک مجاز بوده است، باز مردم از این کار استقبال نمی‌کرده‌اند. دکتر پولاک، پزشک دربار ناصرالدّین شاه در کتاب خود می‌نویسد که:

پیشتر ما در ایران و عثمانی، هنگامی که طبیبی را به عیادت زنی می‌بردند، به او فقط اجازهٔ گرفتن نبض می‌دادند... فقط یک بار یکی از شاهزادگان از من خواست که نظر خود را دربارهٔ وضع و حال زن بیمارش اظهار دارم، ولی به شرطی که زن در پشت پرده‌ای بماند و از چاک آن، دست خود را برای گرفتن نبض بیرون آورد. البتّه این پیشنهادی بود که من به طور قاطع آن را رد کردم.[۱۱]

به هر حال، زن‌های داستانی *کوچه اقاقیا* بسیار اصرار دارند که درون مناسبات دورهٔ قاجار و حتّی پیش از آن به سر برند و به کاری که موجب خشم مردان و خویشانشان می‌شود دست نزنند.

برای آنها هر رسمی واجب‌الطّاعه است و مردها «تاج سر زن‌ها هستند» با این همه در کتاب، مطالبی آمده که ناهمزمانی رویدادهای تاریخی روایت شده را نشان می‌دهد. مناسبات اجتماعی قدیمی است، حرف زدن‌ها و جامه پوشیدن‌ها و خوراک خوردن‌ها و حمّام رفتن‌ها و گردش‌ها و درمان‌ها مربوط به یکی دو قرن پیش است، امّا مدرسه‌ای که دلنواز در آن درس می‌خواند نیمکت و تخته سیاه و مدیر و معاون و آموزگاران جداگانه دارد و سر و وضع مدیر و آموزگار نیز از آنِ دوره جدید است:

دلنواز در کلاس درس نشسته بود و به تخته سیاه نگاه می‌کرد. خانم معلّم موهایش را بوکله کرده و با دو شانهٔ قرمز، رشته‌های آویخته را به عقب رانده بود. بر یقهٔ کت مشکی‌اش پروانه‌ای نقره‌ای بال گشوده بود، امّا ذرّات ریز گچ، توری ظریف روی او انداخته بود. معلّم راه می‌رفت و خط‌کش بلند چوبی را آرام بر رانش می‌کوبید: کبوتر ... چند بخشه؟ ... سه بخشه ... اوّل کِ کوچک. دوم ب چسبان.. سوم و...[۱۲]

جای دیگر کتاب اسدالله، خانم کوچک بیمار را با کالسکه به باغ عزیزالله-خان در دوراهی قلهک می‌برد. کالسکه با دو اسب سیاه به حرکت درمی‌آید و صدای سم ضربهٔ اسب‌ها به سنگفرش خیابان کوبیده می‌شود و کالسکه و

اسدالله و خانم کوچک و میرزا ابوتراب به باغ عزیزالله‌خان می‌رسند. مدّتی بعد، دلنواز که برای دیدار مادر بی‌تابی می‌کند به این باغ می‌آید و نیمه شب با بهره‌گیری از غفلت و خواب اوستا عبّاس، نگهبان باغ و خانم کوچک، زنجیر پای مادر را باز می‌کند و او را با خود به بیابان و بالای تپّه‌ای می‌برد. این دو در دشتی، وسیع راه می‌سپارند. در بلندترین نقطهٔ تپه، دلنواز و مادرش می‌ایستند. دلنواز به دورها اشاره می‌کند و به مادر می‌گوید: برو! خانم کوچک به راه افتاد... از تپّه به زیر رفت..

دلنواز از بر بلندترین قلّه‌ای که تا آن ساعت کشف کرده بود قد کشید، و در ذهن هفت ساله‌اش دانه‌ای به ریشه نشست.[۱۳]

چنین کاری در شبی تاریک و در صحرایی بدون عابر از دختری هفت ساله و آن نیز دخترکی شهری و متعلّق به خانواده‌ای اشرافی بعید است، امّا به هر حال ناممکن نیست. شاید محیط جغرافیایی آن مکان، چندان واقعی نباشد، امّا محیط جغرافیایی داستان، عیب و ایرادی ندارد. شاید بگویند در زمانی که خانم آموزگاری موهایش را بوکله می‌کند و مدرسه‌ها نیمکت و تخته سیاه دارند، دیگر کسی با کالسکه به قلهک نمی‌رود و اسب‌های کالسکه، مانند یکی دو قرن پیش روی سنگفرش خیابان سم نمی‌کوبند. در این تاریخ فرضی، قلهک دیگر جزء شهر تهران شده است و دشت‌هایی به آن صورت ندارد که مادر و دختری در دل تاریکی در آن سرگردان شوند، امّا این ایرادها چندان وجهی ندارد و ماجرای یاد شده به صورت رمزی پذیرفتنی است و نیز به هر حال به زودی عزیزالله خان و اوستا عبّاس متوجّه غیبت دلنواز و مادرش می‌شوند و پس از جستجوی بسیار، هر دو را به باغ باز می‌آورند. صحنهٔ یاد شده در وسط داستان واقعی، صورت فراواقعی پیدا می‌کند و تن به منطق شعر می‌دهد:

با هم از روی چمن‌های شبنم‌زده و از زیر آسمانی که از آبی تیره به آبی روشن تن می‌داد، گذشتند.[۱۴]

این جمله و همانندهای آن تصویری است و به طور انتزاعی خوب است، امّا در زمینهٔ خود قرار نگرفته است چرا که ساختار داستان نمادین نیست از این‌رو اصرار نویسنده به تصویرپردازی و آوردن کنایه‌ها و استعاره‌هایی مانند ملک خورشید و چمن‌های شبنم زده، قد کشیدن دلنواز تا بلندترین قله، اسب سفید بالدار، انگشت سبز و ... در دل قصه‌ای رئالیستی، انسجام ساختاری داستان را به هم می‌زند. افزوده بر این، در دل درونمایه داستان نیز تناقض وجود دارد. زن‌های داستانی (جز صنم بانو) هیچ اعتراضی به سرنوشت خود ندارند و اگر گاهی در این زمینه مطالبی بگویند زود حرف‌های خود را پس می‌گیرند یا تعدیل می‌کنند. ماه منظر، عروس سوم میرزا ابوتراب، مظهر سنگدلی و حسد و شورهای سرشتی معرّفی می‌شود. دلنواز را کتک می‌زند، جامه‌های عروس پیشین را تکّه‌تکّه می‌کند، زبیده را آزار می‌دهد. درست است که هر زنی نسبت به هوویش حسود است، امّا این همه سنگدلی از دختر جوانی که تازه به خانه شوهر آمده، چندان پذیرفتنی نیست. در آخر سر نیز می‌بینیم که خانم کوچک درمان شده و به خانه باز آمده و با ماه‌منظر به مصالحهٔ کامل رسیده است. در واقع، شلّاق میرزا ابوتراب کارساز بوده و ماه‌منظر را ادب کرده است! او آهسته جلو پای خانم کوچک زانو می‌زند. خانم کوچک چند ثانیه تردید می‌کند. بعد نخی را که گلهای یاس را به بند کشیده، بالا می‌آورد و دور گردن او می‌اندازد... میرزا ابوتراب خم می‌شود و دست خانم کوچک را می‌بوسد... ماه کامل می‌درخشید.[۱۵]

«ماه کامل می‌درخشد» چرا که خانم کوچک بینوا دربست هوواری را پذیرفته است و به گردن هوویش رشتهٔ گل آویخته .. البتّه بوسهٔ میرزا بر دست خانم کوچک تعارفی بیش نیست و اگر هست دلخوشکنکی است.

داستان، امّا در این بخش‌ها البتّه بسیار غم‌انگیز است. چرا که زیست و زندگی زن را در محیط بسته‌ای نشان می‌دهد. به طوری که از داستان برمی‌آید

دغدغهٔ نویسنده نیز همین است نه نوشتن رمانی تاریخی یا نشان دادن زمینه‌ای اجتماعی به طور دقیق و کامل، او شخصیّت‌ها را در فضایی سنّتی قرار می‌دهد و به مضمونی می‌پردازد که به صور گوناگون ماجرا و مضمون مهمّ این حوالی است. به گفتهٔ خود نویسنده: زن وقتی هویّت پیدا می‌کند که مادر شود و پسر بزاید، زاینده باشد. اهمیّت پسرزایی به طوری در فرهنگ عمومی جا افتاده که حتّی زن‌ها از این راه به تأیید یا تکذیب یکدیگر می‌پردازند و حتی در موارد بسیار، خود نیز عامل شدّت و حدّت مجادله‌ها می‌شوند.

خورشید، سرچشمهٔ نور و زایش است و غیاب آن به تاریکی و سرما و مرگ می‌انجامد و نیز بخشش هم نوعی مرگ است. وقتی زنی می‌زاید سهمی از جانش را ایثار می‌کند و اگر نزاید معنای وجود خود را از دست می‌دهد. پس در هر دو صورت با کاهش جان سر و کار دارد. نویسنده برای القای این قضیّه از فضای تهران قدیم بهره می‌گیرد. او به بیان نشانه‌هایی می‌پردازد که با چشم خود دیده است. در زمان وقوع قصه، جنوب تهران به همین صورتی بوده است که در کتاب وصف شده و از این قسم است سنگفرش کوچه‌ها، نبود برق در محلّهٔ قدیم شاهپور مختاری، کالسکه و درشکه‌سواری یا ماشین دودی و سفر به شاهزاده عبدالعظیم، نبود آب لوله‌کشی و آوردن آب با بشکه به در خانه‌ها (این آب معروف به آب شاه بود). گرچه در سال ۱۳۲۶ و همین حدود، تهران در حال دگرگونی بوده، امّا این دگرگونی در همهٔ محلّه‌ها یکسان نبوده و برخی محلّه‌ها همچنان محیط زمان قاجاریّه را حفظ کرده بودند. به هر حال، فضاسازی داستان به گونه‌ای است که بوی قدمت می‌دهد و قضایا تا حدودی رکود و ایستایی اجتماعی را نشان می‌دهند. پس میرزا ابوتراب اگر برای درمان همسرش قدم پیش نمی‌گذارد و او را به تیمارستان نمی‌فرستد، به سبب تعصّب بیشتر این قبیل افراد و در چنان محیط‌هایی است.

او فرستادن زن را به تیمارستان، یعنی به محیطی ناآشنا با هنجار مقبول اجتماعی نمی‌پسندد و نمی‌خواهد به گفتهٔ خودش، خانم کوچک، زیر دست اجنبی بیفتد. افزوده بر این قصد وی به تجدید فراش نیز در این تعلّل او بی‌تأثیر نیست.

اگر در داستان، زن‌ها به مردسالاری دیرینه‌سال تن درمی‌دهند، نشانهٔ رکود اجتماعی است نه نمایان کنندهٔ میل باطنی ایشان. قصهٔ آیینه‌ای است که وجوه متفاوت شخصیّت زن، محلّه‌های قدیمی را در جامعه‌ای نیمه فئودال نشان می‌دهد.

زنی که یا زن‌پدر است یا مادرشوهر، هوو، دخترزا، عامی، سرکش یا زنی تسلیم شده، امّا کسی که در بیشتر صحنه‌ها شاهد و ناظر قضایاست دختر کوچکی است از نسلی دیگر، که رو به آینده دارد و قرار است زمانی که خورشید را می‌بیند متحوّل شود و در دانستگی هفت ساله‌اش اتّفاق‌هایی روی دهد.

مراجعهٔ زنان به نورالحکما نیز نشان از همان رکود یاد شده دارد. افزون بر اینکه پزشک یاد شده به نیک‌سیرتی و باورمندی و مهربانی کردن به کودکان شهره بوده. او طبیبی خوش‌سیما و قد بلند بوده است با موی سر و محاسن سپید و بلند و متدیّن. پس وجود او نه در حوزهٔ واقعیّت عجیب و غریب است و نه در داستان و اقبال زن‌ها به او نیز طبیعی است.

در قصه بیشتر زن‌ها اعتراضی به سرنوشت خود ندارند. شاید قصد نویسنده نیز نشان دادن همین موضوع بوده است. جز صنم‌بانو که برمی‌آشوبد و می‌خروشد بقیّه زنها تسلیم‌اند یا مرعوب، یا با هنجارهای اجتماعی و افکار خود کنار می‌آیند. به نظر می‌رسد که دلنواز نشان از تحوّلی غریب‌الوقوع دارد در جایی که خورشید نیست، می‌پرسد آیا خورشید ما هم طلوع خواهد کرد؟ این جمله در راستای درونمایهٔ داستان است و حرف اصلی زن آینده. نه فقط

سوختن و نابود شدن، هستی بخشیدن و کاهیدن، به عشق مرد دل بستن و هم از او ضربه خوردن، بلکه احراز آگاهی و زیستن در محیطی پاک و دادگرانه با عشقی دو جانبه.

در چند جای داستان، عامل تصادف به میدان می‌آید، در مثل ماه‌منظر در گردش در بازار به چاله‌ای می‌افتد و سقط جنین می‌کند یا آتش در بازار می‌افتد و حجرهٔ ابوتراب می‌سوزد. در جریان آرام زندگانی خانوادگی، بیماری خانم جان، بهانهٔ حوریه (زن تازه اسدالله) برای رفتن به نزد مادر، بازی دلنواز و خدمتگری زبیده. ناگهان اسدالله، آشفته و سراسیمه با جامهٔ سوخته و پوست بریان و چشمهای بی‌مژه با صدایی که شبیه صدای خودش نیست فریاد می‌زند: سوخت. حجره سوخت. راسته بازار سوخت. فقط خدا رحم کرد که آتش به جان انبارها نیفتاد.[۱۶] به سبب این حادثه «موهای میرزا ابوتراب یک شبه سفید می‌شود».

کار دیگر این میرزا ابوتراب هم نه وجهی دارد نه منطقی. او هر شب پس از بازآمدن از حجره، دستمال بسته اسکناس‌ها را به زبیده می‌دهد تا او آن را پنهان کند. مدّت‌ها می‌گذرد و میرزا همین‌طور به این کار ادامه می‌دهد تا زمانی که آتش به حجره‌اش می‌افتد و قسمتی از دارایی‌اش از بین می‌رود، دو هفته‌ای خانه‌نشین می‌شود و بعد به فکر بهره‌گیری از ذخیرهٔ اسکناس‌ها می‌افتد.

سر گونی را گرفت و روی زمین کشید... نگاهی به داخلش انداخت، خم شد و اسکناس‌ها را چنگ زد... همهٔ آنها پوسیده بود. دو موش درشت و خاکستری به گوشه‌ای دویدند.[۱۷]

این عمل میرزا و رویداد پوسیده شدن اسکناس‌ها نیز استثنایی است. کمتر بازرگان و حجره‌داری را می‌توان یافت که به انبارکردن اسکناس بپردازد. این قسم اشخاص، بیشتر با چک، سفته و برات معامله می‌کنند و واقعیّت اقتصادی، ایشان را بر آن می‌دارد که پولشان را در داد و ستد به کار اندازند، چرا که بیش

از دیگر طبقه‌های جامعه، قدر و جایگاه پول را می‌دانند. زندگانی اقتصادی در گرو گردش پول است.

تازه اگر بخواهند ذخیره کنند، طلا و جواهر و اشیای قیمتی و کالاهای بادوام را برای روز مبادا نگاه می‌دارند. حتّی خسیس مولیر و گرانده طمّاع بالزاک سکّه‌های زر ذخیره می‌کردند.

میرزا ابوتراب چنانکه رویدادهای کتاب نشان می‌دهد، آدم دست و دلبازی است و نه فقط برای خانواده خود، بلکه برای دیگران نیز زود دست در جیب می‌برد.[۱۸] از این‌رو ذخیره کردن اسکناس کار او نیست و با منش و خصلت او هماهنگی ندارد.

با این همه داستان *کوچهٔ اقاقیا* گوشه‌هایی از زندگانی و لایه‌ای از لایه‌های جامعهٔ چند دههٔ پیش ما را نشان می‌دهد و ما را متوجّه برخی از مسائل اجتماعی می‌سازد. داستان با مهیّا کردن مقدّمات ازدواج میرزا ابوتراب و ماه-منظر آغاز می‌شود و پس از کش و قوس‌هایی با بهبودِ خانم کوچک و آشتی و دوستی او با هوویش پایان می‌یابد. بین زن‌ها، چهرهٔ صنم‌بانو بهتر تصویر شده است. صنم‌بانو که زن کاردان و دلیری است در برابر عمل شوهرش ساکت نمی‌نشیند. نخست به سراغ عمّه قزی می‌رود:

هان چیه؟ چه شده؟ چرا لالمانی گرفتی؟ دِ حرف بزن مادر فولاد زره، دِ حرف بزن ور ور جادو، سپس گلدان سر طاقچه را برمی‌دارد و بالای سر عمّه می‌برد و او را تهدید می‌کند و بعد، آن را محکم به زمین می‌کوبد. در این میان، سر و کلّه نیمتاج پیدا می‌شود و صنم‌بانو سر او داد می‌کشد. نیمتاج فرار می-کند:

وایستا تا ببینی چطور مادرت را به عزایت می‌نشانم.[۱۹]

صنم‌بانو تا پشت بام، وی را تعقیب می‌کند و چیزی نمانده است که او را بکُشد، امّا در این لحظه اشراف‌السّادات، همسایهٔ صنم‌بانو می‌رسد و او را از

این کار باز می‌دارد. صنم‌بانو با صراحت ازکارهای ناجور شوهرش انتقاد می‌کند: خوبه! خوبه! نمی‌خواهد ریاکاری کنی. همین که صبح بروی و شب برگردی و یک بابای خشک و خالی بگویی که نشد کار. به جای کُرکُری خواندن، دست از بی‌صفت‌گری‌ات بکش و برایشان بابایی کن.[۲۰] داستان در جاهایی بافت شاعرانه و تصویری و حتّی سمبولیک (نمادین) پیدا می‌کند. در مثل آنجا که دلنواز، مادرش را از باغ عزیزالله خان به سوی دشت و تپّه می‌برد یا آنجا که او در غم دوری از نادر و التهاب بیماری خانم‌جان، عروسک هدیهٔ زبیده را خراب می‌کند، سینه را می‌شکافد و خاک ارّه‌ها را بیرون می‌ریزد و با لحنی سرد به زبیده می‌گوید: این که دل ندارد. (ص ۱۹۸)

نمادهای دیگری که در داستان به کار برده شده و نمادهای «مار و سیب»، «کلاغ» و «النگو با نقش مار» است. این نمادهای عتیق است. سیب در فرادهش مسیحی و گندم در فرادهش ما «میوهٔ ممنوع» است. کلاغ البتّه در آغاز، خوش‌خبر بوده و بعد بدشگون شده (یکی از مراتب مهرآیینی، مرتبهٔ کلاغ بوده است). گربهٔ سیاهی که در زمان بیماری و بحران بیماری خانم جان به صحنه می‌آید خبر از بدشگونی و مردن این زن می‌دهد. نیمتاج‌خانم با النگوهایش نماد شور سرشتی می‌شود. می‌دانیم که نمادها در قیاس با تصویرها، القائات حسّی و معنایی ژرف‌تری دارند. در روایت‌های کهن، «مار»، جانوری است از آن جهان خاکی و بر زمین می‌خزد و نیز با شیطان نسبت دارد (*عهد عتیق*، سفر تکوین «پیدایش») در روایت‌های ما نیز ماجرای مار و شیطان آمده است. شیطان قصد ورود به بهشت دارد و از جانوران کمک می‌خواهد ولی آنها درخواست او را نمی‌پذیرند. پس:

مار، شیطان را میان دو دندان از دندان‌های خود جای داد و آن گاه به درون بهشت آمد... ابلیس به بهشت درآمد و به فریب‌کاری و فریفتن آدم و حوّا

پرداخت... و گفت: پروردگارتان شما را از این درخت (بوتهٔ گندم) بازنداشت مگر برای آنکه دو فرشته نگردید.[۲۱]

و نیز آمده است که:

مار به زن گفت هر آینه نخواهید مرد، بلکه چشمان شما باز شود و عارف نیک و بد خواهید بود... زن گفت: مار مرا اغوا کرد.[۲۲]

نیمتاج خانم، یعنی یکی از اخلاف حوّا، احمد علیخان را اغوا می‌کند:

او نفس بلندی کشید. نیمتاج دست دراز کرد تا استکان خالی را از جلو او بردارد. شعلهٔ سرخ چشمان مار، چشم مرد را زد.[۲۳]

دستی که النگویی به شکل مار به دورش حلقه بسته بود به سوی او دراز شد... هوا ناگهان تاریک شد و بارانی تند در و پنجرهٔ دکّان را به لرزه درآورد... علیخان مسحور چشمان سرخ مار گفت:

چرا نمی‌گویی از ما بهتران.

زن خندید: شاید هم بهتر از ما بهتران.

احمد علیخان تکانی خورد، سر را میان دو دست گرفت: شاید هم شیطان![۲۴]

در جای دیگر می‌خوانیم:

ماه‌منظر، سراغ کُمد چوب گردویی که در اتاق دیگر بود رفت و به جوانی که از دهان مار سیب می‌گرفت زل زد.[۲۵]

از این قبیل نمادها و تصاویر در داستان کم نیست و طبعاً خواننده باید متوجّه القائات معنایی آنها شود. نکتهٔ مهّم امّا در اینجاست که این نمادها و تصاویر در جاهایی در بافت داستان، خوش نشسته است و معانی را پررنگ‌تر می‌کند. کار نویسنده در این زمینه آن است که برخی از نتایج اخلاقی آن تصاویر و نمادها را بیان کند، امّا این کار البتّه باید از دالان القائات حسّی گذر کند تا به معنا برسد و از آب درآوردن چنین معانی و تصاویری آسان نیست و

باید گفت نویسنده، کاری دشوار به عهده داشته و در بسیاری موارد موفّق بوده است. البتّه گفت و گو دربارهٔ نمادهای کهن ـ از جمله نماد مار و زن یا سیب و گناه به درازا می‌کشد و جای آن در این مجال نیست. آنچه در این مجال می‌توان گفت آن است که زن، سرچشمه مِهر و نیکویی و زایش و لطف است. در مقام مادر، خواهر و همسر، شایسته بزرگترین احترام‌هاست البته باید خود هم بخواهد و به مرتبهٔ بلند شایستگی‌های خود برسد. در جایی از کتاب، اسدالله زبیده را به حدّ کُشت می‌زند، دلنواز این خبر را به مادر بزرگ می‌دهد و او را با خود واگویه می‌کند:

جان به جانشان کنی همه مردها از یک قماشند، امّا زن کتک بخورد بهتر از این است که اجازه دهد یک ترگلک ورگلک بیاورند و همسفره‌اش کنند.[۲۶]

واقعیّت و سخن تلخی است و عادلانه نیست خانم جان چنین سختی بگوید، امّا برای زنان داستان و زنی مانند زبیده که از طبقهٔ عوام است و فقیر است آیا وضعی جز این بوده است که حتّی کتک بخورند تا بتوانند مرد خود را نگاهدارند؟ گرچه زبیده هم کتک می‌خورد و هم هوو به سرش می‌آید!

پی‌نوشتها

۱. *کوچهٔ اقاقیا*، صص ۷۵ ـ ۷۶.

۲ـ۳ـ۴ـ۵. همان، صص ۱۵۴ و ۱ـ۱۸۰ و ۲۱۰ و ۱۹۶ (دربارهٔ ساره و هاجر بنگرید به *الکامل*، ج ۱، ص ۱۱۲).

۶ـ۷ـ۸ـ۹ـ۱۰. صص ۱۹۴ و ۸ و ۱۲۰ (در این زمینه بنگرید به این صحنه: از او می‌خواست که عصر با هم بروند بوت کلوب چرخی بزنند و بستنی بخورند، ص ۱۹۴، پس رویدادها نباید در دورهٔ قاجار باشد)، ص ۱۲۴.

۱۱ ـ ۱۲ ـ ۱۳ ـ ۱۴ ـ ۱۵. *سفرنامهٔ پولاک*، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، تهران، ۱۳۶۸، صص ۱۸۸، ۲۶، ۲۵، ۲۲۶.

۱۶ـ ۱۷ـ ۱۸ـ ۱۹ـ۲۰. صص ۱۹۷، ۲۰۷ (بنگرید به این صحنه: «ابوتراب سوار کالسکه از جلو کوره‌پزخانه می‌گذرد: حاجی قران، حاجی قران... میرزا، مشتی قرانی در هوا پاشید» (۱۶۶، صص ۱۷۸، ۲۰۲، ۲۰۳)

۲۱ـ۲۲و۲۳و۲۴و۲۵. *الکامل*، ج ۱، ص ۳۵، *عهد عتیق*، سفر پیدایش، فصل ۳، صص ۱۲۹، ۱۰۲، ۱۴۸.

۲۶. ص ۱۰۴ و نیز بنگرید به این جمله: «دخترک خوش چشم و ابروی سیّد صدیقه در ۱۴ سالگی داشت زن مرد زن‌دار پنجاه ساله‌ای می‌شد» (ص۱۷۶).

چهره‌های ادبیات کودکان و نوجوان*

(قصه‌های هوشنگ مرادی‌کرمانی)

من در حال حاضر، کمتر داستان و شعر کودکان و نوجوانان را می‌خوانم. هم مجالش را ندارم و هم حوصله‌اش را. اما چندی پیش برحسب تصادف، *داستان آن خمرهٔ هوشنگ* مرادی را یافتم و خواندم. جذّابیت کتاب مرا واداشت که قصه‌های دیگر این نویسنده را هم بخوانم. این قصه‌ها را هم جذّاب و آموزنده یافتم و به این نتیجه رسیدم که هوشنگ مرادی کرمانی، یکی از نویسندگان صاحب اندیشه و ذوق و مبدع ادبیات معاصر ماست، که اندیشه‌ای بکر و قلمی روان دارد. البته امروز، قدر این نویسنده شناخته شده است، به طوری که از آثارش فیلم ساخته و ترجمه کرده‌اند و جوایز ارزنده‌ای به او داده‌اند. مهمترین اثر مرادی، مجموعهٔ *قصه‌های مجید* است که جوایز و لوح تقدیر فراوان گرفت و سبب شد نام و آثار این نویسنده به درون خانه‌ها برود و علاقه‌مندانی فراوان بیابد.

خوشبختانه، پژوهشگر جوان، سید علی‌کاشفی خوانساری، به همراهی مظفر سالاری ـ که مجموعهٔ چهره‌های ادبیات کودکان و نوجوان را تهیه می‌کنند ـ یکی از شماره ردیف این سلسله کتابها را به مرادی کرمانی اختصاص

---

* *جام‌جم*، شنبه ۲ تیر ۱۳۸۰.

داده‌اند که در سال۱۳۷۹به چاپ رسیده است. کتاب دربردارندهٔ ده فصل است که به زندگینامهٔ نویسنده، فهرست آثار، مصاحبه‌ها، نمونهٔ آثار و نقد داستان‌های او می‌پردازد و در هر فصل آگاهی ارزنده‌ای دربارهٔ مرادی کرمانی به دست می‌دهد و روی هم رفته تک‌نگاری جامع و آموزنده‌ای است.

زندگانی و تلاشهای مرادی کرمانی بسیار طرفه است و نشان می‌دهد که فرد اگر بخواهد، می‌تواند سد شرایط سخت محیط را بشکند و به عرصهٔ وسیع آزادی گام بگذارد. بهره‌گیری از امکان‌ها و دگرگون کردن شرایط گرچه دشوار است، اما ناممکن نیست و مرادی کرمانی توانسته است به رغم دشواری‌های زیست، گام به گام جلو برود و امروز در کسوت یکی از پرکارترین و مبدع‌ترین نویسندگان ادبیات کودکان و نوجوانان درآید. طرفه‌تر این که قصه‌های او نه فقط برای کودکان و نوجوانان، بلکه برای بزرگسالان نیز جذاب و دلپذیر است و ایشان را نیز می‌تواند به کار آید.

مرادی در سال ۱۳۲۳ در روستای سیرچ کرمان به دنیا آمد. آموزش ابتدایی خود را در این روستا دید و سپس برای ادامهٔ تحصیلات به کرمان و تهران آمد و در رشتهٔ زبان انگلیسی لیسانس گرفت، نویسندگی را از سال ۱۳۳۹ در رادیو کرمان آغاز کرد و در سال۱۳۴۷، نخستین داستان‌های او در مطبوعات انتشار یافت. زادبوم این نویسنده روستای دورافتاده‌ای است و مرادی از پدر و مادر روستایی به دنیا آمد. در سه یا شش ماهگی مادرش را از دست می‌دهد. پدرش ژاندارم بوده و حادثه‌ای سبب می‌شود وی دچار اختلال حواس شود و تا پایان عمر گوشه‌نشین باشد. یکی از عموهای او معلم روستاست و مشوق او در سوادآموزی و کتاب‌خوانی است، زندگانی او را پدربزرگ و مادربزرگ پدری‌اش سرآوری می‌کنند.

آن‌طور که نویسنده خود می‌گوید، مادربزرگش به او بسیار کمک می‌کند و بر او تأثیر می‌گذارد. گمان می‌رود که «بی‌بی مجید» تصویری از مادربزرگ خود اوست. می‌گوید:

قصه‌های مجید نه کاملاً واقعی است و نه کاملاً تخیلی. جنبه‌های واقعی مجید از زندگانی و خاطرات کودکی خودم است. جنبه‌های واقعی بی‌بی از مادر بزرگم که پس از مرگ مادر تا سیزده سالگی مرا بزرگ کرد. زن روستایی پخته، زجرکشیده و مذهبی که به نوعی معتمد اهالی روستا به شمار می‌آمد. با داروهای گیاهی به شکل سنتی بیماران را درمان می‌کرد و... او را ننه جان صدا می‌کردم... بی‌بی مجید تصویری از مادربزرگی با رگ و ریشه روستایی و سختی کشیده است که روی پای خودش ایستاده و مهر و عاطفه و فضیلت روستایی و باورهای مذهبی را در خود دارد. زنی سرد و گرم چشیده و داناست، بی‌آن‌که درس خوانده باشد. مجید هم نمونه‌ای از نوجوان‌هایی آشناست، با همهٔ آرزوها، محرومیت‌ها و پیروزی‌ها و ناکامی‌ها آشناست که با سماجت و سرسختی می‌خواهد به خواست‌هایش برسد. (ص۳۳)

مرادی در مدرسه، زیاد درسخوان و زرنگ نیست، حس بی‌مادری او را آزار می‌دهد، گوشه‌نشین است، هیچ بازی و سرگرمی‌ای جز کتاب خواندن و خیالبافی ندارد. بیشتر شبیه شخصیت «مراد» داستان «نخل» است: «نوجوانی که گاوی دارد و همه چیزش در وجود این حیوان خلاصه شده. او هم گاوی داشته که او را به کنار رودخانه می‌برده و می‌چرانده و خود لای پونه‌ها می‌خوابیده و به آسمان می‌نگریسته. خود او می‌گوید: « من عاشق آسمان هستم»

مرادی کرمانی، زندگانی سختی دارد. برای تهیهٔ معاش باید کار کند. به کارهای متفاوتی مانند چوپانی، نانوایی، شاگردی کتابفروشی و نوشتن آگهی فیلمها دست می‌یازد و در همه‌حال برای رسیدن به هدف؛ هنرپیشه شدن، به در و دیوار می‌زند. از مجید محسنی کمک می‌خواهد، به تهران می‌آید، در

روزنامه‌ها مقاله می‌نویسد، با هنرمندان آشنا می‌شود، یکی از داستان‌های او را بازنویسی می‌کنند و در مجلّهٔ *خوشه* به چاپ می‌رسانند. از همین داستان کوچک می‌توان به استعداد و ابداع مرادی کرمانی پی برد. درونمایهٔ قصه، ماجرای اهالی یک کوچه است که حس می‌کنند خیلی خوشبخت هستند، ولی بلیت فروش اعانهٔ ملی هر روز به کوچه می‌آید و می‌گوید ای مردم! بلیت بخرید تا خوشبخت بشوید. او اصرار دارد که این آدمهای خوشبخت را خوشبخت‌تر کند. می‌بینیم که قصه حال و هوای طنزآمیز دارد و زاویهٔ دیدی تازه.

مرادی که در هنرپیشگی توفیقی به دست نمی‌آورد، به قصه‌نویسی روی می‌آورد و نثرپردازی را از مجلّهٔ *خوشه* و سردبیر آن، ارتباط با مخاطب را از نشریه‌های هفتگی، و گفتگونویسی را از رادیو می‌آموزد. قصهٔ «لباس عید» را برای برنامهٔ خانواده رادیو می‌نویسد و پخش می‌شود و زود به اصطلاح گل می‌کند و سیل نامه و تلفن تشویق‌آمیز به ادارهٔ رادیو جاری می‌شود و همه خواهان ادامه آن می‌شوند.«لباس عید» از مجموعه قصه‌های مجید است که طرفدارن پر و پا قرصی دارد.

قصه‌های مجید همان‌طور که نویسنده می‌گوید، انعکاسی از زندگانی و آرزوهای خود او و جوانان و نوجوانانی است که می‌کوشند در زندگانی به جایی برسند. زبان داستان ساده است و لحظه‌های تلخ و شیرین نوجوانی کوشا را بیان می‌کند. در هر قصه رویدادهای خنده‌آوری هست که اگر خوب به آنها بنگریم، در ژرفایش به رنج آدمی دست می‌یابیم. برای مجید و همسالان او که مشکلات اجتماعی، اقتصادی و خانوادگی بسیار دارند، راهی جز مبارزه و تلاش وجود ندارد. درست است که بسیاری از این تلاشها به ثمر نمی‌رسد، اما این، مانع کار و کوشش مجید و همسالان او نمی‌شود. در داستان‌ها، مجید و بی‌بی دو شخصیت مکمل یکدیگرند. مجید نوجوانی است فقیر، اما بلندنظر و دارای استغنا. نویسنده او را در حال بازی، کار، کناره‌گیری، از دیگران،

دوچرخه‌سواری، خرید مایحتاج روزانه و... نشان می‌دهد. بیان قصه‌ها ساده، نقلی و طنزآمیز است. در کتاب اول، قصهٔ سلمانی سوم، می‌خوانیم:

تعطیلی تابستان زلفی گذاشته بودم که بیا و تماشا کن! سرم را می‌گرفتند، پایم را می‌گرفتند، جلوی آینه بودم و شانه به دست. در کار راست و ریست کردن زلف یا به قول بی‌بی، «آلا گارسون» کردن.

بیان ساده و نقلی و صمیمی قصه، کشش آن را زیادتر کرده است. نویسنده در شخصیت‌پردازی مهارت دارد و زود خواننده را با مجید و بی‌بی آشنا می‌کند. در برخی از قصه‌ها، نقلی بودن روایت سبب شده است شخصیت‌ها و صحنه‌ها در سایه قرار گیرند، اما در قصه‌های دیگر به توصیف، شخصیت‌پردازی و صحنه‌سازی توجه شده و روایت داستانی خوبی به وجود آورده است. در کتاب دوم قصّهٔ دوچرخه آمده است:

وقتی بی‌بی یقهٔ یکی‌شان را می‌گرفت و سر درد دلش باز می‌شد، خودم را می‌کشیدم کنار و می‌رفتم تو کوک مدرسهٔ اعیانی و بچه‌ها. حیاط بزرگ در نداشت و دار و درخت مدرسه را نگاه می‌کردم و تور سفید و تازهٔ والیبال، سبد بسکتبال و سایر بند و بساط بازی را.

توپ نو پرباد را می‌دیدم که رو دست بچه‌ها بالا و پائین می‌رفت و می‌چرخید و زمین می‌خورد و تاپ و تاپ صدا می‌کرد. به هیاهوی شاد و غش غش خندهٔ بلند و شاد بچه‌ها گوش می‌دادم.

نویسنده گاهی موقعیت خنده‌آور می‌آفریند، اما در پشت این موقعیت خنده‌آور، رنج انسانی را می‌توان مشاهده کرد.

از بخت بد، کف حوض لیز بود. تا آمدم یک قدم ور دارم، دست بگیرم به لبهٔ حوض، پام لیز خورد، شلپی افتادم تو آب. باز پریدم که کاسهٔ زانوم همچنین قایم خورد به لبهٔ سنگی حوض که دلم ضعف رفت.

در همهٔ داستان‌های مرادی کرمانی، گوشه‌هایی از زندگانی و فضای مادی و معنوی این مرز و بوم به تصویر کشیده می‌شود. درمثل در قصه *نخل* (۱۳۶۱) پسر نوجوانی را می‌بینیم که پدر و مادرش را از دست داده و در خانهٔ خاله‌اش زندگانی می‌کند. روزی درویش پیر، هستهٔ خرمایی برای او می‌کارد. روستائیان می‌گویند که در روستایشان نخل سبز نمی‌شود، اما پسر به ساقهٔ روییده نخل دل می‌بندد. مدتی بعد، پسر را برای گماشتگی به شهر می‌فرستند، اما او در میان راه فرار می‌کند و به روستایی که نخلهای زیبایی دارد، می‌رود. نخل پسرک نیز پا می‌گیرد و درخت تنومند و پرباری می‌شود.

داستان آن خمره هم در روستا می‌گذرد. خمرهٔ آب مدرسه می‌شکند و معلم برای خرید خمرهٔ جدید یا تعمیر خمرهٔ شکسته، دست به کار می‌شود. نامه‌های او به ادارهٔ آموزش و پرورش به نتیجه‌ای نرسیده است، پس برای تهیهٔ آب آشامیدنی دانش‌آموزان باید فکری کرد. معلم، راههای متفاوتی را در این زمینه می‌آزماید و این همه رویدادهایی به وجود می‌آورد شنیدنی و خواندنی. داستان، چاشنی طنز دارد که گاه بسیار تلخ می‌شود. آقای صمدی، معلم روستا برای تعمیر خمره از شاگردان یاری می‌طلبد. برای چسباندن خمره، پانزده تخم‌مرغ جمع شده است. روی تخم‌مرغها نقاشی، شکلها و امضای آورندگان آنها دیده می‌شود. بعضی‌ها تخم‌مرغ نیاورده‌اند، بعضی‌ها چون تخم‌مرغ نداشته‌اند، پول آورده‌اند. همهٔ فکرها به تخم‌مرغ‌ها و نحوهٔ استفاده از آنها جلب شده است. عده‌ای نگرانند و عده‌ای دیگر خوشحالی و شیطنت می‌کنند. ناگاه، رضایی، یکی از شاگردان می‌گوید: آقا تخم‌مرغ فراوانی جمع شده، خدا بدهد برکت. سفیده‌هایشان مال چسباندن خمره، زرده‌شان را هم خودتان نوش جان می‌کنید. خوب کلکی زدید که این قدر تخم‌مرغ جمع شد!

این حرف، معلم را بشدّت می‌رنجاند و او را ناچار می‌کند به شاگردان بگوید تخم‌مرغ‌ها را به خانه‌شان ببرند، اما این حرف در همان زمان نشان می‌دهد که مردم روستا چقدر فقیرند و چگونه زندگی می‌کنند.

برخی از آثار مرادی کرمانی، ادبیات روستایی نیز هست، به این معنا که رویدادهای آن هم در روستا می‌گذرد و هم وضع زیست و خصلت مردم روستا را نشان می‌دهد. ادبیات روستا تا پیش از آثار امین فقیری، شفیانی، دولت‌آبادی، بهرام حیدری و چند تن دیگر، یا آغشته به رمانتی‌سیسمی شاعرانه بود و اوصافی خیالپردازانه و اشرافی از روستا به دست می‌داد، یا ناتورالیستی بود و بر کاستی‌ها و فقر و نادانی روستائیان تأکید می‌کرد و جنگ و جدل و خشونت خوانین و رسمهای خرافی مردم را با رنگی تند نمایش می‌داد، چنان‌که گویی در روستا هیچ اثری از کار و کوشش و خلاقیت و زیبایی موجود نیست و خشونت خوانین و منازعهٔ روستائیان با آنها و با هم، عامل عمده و اصلی زندگانی روستاست. اما امین فقیری و شفیانی و سپس مرادی کرمانی نشان دادند که بیشتر آنچه در ایران دربارهٔ روستا و روستائیان نوشته شده، دور از واقعیت است و اغلب به قلم کسانی نوشته شده که نه فقط روستاها را ندیده‌اند، بلکه از نزدیکی آنها هم عبور نکرده‌اند. این نویسندگان از بطن زندگانی روستا برخاسته‌اند، روستا و روستاییان را می‌شناسند و نگاهشان به زندگانی مردم روستا اصیل و تازه جویانه است و آثارشان همیشه نکته‌ای تازه و بدیع به نمایش می‌گذارد. در مثل، در قصهٔ «شیر» مرادی کرمانی، کودک بی‌مادری را می‌بینیم که بیشتر زنهای آبادی چندباری به او شیر داده‌اند و اکنون او را فرزند خود می‌دانند.

ناگفته نماند که داستان «شیر» را بعضی از ناقدان نه قصه، بلکه طرح یا بیان تصویری احساسی دانسته‌اند، اما این نظر درست نیست و «شیر» قصهٔ طرفه‌ای است و شاید وصف حالی از زندگانی خود نویسنده باشد. قصه، رابطهٔ بین

نویسنده (و هنرمند) و مردم را بیان می‌کند. مام میهن به او شیر می‌دهد و او را می‌پروراند. پس او از آن همه است، نه از آن فرد یا طبقه‌ای ویژه.

کتاب «چهرهٔ هوشنگ مرادی کرمانی» آگاهی‌های جامعی دربارهٔ این نویسنده به ما می‌دهد. صورت آثار و انتقاد منتقدان و خلاصهٔ برخی از قصه‌ها و نمونهٔ آثار هریک در کتاب، در جای خود قرار داده شده و به‌خوبی تنظیم شده است. برخی از انتقادها البته ضعیف است، اما این نقص کتاب نیست و نقص کار کسانی است که در کار انتقادی خود، دقت لازم را نداشته‌اند.

با این همه، بهتر بود سیدعلی کاشفی و مظفر سالاری، خود نوشتن نقد برخی از قصه‌های مرادی کرمانی را تعهد می‌کردند تا این نویسنده بهتر شناسانده شود و کتاب نیز کاملتر و پربارتر از آب درآید و نیز باید امیدوار بود مولّفان، کار معرفی و نقد آثار نویسندگان دیگر را نیز پی گیرند و برای علاقه‌مندان و پژوهندگان ادبیات معاصر ایران، مجموعهٔ نفیس و جامعی فراهم آورند و به چاپ برسانند.

هزارپاره برق درخشان*

(خشم و عصیان، رُمان، حسن خادم، ۱۳۷۹)

داستان *خشم و عصیان* حسن خادم، داستان آفرینش آدم و حوا و هبوط آنها بر کرهٔ زمین است. خادم نویسنده‌ای است پرکار و آثاری از این دست را نوشته و به چاپ رسانده است: *گورستان فرشتگان*، *غار آسمان*، *طاعون زمین*، *آب تلخ*، *پرواز خنجر*، *سوسک پرنده*، *در همسایگی ما*، *خنجر برهنه* (مجموعهٔ داستان-های کوتاه)، *دروازهٔ مغرب* (مجموعهٔ داستان‌های کوتاه) و... او در سال ۱۳۳۸به دنیا آمده و فعالیت ادبی خود را به طور جدّی از سال ۱۳۵۷ آغاز کرده است.

رمان *خشم و عصیان* داستان مفصّل و بلندی است که از ارادهٔ آفریدگار می-گوید و از مقام و کردار فرشتگان و آفرینش انسان و نافرمانی او و از عزازیل (شیطان) و وسوسه‌هایش، پس در این زمینه با داستان‌های دیگر معاصر فارسی متفاوت است. این تفاوت منحصر به اشخاص داستانی و زمان و مکان و کردار ایشان نیست، بلکه در محتوای کتاب و مقصد نویسنده نیز دیده می‌شود. کوشش نویسندگانی مانند مهدی شجاعی، فیروز زنوزی جلالی، قاسمعلی فراست، ابراهیم حسن‌بیگی و خادم و دیگران برای به وجود آوردن قصه‌های دینی در این دو دههٔ

---

* *جام‌جم*، یکشنبه ۱۰ تیر۱۳۸۰، دوشنبه ۱۱ تیر۱۳۸۰.

اخیر، طرفه و درخور توجه است. نمونهٔ کاملتر این نوع قصه‌ها را در آثار میثاق امیرفجر می‌بینیم که صبغهٔ عرفانی دارد و نویسنده خود آن را «رمان متعالی» یعنی رمانی که می‌خواهد از مرز تجربهٔ محسوس بگذرد و به فرامحسوس برود، نامیده است. رمان *خشم و عصیان* را نیز می‌توان نوعی«رمان متعالی» نامید؛ هرچند جنبهٔ عرفانی آن کمتر و جنبهٔ مذهبی آن بیشتر است. باز در همین زمینه رمان *مخلوق* (۱۳۷۹) فیروز زنوزی جلالی و چاپ آن رویداد تازه‌ای در عرصهٔ داستان‌نویسی معاصر ماست که در دو سطح گوناگون محسوس و فرامحسوس در حرکت است و کوششی است برای یافتن مفتاح چون و چند مقدرات بشری و آنچه او می‌تواند یا باید بتواند در این عرصه به انجام برساند.

باری، رمان *خشم و عصیان* داستان آفرینش انسان و هبوط او را می‌گوید. داستان، پیچ و خمی ندارد و در واقع بازسازی طرفه‌ای است از آنچه در اخبار و احادیث ما آمده بود و آغاز و پایان کار آدمی را نشان می‌داد و چکیدهٔ آن این است:

آفریدگار اراده می‌کند آدم، خلیفهٔ خود را بر زمین بیافریند. فرشتگان در هراس از کردار آدم، خطاب به آفریدگار می‌گویند: آیا موجودی خواهی آفرید که در زمین به فساد و خونریزی خواهد پرداخت؟ او پاسخ می‌دهد که من در این آفرینش به رازی آگاهم که علم آن را به شما نیاموخته‌ام... بدانید آنچه اراده به خلقت آن کرده‌ام، سرور کائنات خواهد شد و باشندگان و همهٔ فرشتگان زبان به ستایش او خواهند گشود... از برکت وجود او زمین و این آسمان، عظمت خود را بازخواهند یافت.

برحسب روایت‌ها، این باشنده یعنی آدم ابوالبشر جمع اضداد است. از سویی به برکت آفرینش او، نیروی جان و زندگانی در کالبد خاکی روی زمین جاری خواهد شد و فرشتگان به عظمت و قدسی بودن وی اقرار و او را سجده خواهند کرد؛ اما از سویی دیگر همین آدم بر خدا عصیان خواهد ورزید و برخلاف فرمان الهی از میوهٔ ممنوع خواهد خورد و ستمکار خواهد شد.

در اینجا ما وارد عرصهٔ تئولوژی (الاهیات) می‌شویم و می‌خواهیم رازهای خلقت را دریابیم، اما این راز حتی بر فرشتگان مقرب پوشیده است و گفتمان دربارهٔ آن در مرز ناممکن. مشکلی که در برابر نویسندهٔ رمان قرار داشته نیز همین بوده است. طبعاً در اینجا او باید رویدادها را دراماتیزه کند و به صحنهٔ نمایش بیاورد. به نمایش درآوردن هر واقعه‌ای مستلزم وجود زمان و مکان، فضا، عوامل متضاد و پیش‌برندهٔ داستانی است. بدون تردید در این عرصه، قهرمان قهرمانان و آن که ارادهٔ او بر همه چیز و همه کس استیلا دارد، آفریدگار است و به تعبیری می‌شود گفت که هستی‌های دیگر در جوار هستی او، سایه-ای بیش نیستند و در این زمینه «حتی نمی‌توانند نام هستی را ببرند» چه رسد به این که دم از هستی و وجود بزنند. حال عاملی که بتواند در برابر ارادهٔ الهی قد علم کند، کیست؟ مگر آفریده می‌تواند در برابر آفریدگار خودی بنماید و دم از«من» و «منی» بزند؟

خوب در این صورت، همان‌طور که بزرگان گفته‌اند، مشکل را باید مسکوت‌عنه گذاشت و گفت«حافظ! اسرار الهی کس نمی‌داند خموش!» یا به صرف روایت‌ها بسنده کرد. اما نویسندهٔ *خشم و عصیان* خواسته است در این اسرار با نحوهٔ هبوط آدم کندوکاو کند و آن را به صحنهٔ رمان بیاورد. آنچه پس از این می‌آید، دربارهٔ نحوهٔ اجرای داستانی روایت است، نه دربارهٔ روایت، که در گذشته دبستان‌های کلامی معتزله، اشاعره و الاهیات و عرفان ... به شرح و بسط در این زمینه داد سخن داده‌اند و آرای ایشان چندین قرن معرکه‌آرای جدالها و گفتمان‌های طولانی بوده و هنوز نیز هست.

آنچه در روایت روی می‌دهد، در ساحت فرامحسوس است. حضور الهی در عرصهٔ ملکوت و خطاب او به فرشتگان زبان و بیانی می‌طلبد فراتر از زبانی که *خشم و عصیان* با آن نوشته شده است. البته نویسنده کوشیده است با بهره‌گیری از

رنگها و اصوات و استعاره‌های رنگین، شکوه آفرینش را بیان کند، چنان که می‌نویسد:

ناگهان نوری خیره‌کننده سرتاسر عرش را در خود جای داد. نوری گسترده که از آن سوی هزاران حجاب نور می‌تابید. آن‌گاه جملگی فرشتگان سر به سجده نهادند. زیرا نور خداوند جلوه‌گر و صحرای عرش در این تابش مقدس غرق شده بود.(ص۴۶)

بهره‌گیری از این اوصاف و اوصافی مانند: هزار پاره برق درخشان چون شهاب تیزرو با خروشی توفنده به سوی اعماق فضا شتافتند، یا: بوی عطری خوش ... همچون رودی عظیم بر سراسر کرانه‌های آسمان و جمیع صحراهای عرش روان شده بود، یا: آن‌گاه خورشید فروزان از میان افق سرخ، که رنگین کمان آن را شکافته بود... گرچه تا حدودی خواننده را در فضایی «فرامحسوس» قرار می‌دهد، باز پایه بر تعابیر محسوس دارد. رود نقره‌گون، درخت کبود، بوتهٔ یاقوت‌نشان، ابر خاکستری، آتش مذاب، خروش رعد، نور سبز، جام سرخ، چشمه‌های جوشان شیر و عسل... او را به واقعیت باز می‌گرداند. خواهید گفت سهروردی، محی‌الدین عربی، احمد غزالی، مولوی و دیگران نیز در وصف فرامحسوس همین تعابیر و اوصاف را به کار برده‌اند و فرامحسوس را با زبان محسوس بیان کرده‌اند. این سخن البته درست است، اما با این تفاوت که عارفان یاد شده زبان محسوس را پلی ساخته‌اند برای رسیدن به حوزهٔ فرامحسوس، یعنی الفاظ ایشان نه همچون استعاره یا تشبیه، بلکه همچون نماد به کار برده شده. سخن ایشان رمز و نماد است و هر کلمه و وصفی را رمز می‌گیرد برای القای آنچه دیده ناشدنی و وصف ناشدنی است. درحالی که نوع ادبی رمان نمی‌تواند بدون شرح جزئیات و وصف واقعیت‌های محسوس همچنان رمان باقی بماند، از این روناچار به جایی می‌رسد که با زبان

شعر وصف حال کند، چنان که رمان *خشم و عصیان* چنین می‌کند، اما در اینجا با دشواری دیگری روبه‌رو می‌شود و آن سستی گرفتن عامل کشش داستانی است.

از این‌رو نویسندهٔ *خشم وعصیان* به‌ویژه در دویست سیصد صفحهٔ آغازین رمان، به تفصیل و اطناب گراییده است. تعابیر و اوصاف اغلب رسا و خوب است، اما چون مکرر می‌شود؛ خسته کننده از آب درمی‌آید.

در وصف فرامحسوس، رمز و نماد شاید کارایی بیشتری داشته باشد. به همین دلیل عارفان در کار خود از زبان رمزی و نمادین به بهترین وجه بهره‌برداری کرده‌اند. در *خشم و عصیان* در مثل در وصف باغ بهشت آمده است:

پرندهٔ زیبا در زمینی که از سبزی می‌درخشید، فرود آمد. در اطراف آن زمین، رودهای شیر، شراب و آبهای شیرین و گوارا جاری [بود] و آدم صدایشان را می‌شنید که خداوند را به یگانگی ستایش می‌کردند. بعد این پرنده به آسمان بالا رفت و آن‌گاه از میان درختان که ساقه‌هایشان چون بلور می‌درخشیدند، فرشته‌ای با جامه‌ای از حریر سرخ ظاهر گردید و با چشمان سیاه خود بر آدم خوش‌آمد گفت... من فرشته‌ای هستم از فرشتگان بهشت. اینجا باغ حوّاست. این باغ زیبا جایگاه تست ... آدم به سویی که فرشته نشان می‌داد، نگاه کرد. تختی از یاقوت به رنگ آتشی بس درخشان دید که بر روی آن فرشی از ابریشم به رنگ سرخ کشیده شده بود. فرشته... گفت: آنجا بنشین و از دیدن این بهشت زیبا لذت ببر. اینجا هرچه دلت میل کند، برایت مهیا می‌شود ... آیا به این مرغ بهشتی که گوشتی بس لذیذ دارد، میل نداری؟ خداوند او را برای تو خلق کرده تا از گوشت آن تناول کنی. (ص۳۵۴)

می‌بینیم که در این فراز، الفاظ به همان معانی واقعی خود به کار رفته‌اند و استعاره‌ها و تشبیهات نویسنده برای پررنگ کردن مکانی که فرامحسوس است، به کار آمده است. اما اوصاف عارفان از جنس دیگری است و سرچشمهٔ آن اختلاف نظرگاه آنها و دیگران است. بهشت و دوزخی که عارف می‌بیند و

وصف می‌کند، با آنچه عوام مردم به تصور می‌آورند، متفاوت است. عارف به نیایش و ستایش پروردگار می‌پردازد نه به امید ثواب و خوف از عقاب، بلکه به سبب دوستی خدا. آنها مرگ را نیز نیستی نمی‌دانند، بلکه مرحله‌ای از مراحل سیر استکمالی انسان می‌شمارند. در نظر ایشان میزان همانا عقل است و بهشت و دوزخ دو حالت از حالات آدمی است. عین‌القضاۀ همدانی گفته است: دوستان خدا چون او را ببینند، در بهشت باشند و چون بی او باشند، خود را در دوزخ دانند(*تمهیدات*،ص ۲۹۱)، و خواجه عبدالله انصاری سروده است:

روز محشر عاشقان را با قیامت کار نیست
کار عاشق جز تماشای وصال یار نیست
از سر کویش اگر سوی بهشتم می‌برند
پای ننهم که در آنجا وعدۀ دیدار نیست
(*مناجات نامه*،۲۰۸)

عارفان با این زبان هم توانسته‌اند مرحله‌ای بالاتر از آنچه عوام، حقیقت می‌پندارند، ارائه دهند و هم افقی گشوده‌اند که گستردگی آن حیرت‌انگیز است. مهمترین ویژگی این افق و این سیر و سلوک معنوی، توجه دادن انسان به پرورش نیروهای درونی او بوده است بدین معنا که عارفان انسان را ناقص و جنس او را از مس می‌دانسته‌اند و البته می‌افزودند که این نقص به وسیلۀ عشق به کمال، و این مس به مدد محبت به زر تبدیل خواهد شد:

رهرو منزل عشقیم و ز سرحدّ عدم
تا به اقلیم وجود این همه راه آمده‌ایم

وصف این معانی در قالب شعر و درام می‌گنجد، چنان که سنائی، عطار، مولوی نیز در ورود به این موضوعات از شعر و رمانس (*سیرالعباد الی المعاد*

سنائی، *منطق‌الطیر* عطار...) بهره گرفته‌اند و دانته و گوته در وصف این عوالم درام نوشته‌اند.

خشم و عصیان از لحاظ ساختار از همان الگویی پیروی می‌کند که درامهایی مانند دکتر فاوستوس کریستوفر مارلو از آن بهره برده‌اند. آفریدگار و فرشتگان و آدم و حوا (پیش از هبوط) در بالا هستند و آدمیزادگان در پائین. عزازیل نیز پیش از عصیان و نافرمانی در آسمان بالا اسکان دارد، اما چون عصیان می‌ورزد، به زمین سقوط می‌کند. درد و رنج عزازیل و پیروان او و آدمیزادگان گناهکار هم جسمی است و هم روحی. با این همه عزازیل و گناهکاران در عصیان خود سماجت می‌ورزند و گاهی نیز خود را محق می‌دانند.

چیزی که طرفه است، این است که عزازیل برخلاف دیگر فرشتگان در کار آفریدگار چون و چرا می‌کند و گویا مایل نیست آدمیزادگان آفریده شوند و در زمین به تباهی و فساد بپردازند. از متن *خشم و عصیان* برخی از اخبار برمی‌آید که پیش از خلقت آدم، باشندگان دیگری آفریده شده بودند و به فساد می‌پرداختند. روح زمین نزد جبرئیل به گله می‌پردازد که:

در جان من زخمی عظیم خانه کرده است. اعمال شریر موجوداتی که بر این سیارهٔ نگون بخت می‌زیستند و اکنون به دیار ناپیدایی رفته‌اند، هنوز مرا در رنج و غمی عظیم نگاه داشته است. (ص۱۶۰)

این باشندگان (فرشتگان «جان») می‌پنداشتند گرمای آتش وجودشان فناناپذیر است، پس بر سیارهٔ زمین طغیانی برپا می‌کنند. آفریدگار به عزازیل فرمان می‌دهد که با لشکری از فرشتگان مرگ، بر سر آنها فرود آید و آنها را تازیانه زند و از جایگاهشان براند.

برای عصیان عزازیل دلایلی یاد شده است، از این جمله: عزازیل به جهت کبر و غرور نخواست به سجدهٔ آدم بپردازد و مقام خود را برتر از او دانست؛ چرا که آدم از خاک است و او از آتش. یا عزازیل از فرط دوستی آفریدگار

نخواست برکسی جز آفریدگار سجده برد. یا نسبت به آدم حسادت ورزید. یا به عقل خود متکی شد و چون عقل چون و چرا می‌کند، به عصیان و انکار برسید.

از میانه‌های رمان، کم‌کم، راه عزازیل از دیگر فرشتگان جدا می‌شود و از نظر شخصیت‌پردازی، تصویر جسمی و روحی او قوام بهتری می‌یابد و هر دم پررنگ‌تر می‌شود، خلقت آدم و سپس آفرینش حوا و سیر و سیاحت ایشان در باغ بهشت به موازات ماجرای عزازیل پیش می‌رود و رمان از حالت وصفی اولیه خارج می‌شود و خاصه داستانی پررنگ‌تر و نیرومندتری می‌یابد.

یازده دعای بی‌استجابت*

(مجموعهٔ داستان، محسن فرجی، ۱۳۷۹)

بیشتر قطعه‌های آمده در کتاب *یازده دعای بی‌استجابت*، طرح و گرته‌ای است از رویدادی یا حالتی عاطفی، که اوج و فرود معیّنی ندارد و بیشتر تأثیراتی را بیان می‌کند که در لحظه‌ای ویژه، راوی یا راویان ماجرا در معرض آنها قرار گرفته‌اند. گاهی ماجراها بین دو دنیای واقع و فرا واقع در نوسان است. گاهی نویسنده به شکار لحظهٔ عاطفی ویژه‌ای توفیق می‌یابد و به اصطلاح، آن لحظه را به تور می‌اندازد. این داستان‌ها و طرح‌ها بیشتر امپرسیونیستی است و زبانی شاعرانه دارد، بنابراین از قصه‌های هدایت، چوبک، علوی و دیگر پیش‌کسوتان فنّ داستان‌نویسی ما فاصله گرفته‌اند و فاصله می‌گیرند. بازی نمادین رنگ‌ها در این قصه‌ها جای نمایانی دارد. تصاویری پی‌در پی در برابر خواننده پدیدار می‌شود، چهرهٔ اشخاص رنگ می‌بازد و رنگ برمی‌دارد، راوی یا اشخاص داستانی گاهی به شور و هیجان می‌آیند و گاهی مبهوت و مات بر جای می‌مانند، رنگ‌ها به‌هم می‌آمیزند. حرکت اشخاص داستانی زیاد صریح و روشن نیست، گویی آن‌ها در مِه راه می‌روند. در مثل در

---

* *جام‌جم*، ۱۷ تیر ۱۳۸۰.

قصّهٔ *کجایی* زنی شوی از دست داده، در حوزهٔ پریشانی و شوربختی دست و پا می‌زند. مرد، از دست رفته و زن نمی‌داند که شویش در کجاست و چه بر سرش آمده. سپس قصه، جنبهٔ فرا واقعی پیدا می‌کند:

دهان مرد به شکل «کجایی» بازمانده است و دو ماهی سرخ از آن می‌آیند بیرون. دور صورتش می‌چرخند، لای موهای خیس و درهمش می‌روند و از کنار ابروی شکسته‌اش می‌گذرند. (۴)

پریسا، از اشخاص داستانی، هر چند واقعی است، امّا در فضایی پر ابهام نشان داده می‌شود. این دختر اشرافی، با دَکْ و پُز بسیار در محلّهٔ فقیرنشین قزوین حضور می‌یابد با لبخندی مغرور، لب‌های قیطانی و چشم‌هایی درشت. او آمده است از تلفن مغازهٔ لبنیّات‌فروش تلفن بزند در حالی که دیگران به صف ایستاده‌اند تا یکی دو شیشهٔ شیر به‌دست بیاورند. تضادّ پریسا با زنان فقیر محلّه چشمگیر است. پریسا تلفنش را می‌زند و می‌رود، امّا حضور و غیاب او چیزهایی را در فکر اشخاص، از جمله در دانستگی باربری به نام یوسف عوض کرده است. او به خانه می‌آید و از لای پرده به ماه نگاه می‌کند و نمی‌فهمد کی خوابش برده است. خواب پریسا را می‌بینند، امّا چهرهٔ پریسا معلوم نیست، فقط دست‌هایش پیداست که پُر از شیر است... در این‌جا ناز و تنعّم دختر اشرافی، فقر و مسکنت جوانی فقیر را آشکار می‌سازد. معنای وعده‌دهنده، امّا غم‌انگیز این ماجرا که به شیوه‌ای شاعرانه در پس ظاهر خنده‌آورش پنهان گشته، به ما اجازه می‌دهد تأثیری عاطفی را که نویسنده می‌خواهد بیان کند، دریابیم. چشم‌انداز قصه‌ها و طرح‌ها حسّی و عاطفی است. از واقعیّت آغاز می‌شود و به‌سوی حالتی ویژه پیش می‌رود. پس دو مرحله پیش می‌آید: مرحلهٔ واقعی چشم‌انداز که با چند خط ترسیم می‌شود و مرحلهٔ عاطفی و حسّی آن که با گشایش چشم‌انداز نخست، فعلیّت پیدا می‌کند. در این‌گونه قصه‌ها به راه‌های متفاوت می‌توان به عمق چشم‌اندازها راه یافت.

گاهی تأثیر حسّی یا نمادین چشم‌انداز ما را به پیش می‌راند مانند تأثیر «تنگ ماهی تهی‌از ماهی» در داستان نخست مجموعه یا «شیشهٔ شیر» در داستان دوم. گاهی وصف ماجرا ما را غافلگیر می‌کند و به خواندن ادامهٔ داستان بر می‌انگیزد، مانند آنچه در «طرح» «پریسا، رامون...» پیش می‌آید. پریسا نشسته و مشغول تماشای تلویزیون است. فیلمی هندی نمایش می‌دهند. ناگهان رامون کاخال، هنرپیشهٔ هندی با آن قیافهٔ نمی‌شود گفت قرن چندمی‌اش، از صفحهٔ تلویزیون بیرون می‌پَرد. یا در داستان *پریسا، کامران*، نویسنده‌ای به نام کامران، داستانی می‌نویسد و به پریسا، شخص داستانی خود، مفتون می‌شود. شخص دیگر داستان محسن است. جوانی قدبلند، به‌نسبت جذّاب، با موهای بلوطی روشن و چشم‌خمار. در داستان، نفر سومی نیز هست که نه جنسش معلوم است، نه نقشی در داستان دارد، نه کاری انجام می‌دهد. او همین‌طور، هاج و واج، لای کلمات مانده است و به زندگانی نامعلومش ادامه می‌دهد. محسن و پریسا پس از پیدا شدن در داستان، موی دماغ کامران شده‌اند، پس باید او، سر آنها را زیر آب کند. آن دو وارد حوضچه‌ای پر از آب خاکستری رنگ که بخار از آن بلند می‌شود، می‌شوند و همین جور دست در دست هم پائین می‌روند.

«دوباره باران» طرح ضعیفی است. مردی زنی را دوست می‌داشته، امّا زن با مرد دیگری ازدواج کرده. مرد نخست اکنون راننده است و در خیابان بارانی ماشین می‌راند و پیش می‌رود. زوج خوشبخت در ماشین او هستند و همین‌که به مقصد می‌رسند، مرد نخست را تنها می‌گذارند. مرد، آن دو را آن‌قدر نگاه می‌کند که پشت درخت‌های خیس گم می‌شوند و باران همچنان بر چترها و شهرها می‌بارد.

حدیث عشق مرد نخست با ترانه‌هایی مانند «مو چطو بی‌دلبرم تنها بشینم» که در فضا می‌پیچد یا در دانستگی او بیان می‌شود و دور شدن زوج خوشبخت در زیر باران، تنهایی مرد را پُر رنگ می‌کند، امّا اشعار نه فقط کمکی به پیش‌بُرد

قصه نمی‌کنند بلکه حال و هوای تراژیک آن را نیز مـی‌گیرنـد و آن را کـم اثـر می‌سازند. بهتر این بود که نویسنده تصویری کوتاه از دیدار زوج خوشـبخت و دور شدن آنها به‌دست می‌داد و خود کنار می‌رفت و به جـای آوردن ترانـه‌هـا، اندکی در ژرفای دانستگی مرد نخست فرو می‌رفت و علل جدایی مرد نخسـت و زن را باز می‌گفت.

«خواب دوشنبهٔ لیلا» از دیگر داسـتان‌هـای مجموعـهٔ قصـه‌هـا، سـاخت و پرداخت بهتری دارد. داستان، داستان تنهایی مرد جوانی است که سخت درگیـر گذشتهٔ از دست‌رفته است. او در خیابان، قطار راه‌آهن، مسافر خانه، خانـهٔ دورهٔ کودکی و در همه جا به یاد «لیلا» است:

انگار همه چیز را در کابوسی تلخ می‌دید. گوهرتاج دارد تعریف مـی‌کنـد لـیلا امروز در رودخانه غرق شده است. کابوس می‌دید دارد گریه می‌کند. (ص ۴۵)

مرد، سایهٔ پوینده‌ای می‌نماید. از دست خود و دیگران به‌ستوه آمـده اسـت. همه چیز پیرامون او رؤیاوار است. برخی اشیاء و اشخاص قصه در مِهی از رمز و راز فرو می‌روند. مرد، همچون روحی سرگردان از بین سـایه‌هـا و رویـدادها می‌گذرد. زمانی سوار قطار است و قطار در مِه گم شده و تپّه‌ها و دشت‌هـا در غباری خاکستری رنـگ دور مـی‌شـوند. زمـانی وارد شـهرهایی مـی‌شـود کـه نمی‌شناسد. بعد از ظهر پاییزی است. خیابان‌ها خلوت و کسالت بارند. صـدای دور یاکریم‌ها شنیده می‌شود. پیچک‌ها و تاک‌ها روی شانه‌های دیوار به‌خـواب رفته‌اند.

این‌ها خاصّه‌هـای قصـه‌هـای امـروزین‌انـد. نویسـنده و اشـخاص داسـتان هنرمندند یا حساسیّت هنری دارند. (کافی است به یاد بیاوریم کـه راوی قصـهٔ «خواب دوشنبه»، قصه‌ای نوشته و آن را در روزنامه‌ای بـه چـاپ رسـانده و در پارک به لیلا نشان می‌دهـد.) خـواب و رؤیـا صـحنهٔ برخـی از رویدادهاسـت، صورت رمزی دارد و اشخاص، گاهی صورت سمبولیک پیدا می‌کنند و همین-

طور رویدادها.

قصهٔ «شرقی» دیگر سراپا نمادین است. سه درویش دوره‌گرد به حوالی شهری می‌رسند. یکی از آن‌ها وارد شهر می‌شود و درِ خانه‌ای را می‌کوبد. شوی زن در خانه نیست و زن به درویش می‌گوید برود و وقتی که شوی وی در خانه است بیاید. درویش دور می‌شود، امّا بعد دوباره پدیدار می‌شود: «در میان شعله‌های بام، دوره‌گرد آتش‌پیکر را دیدند که به سویشان می‌آید. پائین که آمد. مرد با ضربه‌ای او را کشت.» رویدادها فرا واقعی‌اند چرا که باز، درویش دوره‌گرد پیدایش می‌شود. مرد، بیرون شهر او را می‌بیند که با دو تن دیگر در جامه‌های بلند خاکستری، دور آتش نشسته‌اند و آواز می‌خوانند. یکی‌شان نی‌لبک می‌زند و نعلی سرخ میان شعله‌های آتش است. «نعل در آتش داشتن» تعبیر قدیمی است و حکایت‌گر عشق و مهر شدید است. درونمایهٔ اصلی قصه این است که مرد، زن خود را به راستی دوست ندارد و برحسب اجبار با او زیست می‌کند. پیدایش درویش به او می‌فهماند که وی هرگز عاشق نبوده. پس به خانه می‌آید و گریه می‌کند و سپس درِ اتاق را به روی خود می‌بندد. «از آن روز به بعد هم دیگر کسی او را ندیده است.»

در قصّهٔ «اندوه‌های پُر رنگ» باز، مرد تنهایی را می‌بینیم که ترانهٔ «دختر بویراحمدی» را گوش می‌کند. و این آن چیزی است که همهٔ علایق و اشتیاق‌های او را نسبت به محبوب وی نشان می‌دهد. در قصّهٔ «و سبز بود»، تضادّی است بین خشونت و مهربانی. از سویی باغی است سبز، پر از درخت و میوه‌های رنگارنگ. میوه‌هایی که آرزو دارند کسی پیدا شود و آنها را بچیند و از سویی دیگر مردی غرق خون که با پوتین‌های بند گشوده در زمینی دفن شده است و چند تنی کارگر افغانی شوربخت و سرانجام خواب آنها: خواب میوه‌های سوگواران را می‌دیدند. و گورستانی بود سبز. پُر از درخت میوه. (۵۱)

در برخی داستان‌ها زندگانی مردم فقیر به‌طور گذرا وصف می‌شود. «سر و صدای بچه‌ها همه جا را پُر کرده است. وسط کوچه بین آشغال‌ها می‌لولند و از

جوی کثیف، چیزهایی به‌هم پَرت می‌کنند.» ولی آنچه در قصه‌ها مکرّر می‌شود حدیث تنهایی است. دست‌هایی که باید با مهربانی به سوی هم کشیده شوند، به یکدیگر نمی‌رسند، گذشتهٔ دردمندانه، امّا جذّاب باز نمی‌آید. دیگر آن کوچه‌های قدیمی و آن همبازی‌های دورهٔ کودکی و آن مادر فداکار و مهربان و آن ترانه‌های عاشقانه سپری شده‌اند و رفته‌اند. امّا یاد آنها به نحوی سمج و چسبنده در دانستگی راوی زنده است. راوی هنرمند است و با دیدی هنری و نوستالژیک به جهان و رویدادها می‌نگرد. به نظر می‌رسد که از چشم‌انداز نویسنده، جهان در سویی قرار دارد و هنرمند در سویی دیگر و جهان دشمن‌کیش در قصد جان اوست. تصاویری که در کتاب آمده، گاهی به پیشبرد قصه کمک می‌کند و گاهی جانشین رویدادها می‌شود. راوی گاهی فرصتی می‌یابد و در کسوت نویسنده وارد قصه می‌شود و در این مواقع، قصه‌چاشنی طنز و شوخی پیدا می‌کند، امّا بیشترین توجّه نویسنده به شعرگونه کردن روایت‌هاست و آوردن تصاویر و گاهی بازسازی روایت‌های کهن، از جمله در *از دلتنگی‌ها...* که نویسنده در آن از داستان *یوسف* الهام گرفته است. برادران بر یوسف حسد می‌برند و او را به چاه می‌اندازند:

یوسف، شمع‌ها را روشن می‌کند. دانه‌ها سبز می‌شوند. قد می‌کشند و تمام چاه را شکوفه‌های زرد لیمو پُر می‌کند. (۲۸)

درونمایه‌های کتاب با هم‌مشابه است و تنوّع چندانی ندارد. نویسنده به اصطلاح بر سیمی واحد زخمه می‌زند و آوازی یکتا می‌خواند. مایهٔ اصلی قصه‌های او خاطرات دورهٔ کودکی و نوجوانی و تأثیرپذیری از برخی از رویدادهای دو دههٔ اخیر، از جمله تأثیرپذیری از جنگ است. این تأثیر به ویژه در قصهٔ نخست کتاب، پر رنگ تصویر شده است:

در رختخواب تاریکش نشسته است و بوی تن خیس مرد می‌آید. چراغ‌خانه‌ها روشن‌است و از بیرون صدای خنده و همهمه می‌شنود. خواب از

سر نیمه‌های شب پریده است. ناگهان شلیک توپ همهٔ شهر را پُر می‌کند. برمی‌خیزد. [کلید] برق را می‌زند. تنگ ماهی، درست وسط سفره است، و ظرف و سبزه. و مرد در قاب عکسش می‌خندد با ابروی شکسته‌اش. (۵)

به این ترتیب می‌بینیم که نویسنده تصاویر متضادّ را کنار هم می‌چیند آن نیز برای القای حسّی واحد یا به‌دست دادن تأثیری عاطفی از رویدادی که بسیار محو و رنگ پریده به نظر می‌آید، پس روایت‌های او دیگر مانند روایت قصه‌نویسان پیشین تک خطی و علّت و معلولی و خیال‌پروری ساده نیست. در جاهایی زبان و رویدادها شکاف برمی‌دارند، سدّ آگاهی و ناخود آگاهی شکسته می‌شود، گسستگی روانی پدید می‌آید. توجّه نویسنده به جزئیّاتی است که زمانی روی داده‌اند و تأثیری عمیق بر دانستگی اشخاص گذاشته‌اند و اکنون به نحوی دردناک و به‌ندرت به شیوه‌ای طنزآمیز پدیدار می‌شوند و خواننده را در برابر چشم‌اندازی قرار می‌دهند که گاهی به‌نحوی مرموز، ناشناختنی و مِه‌آلود است و اگر چیزی در آن مسلّم می‌باشد همانا احساس تردید و تعلیق است.

زنی شوهرمرده با رنج فراوان*

(مجموعهٔ داستان«شعله و شب» نوشتهٔ راضیهٔ تجّار)

نخستین مطلبی که دربارهٔ این مجموعه داستان می‌توان گفت، این است که اشخاص داستانی آن سخت درگیر زندگانی درونی هستند. مشکل ایشان بیشتر مشکلی وجودی و روحی است. به تقریب، همهٔ اشخاص داستانهای این مجموعه بسیار بیقرار و ناآرامند و می‌خواهند از مرزهای موجود بگذرند. اگر از زاویهٔ داستانهای پیشا ـ مدرن بنگریم، بیشتر این اشخاص به عملی دست می‌زنند، یا اگر بزنند، وصف کردارشان در داستان می‌آید، نه خود عمل به صورت نمایشی آن. در مثل، در داستان «فانوس و شب» که در آن رویدادهای بیشتری به صحنه می‌آید، زنی شوی مرده با رنج بسیار دو فرزندش علی و عماد را می‌پرورد و سرآوری می‌کند تا این که آنها به سن بلوغ می‌رسند. علی با اجازهٔ مادر به جبهه می‌رود و عماد بی‌اجازهٔ مادر به خارج از کشور. زن که نیمتاج خانم نام دارد، تنها می‌ماند. اکنون پیر و از پا در افتاده و بیمار است. خوشبختانه دختر همسایه که دختر شیرین‌سخن و مهربانی است، به او می‌رسد و او را دلداری می‌دهد. «نیمتاج خانم» به دیدار این دختر خو گرفته و مایل

---

* *جام جم*، یکشنبه ۲۸مرداد ۱۳۸۰.

است او را عروس خود کند. هریک از پسرها که بیایند، شوی این دختر خواهند شد. بین نیمتاج خانم و این دختر، از این بابت سخنی به میان نمی‌آید، یا اگر آمده، در داستان به طور مستقیم روایت نمی‌شود، تا این که روزی دختر برای نیمتاج خانم کاسه‌ای آش می‌آورد: «دخترجلو آمد. کاسه را مقابل او زمین گذاشت. روی آش با ذرات سبز نعناع داغ به خطی خوش نوشته شده بود:«یا علی»(ص۷۵). خوب، این تلمیحی است به این که دختر، پسر بزرگتر یعنی علی را دوست دارد. اما این مهر، گویا هم یکجانبه است و هم بی‌فرجام؛ چرا که در داستان می‌خوانیم که: قابهای عکس علی و عماد روی تاقچه است و نگاه مادر به آنها می‌افتد: «گلی که میان دو قاب عکس بود، سر خمانده و روی سینهٔ علی پر باز کرده و سرخ سرخ می‌زد.» (ص۷۶). پیداست که علی دیگر باز نمی‌گردد. پیشتر هم زمانی که علی در برابر مادر می‌ایستد تا از او اجازه بگیرد، مادر نگران تکمه افتادهٔ پیراهن علی است. منظره‌ای غم‌انگیز می‌بیند:« درست روی سینهٔ پسر، غنچهٔ سرخ گلی شکفته است.» این البته مکاشفه است، اما مکاشفه‌ای است که در لحظه‌ای خاص روی می‌دهد و تمهید مقدّمهٔ کافی برای آن نشده است. به دیگر سخن، نویسنده نخست اشخاص داستانی را غرق فضایی رمزی و کنایی می‌کند، سپس لحظه‌های مکاشفه را در خلال واگویه‌ها یا رویدادها می‌گنجاند.

در داستان «پرواز از ارتفاع...» مرد ثروتمندی را می‌بینیم که سخت درگیر کارهای تجاری است، به طوری که به زن و کودکش هم نمی‌رسد و همسرش با تلفن به او خبر می‌دهد که کودک به‌سختی تب کرده و در همان زمان، شب میهمان دارند، اما مرد به علت درگیری با کارهای شرکت نمی‌تواند به خانه برگردد و کودک را نزد پزشک ببرد و در میهمانی شرکت کند. در اتاق قدم می‌زند و سیگارش را روشن می‌کند. اتاق در طبقهٔ یازدهم یک ساختمان آسمانخراش است. مرد همراه امواج دود به کنار پنجره می‌آید و آن را باز می-

کند، ولی به پائین که می‌نگرد، وحشت از ارتفاع او را بـه عقـب مـی‌رانـد، امـا همزمان در کنه فکرش به سوی آن کشیده می‌شـود. او همیشـه از ارتفـاع زیـاد وحشت داشته و با آن جنگیده است. زمانی که منشـی وارد اتـاق مـی‌شـود، او طوری می‌ایستد که منشی، پریدگی رنگش را تشخیص ندهد. اتفاقی که خواهد افتاد، پیشتر در پریدگی رنگ او نمایان می‌شود.

همسر او از ترس بمباران شهر می‌خواهد به خارج برود، اما خـودش مایـل است در تهران بماند. اما به هر حال، ما در این جا در محیطی اشـرافی هسـتیم، حال آن که محیط داستانی «زمزمه بـاغ» محـیط عـادی و فقیرانـه اسـت. نبـات شخصیت عمدهٔ داستان درهمهٔ عمر رنج می‌کشد، خانه و باغ پدر و اما خودش بی‌شوهر می‌ماند. او اکنون پیر و بیمـار اسـت و در حسـرت و ناکـامی و رنـج زندگانی می‌سوزد و صدای بابا در سرش مـی‌پیچـد:«در حـق تـو ظلـم کردنـد دختر!».

در داستان «قلاب» مردی را می‌بینیم که اشیاء قدیمی گـردآوری مـی‌کنـد و تنها و بیمار است. دردی موذی گلویش را می‌فشارد و سوزش کشنده خـود را تا روی کتف چپ می‌کشاند. این مرد، تشنهٔ محبت است، اما ایـن محبـت از او دریغ شده. او نسخهٔ کتابی قدیمی خریده، اما هرقدر برای پی بردن راز خطـوط آن تلاش کرده، به جایی نرسیده است.

این شخص مانند دیگر انسانها با دو مشکل روبه‌روسـت. مشـکل نخسـت زمانی پدید آمد که وی زاده شد و ناخواسته به دنیا آمـد و اکنـون مشـکل دوم نمایان شده، یعنی ناخواسته باید دنیا را ترک کند. آنچه در ایـن فاصـله زمـانی برای او پیش می‌آید، چیزی نیست جز حسرت و درد.

در داستان «سفر سبز» مرگ و زندگانی دوباره دورنمایهٔ قصه اسـت. مـرد و زن این قصه گویا در مدت زندگانی پارسا بوده‌اند، اما اکنون که با هم مرده‌انـد «دست بر کمر هم و سرها کنار هم» کم‌کم قـد کشـیده‌انـد، جوانـه زده‌انـد. پـا

گرفته‌اند تا زائرین [زائرانی] که از کنارشان می‌گذرند، بر شاخه‌های همیشه سبزشان دخیل ببندند.» (ص۱۰۵)

در «باغچه‌ای پر از بنفشه» پدر نرجس معتاد شده و او از دوری پدر سخت رنج می‌برد. اما پدر سرانجام درمان می‌شود و با نرجس و خانم جان (مادربزرگ نرجس) به خانه باز می‌گردد. در قصهٔ «تیله‌های شکسته» پسری، مادری کهنسال و بیمارش را به خانهٔ سالمندان می‌برد و به آنجا می‌سپارد و خود به خانه باز می‌گردد. در سراسر این قصه، صدای تق‌تق استخوانهای فرسوده این پیرزن را می‌شنویم و تلخی تنهایی و درهم شکستگی او را درمی‌یابیم.«روح گمشده» ماجرای زندگی اضطراب‌آمیز مردی است که در شهر بزرگ زیست می‌کند و در پی چیزی است که گم کرده است؛ یعنی روح و معنای زندگی را.«در سایه‌سار تقدیر» و «نای و نوا» بیان و فضای قدیمی حاکم است. اولی از *مرزبان‌نامه* اقتباس شده و دومی دربارهٔ ابوسعید ابی‌الخیر عارف خراسان است. هر دو داستان، خطرهای آز و زر دوستی و مال و منال دنیوی با همه وجوه نظری، اخلاقی اعصار پیشین به نمایش درآمده است. در این زمینه البته «در سایه‌سار تقدیر» جنبهٔ داستانی بیشتری دارد. زنی ناوفادار به شوی خود، برای از بین بردن او نقشه می‌کشد و به سلطان وقت خبر می‌دهد که شوهرش خوابگزار استادی است. (سلطان خواب وحشتناکی دیده است و معبران در معنای خواب او درمانده‌اند) مرد را گماشتگان سلطان به دربار می‌برند. اما او که از خوابگزاری چیزی نمی‌داند به دردسر می‌افتد و نزدیک است که جانش را از دست بدهد. بعد ماری به کمک او می‌آید و تعبیر خواب سلطان را بیان می‌کند؛ مشروط بر این که سهمی از صلهٔ سلطان به او برسد. اما مرد، پیمان را می‌شکند و چیزی به مار نمی‌دهد و حتی قصد جان او را می‌کند. این واقعه چند بار تکرار می‌شود و مرد، سهم و زحمت مار را نادیده می‌گیرد، تا در مرتبهٔ آخر از کرده خود پشیمان می‌شود و تصمیم می‌گیرد همهٔ صله‌هایی

را که دریافت داشته به مار بدهد. اما مار می‌گوید نیازی به مال دنیوی ندارد. مرد متنبه می‌شود و کیسهٔ زر بر خاک می‌اندازد و از خرابه بیرون می‌رود. نتیجهٔ اخلاقی قصه، دوری از مال‌دوستی و زرپرستی است و نیز این «حکمت» قدیمی که «هرچه آمد» و می‌آید رنگ روزگار دارد و بیرون از دایرهٔ قدرت آدمی است. پس آنچه ما می‌کنیم پیشاپیش مقدر بوده و ما ابزاری هستیم برای واقعیت یافتن حکم تقدیر، اما خود از آن غافلیم.

فضا، فضای گرفته و بارانی است. فقط داستان «باغچه‌ای پر از بنفشه» فضای کمتر گرفته و البته پایان شادی دارد و در آن مردی معتاد برای حفظ و پرورش زندگی دخترش، دست از اعتیاد خانمانسوز می‌کشد. اما در بقیهٔ داستانها تصاویر تیره‌ای می‌بینیم . این وجه از زندگانی در قصه‌ها هر لحظه بزرگتر می‌شود، متورم می‌شود و حجم پیدا می‌کند. یکی از شگردهای نویسنده برای بیان وجه تراژیک زندگانی، نماد و تصویرسازی است. در مثل، زمانی که پسر جفاکار، مادر پیرش را به خانهٔ سالمندان می‌برد، در همهٔ صحنه‌ها کلاغی سیاه حضور دارد. در داستان «یاسهای زرد» شخصی به نام خرامان، زنش را از دست می‌دهد، اکنون حس می‌کند دستهایش بوی خاک می‌دهد و دهانش طعم خاک. در داستان دیگر، پروانه‌ای سیاه جلوی چشم شخص داستانی بال‌بال می‌زند. زن وفادار«سایه‌سار تقدیر» که با محبوب خود در سایه‌سار تاک بر فرشی منقش به شکارگاه نشسته، به گل و گیاه و زلال آب و رقص فواره می‌نگرد. این دو از خیلی چیزها غافلند، از جمله « ماری که چنبره زده و در گوشه‌ای پنهان شده و با دو چشم ارغوانی آنها را نگاه می‌کند». (ص۷۹)

مرد مضطرب قصهٔ «روح گمشده»، «سه روز و سه شب است که مانند ماهی‌های مردهٔ آکواریوم در بستر به پشت افتاده است.» گاهی این تصاویر خبر از سرزندگی می‌دهند. در مثل، از نظرگاه نیمتاج خانم«دختر همسایه» نان به دست چون تکه روشنی از روز، از کنار باغچه و حوض آب می‌گذرد»

(ص۶۶) یا در داستان «باغچه‌ای پُر از بنفشه» مرد معتاد شاخه‌ای از درخت سیب غرق شکوفه را که دخترش به او می‌دهد می‌گیرد و آنها را در گلدان پهلوی گلهای خشکیده می‌گذارد، اما مطمئن است که گلهای خشکیده هم تازه می‌شوند، مانند خود او که زندگانی جدیدی یافته است.

قصهٔ «یاسهای زرد» بهترین قصهٔ مجموعهٔ *شعله و شب* به تقریب به همین صورت شکل گرفته است. هاله زن آقای خرامان مرده و او در باران راه می‌رود. او هنوز از فاجعه باخبر نشده و امیدوار است هاله درمان شود. اما حکم تقدیر فرود آمده و مرد برای همیشه هاله را از دست داده است. داستان، فاقد لحظهٔ دراماتیک است، اما تصاویر ریزش باران، پائین آمدن از پله‌ها، شبح خاکستری بیمارستان، عقربه‌های ساعت، راهرویی که بوی سدر و کافور می‌دهد، همه و همه دست به دست همه می‌دهند تا قصه را از سطح «ماجرا» به مرتبهٔ «داستان» برسانند. زیباترین صحنه تصویری این قصه این صحنه است:

گذاشتم که آه بکشی و ساعتها بدون هیچ کلامی در کنارم راه بروی و مرگ را دیدم به شکل باد که پا به پایمان می‌آید ... و این تو بودی که خسته شدی و ایستادی. گفتی تشنه‌ام. دستهایم را پر از آب کردی و نوشیدی و چون سربلند کردی، ماهی خردی به طرح یک بوسه در کف دستم به جا گذاشتی. (ص۱۲۲)

در همهٔ داستانها، نمادپردازی رنگها جای نمایانی دارد. رنگهای زرد، سرخ، سیاه، خاکستری و ... بیشتر تکرار می‌شوند. نمادپردازی این رنگها همان دلالت‌های قدیمی را دارند. در مثل«مرگ چیزی است همردیف تاریکی» یا قهرمان داستان «قلاب» که ظاهراً سرطان گلو دارد، در آخرین لحظه دست بر گلو می‌گذارد و«گوشهٔ ملحفهٔ سفیدش را به سر می‌کشد» یعنی ملحفهٔ سفید کفنش می‌شود. در جای دیگر، شخص داستانی «روح گمشده» در لحظه‌ای که آرامش می‌یابد، به ساعت شماطه‌دار نگاه می‌کند و می‌بیند نوری آبی از صفحهٔ سفیدش جاری است. همچنین نویسنده از گلها، بوته‌ها، درخت‌ها ... برای

ایجاد فضایی گرفته یا شاد بهره‌گیری می‌کند. شخص عمدهٔ داستان«فانوس و شب» به حیاط می‌نگرد و احساس می‌کند«بوی گلهای یاس، چون بچه‌هایی که به دامنش بیاویزند، دورش را گرفته است.» آقای خرامان پاکتی را که پرستار بیمارستان به او داده است باز می‌کند و در آن«مشتی یاس زرد خشکیده» می‌یابد. و نیز در کتاب، برای ایجاد فضا از کلمات باران، یخبندان، ابر، کلاغ ... به وفور استفاده می‌شود. برخی از این تعابیر و کلمات ملموس و حسی است. درمثل، زمانی که پسر، مادر پیرش را بدون اطلاع او به خانهٔ سالمندان می‌برد، پیرزن از پسرش می‌خواهد او نان کنجدی بخرد تا وی برای نوه‌هایش ببرد، اما این نان، به دست نوه‌ها نمی‌رسد. پیرزن را پرستاران می‌برند و او برای خداحافظی با پسرش دستش را بالا می‌برد«دستی که می‌لرزید، تکه نان کنجدزده‌ای را ملتمسانه در هوا تکان می‌داد.»

همین چند نمونه کافی است تا شیوهٔ تصویرسازی و نمادپردازی نویسنده را نشان بدهد. برخی از این تصویر سازیها ـ مانند همان نان کنجدی لرزان در هوا ـ گرچه به تأثیر حسی صحنه‌ای رقت‌انگیز کمک می‌کند، باز نمی‌تواند جانشین لحظهٔ اوج‌گیری داستان شود، چرا که در مثل، در همین داستان«تیلهٔ شکسته» مناسبات پنهانی روانی یا اجتماعی ویژه‌ای که بتواند به قصه عمق بدهد، وجود ندارد.

خلاصهٔ قصه این است که پسران پیرزن بیمار، از دست او به ستوه آمده‌اند و وی را دست به دست می‌دهند تا سرانجام، کار او به خانهٔ سالمندان می‌کشد. یا در قصهٔ «فانوس و شب» فرزندان نیمتاج خانم، هریک به دلیلی او را ترک می‌کنند و زن پیر در انتظار آمدن ایشان لحظه‌شماری می‌کند. می‌شود گفت که اشخاص داستانی مجموعهٔ *شعله و شب* در عالم خاصی که خود برای خود ساخته‌اند، یا دست تقدیر برای ایشان ساخته است، در عالمی گاه وهمی و گاه واقعی به سر می‌برند. اینان در هر طبقه اجتماعی که باشند اعم از مرد اشرافی

قصهٔ «پرواز از ارتفاع مشکوک» و دختر بی‌شوی مانده داستان«زمزمهٔ باغ» در تنهایی، اضطراب و شوربختی به سر می‌برند و این اندیشه به خاطرشان نمی‌رسد که ممکن است در شرایط دیگری، محیط و اقلیم و سرنوشت دیگری می‌داشتند. اینان غالباً ناتوان از برقراری ارتباط با دیگرانند و به سرزمینی پرتاب شده‌اند که از آن ایشان نیست؛ چرا که اساساً دنیا ناپایدار و وادی رنج و«درهٔ اشک‌ها» است. آنها دراندیشهٔ صعود به فرازهای روحی هستند، اما دستی ناشناس آنها را به زیر می-کشد.

این قسم فرازجویی و سقوط در آثار دیگر نویسنده نیز موجود است، اما در بهترین آثار او: *زن شیشه‌ای* و *درخت اقاقیا*، مناسبات اجتماعی ژرف‌تری وجود داشت. در همین مجموعهٔ *شعله و شب* مناسبات اجتماعی ، گاه خود را نشان می‌دهد. مرد اشرافی قصهٔ «پرواز از ارتفاع مشکوک» زمانی که داستان به گذشته برمی‌گردد، خود را در محیطی فقیرانه می‌یابد، در روزی برفی کفشهایش پر از برفابه شده، از سرما و برف در رنج است، از بی‌بی‌اش می-خواهد کفش دیگری برایش بخرد، اما او پاسخ می‌دهد«از کجا بیاورم جان پسر!» رنجبارتر از وضع او، وضع شخص عمدهٔ قصهٔ«زمزمهٔ باغ» است که از زمان کودکی تا پیری، بار سنگین کارهای خانه و باغ پدر بر دوش اوست. پدرش نمی‌گذارد او ازدواج کند و او در رنج و درد با خستگی پیر می‌شود و«بقیهٔ راه عمر را سنگین‌بار از اندوه و حسرت طی می‌کند.» گرچه مقتبس از قصهٔ «جولاهه و مار» *مرزبان‌نامه* است، از نظر اوج و فرود و طرح داستانی، بهتر از قصه‌های «قلاب» و «روح گمشده» و «نای و نوا» ساخته شده و رویدادهای آن بیشتر نمایشی و کمتر تصویری است و افزوده بر این، سرگرم-کننده نیز هست و کشش و جذابیت خاصی دارد.

چابک، شوخ، کمی بدجنس*

(مجموعهٔ داستان لالایی لیلی، حسن بنی‌عامری)

دوازده داستانی که مجموعهٔ *لالایی لیلی* را تشکیل می‌دهند، همه در یک جا با هم می‌رسند و آن آیینه‌ای است که اشیاء و باشندگان را در خود گردآورده است و اکنون اینها همه در این آیینه ازدحام کرده‌اند و در وزنی رمزآمیز به هم نزدیک و از هم دور می‌شوند. این آیینه گاه تصاویر را خیلی روشن باز می‌تاباند ولی گاه نیز کدر و تیره می‌شود. فضا را غبار می‌پوشاند، ابرها انبوه می‌شوند، رعد و برق می‌توفد و می‌درخشد. چهرهٔ اشخاص و تصویر اشیاء به ابهام می‌گراید و ناگهان در حجاب می‌رود. فضای داستان‌ها ابری ـ آفتابی، گرگ و میش و تاریک ـ روشن است.

لالایی لیلی مانند مجموعهٔ داستانی *دلقک به دلقک نمی‌خندد*، درظاهر راوی واحدی دارد و آن، «دانیال دلفام» است. دلفام پسربچه‌ای زبل، چابک، شوخ و کمی بدجنس، کاری و کنجکاو و دوستدار مهر و محبت است. او و الیاس (پدرش) ننه‌صفورا (مادرش)، مهتاج (خواهرش) به اتفاق افسرخانم (صاحب خانه)، تهمورث و چندکودک دیگر مجموعه‌ای می‌سازند که نمودار زندگانی

---

* *انتخاب*، شنبه ۱۷شهریور ۱۳۸۰.

مردم فقیر در یکی از محله‌های شیراز است. درمجموعهٔ حاضر دو نفر دیگر به نام یعقوب و ایاز نیز به جمع محرومان و سوخته‌دلان افزوده می‌شوند. رابط همهٔ اینها البته دلفام است. اوست که قطب‌های متضاد را به هم نزدیک می‌سازد یا اشخاص گوناگون را در کانونی مهرآمیز گرد می‌آورد. این پسربچه تشنهٔ عشق و دوستی است. تلاش می‌کند، می‌دود، بازیگوشی می‌کند از چارچوبی که جامعه برای او ساخته نمی‌تواند بیرون برود. او همچنان در قاب همان آیینه‌ای که خطوط متقارب و شکسته جامعه را باز می‌تاباند، مانده است و می‌ماند.

پدر دلفام، بیمار و خسته و زمینگیر شده است، ننه‌صفورا در زیر بار فقر و شوربختی نفس‌نفس می‌زند، دلفام در عین بازیگوشی شاگرد آبلیموگیری شده است تا بخشی از معاش خانواده را تأمین کند. یعقوب کارگر کرد زحمتکش به مرز پیری رسیده و از پا درآمده، ایاز جوان هم که می‌رود تا جای او را بگیرد، در فقر و فاقه دست و پا می‌زند. تصویرهایی که نویسنده از کار و بار این اشخاص به دست می‌دهد آمیزه‌ای است از سایه و روشن، تلخ و شیرین، اندوه و شادی و به رغم شاعرانه بودن تصاویر و کاربرد نماد رنگ‌ها و اصوات در آنها ... واقعیت ساده و در همان زمان ژرفی را باز می‌تابانند. او سنگی در دریاچهٔ واقعیت زمانی و مکانی خاصی می‌افکند، سنگ امواج بی‌شمار و دایره‌واری درست می‌کند و این دوایر هرلحظه گسترده‌تر می‌شوند، پیچ و تاب برمی‌دارند و به سوی کرانه‌های دور دست دریاچه پیش می‌روند تا سرانجام از نظر ناپدید شوند.

در بین داستان‌های این مجموعه، دو داستان «یک قاتل خشن استخدام می‌شود» و «بازیخانه»، به روایت دلفام نیست، اما در بقیهٔ قصه‌ها حضوردلفام یا راوی مشابه او محسوس است. البته هر دو داستان یاد شده، حال و هوا و فضای مشترکی با دیگر داستان‌ها دارد. فضای این داستان‌ها نیز ابری و آفتابی و سرشار از سایه روشن‌های شاعرانه است. رویدادها پشت سرهم و به طورعلّی

(علّت و معلولی) روایت نمی‌شود. اشخاص می‌آیند و می‌روند و حرف‌هایی می‌زنند که در ظاهر گسسته بسته یا به واژگان فنی اکسپرسیونیستی است، اما با دقت بیشتر درمی‌یابیم که در پس پشت این فوران‌های حس و عاطفه، نکته یا معنایی پنهان است که باید کشف شود.

این را همین جا بگویم که بیان من نمی‌تواند حس و حرکت نویسنده و اشخاص داستانی‌اش را خوب توضیح بدهد، چرا که ملاک‌های داوری من، ملاک‌ها و هنجارهای کلاسیک است. من در خواندن هر قصه‌ای به چون و چرای عمل اشخاص توجه دارم. این چون و چرا هم «علیتی» اجتماعی ـ تاریخی است، نه فراحسّی و اکسپرسیونیستی. در مثل در قصهٔ «یک قاتل خشن ...» مرد و زنی با هم اختلاف دارند. دعوا بر سر بچه‌ای است که پدر فهمیده فرزند او نیست. زن، بچه را که دختری است می‌کشد و بعد هم می‌خواهد خود و شوهرش را از بین ببرد. این دو سوار بر ماشین از شهر بیرون می‌روند. زن می‌رود لب دره می‌نشیند. رودی خروشان از زیرپایش می‌گذرد. مرد چاقوی ضامن داری را درکیف زن یافته و به قصد او پی برده. اکنون نوبت اوست که نقش قاتل را به عهده بگیرد:

اول یک سیب می‌دهم بخوری، بعد دره را نشانت می‌دهم. ولت می‌کنم می‌روم. آن‌قدر عاقل هستی که بدانی باید چکارکنی.(ص۲۰)

البته این خودکشی اجباری صورت نمی‌گیرد و زن و مرد به توافق می‌رسند و باهم آشتی می‌کنند. اما رویدادهای داستان به صورت «علّی» پیش نمی‌رود. قصه گاهی جنبهٔ گفت‌وگو و نمایشی به خود می‌گیرد و گاهی در دانستگی اشخاص می‌گذرد و گاهی نیز با کاربرد نماد (سمبول)ها به حرکت درمی‌آید. در مثل درهمین قصه می‌بینیم که مرد در آخرین لحظه، زن را نجات می‌دهد و همه چیزهایی را که زن از خود دور کرده (ازجمله کلاه‌گیس طلایی و عکس دختربچهٔ مقتول) به دره می‌اندازد تا رود آنها را با خود ببرد.از این پس

زندگانی تازه‌ای برای آنها آغاز خواهد شد. چنانچه مشاهده می‌کنیم این قسم بیان به بیان و اسلوب قصه‌های جدید همانند است مانند بیان و اسلوب قصهٔ *مردگان* جیمزجویس که در آن شخص عمدهٔ داستان، گابریل در یک لحظه آگاهی از خویشتن، خود را«موجودی مضحک و پوچ» می‌بیند. گفتم که ملاک-های انتقادی من از هنجارهای کلاسیک پیروی می‌کند، بنابراین اسلوب کار قصه‌های جدید را نمی‌تواند درست منعکس کند، با این همه می‌کوشم راهی به سوی گوهرهٔ قصه‌های *لالایی لیلی* بیابم. خوشبختانه برخی از قصه‌های این مجموعه دست‌کم در برخی اجزا و صحنه‌ها واقعگرایانه است، یعنی همان‌قدر که متوجه وصف« بخش ناشناخته یا فراموش شدهٔ هستی» است، به وصف روابط اجتماعی نیز می‌پردازد. در دو قصهٔ«عکس گرفتن با چشم گنجشک» و «خانهٔ شبگردها دور است»، عناصر نیرومند رئالیستی دیده می‌شود. در اولی، چندنفر خبرنگار و عکاس به منطقهٔ جنگی می‌روند. هواپیماهای دشمن منطقه را بمباران کرده‌اند و اهالی و این چند نفر در میانهٔ خط آتش قرار گرفته‌اند. در بین این چند نفر، راننده‌ای هست که بیشتر به طبیعت و پرواز گنجشک‌ها فکر می‌کند:

راننده‌مان داشت می‌آمد، آرام، دست در جیب، محو شیطنت و بازیگوشی و نگاه عجیب گنجشک‌ها. (ص۴۴)

در داستان، کشت و کشتار و بمباران و خرابی خانه‌ها در برابر زیبایی طبیعت و پرواز انبوه گنجشکها گذارده شده است و البته در خود داستان نیز اوصاف واقعی از وضعیت جنگی و ویرانی روستایی کردنشین دیده می‌شود. در قصهٔ به نسبت طولانی «خانه شبگردها...» باز اوصاف واقعی فراوان است. قصه البته چند محوّر دارد: کارگرشدن دلفام در دکان آبلیموگیری، رابطه او و یعقوب با کارفرما، رابطه و مجادلهٔ یعقوب و ایاز، آمدن احترام‌سادات به خانهٔ افسرخانم و سپردن گلبوتهٔ دو سه ساله به دست الیاس و ننه‌صفورا و خداحافظی او، در تنگنا

قرارگرفتن خانوادهٔ الیاس به واسطهٔ حضور گلبوته در خانهٔ اجاره‌ای، تصمیم دلفام برای بیرون بردن گلبوته از خانه و سر راه گذاشتن او و پشیمان شدن بعدی او... این ماجراها همه بر محور کار و سرگردانی‌های دلفام استوار است و با همین عامل علت و معلولی نیز توجیه شدنی است.

اما تصمیم دلفام برای ربودن گلبوته از خانه، اساساً موّجه به نظر نمی‌رسد، چرا که این کار از حد توانایی سنی و تجربی او فراتر است و دیگر این که دلفام گلبوته را حتی از خواهرش مهتاج نیز بیشتر دوست دارد.

در بیشتر داستان‌های این مجموعه، ما به زندگانی دورهٔ کودکی دلفام و همسالانش بازمی‌گردیم. در مثل در قصهٔ«یکشنبه‌ای به ترشی سیب‌های مصری» که در آن دلفام با دوستانش آب‌تنی می‌کنند و سیب ترش مصری می‌خورند. در اینجا بی‌پروایی دلفام در آب‌تنی نزدیک است کار دستش بدهد و در آب استخر غرق و خفه شود. (سیب ترش مصری که گویا فقط در باغ‌های شیراز می‌روید، سیبی است بسیار سفت و کمی تلخ که در حال عادی خوردنش دشوار است. اما همین سیب را شیرازی‌ها با مشت می‌کوبند و له و نرم می‌کنند و به آن نمک می‌زنند و در این حال بسیار خوشمزه است).

در قصهٔ «بازیخانه» مرد مبارزی به نام فریدون پس از مدتی طولانی، دربدری و زندان و مبارزه به خانه باز می‌آید. او تیر خورده است و مأموران در تعقیبش هستند. محبوبه دختر او و مژگان دختر همسایه سرگرم بازی با عروسک خود هستند. ورود فریدون بازی ایشان را به هم می‌زند. محبوبه که پدرش را نمی‌شناسد فکر می‌کند کار فریدون در گریز از مأموران و مجروح شدن او نیز بازی است:

مرد از آن نگاه‌های طولانی به هفت‌تیرش می‌کند و به مژگان و به محبوبه، می‌گوید: کدام‌مان راست می‌گوییم؟ کدام‌مان داریم بازی می‌کنیم؟ (۷۱)

فریدون در تله افتاده است. حالا باید در دو جبهه بجنگد. با مأموران تعقیب و با مژگان و محبوبه که از کارهای او سر در نمی‌آورند و گریز و مقاومت او را بازی می‌پندارند. روی پیراهن سفید او لکه سرخی بزرگ و بزرگتر می‌شود، ولی محبوبه آن را نمی‌بیند یا نمی‌خواهد آن را ببیند و هفت‌تیر را از دست فریدون می‌گیرد و می‌گوید: همه‌اش تق و توق. همه‌اش تق و توق. تو خودت خسته نمی‌شوی از این همه ترقه‌بازی؟ (۷۲)

در داستان‌های «رقص آتش» و «دختر خاک» پای مرگ کودکی در میان است. در«رقص آتش» قبیله‌ای خوزستانی در زیر بمباران قرار می‌گیرند و کودکانشان را از دست می‌دهند. آنها از میدان آتش می‌گریزند و تشنه و گرسنه به زیر پلی پناه می‌برند و شب هنگام جسد کودک را با آیینی بومی به خاک می‌سپارند. در«دختر خاک» دایان نوجوانی ترک، دختر مادرش را به خرابه‌ای می‌برد تا او را زنده دفن کند، اما دلفام خود را به خرابه می‌رساند. بابای آقابیژن هم سر می‌رسد و این دو مانع جنایت دایان می‌شوند. آنچه مانع جنایت می‌شود گویا مهربانی غیرمنتظرهٔ بابای بیژن است که «قپ دایان را با محبت می‌کند و موهای او را به هم می‌ریزد و می‌گوید: تو به پسر خودم می‌مانی». این مهربانی، دایان را از این‌رو به آن‌رو می‌کند، گرم می‌شود و دستش از کار باز می‌ماند و دلفام دربارهٔ خود می‌گوید: من هنوز به ته کوچه نگاه می‌کردم. بچه بغل، با دهان باز.(۱۶۰)

در این داستانها ما پایی در دنیای بزرگسالان داریم و پایی در دنیای خردسالان. این دو دنیا در تقابل با هم ساخته می‌شوند. بی‌گناهی کودکانی مانند مهتاج و گلبوته در برابر خشونت تنازع بقا و ستیزه‌گری بزرگسالان گذاشته می‌شود. این ایده‌ای است که در *ابله* داستایفسکی به خوبی مجسّم و تصویر شده است. داستایفسکی نخست می‌خواست شاهزاده میشکین(قهرمان رمان *ابله*) را با شخصیتی دوگانه وصف کند. مردی با سیمایی کودکانه و سیرتی پاک

و نیز شخصی شرور و اهریمن‌خو. ولی بعد این صفات را بین او و روگوژین بخش کرد. میشکین بی‌گناه و کودک باقی مانده و روگوژین شرور و ددمنش شد. میشکین به صورت آدمی درآمده مسیحاوش، پاک و بی‌گناه که حتی گناه و آزار دشمن را نیز می‌بخشد.

در قصهٔ «خانهٔ شبگردها...» دلفام به جان می‌زند تا از جنگ یعقوب و ایاز جلوگیری کند. در این‌کار سخت کتک می‌خورد و آزار می‌بیند، اما از پا نمی‌نشیند، اما جلوهٔ کاملتر مهربانی و شفقت او را در صحنه‌ای می‌بینیم که پشیمان از کرده خویش، به جست‌وجوی گلبوته برمی‌آید و پس از تحمل دشواری‌های فراوان او را می‌یابد:

گوش به نفس‌های خواب گلبوته دادم. و گاه لب روی قُپ [گُونه] چاق نازش گذاشتم. بوس‌ریز نازش کردم. به صدای نفس‌هایش انس عجیبی گرفته بودم. (۲۷۲)

البته دلفام هم هنوز خردسال است. در مرز پسربچگی و نوجوانی است، علاقه‌ای که او به گلبوته نشان می‌دهد، بویی از مهر کودکانه دارد، اما دلفام اکنون می‌خواهد مرد و وارد دنیای بزرگسالان شود.

این مرحله، مرحلهٔ تشرف و پاگشایی است. حضور در جهان مردان برای پسربچه‌ها در جهان قدیم، مستلزم گذراندن مرحلهٔ تشرف بوده است. دلفام نیز سوار بر ماشین ایاز در خیابانهای شیراز می‌راند، از هیچ‌کس نمی‌ترسد، مرتب گاز می‌دهد و از ماشین‌ها سبقت می‌گیرد و به این شیوه وارد جهان مردان می‌شود:

فکر می‌کردم من هم حتماً بعضی از شبها بیدار خواهم ماند برای شبگردی و فکرکردم دفتری هم با خود خواهم برد و روی تمام صفحه‌هایش اسم خودم را خواهم نوشت و در تمام مغازه‌های دنیا خواهمش انداخت. (۲۷۹)

طرفه آن که یعقوب و ایاز و دیگران نیز دست از جنگ و دعوا برمی‌دارند و کنار دلفام می‌نشینند و باهم خوش و بش می‌کنند، به عهد کودکی بازمی‌گردند و این پس از جنگ سختی که با یکدیگر داشته‌اند، به معنای آشتی و دوستی است. راوی داستانها، دلفام است. اما هم او در داستان حضور دارد. شور و شوق و حرکات او، نیرویی است که دستگاه قصه‌ها را به کار می‌اندازد. اما آن چیزی که داستانها را به صورت قصه‌های مدرن درمی‌آورد، نفر سوم است.

«نفرسوم» طبعاً نه راوی،ـ نویسنده است، نه یعقوب و ایاز و دیگران. شخصی است غالباً نامرئی. اما می‌شود گفت شخص هم نیست. ممکن است جامعه در کل باشد، یا کلّ کسانی که ناظر بر رویدادها هستند یا آن نیروی بازدارندهٔ اجتماعی که در سر هر پیچ کمین کرده است و سررشته‌ها را به دست دارد. در قصهٔ «لالایی لیلی» این نفر سوم حضوری محسوس دارد:

انگشتها در خودشان لرزیدند، کشیده شدند روی لبهٔ در، ردّ سرخی روی در جا گذاشتند. می‌شود گفت ترسیده بودم. نه از کسی که پشت در بود. از حس این که آن کس نادیدنی است و نمی‌دانم کیست و می‌شود حدس زد مرد یا زنی است مثل دیگران. (۱۴۸)

این شگرد داستان، یعنی واردکردن «نفرسوم» در جریان رویدادها، به قصه عمقی می‌دهد که در قصه‌های ساده واقعگرایانه نمی‌بینیم. در مثل در داستان «یک قاتل خشن...» زن و مرد پس از مجادله‌ای طولانی به مصالحه می‌رسند:

مرد و زن در ماشین بودند، بی‌شیشه‌ها، بی‌نقش صورت دخترک.(۲۵) تا نفر سوم، یعنی دخترشان در میان است، این دو تن از یکدیگر دورند و ورطه‌ای هولناک بین آنهاست، اما با غیبت عکس دخترک، زندگانی تازه برای ایشان آغاز می‌شود. در این قصه‌ها، اشخاص در سطحی لغزان در حرکتند. گاهی درجایی ازدحام می‌کنند و گاهی یکه و تنها باقی می‌مانند. در قصهٔ «رقص

آتش، رقص آب» ازدحام شخصیتها به اوج می‌رسد. به ویژه در صحنهٔ پس از خاکسپاری کودک مرده. راوی قصه با «یدی» پسرکی غریبه که دمام می‌زند و حضور ناخوانده‌ای در جمع دارد، آشتی می‌کند و با آهنگ دمام او سنج می‌زند. شور و شغبی برپا می‌شود، همه تشنه‌اند، همه سوگوارند، همه به رقص پرداخته‌اند:

یدی از عرق می‌جوشید و چشم بسته می‌زد و می‌چرخید، می‌چرخید... جوانها آمدند انگشت به کمر نفر بعدی گذاشتند و شدند دایره‌ای دور آتش و دور عبود و شدند دایره‌ها و رفتند تا پائین تپه و حتی تا پائین‌تر و به سینه کوبیدند... یدی از خودش نبود و یدی در آسمان بود ویدی می‌چرخید، می‌چرخید می‌چرخید می‌چرخید...(۱۳۰)

آنچه در این سطح رویداد می‌گذرد، حرکتی بدوی و دسته‌جمعی است. در میان غلغله رقص و تاریکی شب و فروغ روشن مشعلها... چهره‌ها و بدنها پیش می‌آیند، واپس می‌روند، به هم نزدیک می‌شوند، به یگانگی می‌رسند. یگانگی در درد، اندوه، شوربختی‌های سالیان و قرون متمادی که فقط با زبان رقص و دمام و سنج و آهنگ دشتی (و عشایری ـ روستایی) بیان شدنی است. خواننده در اینجا ناظر حرکت و چرخشی رمزآمیز است که فقط می‌شود آن را با رقص و آواز به نمایش گذاشت. هیچ خواننده‌ای در اینجا چیز به خصوصی نمی‌بیند، سخن صریحی نمی‌شنود، اما در ژرفای دانستگی او احساس خاصی بیدار می‌شود. دایرهٔ رقص او را از زمان کنونی بیرون می‌برد و به حالتی نامشهود اما گویا می‌رساند. (این صحنه مرا به یاد رمان *بریدای* کوئیلو می‌اندازد که در آن بریدا پس از گذراندن آیین سلوک، در ضیافت جنگل با استادان خود، استاد آموزه خورشید و استاد آموزه ماه و جمعی دیگر به رقص برمی‌خیزند و در دایره‌ای قرار می‌گیرند که ایشان را به طور مرموزی در برگرفته و از قید و بندهای زمینی آزاد کرده است. رقص در دایره‌های آتش و آب و سپس هلهلهٔ

زنان در ضیافت عروسی پسر و دختری که به واسطهٔ پراکندگی و عزای قبیله، نتوانسته بودند به حجله بروند... خواننده را به گذشتهٔ دور می‌برد. مادر داماد می‌گوید:«یک امشب را فکرکنید آمده‌اید به مهمانی من. می‌گویم غمتان را بگذارید کنار... دل‌های شادتان را بدهید به من، بدهید به این عروس و داماد من...» با این گفته، مویهٔ عزا به هلهلهٔ شادی تبدیل می‌شود و همه به دست‌زدن و پایکوبی می‌پردازند.

ما احساس می‌کنیم که در این سطح داستانی پُر از ازدحام، ناظری نادیده شدنی حضور دارد. شاید او فقط می‌تواند همهٔ این جنبش و جوش را در کلیت آن ببیند. باید چشم آن ناظر را داشت تا این سطح در هم افتادهٔ پریشیده را در مقام کلیتی هماهنگ دید. چشمی که گویا می‌تواند از حدقه بیرون آید و در جوار مرگ و زندگانی ـ که درخششی تیره و روشن دارد ـ جنبشها و حرکات جسم و جان قبیله را ببیند. چشمی که در یک جا نمی‌ماند و از زاویه‌های گوناگون به صحنه می‌نگرد.

حضور نفرسوم در داستان «خانهٔ شبگردها...» محسوس‌تر است. دلفام در مغازهٔ علی‌عسگر گیر افتاده و ایاز در به روی او بسته و رفته است. نیمه شب است و یعقوب و دو نفر دیگر برای ضربه زدن به ایاز برای دزدی وارد مغازه شده‌اند. دلفام ترسان و لرزان است:

من از پشت سیاهی کرکرهٔ مغازه، سایهٔ مرد سوم را می‌دیدم و نمی‌دیدم. می‌رفت و می‌آمد، می‌ماند و نمی‌ماند و من فکر به او می‌کردم.(۲۶۲)

شبی هم که دلفام می‌خواهد گلبوته را از خانه بیرون ببرد، باز سر و کلهٔ «مرد سوم» پیدا می‌شود. او در خرابه زندگانی می‌کند و سایه به سایه در پی دلفام است.

مرد می‌دوید. مار حالا توی دستش بود و من فکر می‌کردم اگر دستش به من برسد، مار را دور می‌اندازد. (۲۳۶)

در سطح رویدادهای داستان، چیزی پنهان نمانده(بعد این مرد، قابیل مار در دست معرفی می‌شود) اما چیز خاصی نیز مشاهده‌پذیر نیست، پس داستان دارد چیز دیگری را تفسیر یا مجسم می‌کند. تصویرهایی را نمایان نمی‌سازد، بلکه بنیاد می‌کند. بنیادکردن این تصویر لغزان در قصهٔ «رقص آتش...» جلوهٔ نمایان‌تری دارد. تصویرهای جنبنده‌ای که در این قصه آمده، فراسوی قطع و وصل چارچوبها، بسته می‌شود و شکل می‌گیرد. تصاویر سینمایی است و گویا با هرحرکت نوار فیلم، تصویر تازه‌ای پدید می‌آید که واقعیت مشهودی را هم نمایان می‌سازد و هم پنهان می‌کند. نویسنده برای به حرکت درآوردن تصاویر هم از زبان شعر بهره می‌گیرد و هم نوعی وزن درونی به نثر خود می‌دهد. البته این کار در دههٔ چهل به وسیلهٔ ابراهیم گلستان انجام شده بود. گلستان هم قصه می‌نوشت و هم فیلم می‌ساخت. قصه‌های او که پس از کناره‌گیری وی از عرصهٔ سیاست نوشته شده، بیشتر جنبه فردی دارد و تأثیرات حسی شخصی را نشان می‌دهد که می‌خواهد پس از این «ناظر رویدادها» باشد. در داستان«مدّ و مه» پسربچه‌ای به نام عباس دارای دوچرخه‌ای می‌شود و سر از پا نمی‌شناسد:

او در تمام کوچه‌های نخلستان جولان زد، قیقاج رفت. از روی زین پرید هوا و جست زد زمین و از پشت باز جست زد روی چرخ.(*مدّ و مه*، ص۱۷۲)

این عباس بعد در این جست و خیزها به زیر کامیون می‌رود و می‌میرد. (قصهٔ دستها روی راه) بنی‌عامری نیز طرح و الگوی مشابه قصهٔ«گلستان» دارد، با این تفاوت که عباس قصهٔ«دستها روی راه» روی دو دست خود می‌ایستد و راه می‌رود و با این هنرنمایی خود در مدرسه اعتبار و اهمیتی به دست می‌آورد. بچه‌ها خیلی می‌کوشند مثل او باشند و نمی‌توانند. می‌خورند زمین و شل و پل می‌شوند، اما عباس روی دستهایش بلند می‌شود راه می‌رود. براش مثل آب خوردن است مثل راه رفتن با پا. او هم مانند عباس قصهٔ گلستان، به طور

ناگهانی می‌میرد. نثر قصه‌های *لالایی لیلی* نیز در برخی صحنه‌ها مشابه نثر گلستان می‌شود.

و من فکر به علی‌عسگر می‌کردم که خواهد آمد فردا و از صندوق بی‌پولش در تعجب خواهد ماند و ایاز شبگرد را جواب خواهد خواست. و ایاز شبگرد را نگاه خواهد کرد...(۲۶۲)

با این، همه قصه‌های *لالایی لیلی* نظر دقیق‌تری به روابط اجتماعی دارد و نویسنده برخلاف«گلستان» از پایگاه اشرافی به قضایا نمی‌نگرد. درونمایهٔ عمدهٔ قصه‌ها فقر و تهیدستی، تنهایی، هدفیابی و دلهره‌های زندگانی مردمی است که در میانهٔ سیل حوادث افتاده‌اند و سیل آنها را با خود می‌برد. اما اگرچه سیل خیلی پر زور است و اشخاص داستانی هرچند بسیار آسیب‌پذیرند، با این همه مقاومت در برابر سیل هم در قصه‌ها دیده می‌شود و اشخاص نیز خود را از تک و تا نمی‌اندازند. نمونهٔ شاخص این مقاومت را در وجود یعقوب می‌بینیم که گرچه پیر و فرسوده شده، باز دست از تلاش برنمی‌دارد و شب و روز کار می‌کند و هم او به رغم تنومندی و خشونت‌اش، دلی نازک و شکننده دارد و به دلفام می‌گوید با مداد شمعی‌اش روی قلب او بنویسد«اینجا شکستنی است».

عاشقان بی‌دیدار*

(باغهای مرمر رمان. حسن خادم، ۱۳۷۹)

باغهای مرمر داستان زندگانی و دگرگونی‌های روحی کودکی است که از همان دورهٔ کودکی به جستجوی راز و معنای زندگانی برمی‌خیزد و انگیزه‌ای درونی او را با خود به روزگار کهن می‌کشاند، از تنش‌های روانی عبور می‌دهد و به عشق و رستگاری و آفریدگار می‌رساند. داستان از نوع داستان‌های شرح حال و زندگینامه است، اما به قصد آموزش و راهنمایی دیگران نوشته می‌شود. دراینجا دگرگونی شخصیت کودکی را می‌بینیم که گم‌کرده‌ای دارد و دچار تنش و اضطراب است و پس از تجربهٔ تردید و نومیدی، به رستگاری یا به شخصیت یگانه شده و آرام می‌رسد. داستان *باغهای مرمر* از زبان اول شخص مفرد و از زاویهٔ دید کودکی روایت می‌شود، اما درواقع داستان زمانی نوشته شده که کودک داستان به پختگی و سی‌سالگی رسیده و از مراحل بحرانی گذر کرده است. روایت داستان در آغاز سر راست و ساده است و از زندگانی خانواده‌ای تهیدست و کودکی بی‌تجربه خبر می‌دهد، اما رفته رفته ماجراها غامض‌تر و زاویهٔ دید نویسنده درون-گراتر می‌شود و راوی، آسایش و آرامش خود را از دست می‌دهد، نوعی عشق و

---

* *جام جم*، پنج‌شنبه ۲۹شهریور۱۳۸۰.

حرمان را تجربه می‌کند و سپس به راهنمایی دو شخص روشن‌بین به رازهایی پی می‌برد، که از دسترس نامحرمان دور است.

داستان *باغهای مرمر* در دو سطح جریان دارد. در سطح واقعی، رویدادهای زندگانی خانواده‌ای تهیدست، وصف می‌شود. دیوارهای بلند خانه‌های همسایه، خانهٔ راوی را در حصار خود گرفته و به صورت زندان درآورده است. پدر خانواده کارگر روزمزد است؛ اما به خانه‌داری می‌پردازد. این زن، زن دوم پدر خانواده است. پدر از زن نخستین خود فرزندی داشته که سالهاست گم شده و جستجو برای یافتن او به نتیجه نرسیده است. این فرزند پسر پس از سالها در چهل سالگی پیدا می‌شود و بی‌درنگ از داستان بیرون می‌رود و خواننده هیچ ویژگی به یادماندنی از او به دست نمی‌آورد.

آنچه بر این خانواده حاکم است، فقر و رنج و در همان زمان آرامش و انزواست. مثل این است که این خانواده با هم حرف نمی‌زنند، جز پخت و پز و درس خواندن کاری ندارند و مالک چیزی جز خرت و پرت نیستند. تنها راوی است که به چیزی فراسوی این زندگانی طبیعی و عادی می‌اندیشد:

منزوی نبودم، اما چشمانم چیز دیگری را جستجو می‌کرد. به خود می‌گفتم شاید من به این زندگانی تعلق ندارم و به طور اتفاقی سر از اینجا درآورده‌ام. شاید من فرزند این خانواده نباشم. (ص۱۸)

راوی بزرگتر می‌شود، درس می‌خواند، به ورطهٔ عشق آوازخوانی می‌افتد، کارگر رستورانی کوچک می‌شود و در همان زمان به تحصیل خود ادامه می‌دهد. او با دو فرد روشن‌بین دیداری می‌کند، به سفر می‌رود، با روح آوازخوانی که محبوب اوست، رابطه برقرار می‌کند و خود به روشن‌بینی می‌رسد و از راه ریاضت و عشق به رستگاری می‌رسد.

داستان در سطحی دیگر فراواقعی است. راوی همزمان با کار و بار روزانه، چند مرحله سلوک را پشت‌سر می‌گذارد. بنیاد این سلوک بر دو اصل استوار

است: عبادت و یاد خداوند و گوش کردن به موسیقی. راوی در سلوک طولانی خود، به دوران گذشته برمی‌گردد و خود را در سرزمین مصر و عهد فراعنه می‌بیند، همان زمان در جستجوی زن آوازه‌خوانی است که در یکی از مراحل تحول و تناسخ، او و آن زن، عاشق یکدیگر بوده‌اند. راوی در این تحول به رازهای مراحل دیگر زندگانی پی می‌برد و عذر گناهان گذشتهٔ معشوق را از خدا می‌خواهد. او سرانجام در آخرین مکاشفهٔ خود با آن زن دیدار می‌کند و بعد زن می‌رود و روح راوی را با خود می‌برد؛ اما پیداست که سلوک راوی به مقصود رسیده است:

ناگهان چشم گشودم. شب از نیمه گذشته بود. مهتاب می‌درخشید و نسیم خنکی وزیدن گرفته بود. همان‌جا زیر سقف آسمان جادویی با خود چنین گفتم: اما روزی از راه خواهد رسید، روزی که سرنوشت، راه‌های ما را با هم یکی خواهد کرد و من آزادانه عاشق خواهم شد. عشقی که تو به من خواهی داد. به شکرانهٔ تو من عاشقانه بزرگ خواهم شد و به عشق راه خواهم یافت. عشق ما عشقی بیکران، جاودانی و حتی بزرگتر از ما خواهد بود، عشقی که ما را به خدا خواهد رساند. (۱۹۵)

روایت و ماجرای داستان در دایرهٔ سنّت ادب عرفانی ـ صوفیانهٔ ماست. راوی، قدم در راه می‌گذارد و مراحل متضادی را می‌پیماید. راز زندگی او باید به مدد موسیقی گشوده شود. این موسیقی، موسیقی سماع عرفانی است که از دنیای فراسو خبر می‌دهد. داستان نوعی قصهٔ غربت غربی است با همان عناصری که در *قصهٔ غربت غربی* سهروردی، یا *حیّ‌بن‌یقظان* [زندهٔ بیدار] ابن‌سینا، یا *منطق‌الطیر* عطار می‌بینیم. اشتیاق دردمندانه به بهشت و ملکوت، رؤیا و جهان رؤیا، برگذشتن و فراتر رفتن از مرگ و جهان محسوس، رمزی بودن زبان و سلوک به سوی خداوند از جملهٔ این عناصر است. این قبیل قصه‌ها «به خواب می‌ماند، اما خوابی که در نهایت در بیداری دیده شده است. عروجی

است که طیّ آن آدمی به اصل فراسوی خود باز می‌گردد. قصهٔ غربت روح است در حصار تاریک ماده».(*قصهٔ غربت غربی*، دکتر پرویز عباسی داکانی، ص۱۱۹، تهران،۱۳۷۹). در داستان *باغهای مرمر* افزون بر این عناصر، تأکید ویژه‌ای نیز، بر بازآمدن به این زندگانی و بازگشت به زندگانی دیگر دیده می‌شود:

تصوراتم موج می‌خورد و آن‌وقت من در دنیای پنهان خود فرومی‌رفتم. به خود می‌گفتم: واقعیت این است که من بیشتر از آن که بخواهم بدانم دوران‌های گذشته‌ام را چگونه سپری کرده بودم و یا هر بار در کدام نقطهٔ زمین می‌زیسته‌ام و چگونه می‌اندیشیده‌ام و چرا پایان هر زندگی به مرگی سرخ منتهی شده، دلم می‌خواست رابطهٔ خودم را با آن آوازها و صاحب آن بفهمم. (۱۱۰)

صاحب آن آوازها نیز همین تجربه فراسویی را دارد و در جایی که خود را پدیدار می‌کند، به راوی می‌گوید:« اگه برای بار سوم به دنیا بیایم، دیگه پاک می‌شوم.» (۱۵۹)

داستان بر محور گناه می‌چرخد. گناه راوی این است که گاهی با موسیقی از یاد خدا غافل می‌شود و گناه صاحب آواز، خودکشی است. برای پیشبرد داستان، تضاد روحی و جسمی بین دو محور یاد شده لازم است، اما راوی *باغهای مرمر*، در این تضاد سنگ تمام نمی‌گذارد. حتی اگر موضوع گناه زن آوازه‌خوان را بپذیریم، تضاد راوی و حوزهٔ فراسو را نمی‌توانیم بپذیریم؛ زیرا هم بسیار نامحسوس است و هم جزوی اندک؛ چرا که راوی از زمان کودکی عابد و زاهد است و گرد مناهی نمی‌گردد. به همین دلیل از دوزخ گناه سر برنیاورده است تا به فردوس رستگاری برسد. تفکر راوی در حوزهٔ سنتی گناه در حرکت است، اما او این آزادی را به خود نداده است که مانند «شیخ صنعان»، عطار یا«برصیصا»ی عابد سعدی به حوزه‌های حسی برود، بلغزد و زهر فراق را بچشد و سپس بخشایش الهی در هنگامهٔ مناهی دستش را بگیرد و

به رستگاری برساند. راوی حتی اگر «نصوح» بود و از گناه توبه می‌کرد، داستان زندگانی خود را پررنگ‌تر و جذابتر کرده بود. افزون بر این، راوی در جهانی نو به سر می‌برد. «شرط زیستن و لازمه شهروندی در این دهکده جهانی، توانایی زیست با هوّیت چندگانه و تفکر سیّار یعنی ایجاد رابطه میان سطوح متعدد آگاهی است.» (*افسون‌زدگی جدید*، داریوش شایگان، تهران، ۱۳۸۰)

البته نویسندهٔ *باغهای مرمر* به اضطراب آدمی در شهر بزرگ و جستجوی وی در یافتن هویتش بی‌توجه نیست، اما به نظر او در بین این چند میلیون نفری که در شهر بزرگ به سر می‌برند، فقط او و آن دو فرد روشن‌بین چنین احوالی دارند و بقیه مردم سرگرم کار خود هستند:

اگر دیگران نماز می‌خوانند، من هم نماز می‌خوانم، اما اگر بسیاری از مردم در طول روز اغلب فراموشش می‌کنند، من سعی می‌کنم او را به یاد داشته باشم. اما نمی‌دانم حسن ظن من به خدا بود که اولین نشانه‌های نظر الهی را مشاهده کردم یا پاداش تلاش و مراقبت خودم بود.(۷۱)

به این ترتیب، راوی دچار تنش و سپس نظر کرده الهی می‌شود؛ در حالی که دیگران در جهل مرکب باقی می‌مانند. این سالک منزوی سرانجام در رستورانی، موسیقی جذّابی می‌شنود و چون زمینه پیشین هم دارد، راهش از دیگران جدا می‌شود و در پی «کشف اسرار» برمی‌آید. طرح ماجرا همان است که رمان *گرگ بیابان* هرمان هسه(۱۹۶۳ـ ۱۸۷۷م) را ساخته است. سه محوّر گرگ بیابان در *باغهای بلور* هم دیده می‌شود: دگرگونی روحی هری هالر برای جهش به درون نظام کیهان، ورود به تماشاخانه سحرآسا و آشنایی با نامیرایان. هالر با این تفاوت که روشنفکری است از طبقهٔ بورژوا که غم نان ندارد؛ در حالی که راوی رمان *باغهای مرمر*، دچار فقر و شوربختی است و همهٔ عمر را باید زحمت بکشد تا لقمه نانی برای خود فراهم آورد. او تا رسیدن به مرحلهٔ

روشن‌بینی، هویتی دوگانه دارد. هویتی از کودکی در خانواده‌ای فقیر، و هویتی مضطرب و شیفتهٔ آواز و آوازخوان. او خود می‌گوید:

همین که صدایش را می‌شنیدم، هویتم را گم می‌کردم، و تعلقم به این شهر و آن محله از میان می‌رفت. (۷۸)

این درحالی است که هری هالر از آغاز فکر می‌کرد که هویتی دوگانه دارد؛ «رفته رفته به کمک هرمینه، ماریا و پابلو از سویه‌های بسیار شخصیتش آگاه می‌شود و به خطای خود در دو نیمه شدن سادهٔ سرشتش پی می‌برد. شخصیت او نه فقط دو پاره که هزاران پاره است. او پس از آشنایی با دنیای لذات نفسانی،تا حد شگفت‌آوری در پذیرفتن آن دنیا موفق می‌شود. (*آثار برجستهٔ هرمان هسه*، جری گلن، ترجمهٔ سپیدهٔ عندلیب، ص۶۴، تهران،۱۳۷۳)

راوی *باغهای مرمر* شوریده و ملتهب است، اما این شوریدگی کمتر تجلی عملی می‌یابد. او عواطف شوریدهٔ خود را شرح می‌دهد، اما طرز روایت او طوری است که نمی‌توان آن را واقعی یافت. برای مثال و در مقام مقایسه می‌توان از «رویای شیخ صنعان» یاد کرد که شخصی است و واقعیتی عام ندارد؛ اما در عین حال، عطار، چنان آن را بیان می‌کند که خواننده می‌پذیرد. او در آن «واقعه» چنان دیده است که به روم رفته، عاشق دختری ترسا شده و زنّار بسته... و سپس این «رؤیا» واقعیت می‌یابد. در مقابل، در *باغهای بلور*، «واقعه‌ها» و «رؤیاها»ی راوی بیشتر از آن که واقعیتی داستانی باشد، وضعی و نظری است. برای مثال او این‌گونه می‌خواهد به «راز» آشنا شود:

زیاد طول نکشید. یکی دو شب بعد ندایی به گوشم رسید. در رؤیایی ساده و بی‌تکلف او را دیدم که با نگاه مرموز خود به سویم نگریست و فقط یک کلمه بر زبان آورد و باز خاموش شد و در سکوت فرو رفت. وقتی از خواب بیدار شدم، شگفت‌زده آن کلمهٔ عجیب را زیر لب مدام تکرار می‌کردم. (۱۴۳)

این کلمهٔ عجیب «ال ـ ژنی» است؛ یعنی نابغه، خارق‌العاده، فرشته، قریحه و... جستجوی راوی برای یافتن معنای این کلمه چند روز طول می‌کشد و نظری و پژوهشی بودن کشف آن از جذابیت داستان می‌کاهد.

در داستان، سه صحنهٔ جاذب داستانی هست: دیدار راوی با دختر موطلایی فرنگی. در این دیدار، نویسنده به مایهٔ بسیار مهمی نزدیک شده و عامل خوبی برای تحول بعدی راوی به دست آورده، اما به دلایلی نتوانسته است از این عامل در پیشبرد داستان خود سود جوید. این دختر در *باغهای مرمر* می‌توانست همان نقش را داشته باشد که «دختر ترسا» در رمانس عطار داشت؛ عامل مؤثری که نشان می‌دهد انسان چه اندازه در معرض خطا و لغزش است. با این حال، دختر موطلایی، زود از داستان بیرون می‌رود. راوی در آغاز دیدار، احساس می‌کند«کاملاً مجذوب سادگی او شده است»، اما در دیدار پایانی با بی‌اعتنایی از برابر او می‌گذرد و این کار را طوری انجام می‌دهد که آن دخترک نیز بی‌اعتنایی وی را درمی‌یابد. علت بی‌اعتنایی راوی به دخترک کتابفروش، این است که شبی او را با شریک صاحب رستوران دیده که «سرمیزی نشسته و مشغول خوردن شام و نوشیدن باده هستند. باور نمی‌کردم آن دختری که در نظرم پاک و معصوم جلوه می‌کرد، تا این اندازه کثیف و آلوده باشد.» (۵۴)

صحنهٔ دیگر، رفتن راوی به سینماست. او پولی ندارد و تاکنون به سینما نرفته است و افزون بر آن، پس از رفتن به سینما و دیدن فیلم، دیرگاه به خانه می‌رسد؛ یعنی زمانی که پدر از سرکار برگشته و متوجه غیبت او شده است. «نگرانی و اضطراب خفیفی بر قلبم چنگ می‌زد و به قدری هیجان داشتم که گذشت طولانی زمان را احساس نکرده بودم...»(۲۵)

صحنهٔ سوم، وصف سفر راوی و چند تن از مسافران دیگر از قشم به بندرعباس است. این چند تن سوار قایقند. ناگهان تندبادی می‌وزد و دریا متلاطم می‌شود. امواج کوه‌پیکر بر سرشان فرود می‌آید و بیم غرق شدن آنها

می‌رود. راوی، دریای تیرهٔ متلاطم را خشم آشکار خداوند می‌داند؛ اما در همان زمان درمی‌یابد در هنگامهٔ خشم و مرگ و توفان و غرش امواج است که می‌تواند با خداوند سخن بگوید و از او طلب نجات کند. چهرهٔ راوی، چهرهٔ مجذوبی است که «صدای غیب را می‌شنود» و «روحش در آسمان» پر می‌گشاید و سینه‌اش با خنجری که دسته‌ای خاکی و لبه‌ای آسمانی و برّان دارد، شکافته می‌شود. جوانی را می‌بیند و در همان حال به نظرش می‌آید آن جوان، تجسّم عینی ایمان اوست. او احساس می‌کند آوازه‌خوان پارسا وسیله‌ای برای اصلاح و ترقی معنوی روح او بوده است تا در راه سلوک قرار گیرد و این سلوکی است از ظلمت به روشنایی، از ماده به روح، از ظاهر به باطن و از محسوس به نامحسوس، که از لطف بی‌دریغ خداوند سرچشمه می‌گیرد.

تاریک روشنای شورانگیز زندگی*

(دلِ دلدادگی، رمان. شهریار مندنی‌پور)

در دهۀ هفتاد، موج جدیدی در داستان‌نویسی فارسی به راه افتاد که روز به روز بر دامنۀ آن افزوده شد، تا آنجا که بر داستان‌نویس‌های قدیمی نیز تأثیر گذاشت.«رگه‌هایی» از این شیوۀ جدید هرچند در رمانهای چند دهۀ پیشتر هم وجود داشت، اما شیوۀ غالب نبود. *بوف کور*(۱۳۱۵) صدایی تازه بود؛ اما در زمان خود ناشنیده ماند. پس از شهریور ۱۳۲۰، قصۀ کوتاه «بعدازظهر آخر پاییز»(۱۳۲۴) صادق چوبک و سپس «مدّ و مه» ابراهیم گلستان، *ملکوت* بهرام صادقی و *سفر شب* بهمن شعله نیز چاپ شد و شیوه‌های واقع‌گرایانه را به چالش فراخواند؛ اما آنچه در این بین بازاری گرم یافت *شوهر آهو خانم* افغانی، *چشمهایش* بزرگ علوی، *مدیر مدرسۀ* آل احمد، *سووشون* سیمین دانشور، *همسایه‌های* احمد محمود و *تنگسیر* چوبک بود که در آنها تحولات زندگانی اجتماعی، بن‌مایۀ اصلی به شمار می‌رفت. در حقیقت، گرایش غالب قصه‌نویسی فارسی تا دهۀ ۶۰، واقع‌گرایی بود؛ اما در این دریای واقع‌گرایی جزیره‌هایی نیز دیده می‌شد که آن روز چندان نمایان نبود، اما روز به روز چراغ راهنمای نویسندگانی شد، که خواهان گذر از واقع‌گرایی بودند.

---

* *جام‌جم*، پنجشنبه ۱۹مهر ۱۳۸۰

با اسلوب تازه، دو قصهٔ کوتاه پس از شهریور۱۳۲۰به ظهور رسید که هر دو شیوهٔ «سیّال دانستگی» داشتند؛ «فردا»ی هدایت و «بعد ازظهر آخر پاییز» صادق چوبک. اولی دربارهٔ کارگری مبارز است و دومی دربارهٔ پسربچه‌ای فقیر به نام اصغر. این دو داستان کوتاه البته برپایه گسست کامل از واقع‌گرایی استوار نشده‌اند و از واقعیت بیرونی نیز حرف می‌زنند. خود قصه‌ها زمان و مکانی بیرون از دانستگی اشخاص داستان دارند و ساختهٔ دانستگی آنها نیست، اما بخشهایی از این دو قصه در دانستگی اشخاص(زاغی و اصغر) روی می‌دهد. برای مثال در قصهٔ چوبک، زمانی که معلم با خط‌کش تهدیدکنان به سوی اصغر می‌آید تا او را تنبیه کند، کودک فقیر از لاک دانستگی خود بیرون می‌آید و قصه از اسلوب «فرارونِد سیال دانستگی» به سوی ثبت مشاهده‌های واقعی متحول می‌شود. زمانی که اصغر در عالم تصورات ذهنی خویش است، دانستگی او سرشار از تصاویر عاطفی می‌شود و این بخش را تک‌گویی درونی اصغر می‌سازد.

این آزمایش‌ها که بعد در *شازده احتجاب* گلشیری پررنگ‌تر می‌شود، به تمامی موقوف وصف تک‌گویی درونی و «سیالیت دانستگی» نیست و پیداست که هدایت و چوبک هنوز نمی‌خواهند خم و چم سبک تازه را به تمامی به کار ببرند. ترجمهٔ *خشم و هیاهوی* فاکنر و *به سوی فانوس دریایی* ویرجینیا وولف و امثال آن، موج تازه‌ای در قصه‌نویسی ما به راه انداخت که عده‌ای درپی آن رفتند. در این رمانها و نیز رمان *خانم دالوی* وولف، سیالیت دانستگی به تمامی آشکار می‌شود. در کتاب اخیر، راوی سوم شخص است و رویدادها از زاویهٔ دید شخصیت‌ها به‌ویژه خانم دالوی بیان می‌شود و زمان رمان نیز مانند زبان دانستگی آدمی، سیّال و شاعرانه است.

چوبک در *سنگ صبور*، معروفی در *سمفونی مردگان* و گلشیری در *شازده احتجاب* به همین شیوه روایت داستانی کرده و به رمانهای مدرن نزدیک‌تر شده‌اند. رمان دیگری که دراین شیوه پدید آمده، *دل دلدادگی* در دو جلد و

۹۲۸ صفحه، نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور است. در این کتاب، روایتی واقع‌گرایانه در دل روایت سیالیت دانستگی نهفته است که خود را از خلال آن نشان می‌دهد. پیدا کردن آن روایت واقعی در رمان چندان دشوار نیست. یکی از اشخاص داستان، جوانی است روستایی به نام «کاکایی». او خواهان «روجا» ست. روجا دختر «منداآ» از بزرگان روستاست. منداآ کارگاه صابون‌پزی دارد و وضع مالی‌اش خوب است و نسبت به کاکایی که در مرتبهٔ پائین‌تر اجتماعی قرار دارد، احساس برتری می‌کند و در همان حال به او نظر لطفی هم دارد. روجا هم که دختری دمدمی و نیمه‌شهری و نیمه‌روستایی است و تا کلاس یازده دبیرستان درس خوانده و دورهٔ بلوغ رامی‌گذراند، از کاکایی بدش نمی‌آید و چون خواستگار درست و حسابی ندارد، گاهی با سخن گفتن با او تفریح و تفنن می‌کند. رفتار او با کاکایی متضاد است. زمان، زمان جنگ ایران و عراق است و اوضاع آشفته است. چند نفر از جوانان آوشیان رودبار به جبههٔ جنگ رفته‌اند، اما کاکایی مردم‌گریز و به جبهه نرفته است و مشغول کار خویش است. به همین دلیل مردم روستا او را ترسو و شیرین عقل می‌نامند. کاکایی بیشتر در مکان کوهستانی (سیسکو) با پدر نابینایش آلیسوف به سر می‌برد و به بهانه‌های گوناگون به خانهٔ منداآ می‌رود و هدیه‌ای می‌برد؛ به امید آن که روجا را ببیند. پیداشدن سر و کلهٔ داوود، جوانی شهری در روستا، معادله‌ها را عوض می‌کند. داوود، روجا را می‌بیند و با وجود غیظ و اخم او به خانوادهٔ منداآ نزدیک می‌شود. چابکی و سر و زبان داشتن دختر روستایی او را مجذوب می‌کند، زخم زبان مردم و شیطنت‌های روجا و حضور داوود سبب می‌شود که کاکایی به جبههٔ جنگ برود.

در جبهه نیز شیرین کاری‌های او وسیلهٔ خنده و تفریح رزمندگان می‌شود؛ اما کاکایی که غرق عشق به روجاست، توجهی به این قضایا ندارد و از سختی‌های جنگ و زخم زبان همقطارهایش خم به ابرو نمی‌آورد و دلیرانه می‌رزمد؛

با این همه از درد دوری روجا آرام و قرار ندارد. زمانی به این فکر می‌افتد که تیری به پای خود بزند تا معلول شود و او را به آوشیان بفرستند. در غیاب کاکایی، داوود، خواستگار سمج روجا، میدان بازتری پیدا می‌کند. او پسر سرهنگ ارتش شاه، روشنفکری مردم‌دوست و دارای افکار عجیب است. خانوادهٔ او بنه‌کن به خارج مهاجرت کرده‌اند و خود او نیز از درگیری‌های سیاسی خسته شده به وساطت یکی از دوستان با نفوذ خانواده، دبیر شده و به رودبار آمده است. داوود با وجود تهدیدهای منداآ و بی‌اعتنایی‌های روجا، دست از طلب برنمی‌دارد و سرانجام روجا را به همسری خود درمی‌آورد.

در این میان، مردی بدکردار به نام زال که در ادارهٔ فرهنگ و هنر کار می‌کند و در حفریات باستان‌شناسی مجسمهٔ کوچک زرینی پیدا کرده است، از ترس کشف واقعه و بیم از همکاران، فرار می‌کند و به رودبار می‌آید. در روستا در کارگاه سفالگری که به راه انداخته مشغول کار می‌شود، به داوود پول قرض می‌دهد تا او و روجا خانه بسازند و چون در طمع وصل روجاست، گاه و بیگاه مزاحم این خانواده می‌شود؛ اما سرانجام در این طمع ناکام می‌ماند.

خانهٔ داوود و روجا ساخته شده است که زلزله می‌آید. یکی از کودکان خانواده زیر آوار از بین می‌رود. داوود نیز که در این واقعه خود را مقصر می‌داند، در میان خرابه‌های زلزله می‌گردد، درب و داغان شده است. بر طبل مستی می‌کوبد؛ در آب غرق می‌شود و روجا نیز با دختر زنده مانده‌اش به زادگاه خود باز می‌گردد. از سوی دیگر، کاکایی که در آغاز از جنگ هراس داشته، بتدریج با محیط جبهه عادت می‌کند؛ در میدان جنگ، قهرمانی‌ها می‌کند و زخمی می‌شود و به آوشیان باز می‌گردد.

این لبّ مطلب رمان است، اما نویسنده به شیوهٔ جدید و با طول و تفصیل آن را روایت می‌کند و برای مثال، حادثهٔ زلزله سبب می‌شود که روجا، صدای درونی خود را به کمک نویسنده، به زبان بیاورد. جنگ و دوری از روجا،

کاکایی را وادار می‌کند که افکار و عواطف خود را بی‌پرده‌تر بیان کند و جهان و مردم را بیشتر بشناسد. در این داستان، رویدادها، سبب می‌شوند آدمها خود را و دیگران را بیشتر بشناسند و در مرتبهٔ بالاتر قرار گیرند.

اوصاف کتاب، گاهی مستقیم است و گاهی از دوربین درونی اشخاص داستانی دیده می‌شود و حس زندگانی در روجا، داوود، کاکایی و ماتاو(مادر روجا) نیرومند است. حسّی که درست مانند رشحه‌های آبشار سیسکو فضا را خیس و فرحناک کرده است.

در عین حال، چیزی هولناک نیز هست که کاکایی با حسّ بدوی خود آن را بهتر تشخیص می‌دهد: «از دهانهٔ کوچه‌ای خاکی گذشت. زمین کوچه را علف پوشانده بود و جابه‌جا علفها سوخته بودند. چیزی هست که قایم شده پشت همهٔ اینها.(۱/۱۳۶)، چیزی هست که من نمی‌فهمم. چی چیه همین؟ همین که مرا اینجا کشانده ولم نمی‌کند بروم. چیز نامعلومی هست (۱/۱۶۷). این چیز مرموز، آبادی جهان را نمی‌خواهد. روی دلها سنگینی می‌کند و گویا تمام هم نمی‌شود. رمان با وصف زلزله آغاز می‌شود و بر تشویش‌ها می‌افزاید. این تشویش پیشتر هم بود؛ ولی محسوس نبود، یا شاید بی‌خیالی‌ها نمی‌گذاشت که از ژرفا به سطح بیاید. داوود در مهمانسرایی کنار دریا، با یادآوری بزن و بکوب‌های گذشته و کردار آدمهای خوش‌خیال خوشگذران، که همه چیز را در پول و تجمل خلاصه می‌کردند، به روجا می‌گوید:

مادرها طلاهای خودشان را آویز می‌کردند، لباسهای گرانشان را به رخ همدیگر می‌کشیدند، ولی من می‌ترسیدم. یک ترسی یک جایی بود... پوستهای چرب، خون سالم و سیر، بی‌خیال. پسرها بازی می‌کردند. اینجاها پر بود از صدای خنده. کیف و سرحالی همه جا پرپر می‌زد... موزیک ملایمی هم پخش می‌شد؛ ولی هروقت جایی خیلی امن به نظر برسد، من می‌ترسم. عمداً انگار

همه‌جا برق می‌زد. دندان‌ها، موهای رنگ شده؛ ولی چیزی سرجای خودش نبود. دلهره‌ای بود که کسی رو آور نمی‌کرد.(۱/۲۸۰)

این دلهره، همان است که پنهان است و بعد رو می‌شود و دنیای ما را به لرزه درمی‌آورد. در سراسر بخشهای رمان بیهوده نیست که داستان با تصویر وهم‌آور شغال سفید آغاز می‌شود.

سحر غباری، بر جنازه‌های نهاده در پیاده‌رو می‌دوید. شغالی سفید از تاریکی زیتون‌زار کنار رود بیرون آمده. هاله‌ای مهتابی از موهای سیخ‌شدهٔ تنش می‌تراوید. چنگی روی آسفالت کشید. بوئیدش و بعد کنار جدول نشست، له‌له می‌زد. گوشهایش را به سمتهای مختلف تیز می‌کرد.(۱/۷)

شغال سفید، ویرانه‌ها و دردها را با حس حیوانی خود می‌نگرد و مردم صدمه‌دیده و داغدار حتی نمی‌توانند بر کشتگان قطره‌ای اشک بیفشانند. داوود و روجا، گلنار دخترشان را از زیر آوار بیرون می‌کشند، درحالی که او یک پایش را از دست داده است. انسانهای باقیمانده هراسناک در انبوه خاک، سنگ و آهن درپی عزیزان خود هستند. در بین آوار خاک و خانه‌های فروریخته، نغمه‌های عاشقانه‌ای هنوز شنیده می‌شود. کاکایی که به علاقه‌ای بدوی روجا را می‌پرستد، انفجار توپها و موشکها و دنیایی که سیلاب وحشتش همه‌جا را می‌روید، به او می‌اندیشد. ناکامی او و دیگران ادامهٔ دنیایی دیرینه سالی است که از زمانهای دور آغاز می‌شود و به امروز می‌رسد. به نظر می‌رسد که در چنین دنیایی، همهٔ آدمها تنها هستند و نمی‌توانند دست دوستی به سوی یکدیگر دراز کنند. در میان زلزله و انفجار بمب و موشک زاده می‌شوند و در محیطی به سر می‌برند که از آن آنها نیست. روجا اگر دست مهری بر سر کاکایی می‌کشد، برای این است که خواستگار درست و حسابی ندارد. او در پندار جوانش مردی مطیع را در وجود او می‌بیند که با یک اشارهٔ وی همه چیز زندگانی را فراهم می‌آورد و پرندهٔ دست‌آموز او می‌شود.

با این همه، در بین همهٔ شوربختی‌ها، حسّ زندگانی در آدمهای داستانی دلِ *دلدادگی* نیرومند است. درد و مصیبت زیاد است؛ اما زندگانی چون روشنایی دل‌انگیزی در تاریکی‌ها می‌درخشد:

داوود کنار باغچهٔ مدوّر نشست. دست بُرد به کاسه‌های زانوهایش و خاک را از زخم آنها پاک کرد. گلهای ختمی بویی نداشتند. داوود، پرچم زرد یکی-شان را لای دو انگشت فشرد و حیرت‌زده زل زد به‌گرده‌هایی که به انگشت-هایش چسبیده بودند: از همین‌هاش شروع می‌شود... یکی از انگشت‌هایش را به دهان برد تا طعم گرده را بچشد: زمین اگر زیر و رو شود، گلها می‌مانند، از خاک شخم خورده، دانه‌هایشان بهتر سبز می‌شود.(۲/۷۰۴)

در داستان، تقابلی هست بین داوود و کاکایی. انسان روشنفکر و انسانی بدوی و درس نخوانده. به نظر می‌رسد که داوود اهل تماشاست. او از جدال-های سیاسی و غوغای شهر کناره گرفته تا در دبیرستان رودبار به بچه‌ها درس بدهد و در زیتون‌زارها بگردد و در صحرا و دامنهٔ کوه، سنگهای قدیمی گرد آورد و آنها را بشناسد و بشناساند (در دبیرستان درس زمین‌شناسی می‌دهد.) او اهل مطایبه و هزل نیز هست و خود را به مادر روجا این طور معرفی می‌کند: «داوود هستم، اما صوتم داوودی نیست». در خواستگاری دختر منداآ سماجت می‌کند و کتک می‌خورد، نیچه و استاندال و تولستوی می‌خواند، با این همه در مدرسهٔ عشق، طفل ابجدخوانی بیش نیست؛ در اظهار عشق به روجا همان قدر دست و پایش را گم می‌کند که کاکایی کوهستانی در این عرصه دست و پایش را گم کرده بود. اکنون که در عرصهٔ زندگانی اجتماعی به گم‌گشتگی و حیرت رسیده، در پی یافتن سرود غمگین عشق است. این است که در برابر تهدیدهای منداآ و بی‌اعتنایی‌های روجا، جا نمی‌زند. با سماجت به گرد خانهٔ آنها می‌گردد و اشارت‌های عاشقانه‌اش را روی گلبرگی می‌نویسد و به آب می‌دهد تا به دست روجا برسد. اما کاکایی کتابی نخوانده، هرچند به طوری

غریزی دریافتی از عشق دارد، که شاید از عشق داوود سوزان‌تر باشد. او حاضر است جانش را به روجا بدهد و زمانی که روجا از آن دیگری می‌شود، جز جنگیدن راهی ندارد. دیگر از موشکها و گلولهٔ توپ نمی‌ترسد و حتی تا جایی می‌رود که می‌خواهد در حوزهٔ خیال، نارنجکی به خانهٔ عیش روجا و داوود بیندازد و نارنجکی را نیز در جیب خود منفجر کند تا خود، معشوق و داوود غاصب را تکه‌تکه کند.

روجا گرچه کاکایی را زیر پا له کرده است، باز از یاد او غافل نیست. شبی روجا به داوود خبر می‌دهد که بچه‌ای در شکم دارد. داوود می‌گوید: «خوشحالم، دروغ نمی‌گویم. نگاه! دارم می‌خندم. از ته دل» و روجا همان شب باز سایهٔ کاکایی را از پنجره می‌بیند:

دستها به سینه، از پنجره بیرون را نگاه کرد.

ماشینی از خیابان نمی‌گذشت. برقی در آسمان جست، انعکاس بر آب رود کمانه کرد و رگهای خیس زیتون‌زارها درخشیدند.

همان گاه، ناگهان زن، آن طرف خیابان، دُرست روبروی پنجرهٔ اتاقشان، پر-هیب مردی را دید که بی‌اعتنا به باد و باران و رعد، سیاه‌تر از شب، زیر درختی ایستاده بود. دل روجا فروریخت. مرد انگار او را دیده بود که از زیر درخت قدمی پیش آمد. نور پنجره‌های این‌سو، بر آسفالت خیس منعکس شده بود. روجا وحشت‌زده، خواست که عقب برود. طنین اصوات مکروه کاکایی در کله‌اش پیچید. (۱/۲۹۰)

روجا در آغاز تصمیم ندارد کاکایی را ترک کند؛ اما چون دمدمی است، تسلیم وسوسه‌های داوود می‌شود و با او ازدواج می‌کند. او همچنین در برابر مرد موی نقره‌ای شریر و هنرشناس، ضعیف نشان می‌دهد. زمانی که از ناچاری یا وسوسه‌های ممنوع به خانهٔ زال می‌رود، لحظه‌هایی را در پیچ و تاب وسوسهٔ گناه می‌گذراند و با این همه در فردای آن روز، پاک از خانهٔ او بیرون می‌آید.

شیوهٔ نویسنده، همانند شیوهٔ هوشنگ گلشیری به فاکنر می‌رسد. این دو ـ مندنی‌پور و گلشیری ـ سخت در حوزهٔ تاثیر فاکنر و *خشم و هیاهوی* او قرار دارند.(گلشیری گفته است کسی می‌تواند داستان مرا دریابد که فاکنر و شیوهٔ او را خوانده و فهمیده است). مندنی‌پور در رمان خود در برخی جاها از جویس نیز بهره گرفته است. برای نمونه، در صحنه‌ای که روجا پرهیب کاکایی را در شب بارانی می‌بیند، این تصویر را از داستان کوتاه «مردگان» جویس (در *دابلینی‌ها*) برداشته است.

تک‌گویی درونی روجا در آغاز کتاب در زمان وقوع زلزله، آنجا که به عشق ممنوع، کاکایی و کارهای شوهرش فکرمی‌کند، پذیرفتنی نیست. در زمان وقوع زلزله، ذهنیت افراد قفل می‌شود و واکنش‌های فرد، رنگ غریزی می‌گیرد و او مجال آن را ندارد که به شیو، کوونتین فاکنر (*در خشم و هیاهو*) رویدادهای گذشته و حال را تا حدّ جزییات حسّی و عاطفی به تفصیل شرح دهد. با این همه در بین رمانهای مدرن، *دل دلداگی* پس از *شازده احتجاب*، در به کار بردن صناعت جدید قصه‌نویسی توفیق بیشتری دارد. چرا که مندنی‌پور در این رمان، نه فقط به گذشته، بلکه به رویدادهای امروز، فاجعه، زلزله، جنگ، عشق، ادراک عقلی و عاطفهٔ بدوی و تنشهای فردی و اجتماعی توجه داشته و به‌ویژه در زمینهٔ لحظه‌های زندگانی و پیوند آنها با طبیعت، تک‌گویی‌های درونی خوبی به دست داده است.

شهری که زیر درختان سِدر مُرد*

(رمان، خسرو حمزوی)

رُمان‌های فارسی، چهار مرحلهٔ متوالی را از سر گذرانده است. این فراروند، نخست کار خود را با تصویر کردن رویدادهای تاریخی آغاز می‌کند. ماجراهای گذشته را به صحنهٔ زندگانی دورهٔ خود می‌آورد و می‌کوشد با زبان داستان با استبداد قاجاری معارضه کند. (*ستارگان فریب‌خورده*، *شمس و طغرا*).

رمان‌نویسی ما در دورهٔ دوم به تصویر ماجراهای انقلاب مشروطه و وضع شهر جدید و نظم اداری جدید دورهٔ رضا شاهی می‌پردازد که در برخی زمینه‌ها به شدّت رُمانتیک است. (*تهران مخوف* مشفق کاظمی، *زیبا* اثر محمّد حجازی، *در تلاش معاش* محمّد مسعود. البتّه در این دوره *بوف‌کور* هدایت نیز نوشته و چاپ می‌شود (۱۳۱۵) ولی این اثر بسیار زود آمده است و با روحیهٔ شهروندان آن دوره سنخیّت ندارد و تا حدودی به الهام از فیلم‌های اکسپرسیونیستی که هدایت در فرانسه و آلمان دهه ۱۹۳۰ دیده بود، نوشته شده است.)

دورهٔ سوم رمان‌نویسی ما از شهریور ۱۳۲۰ تا سال ۱۳۵۷، غالباً معترض، سیاسی، رئالیستی است (*چشمهایش* علوی، *سووشون* سیمین دانشور، *نفرین زمین* آل‌احمد، *همسایه‌ها* اثر احمدمحمود، *جای خالی سلوچ* محمود

---

* *جام‌جم*، ۲۱ آبان ۱۳۸۰.

دولت‌آبادی ... بسیاری از وقایع برخی از رمان‌های این دوره از جمله *کلیدر* دولت‌آبادی، *رقصندگان* امین فقیری، *گورستان غریبان* ابراهیم یونسی در روستاها و نقاط عشایری می‌گذرد)

دورهٔ چهارم رمان‌نویسی ما دورهٔ شور و التهاب درونی، بحران هویّت و درهم‌ریختگی سوژه (دانستگی) و اوبژه (اشیاء و رویدادها) است. *بوف کور* هدایت در این محدوده جای می‌گیرد و نیز *ملکوت* بهرام صادقی و *شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری. قهرمانان این رمان‌ها و نیز قهرمانان رمان‌های *سمفونی مردگان* عباس معروفی، *اهل غرق* منیره روانی‌پور، *طوبا و معنای شب* شهرنوش پارسی‌پور، *درخت انجیر معابد* احمدمحمود، *دل دلدادگی* شهریار مندنی‌پور، *اسفار کاتبان* ابوتراب خسروی... عرصه‌های خصوصی زندگانی آدمی را که در تعارض با عرصه‌های برونی قرار گرفته است، مجسّم می‌کنند. گوهر رؤیا گونهٔ این داستان‌ها، عرصه‌های گوناگون گذشته، اکنون و آینده در نوعی کانون درهم‌ریخته گرد می‌آورد، اینها تصویرهای متعارضی هستند در آیینه‌ای شکسته و شخصیّت‌ها به طوری رؤیایی و نفس‌گیر از سطی به سطحی دیگر و از دوره‌ای تاریخی به دورهٔ تاریخی دیگر، از گذشته به اکنون یا از اکنون به گذشته درگذرند. زمانمندی جداسازانه (متمایز) زیست و کار این شخصیّت‌ها مُعرّف بحران هویّتی و اجتماعی است که در *بوف کور* در مثل یک باژگونه‌سازی، ارزش‌ها را در بردارد. پرندهٔ خوشخوان ادب کلاسیک اینجا بوف کوری است که شاهد دردهای ناگفتنی درون زخم‌خورده خود است، باغ و دشت ادب گذشته، جای خود را به گورستان می‌دهد، سیر عرفانی باژگونه می‌شود و به جای رسیدن به فردوس، سر از دوزخ در می‌آورد، امّا عجیب اینجاست که هم هدایت و هم بهرام صادقی و دیگران به رغم هستی‌شناسی درهم شکستهٔ ادب پُست مدرنیستی در اندیشهٔ دگرگون کردن اوضاع و احوال اجتماع خویشند و در پس پُشت تصاویر و تمثیل‌های مدرنیستی آنها، چهرهٔ نظام سرکوبگر جهان پیرامونی البتّه با زبانی درهم‌ریخته و مبهم، بازنمایی می‌شود.

در مثل، در *سمفونی مردگان* ـ که در ساختار و شخصیّت‌پردازی به شدّت متأثّر از *خشم و هیاهوی* ویلیام فاکنر است، آیدین جوان روشنفکر و هنرمندی را می‌بینیم که در زیر سلطهٔ پدرسالاری خشنی از پا درمی‌آید، امّا در همان زمان از مقاومت دست برنمی‌دارد. او با خود، پدر، خانواده و جامعهٔ خود رابطه‌ای بغرنج دارد، در تار عنکبوتی قراردادها و رسم‌ها اسیر شده است، با این همه با جهانی بسته که در آن ارزش‌های قدیمی بسته‌بندی شده و بر جوان‌ها تحمیل می‌شود، می‌ستیزد. روحیّهٔ آیدین و بسیاری دیگر از آدم‌های داستانی *اهل غرق* و *طوبا و معنای شب*... رواقی است، به نحوی تأثیرپذیر و انفعالی است، مثل اینکه می‌خواهد با تحمّل خودکامگی‌ها و پذیرفتن رنج و درد، بیگناهی و ستمدیدگی خود را نشان بدهد، امّا روحیّهٔ اشخاص داستانی گلی ترقّی، سیمین دانشور و خسرو حمزوی ... جدلی و منازعه‌جویانه است. اگر هم از پا درافتاده باشد، باز شکست نخورده است. فضای این رمان‌ها، روی‌هم‌رفته همیشه فضای امکانی است. یعنی نویسنده می‌خواهد بگوید ممکن بود رویدادها طور دیگری به پیش‌نما بیاید. این قسم فضاسازی البتّه در داستان‌های خسرو حمزوی پُررنگ‌تر است و به‌رغم همهٔ شگردهایی که او به‌کار می‌برد، باز زمینه‌ای بومی را بازسازی می‌کند. آنچه در اینجا مکرّر می‌شود، تشویق و رنج آدم‌هایی است که سال‌ها در چنبرهٔ باوری یا زندانی ناخواسته افتاده‌اند و رفته‌رفته به این خودآگاهی رسیده‌اند که به شرط تصمیم‌گیری‌هایی از رنگ و شکلی دیگر، سیر رویدادها می‌توانست به قسمی دیگر بوده باشد. در این زمینه رُمان‌های حمزوی ساختار دیگری دارد که هر چند مدرنیستی است، واقعیّت‌های هولناک زمان را با توجّه به شرایطی تاریخی ـ که اینک ما از سر می‌گذرانیم ـ به نمایش می‌گذارد.

شهری که زیر درختان سِدر مُرد، مانند رُمان دیگر حمزوی *وقتی سموم بر تن یک ساقه می‌وزید* (۱۳۷۱) و مجموعه داستان *آسیابان سور* (۱۳۸۲)، فضایی وهمناک و رازآلود دارد. جغرافیای داستان، شارستانی است دور افتاده، در

سرزمینی کویری که به آثار جدید به سختی تن در می‌دهد، در این فضا قصه‌ها و اسطوره‌های فراوانی دهان به دهان می‌گردد و آگاهی اشخاص را تسخیر می‌کند، چنان زورآور است که می‌نماید جایی برای دگرگونی‌های مادّی و معنوی وجود ندارد. وهم، خیال، باور و گذشته‌های درهم‌شکسته و با این همه قدرت‌گرا، سایهٔ سنگین خود را بر همه کس و همه چیز گسترانده است. در ظاهر، این شارستان در حاشیهٔ دنیا واقع شده و مرکز آن یک آبادی کور است. به جایی راه ندارد. از دنیا پرت افتاده، پنداری آخر دنیاست،[۱] امّا در واقع هم در درون آن و هم در حوزهٔ پیرامون آن، رویدادهای زورآوری هست که معادله‌های درون قومی را به‌هم می‌زند و می‌رود که سدّ سکوت را بشکند.

«سالیان سفلی» در *شهری که...* یکی از بیغوله‌های این منطقه، در سکوت بسر می‌برد، هیچ صدایی به درون آن رخنه نمی‌کند و خاموش است و اقتداری بختک‌وار روی آن افتاده است.

پاشو اون پنجره رو باز کن. سر تو بکن بیرون، جز صدای نفس خودت، هیچ صدایی نیست. از اون کارخونه هم صدایی در نمی‌آد.[۲]

این کارخانهٔ «سالیان سفلی» و کارخانهٔ پنکه‌سازی اردبیل در *سمفونی مردگان*، در حاشیهٔ شهر و روستاست. چرا؟ زیرا در واقع تمّدن جدید، تمّدن کارخانه‌ای و ابزاری در فضای سنّتی، در حاشیه قرار دارد، از دل آن نجوشیده است. همین تعارض است که آیینه‌های درهم‌شکستهٔ آگاهی جهان پیرامونی را می‌سازد. به سخن دیگر، یک معادلهٔ نامساوی بین وضعیّت روستایی و وضعیّت شهری جدید وجود دارد که معارضه‌های همیشه از آن، سر بر می‌زند و رُمان‌های جدید ما برای به تصویر کشیدن آنها و نشان دادن ژرفای تعارض‌ها سخت می‌کوشند.

بازگفتن آنچه در رمان آمده، آسان نیست، چرا که اشخاص داستانی بیشتر حرف می‌زنند، در خطّ سایه‌ها حرکت می‌کنند، با بی‌چهره‌ها طرفند و سخنان رمزآمیز بر زبان می‌آورند. این‌گونه سخنان، رمزها و نشانه‌هایی هستند که باید

گشوده و باز شوند. آنچه گفته و کرده می‌شود دور محوری یکتا مـی‌چرخـد و محیطی عادت زده و سنگین را نشان می‌دهد.

در این رمان، اشخاصی به صحنه می‌آیند که هماننـد آنهـا را در قصـه‌هـای رئالیستی کمتر می‌توان دید. از این قماش آدم‌ها امروز نیز هستند و نیستند. اگـر سیمای تازه‌ای به ایشان بدهیم یا ایشان را به حسب سـیمای ظاهریشـان ببینـیم هستند، امّا اگر آنها را در همان فضای روایتی وهمنـاک و مرمـوز داسـتانی بـه دیده آوریم، نیستند. این لایهٔدوگانهٔ «هستی‌شناسـی» رُمـان، گویـای «شـناخت-شناسی» سیّار بافت و ساختار آن است. ببینیم اینها کیستند؟

نخست جریر است، خان مالکی تنومند، با نفوذ، سرشار از نیروی زنـدگانی و پویا و در بهره‌گیری از قدرت ـ و به‌نظر خود و عوامل خود ـ در بهره‌گیـری از «حقّ»اش نیرنگباز و اهریمنی. این مرد اکنون پیـر و بیمـار شـد و بـر تخـت بیماری افتاده است، با این همه، آنچه را در سایهٔ امن یـا بهتـر گـوییم در سـایهٔ آرامش گورستانی نگاه داشته، همین پیر بیمار است. بخش اعظم داستان، وقف بیان «قدرت» ـ که قدرتی سازمان یافته و ریشـه‌ای اسـت ـ شـده اسـت. تـا زمـانی کـه «کیان»، قهرمان جوان، وارد صحنه نشده، «قدرت» جریر در آرامشی بدون معـارض به کار خود ادامه می‌دهد، امّا همین‌که کیان به شارستان باز مـی‌گـردد، هـم ژرفـای قدرت جریر و هم نقطه‌های آسیب‌پذیر آن، آفتابی می‌شود. ساکنان شارسـتان همـه باور دارند اگر جریر بمیرد، اوضاع شهر و روستا به‌هم می‌خورد و دیگر سنگ روی سنگ بند نمی‌شود. این فکر که ممکن است وضع طوری دیگری باشد یا «جریر»ی در کار نباشد، دور از دسترس اندیشه و حتّی خیال ایشان است.

حریمی که جریر را در برگرفته، فرزندان و بستگانش را نیز در برمـی‌گیـرد. اینان نیز از عجایب به‌شمار می‌آیند و در حریم قدرتی قدسی بـه‌سـر مـی‌برنـد. بشیر، مردی خوددار، خاموش و محتاط است و کسی نمی‌داند در آینـده ـ اگـر قدرت را در دست گرفت ـ چه خواهد کرد. پسر دیگر خان‌مالـک «نشـیر» نـام

دارد و از عشق دیوانه می‌شود، میناب، دختری نابینا، بینش معنوی و روحی دارد، نظیر بینشی که جادوگران و پیشگویان داشته‌اند، سمندر هم زنی است با نیروی سحرآمیز و پزشکی که با طبّ گیاهی، مردم را درمان می‌کند و بر بسیاری از اهالی شارستان نفوذ روحی دارد... ماجرای زندگانی اشخاص رمان غالباً فاجعه‌بار است. جریر در بستر بیماری افتاده، عمه خزیمه به سهم ارث خود نرسیده، بشیر بی‌سر و همسر مانده، نشیر دیوانه شده. در رمان شخصی هست که دختر خانه‌پرورد جریر است. به فرمان او همسر کاویان می‌شود و سپس باز به فرمان او از کاویان طلاق می‌گیرد. کامل، فرزندش را از او گرفته و دور کرده‌اند و اکنون «کامل» به القای دیگران گمان می‌برد جریر پدر اوست. کاویان حقّ دیدن زن و فرزندش را ندارد و نیز به سبب توطئه‌چینی فتّاح، هر دو پایش را از دست داده است. یوسف و سمندر هر دو با داروهای گیاهی، رمز و راز اعداد و علوم خفیه ... سرگرمند و گرچه در منطقه نفوذی دارند، بی‌همسر و مال و منال مانده‌اند و زندگانی آشفته‌ای را می‌گذرانند.

ساکنان روستاهای «سالیان سفلی» و «ربع جریر» سایه‌وارند و غالباً نام ویژه‌ای ندارند؛ مانند باشندگان زندهٔ دیگر، حصاری به دور خود کشیده و جهان کوچکی برای خود ساخته‌اند و با برآوردن خواست‌های روزانه و دست زدن به تجربه‌های عادی، به زیست معمولی ادامه می‌دهند، همین زیستن عادی و خوگری در حصار شیشه‌ای تسلیم و رضاست که ایشان را زنده نگاه می‌دارد. از آدم‌های مخالف خان که می‌خواهد عادت‌ها را تغییر دهد به شدّت می‌ترسند و آنها را همچون دیوانه‌ای خطرناک کنار می‌زنند. اینان با امکان‌ها و تجربه‌های بدوی زیست می‌کنند و هویّت ایشان وابستهٔ هویّت جمعی است که در همان حریم معهود شارستان بالیده و به همان‌خان‌مالک تعلّق دارد. نه در زیستن و تجربه‌ای فردی و شاخص، بلکه در کلّیّتی عامّ است که حضور ایشان اعلام می‌شود و این حضور سویه‌ای جمعی و کلّی دارد. در مثل زمانی که «جریر» در

بستر مرگ است، زن و مرد و کودک و پیر گویی بـر حسـب فرمـانی مطلـق و ناشناس، در جامهٔ سیاه فرو می‌روند و گرداگرد خانهٔ «جریر» جمـع مـی‌شـوند، گویی روحی کلّی و خزنده‌اند که فضا را اشباع کرده است و در این فضا نَفَـس هم نمی‌توان کشید. این زمان، شارستان حـال و هـوایی دارد همچـون حـال و هوای خورشید گرفتگی طولانی که همهٔ آدم‌هـا و حتّـی همـهٔ باشـندگان زنـدهٔ دیگر را در مغاک سکوتی دیرپای فرو برده است.

آدم‌ها در این‌گونه مواقع در بدویّت محض هستند. جریـر دارد مـی‌میـرد و این را همه می‌دانند، امّا باز برای زنده‌مانـدن او بـه دعـاخوانی و ندبـه و زاری می‌نشینند؛ چرا که جریر در نزد ایشان فقط خـان‌مالـک نیسـت، حـریم اسـت، تمامی معنای زندگانی ایشان است و حصار ایمنی و ابـراز وجودشـان. حضـور قدرتمند این جمع بدوی و بی‌چهره را در جای دیگر رُمان نیز می‌بینیم، زمـانی که فتّاح، نقشهٔ کشتن مونس را می‌کشد، باز این انبوه بی‌نام و نشـان، سـنگ بـر کف و چوب و تبر در مشت، نخست به سراغ زن بی‌پناه می‌روند و سپس کیان را از پای در مـی‌آورنـد. سـتمدیدگانی هسـتند کـه در ناخودآگـاهی و نـادانی تاریخشان، در کسوت ستمگر ظاهر می‌شوند. دستگیری و هتک حرمت کیان از سوی عوامل فتّاح در تیرگی شب انجام می‌شود، امّـا مـاجرا چـون روز روشـن است، امّا مردم شارستان اصلاً به روی خود نمی‌آورند و خود را کنار می‌کشـند به‌طوری که برای ناظری احتمـالی، ماجراهـا ممکـن اسـت «وهـم» و شـوخی پنداشته شود، امّا در واقع، بسیار جدّی است و هیچ شباهتی به شـوخی نـدارد. کیان نیز حتّی با خود می‌اندیشد چه خوب بود اگر شوخی بود، ماننـد کـابوس بود که آدم کابوس دیده، وحشت کرده باشد، بعد که از خواب بپرد خوشـحال بشود که هر چه بوده در خواب دیده است.[۳]

بین اشخاص داستانی، نرگس سیمای روشن‌تـر و شـاداب‌تـری دارد. او بـا جان و دل به درمان جریر، کمر بسته و شب و روز، او را تر و خشک می‌کند و

به او خوراک و دوا می‌دهد و از این کار توانگیر و مشمئزکننده خسته نمی‌شود، از زناشویی با فتّاح تن می‌زند و امیدوار است کیان پس از بهبودی جریر، او را از بیغولهٔ «ربع جریر» بیرون ببرد و سر پناه وی و کودکش باشد. عمّه خزیمه نیز زن غمخواری است و نشیر دیوانه را پرستاری و حمایت می‌کند. یوسف که در ربع جریر مانده، گویا کاری ندارد؛ جز اینکه تا مرگ جریر در آنجا بماند و پس از مرگ او این خبر را به «بدخش» زادگاه کیان ببرد. به‌گمان یوسف، بی‌بی‌خاور هنوز زنده و در انتظار این «مژده» است. گویا این چند تن دریافته‌اند که سازمان «قدرت» شارستان گرچه قائم به زنده ماندن جریر است، امّا آن چنان برآماسیده و بزرگ شده، که می‌تواند به قوّهٔ خود جریر و کسان او را نیز ببلعد.

این‌ماجراها از سویی هم بُن‌مایهٔ رمان هست و هم نیست. اگر بخواهیم «ابهام» داستان را نادیده گیریم، هست و اگر بخواهیم در فضای وهمناک آن بمانیم، نیست. ویژگی بارز طرح داستانی رمان حمزوی این است که رویدادهای آن از چشم‌اندازه‌های متفاوت، روایت می‌شود. کیان، کانون خبرپذیری است، گاهی جریر را در سیمای مردی مهربان، قدرتمند و باگذشت می‌بیند و گاهی می‌شنود که او پدری جفاکار و مالکی خونخوار است. بعضی روایتگران، مونس را زنی عشق‌ورز، وفادار به نشیر و پاکیزه‌خو می‌شناسانند و بعضی دیگر او را هرزه، بدخو، عامل اصلی بیماری جریر و نشیر می‌دانند. همه حتّی کیان، نقابی به چهره دارند. «این محال شارستان، دنیای ارواح است. پُر از برو بیا، بگو و مگو، بزن و بکوب، امّا کسی چیزی نمی‌شنود و چیزی نمی‌بیند.»[۴] کیان که برای آموزش کودکان به شارستان آمده و خود را وقف روشنگری روستائیان کرده است، دست به کارهایی می‌زند که به مثابهٔ نفی اهداف اوست. در ظاهر به‌رغم کتاب‌خواندگی، از وضعیّت موجود بی‌خبر است. در کارهایی مداخله می‌کند که ربطی به هدف او ندارد. شتابزده و ناشکیباست. مهمّتر از همه به‌نوعی وارد خانهٔ اشراف فئودال می‌شود و اطمینان

آنها را نسبت به خود فراهم می‌آورد و در همان زمان به نرگس، میناب و مونس، الفت می‌گیرد و خود را در سایهٔ چتر اطمینان ایشان قرار می‌دهد، بین عشق و قُرب به نرگس و میناب نوسان می‌کند، در واقع کیان، شخصیّتی نیست که بار سنگین رزمی بنیادین و اجتماعی را به دوش بکشد و راه را بدون تزلزل درنوردد. درست است که به پیشنهادهای «شبکهٔ قدرت» شارستان، پاسخ منفی می‌دهد، امّا در همان زمان مایل است با نرگس یا با میناب (وابستگان هرم قدرت) ازدواج کند و سروسامانی بگیرد. او به رغم تهدیدهای فتّاح و هشدارهای بشیر و نرگس، در محیطی بدوی پنجه در پنجهٔ شبکهٔ قدرت و هنجارهای دیرسال شارستان می‌زند، از فتّاح رو دست می‌خورد و بدون توجّهی که او را تهدید می‌کند به خانهٔ غفّار می‌رود، باده می‌نوشد، به القای عاطفهٔ رقیق، سگی را که نزد شارستانی‌ها شوم است، در مدرسه نگاه می‌دارد و گزک به دست حریفان می‌دهد. سیمای او نیز نایکسان است، گویی نقاب دارد، جوانی است بی‌تجربه، چشم و گوش بسته، و وسوسه‌پذیر و نیز مردی مبارز و استوار در پیشبرد اهداف خود، هم‌چنین شخصی خیالباف و بی‌هدف که از دست سوانح گذشتهٔ خود از «بدخش» گریخته و به «ربع جریر» آمده است.

به‌نظر می‌رسد که نویسنده در شیوهٔ کار خود به اسلوب قصه‌نویسی پروست نزدیک می‌شود. مارسل رمان *در جستجوی زمان از دست رفته* نیز با سیماهای گوناگون به صحنه می‌آید، گویی دارای هویّتی چندگانه است. مارسلی که به تماشای معماری‌های «کمبره» می‌رود با مارسلی که در خانهٔ «گرمانت‌ها» موسیقی گوش می‌دهد یا پرده‌های نقّاشی می‌بیند، یکی و یکسان نیست و این دو، با مارسلی که با «آلبرتین» به‌سر می‌برد، تفاوت دارند. کیان نیز همین‌طور جلوه می‌کند. زمانی که او با میناب حرف می‌زند، آرمانخواه است و درونش را حسّ همدردی و شفقت لبریز می‌کند، امّا در رویارویی با فتّاح و غفّار، پرخاشگر و تلخ و واقع‌بین می‌شود. امّا در زمان تصمیم‌گیری، آن

قاطعیّتی را که می‌بایست داشته باشد، ندارد. فضای شارستان گاهی یادآور فضای *قصر* کافکاست با آن «حاکم» مرموز و نادیده شدنی‌اش، امّا بستر رُمان *قصر*، متعلّق به قسمی چهارچوب ادراکی از پیش به دانستگی‌آمده الاهیّات یهودی است و «ک» شخص عمدهٔ این رمان، کسی است که هستی‌اش در ناکجا آبادی نیمه روشن از رستگاری و ملعون‌شدگی، گرداب‌وار می‌چرخد. امّا گوهرهٔ رمان حمزوی، واقعی و بستر آن تاریخی است. در رمان خسروی روی‌هم‌رفته زن‌ها با سیمایی بهتر پدیدار می‌شوند و بیشتر از مردها آسیب می‌بینند. صحنه‌های نغز داستانی و مؤثّر در رمان زیاد است و از این جمله است صحنهٔ دیدار کیان و نرگس در مدرسهٔ «سالیان سفلی»، گردش و نهار خوردن میناب با کیان، حملهٔ نشیر به پدر رو به‌مرگ در نشست شورای خانوادگی.

آثاری از خطوط بیانی *بوف‌کور* هدایت در کتاب دیده می‌شود، امّا روی‌هم‌رفته رمان حمزوی اسلوب خاصّ خود دارد.[۵]

واژگان و ترکیب‌بندی کلام با درونمایهٔ رمان، همنوایی و همخوانی دارد. درونمایهٔ کتاب البتّه سنگین و غامض است، چرا که در آن هم از ماجراهای عادی سخن به میان می‌آید و هم از رویدادهای رمزی که در ظرف بیان روشن و شفّاف نمی‌گنجد، به این دلیل، نویسنده نثری را برگزیده است که در آن بتواند قضایای ساده و بغرنج، هر دو را بیان کند. نثری که در آن واژگان و تعابیر رسمی، عامیانه و شاعرانه با هم ترکیب شده‌اند. نویسنده از گنجینهٔ زبان و بیان عامیانه و محلّی، زیاد بهره می‌گیرد و از ساختار بیانی رُمان پیداست با این تعابیر و مثلها به خوبی آشناست:

پیکری افسرده و چغرمه (۱۰۸)، اینجا اونقدراییم که آدم فکر می‌کنه، سوت و کور نیس (۱۸۲) دک و دهانش را لایه‌ای لزج گرفته بود. (۳۳۰) هیچ تنابنده برای شنیدن این رازها ... آفریده نشده (۳۳۱)

بیان نویسنده، گاه شاعرانه و استعاری می‌شود و این نیز با ساختار بیانی و

درونمایهٔ رمان، همساز است: مانند حلزونی، خودش را به درون پوسته‌اش می‌کشد. (۴۱۰)

اسلوب بیان بیشتر «گروتسک» (Grotesque) یعنی هزل‌آمیز، مضحک، غم‌انگیز، تخیلّی و ژاژنماست و شوخی و جدّی را به‌هم می‌آمیزد. آنچه بشیر، خطاب به کیان می‌گوید وصف حال نویسنده نیز هست: «تو آدم‌عجیبی هستی، هم اهل ستیزی و هم اهل شوخی و این گاهی برایت گران تمام می‌شود.» روابط متقابل و دقیق اجرای روایت، پروراندن شخصیّت‌ها، بهره‌گیری درست از نمادهای محلّی، رمان *شهری که زیر درختان سِدر مُرد* را به صورت رُمانی جدّی و تحلیلی درآورده است. می‌شود به جرأت گفت روایت آن ماجراهای گیج‌کننده فقط در همین ساختار ـ که در آن اوصاف «گروتسک» جای نمایانی دارد ـ می‌گنجد. و این شیوه زمانی به اوج می‌رسد که نشیر در لحظهٔ بروز دیوانگی شدید به سوی جسد پدر حمله می‌برد و ملحفهٔ بستر او را برمی‌دارد و دور خودش می‌پیچد. جسد عریان جریر در میان بهت و حیرت جمع خانواده، یک منظرهٔ غم‌انگیز و مضحک کامل عیار است، زوال کامل قدرتی است که مدّت‌هاست عفن و پوسیده شده، امّا همچنان بر پایهٔ شمعک‌های مُستعار بر پا ایستاده است و حمله می‌آورد و مرعوب می‌کند، امّا گویا لازم آمده است که «جنونی» ملتهب، پرده از رازش برافکند و آن ضعف و زبونی را که در پوست ببر رفته است، عریان کند. و نیز در آنجا که کیان در خانهٔ غفّار بی‌هوش و بی‌گوش افتاده و غفّار برای او و مونس، صیغهٔ عقد می‌خواند و هم‌چنین وصف بی‌بی سمندر به شیوهٔ گروتسک است.

اوصاف درونی و برونی رمان زیاد است و نویسنده می‌کوشد هم در ژرفای دانستگی آدم‌ها کاوش کند و گذشته‌هایی را که مایهٔ رنج و پریشیدگی ایشان است به طراز آگاهی‌شان بیاورد و هم می‌کوشد فضای حاکم بر زیست مردم شارستان را مجسّم سازد. در چند جای کتاب، اشخاص درگوشی حرف می‌زنند و بعد هم روشن نمی‌شود چه گفته‌اند. این کار، اشکال فنّی دارد و آن

را می‌توان قسمی پنهانکاری و مخفی‌کاری اطّلاعات از خواننده شمرد. در کتاب، سایهٔ سنگین گذشته در کابوس‌های اشخاص، زن و مرد، آشکار می‌شود و فضایی وهم‌آمیز به‌وجود می‌آورد که متناسب است با ماجراهایی که ایشان از سر گذرانده‌اند، ماجراهای تلخی که رسوب آنها هنوز نیز دست از سر ایشان برنداشته و رشته‌هایی به دور دانستگی ایشان تنیده، که به آسانی گسستنی نیست.

در این رمان و داستان‌های دیگر حمزوی ... اشخاص داستانی همه زیر بار سنگین گذشتهٔ دور و نزدیک، کمر خم کرده‌اند و رنج می‌برند. امّا این تمامی حکایت نیست، آن مصائب و رویدادها بر امروزی‌ها نیز آثاری پایدار دارد و توازی ویژه‌ای بین آنچه دیروزی بود و امروزی است، دیده می‌شود و اینها حجم زمان را انباشته‌اند و آنچه نمایش داده می‌شود کلّیّتی است یکپارچه، و نویسنده برای بیان این کلّیّت به تجزیه و ترکیب رویدادها می‌پردازد. آدم‌ها به نوبت روی صحنه می‌آیند و جزئی از کلّ رویدادها را روایت می‌کنند، البتّه وصف رویدادها به صورت خطّی نیست. اشخاص داستانی گاهی به گذشته برمی‌گردند و تکّه‌ای از رویدادی را وصف می‌کنند و روایت ایشان هم همیشه روشن کننده نیست و چه بسا که بر ابهام قضایا می‌افزاید. در پایان رمان، کیان در خانهٔ پیر پاره‌دوز پنهان می‌شود، آن‌گاه جمعیّت خشمگین او را می‌یابند و با چوب و چماق می‌زنند و کشان‌کشان به مسلخ می‌برند، امّا او باز همچنان به روایت پایان زندگانی خود ادامه می‌دهد و البتّه این کار نه منطقی است و نه واقعی. اگر این بخش را «مهریز» یا «پیر پاره‌دوز» روایت می‌کردند، بر انسجام داستان می‌افزود. باری داستان‌های نویسنده، نوعی «درمانگری فرهنگی» نیز هست:

ناگهان حسّ کردم خوابناک در سرزمین افسانه‌ای سیر می‌کنم و نِیایم پیشاپیش من راه می‌رود. (۴۷۲)

این یکی از عمده‌ترین مشکل‌های فرهنگی است که در رُمان‌های فارسی این چند دهه طرح شده است و به جرأت می‌توان گفت در این زمینه و در کار

پرداخت رمانی متناسب با تحلیل و وصف یک روان‌پریشی مزمن، حمزوی سنگ تمام گذاشته و ساختار هنری داستان‌های او، وی را در طراز موفّق‌ترین رمان‌نویس دو دهۀ اخیر قرار داده است.

پی‌نوشتها

۱. *آسیابان سور*، ص۲۹، تهران، ۱۳۸۲,

۲. *شهری که زیر درختان سدر مُرد*، ص۱۸۳,

۳. همان، ص ۹۶,

۴. همان، ص ۱۸۳,

۵. در مثل، این عبارت را با تعابیر هدایت مقایسه کنید: «این مردم تهی‌دست چشم و دل گرسنه این جور خرت و پرت‌ها را می‌کاوند و تکه چیزی ژنده و یا زنگ زده را که پیدا می‌کنند ... خرسند می‌شوند» (همان، ص ۴۹۸).

داستانی کوتاه در یک‌صدوهفتادوچهار صفحه*

(نگاهی به ناگهان فرشته، رمان، هوشنگ خوش روان، ۱۳۸۰)

در داستان *ناگهان فرشته*، چند تن را می‌بینیم که هر یک به گونه‌ای در سیر قصه مشارکت دارند؛ اما دو نفر از آنها شاخص‌ترند: نیلوفر و فرشید. این دو درست نقطهٔ مقابل یکدیگرند. اولی دختر جوانی است که در دانشکده، حقوق می‌خواند و پدرش را سخت دوست دارد و خواهان دادگری و خوبی است. و دومی مردی است ثروتمند و خوش‌گذران که برای پیشرفت کار خود هر عملی را مجاز می‌داند. پدر نیلوفر مهندس برق و شخص وظیفه‌شناسی است. درویش و اهل شعر و موسیقی است. از مال و منال دنیوی هیچ چیز ندارد و در خانهٔ اجاره‌ای زندگی می‌کند. زن ثروت‌دوست و بلندپروازش از او جدا شده و اینک او با دخترش زندگی می‌کند و دخترش را نیز مانند خود هنردوست و عدالتخواه بار آورده است. این دو با وجود فقر، دشواری زندگانی، آشیانهٔ ایمنی دارند و جز مهر و دوستی و خوبی نمی‌شناسند، اما تندباد حوادث، این آشیانهٔ امن را ویران می‌کند.

فرشید از روی حسادت و نیز برای به‌دست آوردن نیلوفر به جاهلی پولی می‌دهد تا او ترمز اتومبیل پدر نیلوفر را ببرد. این شخص ـ ابرام چترباز ـ این کار را انجام می‌دهد و پدر بی‌خبر سوار ماشین می‌شود و به سوی اداره می‌راند و در راه کودکی را زیرمی‌گیرد.

---

* *جام جم*، یکشنبه ۲۷ آبان ۱۳۸۰.

کودک می‌میرد و پدر به زندان می‌افتد و به واسطهٔ نتایج بعدی تصادف و مصایب دیگر در بیمارستان می‌میرد و نیلوفر را داغدار برجای می‌گذارد. مادر نیلوفر اصرار دارد وی خانهٔ پدر را ترک کرده و با او و ناپدریش زندگی کند و پیشنهاد می‌کند همگی به اسپانیا بروند و در آنجا نیلوفر درس بخواند و برای خود کسی شود؛ اما نیلوفر که سخت به پدر وابسته است و از مرگ ناگهانی او حیرت زده شده، پیشنهاد مادر را رد می‌کند و در دفتر فرشید به کار می‌پردازد. روزی جاهلی به او خبر می‌دهد که بریدن ترمز، کار ابرام چترباز بوده و بعد نیز ابرام در لحظهٔ مرگ(در کارقاچاق تیرخورده) نامه‌ای به او می‌نویسد که چنان کاری به سفارش فرشید صورت گرفته است. نیلوفر که درصدد تلافی است، با خانم برومند ـ استاد خود ـ مشورت می‌کند و به راهنمایی او نزد وکیلی می‌رود تا چگونگی شکایت قانونی از فرشید را دریابد و به راه اندازد؛ اما وکیل به او می‌گوید: هیچ دادگاهی نمی‌تونه با انگیزه‌ای که شما مطرح می‌کنید، حکم به محکومیت فرشید بدهد؛ مگه این که شما برای اثبات ادعاتون سند و مدرک قابل قبولی داشته باشید و...

دربارهٔ این رمان می‌توان گفت که در اصل، داستان کوتاهی است که تا یکصدو هفتادوچهار صفحه گسترش یافته است. داستان، بیشتر دربارهٔ اندیشه و کردار نیلوفر است و ما درواقع از محرّک اشخاص دیگر به‌ویژه فرشید به‌درستی آگاه نمی‌شویم. آنچه محرک فرشید را توصیف می‌کند، یکجانبه و تهی از تحلیل‌های روان‌شناختی است. در مثل، در داستان، فرشید مرد بدکار و گرگ باران دیده‌ای معرفی می‌شود، اما همین شخص ناقلا از نیلوفر ـ که به منزلهٔ دختر اوست ـ رو دست می‌خورد و بدون هیچ دغدغه‌ای دعوت به سفر و رفتن به ویلای شمال را از سوی او می‌پذیرد. دلایلی که نیلوفر برای ترک مخاصمه با فرشید پیش می‌نهد، قانع کننده نیست. او می‌گوید پیشنهاد فرشید به وسیلهٔ آقای صالح‌زاده به او رسیده و فرشید می‌گوید این از شوخیهای مسخرهٔ صالح‌زاده است؛ اما نیلوفر بی‌اعتنا به حرفهای فرشید، بر سخن خود می‌افزاید: اول عصبانی شدم. برام غیرمنتظره بود، اما بعد که فکرکردم، دیدم زیاد پیشنهاد بدی نیست. (۱۱۹)

این گفته، نه مؤثر است، نه اقناع‌کننده. فرشید از واکنش سخت نیلوفر در برابر پیشنهادش باخبر است و نیز می‌داند دخترجوان از مرگ پدر عمیقاً خشمگین است؛ از این‌رو نمی‌تواند و نباید به آسانی گول ظاهر او را بخورد؛ به‌بویژه شرایطی که نیلوفر برای صیغه شدن خود می‌گذارد، سخت شک‌برانگیز است؛ چرا که می‌خواهد نخستین ملاقات آنها در ویلایی در شمال باشد و نیز پول نقد می‌خواهد؛ ۳۰ میلیون تومان. در اینجا هم مکان دیدار می‌تواند گمان بد فرشید را برانگیزد و هم مبلغ درخواستی، مبلغ زیادی است و نمی‌توان پذیرفت یک مرد متأهل هر قدر که ثروتمند باشد، چنین مبلغ کلانی افزون بر خانه و اتومبیلی مجلل برای صیغه کردن دختری بپردازد.

نقص دیگر داستان، حضور هاشم صبوری، یکی از معامله‌گران با فرشید است. در نامهٔ ابرام آمده که او صدهزارتومان از هاشم صبوری (یدک‌فروش خیابان اکباتان) گرفته تا ترمز ماشین پدر نیلوفر را ببرد. این شخص پیشتر نیز در داستان ظاهرشده بود؛ در زمانی که نیلوفر در دفتر فرشید کار می‌کرد و می‌خواست دربارهٔ معامله‌ای با فرشید حرف بزند. پیشینهٔ او را نمی‌دانیم. تازه اگر بپذیریم صبوری به اعتبار روابط تجاری با فرشید به این کار تن داده (چرا که محرّک شخصی برای این کار نداشته)، باز این اشکال باقی است که چطور فرشید با آن پیشینه‌های تجربی، از این مشکل بی‌خبر مانده، که اگر قوهٔ قضائیه سرنخی به دست آورد و به صبوری برسد، چه تضمینی وجود دارد که صبوری همهٔ تقصیرها را خود به گردن گیرد و از او سخنی به میان نیاورد؟ کار داستان بدون حضور صبوری هم پیش می‌رفت و دلایل ضمنی که برای شرکت صبوری در توطئه در داستان آمده، به هیچ وجه قانع کننده نیست.

نویسنده کوشش بسیار دارد از مهندس (پدر نیلوفر) و خود او انسان‌های بی‌نقصی بسازد. روشن است که انسان بی‌نقص، انسانی است تک‌ساحتی و مشکل می‌توان چنین شخصی را در متن داستان امروزی گنجاند. نیلوفر می‌گوید:

من عاشق پدرم بودم. علاقهٔ من به اون در حد محبت پدر و فرزند نبود؛ حقیقتاً عاشقش بودم. با این که زندگانی کوچکی داشت، روحش بزرگ بود. دلش مثل دریا بی‌انتها و عمیق بود [البته دریا هم بی‌انتها نیست و حدّی دارد!] هرکه در پرتو نورش قرار می‌گرفت، نورانی می‌شد... یه آدم بی‌نظیر بود. تو کار خودش نخبه بود. مهندس برق بود. طراح نیروگاه بود. اصلاً به مادیات اهمیت نمی‌داد.

چنین آدمی که چند نیروگاه بزرگ کشور را طراحی کرده است، حتی اگر به مادیات هم بی‌توجه بوده باشد، نمی‌باید تا این درجه فقیر و مسخره باشد که زنش [به گفتهٔ نیلوفر مادر ابله] به او زمانی که وی شعر می‌خواند و تار می‌زد، بگوید:

اگر یه چشمت کور بود، سر کوچه هم می‌نشستی و این شر و ورها رو می‌خوندی، شاید یه پول بهت می‌دادند که باهاش دوکیلو گوشت بخری.

اگر این آقای مهندس ولخرج بود، باز اجاره‌نشینی و فقر او را می‌شد به قسمی توجیه کرد؛ اما داستان می‌گوید که او مردی است خلوت‌گزین و بدون اعتیاد به مسائلی مانند قمار یا فارغ از پول خرج کردن برای گردشهای تفریحی پرخرج. پس چرا او اجاره‌نشین است و به گفتهٔ همسرش حتی قادر به خریدن دوکیلو گوشت نیست؟ به همان اندازه‌ای که نویسنده در پیراستن و آراستن چهرهٔ این آقای مهندس می‌کوشد، شخصیت او مصنوعی‌تر می‌شود. این که او پس از به راه انداختن ماشین و طی کردن مسافتی، متوجه نقص ترمز نمی‌شود (با این که مهندس است) و کودکی را زیر می‌گیرد، حکایت از این دارد که نویسنده می‌خواهد مادهٔ قضایا را غلیظتر کند و بر پاکی و درستی او بیفزاید. حاصل کار این است که ما نتیجه می‌گیریم مهندس آدمی است به تمام معنا دست و پاچلفتی و بی‌عرضه و تیر شماتت همسرش به او درست به آماج می‌خورد. این دست و پا چلفتی و سادگی مهندس از حدّت مصایبی که بعد به سرش می‌آید، می‌کاهد و می‌تواند از حدّت و شدّت محرّک نیلوفر به انتقام‌گیری، مبالغی کم کند؛ اما متاسفانه می‌بینیم که در داستان، این نکته‌های ریز و

حساس از نظر نویسنده دور مانده و او برای از قوه به فعل درآوردن داده‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی واقعیت‌ها، دقت کافی نداشته است.

پرداخت چهرهٔ نیلوفر به عنوان دختری امروزی و درس خوانده و وفاداری او به پدر و استقلال طبع و منش او خوب است؛ اما دست زدن به ماجراهایی که در بخش پایانی داستان می‌خوانیم، در محیط بومی چندان موجه نیست. چطور دختری تک و تنها در ویلایی دورافتاده در شمال می‌تواند اقامت کند و نترسد و افزون بر این، آدمی را که به نظر خودش در مرگ پدرش دست داشته، به آنجا دعوت کرده و در فنجان چای او مادهٔ بیهوشی بریزد؛ بعد با رشته نایلونی او را به صندلی طناب‌پیچ کند و از تهدیدهای او نهراسد و حتی با او گلاویز شده و سرانجام هفت تیر را بردارد و به سوی فرد خاطی شلیک کند؟! این سویهٔ شخصیت و کردار او چنان لغزان است که آذر، دوست او (دختر خانم برومند) همراه با اشاره به این که برای نیلوفر خواستگاری پیدا کرده‌اند، با خنده‌ای که حاکی از روح ساده و درعین حال شیطان و صمیمی اوست، می‌گوید: نقشه‌هایی خوب، می‌خواهیم دست تو رو هم بند کنیم که دیگه پلیس بازی در نیاری. (۷۴)

باری، نیلوفر شخصیتی آرمانی دارد، نه واقعی. نویسنده در توصیف آنچه در ویلای شمالی بین نیلوفر و فرشید می‌گذرد، صحنه‌هایی نمایشی درست کرده؛ اما مبالغهٔ او در پرداخت صحنه‌ها، مستعار است و به نظر می‌رسد که تقلیدی از فیلمهای پلیسی خارجی باشد. دو صحنهٔ کابوس نیلوفر در داستان خوب است و با دقت بیشتر نویسنده می‌توانست بهتر از این که هست، باشد.

صحنهٔ ضیافت باغ فرشید درخور توجه است. این صحنه، «گروتسک» (خنده‌آور، هزل‌آمیز، چرند) است و وسیلهٔ تفریح مدعوین اشرافی را فراهم آورده و تنوعی به ضیافت آنها داده است. دخالت پدر نیلوفر در کار و بار پایانی آن، هم موجب افسردگی مدعوین می‌شود و هم کینهٔ فرشید را نسبت به او ـ که مجلس ضیافت وی را مختل کرده ـ برمی‌انگیزد.

پیرمرد (دبیر بازنشسته) می‌کوشد همراه آهنگ برقصد؛ اما رقص لزگی اندام جوان و ورزیده می‌خواهد. نمی‌تواند خوب برقصد. به زمین می‌خورد. جمعیت زیر خنده می‌زنند. او دوباره با سرعت بلند می‌شود و کار خود را از سر می‌گیرد، دوباره به زمین می‌خورد... چون می‌بینند رقص جدّی از او ساخته نیست، لودگی و مسخره‌بازی می‌کند و شکلک درمی‌آورد ... خندهٔ میهمانان به آسمان می‌رسد. آهنگ رقص تندتر می‌شود. عرق از سر و روی پیرمرد روان است... او که دیگر توانی برایش نمانده، عاقبت بدون آن که لباسهایش را درآورده، به درون آب شیرجه می‌زند. چند لحظه سپری می‌شود. ناگهان سر پیرمرد تا گردن با فشار از آب بیرون می‌جهد. فریاد کوتاه و زوزه مانندی می‌کشد و دوباره به زیر آب فرو می‌رود. خنده بر چهره‌ها خشک می‌شود. همه به طرف استخر هجوم می‌برند. پس از چندلحظه، صورت پیرمرد بر آب نمایان می‌شود؛ اما این بار آرام بر سطح آب خوابیده. (۱۴۹)

این صحنه و صحنهٔ فرشید و نیلوفر در ویلای شمال، مضحک، غم‌انگیز و نمایشی است و شباهتی دارد با یکی از صحنه‌های رمان *شب یک و شب دو* بهمن فرسی که سه دههٔ پیش در تهران به چاپ رسید؛ هرچند از لحاظ صحنه‌پردازی و ایجاز و روانی عبارت‌ها، به پایهٔ کار فرسی نمی‌رسد. اگر از این صحنه‌ها و صحنهٔ کابوس‌ها صرف‌نظر کنیم، بیشتر روایت‌های کتاب *ناگهان فرشته* گزارشی است و جنبهٔ داستانی اندکی دارد. به گمان من اگر نویسنده همه کتاب را به شیوهٔ «گروتسک» می‌نوشت، توفیق بیشتری می‌یافت و داستانش امروزی‌تر می‌شد. اکنون نیز بهتر است بار دیگر در کار خود بازنگری کند و از آرمانی کردن آدمها دست بردارد و ابعاد متضاد شخصیت‌ها را کند وکاو کند و داستان را دگربار به شیوهٔ «گروتسک» یا شیوه‌های جدید بنویسد. من یقین دارم که در این صورت، هم این کتاب و هم آثار بعدی او بهتر از آب درخواهند آمد.

جایی دیگر*

(مجموعهٔ داستان، گلی ترقّی، ۱۳۷۹)

جایی دیگر، مجموعهٔ شش داستان کوتاه است. نویسنده با نوشتن این مجموعه و رمان *خواب زمستانی* و مجموعهٔ *یادداشت‌های پراکنده* و ... در سه دههٔ اخیر در زمینهٔ داستان‌نویسی، حضوری فعّال داشته است. اشخاص داستانی او هم از اشرافند و هم از مردم فرودست و در هر حال، کردارها و اندیشه‌های عجیب و ناآشنا دارند. بین آنها کسانی نیز دیده می‌شوند که به اجبار یا به میل خود به کشورهای دیگر مهاجرت کرده‌اند؛ از جمله خود راوی برخی از داستان‌ها که دو فرزند دارد و از شویش جدا شده و در پاریس اقامت گزیده است و گهگاه به میهن باز می‌آید و با خویشان و خاطره‌های گذشته دیدار می‌کند.

یکی از عناصری که در داستان‌های گلی ترقّی دیده می‌شود، جستجوی هویّت است. همه جا چیز یا رویداد غیر منتظره‌ای هست که شخص داستانی را به گذشته یا هویّت واقعی او برمی‌گرداند و آن‌گاه او درمی‌یابد که آنچه عادی و آشناست عجیب و غریب یا ناآشنا از آب درمی‌آید. او در سیر زندگانی روزانه خیلی چیزها را نمی‌بیند، بسیاری از معانی را درنمی‌یابد، امّا ناگاه ضربه‌ای

---

* مجلهٔ نیکی، سال اول، شمارهٔ ۳ ، ۱ اسفند ۱۳۸۰.

آهسته یا تند بر احساس یا اندیشهٔ وی وارد می‌آید. ضربه از طریق تخیّل بزرگ می‌شود و نطفهٔ دلشوره و پریشان‌خاطری غیر منتظره‌ای به‌وجود می‌آورد. از این پس ضربهٔ ناگهانی از طریق خیال، بزرگ و بزرگتر می‌شود و نقبی به گذشته می‌زند. گذشتهٔ تلخ و شیرین، دوران کودکی و نوجوانی، انتظارها و آرزوهای برآورده نشده جان می‌گیرند و مانند سیل سرازیر می‌شوند. ریزش و جریان آنها به اندازه‌ای شدید است که اشخاص داستانی قادر به مهار کردن آنها نیستند. درد و دلشوره می‌خروشد و می‌جوشد و پیش می‌تازد و ساختمان وجودی آدم‌ها را زیر و زبَر می‌کند. این عنصر که غالباً حکایت از روان‌پریشی دارد، در داستان پُر طول و تفصیل *جایی دیگر*، نمایان‌تر است. امیرعلی، شخص عمدهٔ این داستان به ناگاه درمی‌یابد در محیطی زیست می‌کند که از آنِ او نیست و نقابی به چهره‌دارد که آن را هیچ دوست ندارد. او با زنی اشرافی ازدواج می‌کند، به مال و منال می‌رسد، معاون شرکت بازرگانی مهمی می‌شود، امّا پس از مدّتی درمی‌یابد که در سایهٔ شخصیّت همسرش محو شده است. همهٔ تصمیم‌ها را زن می‌گیرد و امیرعلی در واقع هیچکاره است. او در شصت سالگی به طور غریزی به خود می‌آید و بر ضدّ اقتدار زن و ناتوانی خودش قیام می‌کند و از خانه و از شهر می‌گریزد. در بیابان و محیط روستایی می‌کوشد «خود گمشده»اش را پیدا کند. شاد است که دیگر کسی او را نمی‌شناسد و در قالب مشخّصی زندانی نیست. به ستاره‌ها و آسمان می‌نگرد و درمی‌یابد این وسعت بزرگ، توی تنش رسوب می‌کند و او را به درون خود می‌کشد. (*جایی دیگر*، ۲۶۱) او پیش از این به عیادت مادر بیمارش رفته بود. در اینجا او احساس می‌کرد مادر شاید با روحش به او نگاه می‌کند؛ با چشمی سوم با ذهنی بیرون جسمش. در آیینه می‌نگرد، غریبه‌ای را در برابر خود می‌بیند، آدمی جدید، نفر دوم وجود او؟ همان موجود دیده نشدنی که مانند سایه تعقیبش می‌کند و با او سر جنگ دارد.

در داستان *بازی ناتمام*، این از خودبیگانگی و نیز رؤیای «اشتیاق به گذشته» که زندگانی چند دههٔ اخیر اشخاص داستانی را به تصویر می‌کشد، شدید است. رؤیاها و روایت‌ها منسجم و یک‌دست نیست، بلکه دربردارندهٔ صحنه‌های غالباً هیجان‌آوری است که در قاب زمانی دور و محو شده، قرار گرفته است. راوی در فرودگاه پاریس و در حال پرواز به ایران، زمانی که درگیر چانه‌زدن برای تهیّهٔ بلیت مسافرت است، پیرزن شکسته‌ای را می‌بیند. آزادهٔ درخشان؟ هم مدرسه‌ای گذشته. شاگرد ممتاز دبیرستان انوشیروان دادگر که دو سال از او بزرگتر بوده. دختری متّکی به خود، مغرور و خودرای، دختری که حتّی به دبیران بی‌اعتنا بوده و در هر حال راه خودش را می‌رفته و افکار و عقاید دیگران را دربارهٔ خودش به چیزی نمی‌گرفته. این زن شکسته‌ای که اکنون در برابر راوی است روزی دختری بلندپرواز، جریده رو و مغرور بود که می‌بایست در هر مسابقه‌ای که شرکت می‌جُست برنده شود و غالباً برنده می‌شد، امّا اینک در مسابقهٔ زندگانی بسیار دویده و به جایی نرسیده و مصایب حیات، او را مقهور کرده است:

آزادهٔ درخشان با ته‌ماندهٔ زیبایی حیف و میل شده‌اش کنار من نشسته و حرف شوهرش را نمی‌زند. از پسرهایش می‌گوید و از آشپز قدیمی مادرش که خانهٔ او را غصب کرده و خیال پا شدن ندارد. از دختر خانم جوانی که شوهرش را تصاحب کرده، نمی‌گوید. (ص ۳۰)

حرف و حدیث داستان «درخت گلابی» هم، همینطور است. راوی داستان، که استاد دانشگاه و نویسنده است کفگیرش به ته دیگ خورده و دیگر حرف تازه‌ای ندارد که بزند و بنویسد. او به باغ ییلاقی خود پناه می‌بَرد و می‌کوشد از دیگ تهی و زنگار گرفتهٔ دانستگی‌اش، فکر جدیدی بیرون بیاورد، امّا کوشش‌های او به‌جایی نمی‌رسد و همچون درخت گلابی باغش از میوه آوردن و نو آفریدن ناتوان است. در داستان «بزرگ بانوی روح من» باز مردی نویسنده

را می‌بینیم که از بد حادثه به کاشان و خلوت دشت پناه آورده. دلش گرفته و روانش آسیب دیده است و در اندیشهٔ روزهای پریشان آینده، لحظه شماری می‌کند. برای او همهٔ راه‌ها به بُن‌بست می‌رسد. اعتصاب‌ها، زد و خوردهای خیابانی، مشاجره‌ها، مرگ و میرها جانش را به لب رسانده. او در هیچ جا در «خانهٔ خود» نیست. ناگاه از اعماق روانش خاطره‌های گذشته می‌جوشد و «خانهٔ» دورهٔ کودکی آرام آرام پیش می‌آید و روشنی می‌دهد. این «بزرگ بانوی روح» او از این پس در روزهای پرهیاهو و دقیقه‌های مغشوش تاریخ، در شب‌های تاریک ناامید با او خواهد بود و مایهٔ قرار دل وی خواهد شد.

در این داستان‌ها، خستگی و نومیدی و بُن‌بست‌های زندگانی به نحوی بارز نمایان است. اشخاص داستانی در چالهٔ لغزانی افتاده‌اند که بیرون شدن از آن را در توان خود نمی‌بینند. هر چه بیشتر دست و پا می‌زنند، بیشتر فرو می‌روند و در منازعهٔ زندگانی بیشتر می‌بازند. این نوع قصه‌ها، ادبیّات عصر شب است، بازتاب زندگانی توهّم‌آمیز و از دست رفته است. در همه جا حضور نیرومند رؤیا، کابوس، اشتیاق به گذشته، احساس می‌شود. اشخاص خسته، نیمه‌خواب نیمه‌بیدار، تسخرزن و در مواردی خیال‌بافند. در داستان *جایی دیگر*، تقابلی می‌بینیم بین امیر علی درمانده و ملک‌آذر فعّال، واقع‌بین و چابک و زبل که بر همهٔ کارهای شوهرش نظارت دارد. این زن، خود را در مرکز کردار و علائق شوهرش قرار داده. در برابر او امیرعلی جرأت جیک زدن ندارد و از این‌رو ملک‌آذر گمان می‌کند امیرعلی جز به او به هیچ زنی فکر و حتّی نگاه نمی‌کند. زن در این‌گونه افکار غوطه‌ور است و خود را بر پَر قوی آرامش و خوشبختی می‌بیند، امّا روزی درمی‌یابد که اینها، پندارهایی بیش نبوده و امیرعلی او را دوست ندارد، پس خانهٔ مقوّایی تصوراتش فرو می‌ریزد و شوهرش را ترک می‌گوید.

در بیشتر داستان‌های مجموعهٔ *جایی دیگر*، منازعه‌ای هست بین شخص

داستانی و محیطی که او را پرورده است. این منازعه، عوامل محیطی را نشان می‌دهد که زندگانی و شخصیّت کسانی مانند امیرعلی یا آزادهٔ درخشان را شکل داده است. منازعه زمانی آغاز می‌شود که امیرعلی یا ملک‌آذر به موقعیّت خود پی‌می‌برند و آن‌گاه تلاش و تنش آنها آغاز می‌شود، از خفا به ظهور می‌رسد، در درون خود، خار خار دردی ناشناخته را حسّ می‌کنند که در آغاز زودگذر است، امّا به تدریج به حجم و استمرار آن افزوده می‌شود تا به مرتبهٔ غیر قابل تحمّلی می‌رسد. این تنش و تلاش در امیرعلی شدیدتر است و گاهی به صورت واکنش‌های تنانی (فیزیولوژیک) بروز می‌کند:

پای چپ امیرعلی از زمین فاصله گرفته بود. بلند شده بود و به چپ و راست متمایل می‌شد. تکان‌های کوچک به خودش می‌داد و به امر و نهی صاحب وحشت‌زده‌اش توجّه نداشت. نوک این پا، توی کفش چرمی سیاه، مثل سر هفت تیری مخفی، زیر میز به دنبال قربانی مورد نظر خودش می‌گشت. (۲۰۰)

این‌گونه اوصاف را در داستان «درخت گلابی» نیز می‌بینیم. قهرمان این داستان نیز مقهور حرکات فیزیولوژیک بدن خود است. بهترین نمونهٔ این اوصاف را شاید بتوان در داستان «بارنابی مُحرر» ملویل یافت که چنین تنش‌ها و تشنّج‌هایی را به‌شیوه‌ای نو و برانگیزاننده تصویر می‌کند. بارنابی محرر در ساعتی از روز دچار تشنّج بدنی می‌شود، خون به سر و چهره‌اش صعود می‌کند، صورتش مدام سرخ و سفید می‌شود، خودش پیچ‌وتاب می‌خورد، شکمش به قار و قور می‌افتد همچنانکه امیرعلی در جلسهٔ تشکیل شده در شهرداری دچار این حالت می‌شود و این حالت غیر ارادی که سپس تبدیل به سکسکه و تهوّع می‌گردد، کار امیرعلی و شرکت او را می‌سازد و نقشهٔ مصالحهٔ شرکت وی و شهرداری را نقش بر آب می‌کند:

همه چیز به خوبی پیش می‌رفت که شکم امیرعلی ناگهان به قار و قور افتاد. انگار دو هزار قورباغه توی روده‌هایش جیغ می‌زدند و جیغ‌ها از

بلندگویی نامرئی پخش می‌شد. امعا و احشایش نزدیک به انفجار بود. (۲۲۵)

وصف چنین تشنّج‌هایی در داستان‌های دیگر گلی‌ترقّی نیز دیده می‌شود، امّا حضور آنها زودگذر است و گاهی نیز تأثیری کمیک دارد. در مثل «اناربانو» پیرزنی که برای دیدار پسرهایش به سوئد می‌رود، زنی فربه و قلقلکی است:

تفتیش بدنی مثل آن وقت‌ها نیست. آسان‌تر شده است. اناربانو قلقلکی است. دست که به تنش می‌خورد به خودش می‌پیچد و غش و ریسه می‌رود. (۵۱)

امّا این تشنّج تنانی در امیرعلی تشدید و آزارنده است و کار بدتر می‌شود جایی که به امیرعلی حالت تهوّع دست می‌دهد و او ناگهان روی پرونده‌ها بالا می‌آورد. این‌گونه اوصاف که سر به ناتورالیسم می‌زند و در داستان‌های چوبک پررنگ بود، در داستان *جایی دیگر*، کمی خارج آهنگ است و بهتر بود نویسنده بر آن کمتر تکیه می‌کرد یا آن را همان‌طور که در «اناربانو» می‌بینیم به‌صورتی کمیک نمایش می‌داد. همین داستان، عیب دیگری نیز دارد و آن طول و تفصیل آنست. داستان در حدود نود و چهار صفحه است و این تفصیل از تأثیر حسّی و عاطفی داستان می‌کاهد. نویسنده می‌توانست برخی از اوصاف مکرّر داستان را حذف یا کوتاه کند و بر انسجام داستان بیفزاید.

دو داستان «اناربانو» و «سفر بزرگ امینه» این مجموعه بهتر و منسجم‌تر است. این هر دو داستان را می‌توان از جمله بهترین قصه‌های گلی ترقّی دانست و در ردهٔ بهترین داستان‌های کوتاه فارسی دو دههٔ اخیر قرار داد. اناربانو زنی روستایی است که به دعوت پسرانش که در سوئد اقامت دارند، سوار هواپیما می‌شود تا به پاریس و سپس به سوئد برود. رویارویی او با ابزار جدید و دیار ناشناخته‌ای که از افق دید او بیرون است هم محزون کننده است و هم خنده‌آور. او که سر از کارها درنمی‌آورد به همسفرش، راوی داستان متوسّل می‌شود. برآورد او از سفر با هواپیما همچنانست که گویی می‌خواهد با کجاوه

از این ده به آن ده برود و نمی‌داند چطور باید برگ عبور گرفت، «در تالار انتظار نشست و منتظر اعلام لحظهٔ حرکت هواپیما شد و چطور بار و بنه‌اش را به درون هواپیما آورد؟» راوی همه جا به او کمک می‌کند و از گذرگاه‌های سخت و پر پیچ و خم عبور می‌دهد. او به راوی می‌گوید:

گفتند سوئد بادمجان نیست. چند کیلو با خودم آورده‌ام. کاش شما هم می‌آمدید به سوئد. همین امشب می‌خواهم خورشت بادمجان درست کنم. بعد هم خورشت فسنجان، هر شب یک جور غذای ایرانی برای این پسرهای نامهربان درست می‌کنم تا هوای یزد به سرشان بزند. (۵۸)

راوی و اناربانو به هر زحمتی که هست به پاریس می‌رسند و باید از هم جدا شوند، ولی اناربانو نمی‌داند کجا برود و سوار کدام هواپیما بشود. بار و بندیلش زیاد است، پاهایش کرخت شده و قادر به راه رفتن نیست، از دیدن پلّه‌های برقی از جا می‌پرد و چشم‌هایش گِرد می‌شود:

دو نفر [سوئدی] زیر بغل ننه اناری را گرفتند. بلندش کردند. ننه اناری جیغ می‌کشید. قلقلکش می‌آید. می‌خندد. وای وای می‌کند. به خودش می‌پیچد ... پاهای چاق و کوتاهش را در هوا تکان می‌دهد و چهار چنگولی به دست و یقهٔ آقایان فرنگی آویزان می‌شود. (۶۷)

نویسنده، اناربانو را در وضعیّت‌های عجیب یا خنده‌آوری قرار می‌دهد. رویارویی زنی روستایی با ابزار و روابط دنیای جدید با تصویرهایی پی‌درپی مجسّم می‌شود. اناربانو طرز کار با ابزار و روابط جدید را نمی‌داند. رفتار او قدیمی است. با خود جامه‌های پشمی فراوان آورده به اضافهٔ بادمجان و بسته‌ای انار شاداب یزد. جامه‌هایی چند روی‌هم پوشیده و غرق عرق شده و به نَفس‌نَفس زدن افتاده است. اکنون در فرودگاه پاریس نه می‌تواند حرکت کند و نه می‌تواند برگردد. او اکنون ذرّه‌ای است در کف گردباد حوادث نامنتظره، مغروق در رابطه‌های جدید که براساس سرعت و دقّت مکانیکی می‌چرخد.

به‌هر حال راوی او را از بسیاری از هفت‌خان‌ها عبور می‌دهد و آخر سر او را به باربر سیاه‌پوست خوش‌خنده‌ای می‌سپارد تا او را به ترمینال ب، به محلّ پرواز هواپیمایی سوئد برساند. راوی و اناربانو روبوسی می‌کنند و هر یک به راه خود می‌روند «اناربانو با قدم‌هایی شمرده، مورچه‌وار دور می‌شود. برمی‌گردد و با مهربان‌ترین چشم‌های دنیا به راوی نگاه می‌کند» در ظاهر، کارها به خوبی پیش‌رفته و اناربانو سوار هواپیما شده، امّا سه‌روز بعد، راوی چمدانش را خالی می‌کند. توی جیب‌های روپوشش می‌گردد و دو تا اسکناس صد تومانی، یک بسته آدامس، رسید بانک و یک عدد بلیت هواپیما پیدا می‌کند. روی بلیت نوشته شده: پاریس/ گوتنبرگ. اناربانو چناری:

ماتم می‌برد. غیر ممکن است. اناربانو رفت. سوار هواپیما شد. خودم دیدم. بلیت را می‌گذارم روی میز. پشت‌رو. نمی‌خواهم ببینم. نمی‌خواهم فکر کنم. مزه‌ای تلخ‌توی دهانم است. اضطرابی دردناک‌توی روده‌هایم می‌چرخد. (۶۹)

داستان، پایان محزونی دارد، امّا در جای‌جای آن، صحنه‌های تلخ و شیرین و عبارت‌های جاندار و انتقادهای گزنده فراوان است. سادگی و خوش‌طبعی و نیک‌سرشتی زنی روستایی در محیط و ابزار جدید به نحوی ترسیم شده که محیط فرحناک و عبرت‌آموزی به‌وجود می‌آورد.

«سفر بزرگ امینه» نیز از دردها و شادی‌های زن سخن می‌گوید. امینه در خانه‌ای روستایی در بنگلادش به دنیا می‌آید و در محیط پُر از فقر و مسکنتی بزرگ می‌شود. روزی سیل می‌آید و روستای او را ویران می‌کند، امّا وی به‌طور معجزه‌آسایی زنده می‌ماند. هنوز خیلی جوان است که زن آقا راجا می‌شود و به صورت خادمهٔ زن نخست آقا راجا درمی‌آید. راجا آدم مهمل و بیکاره‌ای است و باور دارد: زن باید کار کند و حاصل کارش را به شوهرش بدهد. امینه که دو فرزند (پسر و دختری) دارد در بنگلادش، جدّه، ایران و بعد در فرانسه کار می‌کند و حقوقش را به آقا راجا می‌دهد. او مدّتی خادمهٔ راوی داستان در

ایران بوده و اکنون در پاریس نیز خادمهٔ اوست. اندرزهای راوی داستان در او تأثیری ندارد و امّا همچنان از آقا راجا می‌ترسد، از او کتک می‌خورد و دستمزدش را به او می‌دهد. آرزوی امینه این است که هنرپیشهٔ سینما بشود، غالباً مجلّه‌های مصور سینمایی می‌خواند، و در عالمی رؤیایی و رخوت‌آلود زیست می‌کند. عاشق خواب است، به‌کندی کار می‌کند، روحش غایب است و ساعت‌ها طول می‌کشد تا افکار متواری‌اش را مهار کند. زمانی که در ده آنها سیل آمد او در بغل پدرش بوده و نجات یافته، امّا مدّتی سرش زیر آب مانده و نفسش بند آمده و دهانش پر از لای و لجن و گل شده. این رخوت از آن سیل ویران‌کن در تن او باقی مانده است. امینه در همان زمان، مقاوم و جسور نیز هست. دو فرزند خود را به پاریس می‌آورد و به مدرسه می‌فرستد و سرانجام بر ضدّ ستم آقا راجا قیام می‌کند و از او طلاق می‌گیرد و با نگهبان پارک ازدواج می‌کند و دو تا بچّهٔ دیگر هم پیدا می‌کند. زن نخست آقا راجا هم برمی‌گردد پیش پدرش و راجای بیچاره‌گدا می‌شود و پدر امینه پیش از مردنش کارت گدایی خود را به راجا می‌دهد.

امینه و فرزندانش زندگانی خوبی دارند و در پارک بزرگ زندگانی می‌کنند. شلیمه، دختر بزرگ او پزشکی می‌خواند و سپس پزشک می‌شود، امّا امینه ناگهان روزی دلش هوای وطن می‌کند (یا شاید می‌رود که به شوهر پیشین خود کمک کند) و به بنگلادش می‌رود و دیگر بر نمی‌گردد. این آخرین سفر امینه است. این زن، شخصیّت عجیبی دارد. متحمّل، صبور، خواب‌آلود، کوشا و دوست‌داشتنی است. مادر و زن فداکاری است و نیز خوب می‌داند که درگیر و دارها چگونه گلیم خود را از آب بکشد. امّا این «زیبای خفته» به آسانی از رؤیاها و عادت‌های خود بیدار نمی‌شود و هشدارهای راوی را در نمی‌یابد.

اگر ولش می‌کردیم تمام روز می‌خوابید. وقت بیداری هم هشیار نبود. یک جور رخوت و آهستگی ذاتی در نهادش بود که مال دیروز و پریروز نبود.

مربوط به مرگ مادر و سیل و تاریکی زیر آب هم نمی‌شد. ریشه در میراثی کهن داشت. در اغمایی عرفانی، در یک جور تسلیم و صبوری اجدادی. می‌بایست هُلش می‌دادیم، ته مویش را می‌کشیدیم تا به خودش بیاید و تکان بخورد. تا آینهٔ کوچک و مجلّهٔ سینمایی را زیر بالش بگذارد و بلند شود. (۹۵)

در مجموعهٔ داستان «گلی ترقّی» مطایبه‌ها و تعابیر طرفه‌ای نیز آمده که بر کشش داستان‌ها می‌افزاید. یکی از شگردهای طرفهٔ داستانی او زمانی است که راوی با مأمور گمرک فرودگاه بر سر قدغن بودن جعبه‌ای دارو بگو مگو دارند. مشاجرهٔ این دو بسیار زنده و خواندنی است:

مأمور: خواهر، داد نکش. این دوا قدغن است

راوی: نخیر. قدغن نیست

مأمور: بحث نکن خواهر. ما کار داریم

راوی: من هم کار دارم

این بگو مگو مقارنه‌ای پیدا می‌کند با مسابقهٔ پینگ‌پونگ آزادهٔ درخشان با حریفی قَدَر که اگر ببازد، شأن دبیرستان انوشیروان دادگر و خود این دختر پائین می‌آید، پس باید برنده شود. «توپ پینگ‌پونگ توی شکمم می‌چرخد. بیست، بیست. مساوی هستیم. باید برنده شوم. باید. آزادهٔ درخشان پشت پلک‌هایم می‌لولد. اوست که دستور می‌دهد». (۳۵) در سه داستان از این مجموعه راوی، زن است و جهان را از منظرهٔ زنانه می‌نگرد. این سه داستان در قیاس با سه داستان دیگر با روح‌تر و دلپذیرتر و از لحاظ فن داستان‌نویسی کامل‌تر است. به‌ویژه داستان «سفر بزرگ امینه» که پُر از رویدادهای رنگین گوناگون است و به آسانی به زبان سینما برگرداندنی است و از آن فیلمی تماشایی می‌توان ساخت.

کاشکی یک نفر دیده بودش*

(مجموعهٔ داستان پایی برای دویدن، محمّد ایّوبی)

در پشت داستان این مجموعه، که در خوزستان می‌گذرد، آنچه روی می‌دهد گاه حاصل کار شخصیت‌هاست و گاه محصول مکان در دوره‌ای معین. جنگ است و زیر و رو شدن آدمها و زندگانی‌ها و هوا تب‌آلود است. در برخی از داستان‌ها خرافه‌ها و خیالات ساده‌دلانهٔ اشخاص داستانی بی‌پرده بیان می‌شود و مردم در میان امواج سهمگین، که ایشان را در بر گرفته، دست و پا می‌زنند.

درونمایهٔ داستانها محدود است و جز قصهٔ « بچه‌های کوچک این قرن»، بقیه معنایی واحد را بیان می‌کنند. در داستان « خانوادهٔ سرباز» جوانی به جبهه می‌رود و مفقودالاثر می‌شود. زن و برادر او مرتب به سردخانه می‌روند تا بین اجساد بازیافته، جسد مرد جوان را شناسایی کنند. در«هالهٔ کبود» دختری ایرانی ـ عرب، سرباز مجروح ایرانی را نجات می‌دهد و نیز عاشق او می‌شود، اما زمانی که برای پیوستن به او به مرز آبی ایران نزدیک می‌گردد، با رگبار عراقی‌ها، کشته می‌شود. در «بچه‌های کوچک این قرن» ـ که نام رمانی است که سال‌ها پیش ترجمه شده ـ دو پسر بچهٔ جنگ‌زده به دست زنی زبل و سودجو می‌

---

* *انتخاب*، شنبه ۲۵ اسفند ۱۳۸۰.

افتند و او آنها را به کار گل وا می‌دارد و البته همه جا نیز وانمود می‌کند که آنها را مادرانه دوست دارد و محافظت می‌کند. در «هیاکل اثیری» زنی را می‌بینیم پسر بزرگش را از دست داده و روز به روز تکیده‌تر می‌شود. او کارهای خانه را انجام می‌دهد، میز غذا را می‌چیند، به فرزندان و شوهرش رسیدگی می‌کند، اما فکرش جای دیگری است و مانند شبحی در خانه در رفت و آمد است. مدتی بعد شوهر و دیگر فرزندانش را نیز از دست می‌دهد و به ورطهٔ تیرگی و نومیدی سقوط می‌کند.

تاریکی عمق یافت و صدای افتادن موشک آمد و آن‌گاه خانه لرزید. زن زنی نبود که شیون بکشد. پرنده‌ای یکّه و تنها و اساطیری بود که به جای زن جیغ کشید: خدای من ... درست افتاد وسط پناهگاه. (۱۲۳)

«گذر خون و خاک»، «سگ» و «پایی برای دویدن» هم دربارهٔ خانواده‌های درهم شکسته و مجروح و کشته شدهٔ خوزستانی است که به سبب بمباران‌ها آیه وایه شده‌اند، خانه و کاشانه و فرزندان یا سرپرستان خود را از دست داده‌اند، با این همه می‌سوزند و می‌سازند و در برابر هجوم دشمن مقاومت می‌کنند. جنگ و فقر، بستر همهٔ رویدادهاست و همهٔ عناصر و اشخاص داستانی به قصد تشدید و گسترش دادن نتایج این دو عامل، طراحی می‌شوند و در بیشتر موارد شکل قصه‌ها را تعیین می‌کنند. بی‌رحمی دشمن، مقاومت نیروهای خودی و فلاکت ناشی از بمباران و موشک باران‌ها، به شرح تمام بازگویی می‌شود و البته تعدد مضامین و طرز ارائهٔ آنها سبب می‌شود که قالب قصه‌ها را از صورت داستان کوتاه درآورد و ایجاز بایستهٔ این شکل قصه‌گویی را به خطر اندازد. در مثل، در داستان «سگ» پیرمرد کوری است که زنش را از دست داده و با سگی همدم شده است. دغدغهٔ اصلی او جور و جفای پسر و عروس اوست. پسر و عروسش از دست او به ستوه آمده‌اند و می‌خواهند به نحوی او را از خانه بیرون کنند. در این هنگامه، نیروی مهاجم به شهرک آنها حمله می‌-

آورد. پسر و عروس پیرمرد می‌گریزند و او به دست مهاجمان اسیر و سپس کشته می‌شود. این طرح اصلی است و اگر ماجراها به همین صورت از آن می-بالید، داستان کاملی از آب درمی‌آمد. اما نویسنده برای پررنگ جلوه دادن پیری، کوری و بی‌پناهی شخص داستان، عواملی را وارد داستان می‌کند که نه از خود داستان، بلکه از بیرون داستان آمده‌اند.

کم‌کم کاشف به عمل می‌آید که پیرمرد کیابیایی داشته و در جنگ‌های قبیله‌ای یک تنه برگردهٔ اسب سفیدش به قلب دشمن حمله‌ها برده است.(۱۹۶) و نیز در جوانی برای پابرجا کردن دادگری و آزادی به حزب پیوسته. علت پیوستن او به حزب این بوده است که حکومت شاه آن را غیرقانونی اعلام کرده بود. مرد وارد حزب می‌شود و کم‌کم درمی‌یابد کار سران حزب خراب است و حتی اگر کسی بخواهد از حزب استعفا دهد، رهبران حکم کشتن او را می‌دهند و اگر او فرار کند و به پشت کوه قاف هم برود، ده پانزده نفر گسیل می‌دارند و هرجا برود او را پیدا و یک گلوله توی مغزش خالی می‌کنند.

امکان دارد در آن حزب، در زمینهٔ تسویه حساب‌های درون گروهی، چنین کارهایی صورت گرفته باشد و صورت گرفته است، اما این که رهبران آن حزب افراد مستعفی را می‌کشته‌اند، تاکنون گزارش مستندی عرضه نشده و گمان می‌رود اینها افزودهٔ نویسنده است و تازه ربطی به ماجرای پیرمرد و پسر و عروسش ندارد. چرا که داستان در مایهٔ مصائب جنگ و بی‌وفایی عروس و فرزند پیرمرد در جریان است و عوامل اضافی مانند عملکرد سران حزبی متلاشی شده به پیشبرد آن کمک نمی‌کند.

زاویهٔ دید قصه، اول شخص و سوم شخص است، اما در آنها تک‌گویی درونی نیز دیده می‌شود. این تک‌گویی‌های درونی گاه مؤثر و طبیعی است، مانند حرف‌های پیرمرد به خود در قصهٔ «سگ»، و گاه نشان از باورهای نویسنده دارد. باید در نظر داشت که اشخاص داستانی باید برون از حیطهٔ

باورهای نویسنده بروید و ببالند و هرکسی باید حقیقت درک شدهٔ خود را با بهترین توان خود روایت کند.

تردیدی نیست که واقعه‌ای مانند جنگ و آوارگی، آثار و نتایج سنگینی دارد و از زاویهٔ دیدی معین نمی‌توان بیان شود، اما زمانی که اشخاص متفاوت قصه، تجربهٔ خود را با زبان خود بیان کنند، دورنما تا حدودی کامل می‌شود و شوربختی‌ها و شادکامی‌ها تجسّم بهتری می‌یابند. به صحنهٔ زیر نگاه کنید:

پیرمرد به عروسش گفت: آمنه! تو هم بوی جسد را می‌شنفی؟ بوی بد مرده.

دختر ناچار پاسخ داد: می‌گن عراقی‌ها جسداشونو ورنمی‌دارن، حتی اجازه نمی‌دن سربازای ما جمعشون کنند. بی‌پدر و مادرها، آخه باید مرده را دفن کرد.

پیرمرد سر تکان داد: اونوخ می‌گن ما مسلمونیم. دین داریم. ای بزنه به کمرتون، کافرای دیوس (۱۶۸)

نظیر این حرف و حدیثها در جاهای دیگر از جمله در صفحه‌های ۴۱، ۱۳۳و۱۳۶ نیز تکرار می‌شود و در نتیجه ساختار قصه آسیب می‌بیند و قصه را به مایهٔ قصهٔ عقاید می‌برد. به عبارت دیگر، نویسنده قرقگاهی می‌سازد که صدایی واحد بر قصه‌ها مسلط باشد. نمونه دیگر این موضوع را در قصهٔ «هالهٔ کبود» می‌بینیم. قصه در طرح اصلی خود، قصه‌ای گیراست، اما در کلّ قصه، صدای نویسنده، صدای مسلط را می‌شنویم. این صدای مسلط به عبارت‌های گوناگون می‌خواهد بگوید که عرب‌های خوزستانی ایرانی و در سمت و سوی نیروهای خودی هستند. نوریه دختر مردم‌گریز، مدام سوار بلم می‌شود، به خور(خلیج کوچک) می‌رود و در میان نیزارها پناه می‌گیرد. او در یکی از این رفت و آمدها سرباز مجروح ایرانی را نجات می‌دهد و به پناهگاه خود می‌برد و با ضماد جادویی او را درمان می‌کند و خیلی زود عاشق او می‌شود:

پیرزن گفت: بگو دختر! صوت عاشقان شیرین است. دیده‌ای ماهی صبور وقتی به دام می‌افتد، دست از زندگی می‌شوید و بی‌تکان می‌ماند. چه شده است نوریه؟ نامت همین است؟ عاشق! با صدای عشق حرف بزن!

نالیدم: دارد می‌میرد! به قربانت خاله! کاری بکن.

او گفت: اگر ایمان داشته باشی نمی‌میرد، نه، نمی‌میرد. عاشق نمی‌تواند ایمان نداشته باشد، چون عشق به گمان من، نام دیگر ایمان است وانگهی کسی که عاشقی مثل تو دارد، نمی‌میرد. (۴۴)

قصه زمینه‌ای واقعی دارد، اما به تدریج عوامل جادویی نیز وارد قصه می‌شود. امسلمه زنی نیمه‌جادویی، مرده است، اما روح سرگردان او در درمان سرباز مجروح به نوریه کمک می‌کند. از آنجا که زمینهٔ داستان رئالیستی است، نویسنده برای تبدیل رئالیسم به رئالیسم جادویی از بیان شاعرانه کمک می‌گیرد، اما این قسم بیان به جای این که داستان را در بستر خود به پیش ببرد و هیجان‌آورتر سازد، در گسترش و کشش قصه سنگ می‌اندازد؛ و نوریه به پرحرفی می‌افتد و امسلمه، خطابهٔ طولانی ایراد می‌کند:

رعشه‌ای به زودی تمام تنت را می‌گیرد تا نتانی به زیبایی امکلثوم آواز بخوانی! آن‌گاه گیسوی تو بوی لیموی تازهٔ دزفولی را در سراسر خور منتشر خواهد کرد و پر از بوی لیمو خواهد شد. به قصر ما، من و تو خواهی رسید. آن‌گاه تن رشیدت جوان بیهوش را برشانه می‌گیرد. (۴۱)

چخوف گفته است که شرط موفقیت در داستان‌نویسی آن است که نویسنده درباره اشخاص داستانی خود احساساتی نشود و به نویسنده می‌گوید بهتر آن است که در زمان تصویر کردار و سیمای اشخاص، زمانی که شخص داستانی‌ات گریه می‌کند، تو فقط آه بکشی.

اما در قصه‌های محمد ایوبی، گاه جریان درست برخلاف این است. در مثل، زمانی که مهاجمان بلم نوریه را به مسلسل بسته‌اند، پیرمردی ایرانی به

نجات او می‌شتابد:« او با عجله سرباز جوانی را صدا می‌کند تا به کمکش بیاید، چون غیرممکن است خون لاله شده، دختر را ته بلم نبیند».

اگر نویسنده، عبارت کلیشه‌ای «خون لاله شده» را به کار نبرده بود، خود منظره مؤثر و کامل بود و تأثیر حسّانی زیادتری داشت. همچنین در قصهٔ «هیاکل اثیری» کردار مادری فرزند از دست داده، زمینهٔ کار است و در جاهایی که نویسنده ماجرا را به‌طور طبیعی پیش می‌برد، اشکالی پیش نمی‌آید. اما او ناگهان عواملی را وارد قصه می‌کند که وضعیت مادر را از حد و مرز طبیعی و سادگی بودن خود او فراتر می‌برد، سخنان اشخاص، طبیعی و سادگی خود را از دست می‌دهند و به خطابه یا بیان شاعرانه و رمانتیک بدل می‌شوند و این عامل مزاحمی می‌شود برای پیشبرد داستان:

دختر گفت: مادر باید راحت باشد، شایسته همین است که شادمانگی گل‌کرده در نی‌نی چشم‌هایش را ببینم، نه؟ می‌بینید پدر؟ کنارهٔ لب! آن رگ نور گاه دور می‌نماید و گاه چهره‌ام را دست نوازش می‌کشد. (۱۱۲)

یا: می‌دانم مثل فرشته‌ها می‌رود طرف اجاق، گویی پا به زمین ندارد، تن نرم خم می‌شود، دستش خطی سفید در سفیدای سفیدترین روز می‌گردد و سوپ را هم می‌زند، به آرامش. (۱۱۳)

براستی در این‌گونه صحنه‌ها، نویسنده به جای ترسیم حسّی کردار و حالات اشخاص، به جای ایجاد موقعیت تراژیک، کمیک یا شاعرانه، خود تبدیل به موجودی تراژیک و شاعرانه می‌شود و سیل عبارات تراژیک یا شاعرانه را بر صفحه‌های کتاب جاری می‌کند که جاذبهٔ قصه را غالباً از بین می‌برد. در قصهٔ«گذر خون و خاک» نیز آن صدای مزاحم و تک‌صدایی را می‌شنویم. دختر زیبایی است به نام رضوان، که خواستگار فراوان دارد. عبود جوان آراسته و پهلوان روستا بی‌خبر از این که دختر خواستار دیگری هم دارد، وارد میدان می‌شود. خواستگاران دیگر با مشاهدهٔ ورود پهلوان به صحنه، میدان را

خالی می‌کنند. از همه چیز پیداست که رضوان و خانوادهٔ او هم عبـود را مـی-خواهند. اما رضوان خواستار سمج دیگری دارد به نام عزیز. عزیز مردی اسـت لات و چاقوکش و بی‌رحم که از مردانگی بویی نبرده. او تصمیم می‌گیرد عبـود را از صحنه خارج کند. پدر عبود به یاد می‌آورد:

بی‌شرف، پشت یه نخل کلفت قایم شده بود. با تفنگ برنو آمـاده، کاشـکی کسی دیده بودش، کاشکی یه نفر اقلاً دیده بودش، چطوره وقتی که لازمه یکی چیزی را ببینه نمی‌بینه؟ گذاشته بود تا عبود رد بشه. بعد، حالا چطور از تـرس دستش نلرزیده، خودش حکایته، بعد از پشت نشونه رفته و تموم. نه که فاصله اون قد نبوده. تیر اول کارشو می‌کنه. درس از پشت می‌خوره و از تو شکم می-زنه بیرون... نامرد بی‌پدر، می‌زنه و درمی‌ره. (۱۸۶)

عبود در داستان روئینه تن است و با تن همه سرشار از عشـق، روئـین‌تـن، آری آن‌گونه که می‌گویی جز خنجری از عشق به نظرنمی‌آید بر او کارگر باشد، اما «عزیز چوین» لات و لوت و بی‌پدر و مادر است و نامردانه پهلـوان را مـی-کشد. الگوی کاکا رستم و داش آکل صادق هدایت است، اما در قصـهٔ هـدایت طبیعی است، چرا که کاکا رستم گرچه آدم ناجوانمردی است، اما از روبه‌رو بـا داش‌آکل درمی‌آویزد، اما «عزیـز چـوین» از پشـت بـه عبـود خنجـر مـی‌زنـد. پافشاری نویسنده در اینجا به نشان دادن شرور بودن مطلق عزیز و تجسم عبود در سیمای پهلوانی بی‌بدیل، موازنهٔ قصه را به هم زده است و این نشان از ایـن دارد که نویسنده دنیا و آدمها را یا سیاه سیاه می‌بیند، یا سـفید سـفید، در حـالی که در واقعیت زندگانی بشری این‌طور نیست، حتّی غـلام داسـتان *اوسـنهٔ بابـا سبحان* محمود دولت‌آبادی که تجسم بدی و شـرارت اسـت، بـاز علاقـه‌هـا و امتیازهای خود را دارد، او که حتی بر مادرش رحم نمی‌کند، خروسی دارد کـه به او مهر می‌ورزد و نیز هم او در کشـتن صـالح در نبـردی رویـاروی، زمـانی حریف را می‌کشد که اگر نمی‌کشت، خود کشته می‌شد. در قصهٔ دولـت‌آبـادی،

غلام، جانی بالفطره نیست. وضعیت اجتماعی او را آدمکش می‌کند، اما در قصهٔ ایوبی، عزیز چوین آدم لات و «بی‌پدر مادری» است که هیچ علاقه و امتیاز بشری ندارد و به طور مطلق ترسو و ناجوانمرد است. در قصه‌های دیگر هم دشمن مهاجم، ناتوان، بی‌اصل و نسب و پلید است و باید به او دشنام داد. روشن است که کار نویسنده تجسم واقعیت است و هرگاه او از این اصل دور شود و قصه را گردونهٔ القای افکار خود قرار دهد، به هیچ کشف جامعه-شناختی نخواهد رسید. از این رو وصف کردار کسانی مانند عزیز و حتی «خاله‌عطری» که بی‌طرفانه گزارش نشده و توصیف چهرهٔ افسری عراقی، که گویا بخشی از آن از کتاب «حریم» فاکنر(در وصف چهرهٔ پاپای) گرفته شده، رضایت‌بخش به نظر نمی‌رسد:

افسری که پای تخت ایستاده بود، تعلیمی کوتاه داشت که با آن بازی می-کرد. چشم‌های ریزش به دو دکمهٔ سیاه کوچک مانند بود که توی خمیر نشانده باشد. خمیر ورز آمده و باد کرده برخلاف پیکرش که دراز و خمیده بود. (۲۳۰)

در برخی از قصه‌ها عبارت‌های شاعرانه و تصویرها و اوصاف استعاری زیاد می‌آید که با بافت داستان نمی‌خواند و پیداست بر قصه‌ها زورآور شده است. البته اگر این اوصاف می‌توانستند موقعیت تراژیک یا حماسی را پررنگ-تر و مؤثرتر کنند، اشکالی نداشت، اما غالباً چنین نیست و این عبارتها حالت خودمانی و طبیعی قصه را از بین می‌برند و در روان بودن فراروند قصه سنگ می‌اندازند. در مثل، خیریه مادر عبود در یادآوری چهرهٔ فرزند این‌طور می-اندیشد:

نگاه قد و بالا که می‌کرد تمام هستی، نقطهٔ روشن چشم‌هایی می‌شد، در صورت سوخته از هرم شرجی و آفتاب مزرعه، تمام هستی پیشانی پهنی می-

شد، سینهٔ ستبر عبود می‌شد... نگاه به قد و بالایی این گونه فرزانه(؟!) نمی‌توانست از جلد بیرونش نکند. (۱۵۸)

این اوصاف، زبان زن قبیله‌ای خوزی نیست، زبان و صدای نویسنده است و افزون براین زمانی که اوصاف شاعرانه به متن زندگانی جریان یافته و در محیطی معین، ناسازگاری نشان دهد، یا باید حذف شود، یا جای خود را به عبارتها و اوصاف واقعی‌تر و گویاتری بدهد، در جز این صورت، قصه از مدار طبیعی‌اش خارج می‌شود و جاذبه و کشش آن از دست می‌رود.

گفته‌اند که «عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگوی!» من عیب‌های کار نویسنده را گفتم به ویژه به این دلیل خاص که محمد ایوبی داستان‌نویس خوبی است، غالباً روان می‌نویسد و چم و خم قصه‌نویسی را می‌داند. بین قصه‌ها، قصه‌های «بچه‌های کوچک این قرن»، «سگ» و «پایی برای دویدن» بهتر است و نقص‌های یاد شده در آنها کمتر دیده می‌شود. فضای قصهٔ «بچه‌های کوچک» این قرن بیشتر کمیک است.. کلک‌هایی که خاله عطری برای به کار گِل گرفتن دو کودک جنگ زده به کار می‌زند و وصف ترس و شوربختی راوی و شلیش ... طبیعی است و در جای خود قرار گرفته. خاله عطری چند کاسه ماست به دو کودک می‌دهد تا به بازار ببرند و بفروشند، اما کاسه‌ها را برگردانند و افزون بر این در جلد بچه‌های بی‌سرپرست و گرسنه و بیمار بروند و ماست نامرغوب خاله را به مردم قالب کنند. مرد نیکخواهی ماستها را می‌خرد و برای گروی به جای پنج‌ریال، ده تومان می‌دهد تا راوی و شلیش مطمئن باشند فردا کاسه‌ها را خواهد آورد. خاله عطری که از ماجرا باخبر می‌شود، به بچه‌ها می‌گوید لازم نیست کاسه‌ها را پس بگیرند. آن آقا جلوی آنها را نمی‌گیرد. پولدارها یادشان می‌رود، خیلی زود هم یادشان می‌رود! دو کودک بیچاره فردای همان روز به بازار می‌روند، اما نگرانند آن مرد را ببینند:

ماست‌ها را به سینه می‌فشردیم تا نیفتد. با هراس همه‌جا چشم می‌گرداندیم. منتظر بودیم مرد دیروزی را ببینیم. بوی خوش سبزیها نمی‌آمد. دیروز هر نفس، تنم را پر بوی پونه و نعناع می‌کرد. مردم با لباس‌های رنگ رنگ موج می‌زدند، اما صدایشان را نمی‌شنیدم، سرو دستشان حرکت می‌کرد، اما صدای هیچ کدامشان درنمی‌آمد. ترس مثل خمیر گوش‌هایم را پر کرده بود. (۹۸)

خاله عطری بسیار می‌کوشد دو کودک جنگزده را نزد خود نگه دارد و از ایشان کار بکشد، اما سرانجام پته‌اش روی آب می‌افتد و سرپرست اردوگاه این دو را از چنگ خاله عطری«نیکوکار» و بچه‌دوست نجات می‌دهد. موقعیت داستان به رغم فضای هولناک جنگ ـ کمیک است و این فضا خنده‌آورتر می‌شود به ویژه درپایان داستان، خاله عطری خود را سخت به سنگ و سفال می‌زند تا بچه‌ها را نزد خود نگه دارد و البته در این کار نیز تیرش به سنگ می‌خورد. خاله عطری را می‌توان نوعی نامادری سنگدل قصه‌های سنتی و ادامهٔ آن دانست. زنی گستاخ، بی‌رحم، آب‌زیرکاه که افزون بر این صفات، رگه‌های مطایبه نیز در او هست و وصف کارهایش نیز سرگرم کننده است.

شگردی که نویسنده در قصهٔ «پایی برای دویدن» به کار گرفته(موازی کردن دو حادثهٔ جدا امّا تا حدودی مشابه) گرچه تازگی ندارد، اما خوب پرورانده شده. راوی داستان از بچگی علاقهٔ زیادی به دویدن داشته و در منطقه و محل خودش در این کار سرآمد بوده. جنگ که درمی‌گیرد، او را در جبهه می‌بینیم با همان علاقهٔ دیرین به دویدن و پیش‌رفتن. او در هنگامهٔ نبرد از ناحیهٔ پای راست تیر می‌خورد. خانم پزشک و پرستاران بیمارستانی در بصره به او کمک زیادی می‌کنند، اما عراقیها می‌خواهند از او حرف بکشند و او را زیر فشار شکنجه قرار می‌دهند تا اسرار نظامی خودی را فاش کند و او مقاومت می‌کند و در نتیجه پای راست خود را از دست می‌دهد. پس از پایان جنگ، او را می‌

بینیم که معلم شده و به شاگردان خود درس مقاومت و امید می‌دهد. ماجرایی که او روایت می‌کند، موازی می‌شود با ماجرای ختنه شدن او و برادرش و ترس و رنجی که در آن ایام داشته، البته ماجرای ختنه شدن با ماجرای بریده شدن پا در یک طراز نیست، اما با این همه، عامل خونریزی و قطع عضو در هر دو یکی است. افزون بر این، راوی در زمان ختنه شدن نیز کودکی شش ساله بوده و طبیعی است که در این تجربه نخست نیز به شدت بترسد و رنج ببرد.

برادرم را که می‌دیدم این‌طور گریه می‌کند خجالت می‌کشیدم گریه کنم، اما از ترس دلم به سینه لگد می‌کوفت. مادر نبود و من میان دست‌های قوی و بزرگ عمو گرفتار بودم. اگر کسی از میان آن همه آدم می‌گفت قرار است چه بر سر ما بیاورند، شاید کمتر از این می‌ترسیدم. ذهن شش ساله‌ام فقط به این می‌پرید که می‌خواهند سر من و برادرم را ببرند، اما این بزن و بکوب برای چه بود؟ (۲۳۵)

داستانها عموماً در فضای بومی است. مراسمی مانند ختنه‌سوران و «فصل»(زن دادن به برادر مقتول از قبیلهٔ مخالف) ـ که آل احمد هم دربارهٔ آن مقالهٔ پژوهشی طرفه‌ای نوشته ـ و ترانه‌های محلی و تعابیر خوزی بر بومی‌بودن قصه‌ها می‌افزاید و نیز طرز روایت مراسم ساده و نزدیک به بیان قصه‌های واقع‌گرایانه است. در برخی از قصه‌ها نکتهٔ طرفه‌ای هست از جمله در قصهٔ «خانوادهٔ سرباز» راوی که برادرش در جنگ مفقود شده، نشانی برادر را در اجساد سردخانه می‌بیند و شناسایی می‌کند، اما زن‌برادر این را نمی‌پذیرد:

در همان نگاه اول، برادرم را بشناسم و کاملاً تصدیق کنم، جسد، جسد برادر من است و ملیحه برود و در همان نگاه اول بگوید، جسد، جسد شوهرش نیست. (۲۹)

روشن است که ملیحه درست می‌گوید، اما راوی نیز حقیقتی را بیان می‌کند، چرا که«همهٔ مؤمنان برادر یکدیگرند». روی هم رفته، همهٔ قصه‌ها به رغم

مصائب زندگانی و جنگ، درس امید و مقاومت می‌دهند، ولی این امید دادن و پابرجا بودن در نبرد زندگانی در قصهٔ «پایی برای دویدن» بهتر از قصه‌های دیگر پرورده شده است. شاگرد راوی به او می‌گوید آن همه سال‌های اسارت را چگونه تاب آورده است و او پاسخی بی‌درنگ برای این پرسش ندارد و می‌اندیشد:

باید به این جوان بگویم: گمانم تا پیش نیاید، راز و رمز زندگی بر آدم آشکار نمی‌شود، اما حتماً پیش می‌آید، برای هر کس هم شکل و شمایل خاص همان آدم دارد. (۲۴۱).

«موریانه» اثری از بزرگ علوی*

صحبت از مرگ و زندگی است. صحبت از نابودی یک ملت و ویرانی یک کشور است. همین خشخاش‌هاست که مانند موریانه بنایی را از درون می‌خورد و تا تمام ساختمان را از هم نپاشد هیچ‌کس به عمق ماجرا پی نمی‌برد و بعد هم هیچ‌کس گناه را بر گردن نمی‌گیرد. (*موریانه*،ص ۱۹۴)

موریانه از آخرین نوشته‌های علوی است که چند سال پس از سقوط سلطنت پهلوی نوشته شده و سال ۱۳۶۸ در تهران به چاپ رسیده است. نویسنده در این کتاب که می‌توان آن را «خاطرات یک ساواکی نامید»، خواسته است موریانه‌هایی که بنیان حاکمیت پهلوی را جویدند و پوساندند معرفی و وصف کند و در تقابل با آنها از مبارزان جوانی که دلیرانه به میدان مبارزه و جانبازی گام نهادند، سخن گوید. جنبه داستانی کتاب *موریانه* بسیار ضعیف است و ساختار و اوصاف آن رخنه و سستی فراوان دارد و در واقع، گزارشی است از نظرگاه خود نویسنده و چهرهٔ راوی داستان، چهرهٔ ساواکی معتقد به نظام فروریختهٔ شاه نیست، بلکه چهرهٔ نویسنده‌ای است که *نامه‌ها* و *چشم‌هایش* نوشته است، نویسنده‌ای که در زندان دورهٔ رضاشاهی بوده و سپس در حزب توده فعالیت داشته و آن‌گاه از آنها بریده و از بهار سال ۱۳۳۲ تا زمان

---

* *کیهان فرهنگی*، سال نوزدهم، شمارهٔ۱۹۴، آذر ۱۳۸۱، صص ۴۴-۴۹.

درگذشت خود (۱۳۷۵) در آلمان‌شرقی و اروپا بوده است. البته کتاب *موریانه* چند صحنه به نسبت موفق داستانی نیز دارد (از جمله صحنهٔ معاملهٔ دکتر آزمایش با سرلشکر ساواک بر سر زنی آتشپاره به نام مونیکا، صص ۱۳۳ – ۱۳۴، که عجولانه گزارش می‌شود) اما در مجموع، چیز دندان‌گیری نیست. این کتاب تا حدودی مشابه *پنجاه و سه نفر*، است. در *پنجاه و سه نفر* ماجرای زندانی شدن نویسنده و یارانش را می‌بینیم که به طور یک جانبه و به قصد تبلیغ نوشته شده و در *موریانه* ماجرای کارهای «یک ساواکی» را شاهدیم که حتی پس از سقوط شاه، خود را از تک و تا نمی‌اندازد و می‌کوشد به قسمی کارهای خود را توجیه کند. اما او در همان زمان، آن‌سان که گویی «سرم حقیقت‌گویی» به وی تزریق کرده‌اند، همهٔ اسرار سازمان اداری خود را روی دایره می‌ریزد. این شخص که «یارو» نامیده می‌شود آدمی است فاسد و بی‌سواد، که مدارج ترقی اداری را به سرعت می‌پیماید و در ساواک به مقام مهمی دست می‌یابد. چیزهایی که می‌گوید همان مطالبی است که امروز، کم و بیش همه می‌دانند و این «اسرار» عبارت است از: زد و بند، فساد مالی و اخلاقی کارمندان و دولتمردان آن روز، ارتباط سازمان با سازمان‌های جاسوسی غرب، رشوه‌خواری، طرز شکنجهٔ مبارزان و وضع دادگاه‌های فرمایشی، اختلاف دولتمردان و شیوه وزیر و وکیل شدن آنها و شرح رویّه‌های مقابله با مبارزان و از این قبیل.

علوی در زمان زندگانی خود در مصاحبه‌ای در پاسخ این پرسش که چگونه کتابی دربارهٔ اوضاع و احوال ایران نوشته‌اید که خود شاهد و ناظر آن نبوده‌اید؟ گفت: مطالب کتاب من بر بنیاد اخبار روزنامه‌های داخلی و خارجی و اسناد منتشر شده و کسب آگاهی از مهاجران بوده است. واقعیت نیز این است که *موریانه* به تقریب، گزارشی است از وضع سیاسی ایران پس از تأسیس ساواک تا زمان سقوط سلطنت و مدتی کوتاه پس از آن که راوی پس از فرار از ایران و اقامت در اروپا نوشته است. راوی در روز ۲۳ بهمن، تیر می‌خورد و از ناحیهٔ پا مجروح می‌شود و او را به

بیمارستان می‌برند. خواهرش رقیه که از سران مبارزان است و چند سال در تبعید و دربدری بوده، او را نجات می‌دهد و فرزان، یکی دیگر از مبارزان به او می‌گوید:

باید قول بدهی در گوشه‌ای از دنیا اگر جان به سلامت بُردی، بنشینی و آنچه به سر خودت آمده و همهٔ بلاهایی که به سر دیگران آورده‌ای، جزء به جزء بنویسی و در اختیار رقیه بگذاری. (*موریانه*، ۲۴۶)

راوی نیز به عهد خود وفا می‌کند و در اروپا خاطرات خود را می‌نویسد و این نوشته‌ها لابد بر حسب تصادف به دست بزرگ علوی می‌رسد و او آنها را به صورت کتاب درمی‌آورد. این کتاب، به رغم نقص‌های بسیار خود، به هر حال، نوشتهٔ علوی است و علوی نویسندهٔ توانایی است و آنچه می‌نویسد روان و خواندنی است، ولی با این همه *موریانه* چیزی بر مقام ادبی او نمی‌افزاید، بلکه آن را فرو می‌کاهد. در همه جای کتاب، جانبداری نویسنده هویداست و او در سطح رویدادها حرکت می‌کند و راوی را ناچار می‌سازد مطالبی بگوید که مغایر روان‌شناسی این قبیل افراد است. روشن نیست که نویسنده، کتاب *موریانه* را چه قسم نگارشی می‌داند: خاطره، رمان، قصه یا اعترافنامه؟ در کتاب، هیچ مطلب تازه‌ای دیده نمی‌شود و این به خودی خود عیبی نیست، کما اینکه می‌توان گفت در رمان *جن‌زدگان* داستایفسکی نیز مطالبی آمده که بر خوانندگان روسی همزمان نویسنده تا حدودی آشکار بود، اما بیرون کشیدن رمانی جذاب از دل رویدادهای پراکنده و تجسمی کردن آن است که *جن‌زدگان* را یکی از بهترین رمان‌های داستایفسکی ساخته است.

راوی *موریانه* در خانواده‌ای فقیر به دنیا می‌آید. پدرش می‌میرد و او و رقیه، خواهرش و مادرش او را متوجه وضع فلاکت‌بارش می‌کند. خانوادهٔ موسی، ثروتمندند وخانه‌ای مشجر و بزرگ و نوکر و کلفت و باغبان دارند. موسی، راوی را به عوالمی می‌برد که خود از آن بی‌خبر است. موسی به مدرسه ثروت می‌رود و دیپلم می‌گیرد و راوی، میرزابنویس تاجری می‌شود که در تیمچهٔ

حاجب‌الدوله حجره دارد. تاجر ورشکست می‌شود و میرزا علیخان، پسر او که مالیه‌چی است، راوی را با خود به بندر لنگه می‌برد. این دو که برای سنجش مالیاتی ماهی‌گیران به بندر لنگه رفته‌اند، دست به اختلاس می‌زنند و میرزا علی‌خان به زندان می‌افتد. موسی نیز کارمند بانک ملی اردبیل می‌شود و می‌کوشد برای راوی، شغلی دست و پا کند. در این میان، میرزاعلی‌خان از زندان آزاد می‌شود و راوی را به ساواک معرفی می‌کند و به این ترتیب راوی به شغل و آب و نانی می‌رسد.

راوی که به گفتهٔ خود، جوانی است بی‌سواد، زود خود را در سازمان جا می‌کند و هرچه را که مبارزان رشته‌اند پنبه می‌کند و مقرب‌الخاقان می‌شود و با اینکه مدرک دیپلم ندارد به توصیهٔ ساواک، وارد دانشگاه می‌شود: «به توصیهٔ یکی از استادان که خودش سُم‌دار بود، به سبب اینکه دانشجوئی زیرک و باهوش و کوشا و پرکار هستم، اجازه یافتم در سر درس‌های اقتصاد و تاریخ و ادبیات حاضر شوم و تعهد کنم که بعد امتحان متوسطه را بدهم و دیپلم بگیرم.» (*موریانه*، ۱۸)

برای من محرز نیست که آیا فردی فاقد دیپلم ـ حتی به سفارش ساواک ـ می‌توانسته است دانشجوی آن زمان دانشگاه تهران شود یا نه؟ اما آنچه را که علوی در اینجا نوشته، باور نمی‌توان کرد. راوی در آنِ واحد در سه دانشکدهٔ اقتصاد (یعنی حقوق)، تاریخ و ادبیات درس می‌خواند! از این گذشته، این کار به توصیهٔ یکی از استادان سُم‌دار صورت می‌گیرد در حالی که اساساً استاد دانشگاه، نه قادر به چنین کاری است و نه اگر قادر باشد توصیه‌اش پذیرفته می‌شود و اگر مدار کار بر بی‌قانونی بوده است، همان توصیهٔ ساواک کافی است.

این راوی، ضد و نقیض فراوان می‌گوید و حرف‌هایش حرف یک صاحب منصب ساواک نیست و در همهٔ مراحل، خود را شخصی معرفی می‌کند که به منظور سوءاستفاده و رسیدن به خانه، پول و مقام، وارد سازمان شده است و دیگر کارمندان سازمان نیز دست کمی از او ندارند. این نحوهٔ نگرش که در

قصه‌نویسی، نگرش «دانای کل» نامیده می‌شود، گاهی چنان عیان است که مـرغ پختهٔ لای پلو را نیز به خنـده مـی‌انـدازد. درون آدمیـزاد، بسـیار غـامض‌تـر از اینهاست و نویسنده در مقام قصه‌نویس حق ندارد، آنچه را که خود می‌پسندد یا می‌نکوهد بر شخصیت راوی بار کند. او باید رویدادها را مجسم سازد و خـود کنار برود و نتیجه‌گیری را به عهدهٔ خواننده بگذارد، در جز این صورت، اثـری به وجود می‌آورد که فاقد مزایای هنری است. در جای‌جای کتـاب اوصـافی از اشخاص به دست داده شده که پیداست نویسنده نسبت بـه آنهـا نظـر خوشـی ندارد (از زمینه کار پیداست نویسنده نسبت به آنها نظر خود را پیشاپیش تعیین کرده) و یکی از این اشخاص «شیخک» است. راوی در این زمینه می‌گوید:

اشکال کار شیخک، همین است که ما هنوز جای پای او را نیافتـه‌ایـم. ایـن مرد که از آن رذل‌های شماره یک است، هم به راست می‌زند و هم به چپ. جا پای کار او حتی به دربار هم می‌رسد و هر بار که نزدیک بوده است توی هَچل بیفتد، کسی از گوشه‌ای پیدا شده، دست او را گرفته از چاله چوله بیرون کشیده است. (*موریانه*، ۳۲)

این شیخک را که به بی‌سوادی، پشت هم‌اندازی، حقه‌بازی و رذالـت مـتهم شده است، ما می‌شناسیم. وی آدم ماجراجویی بود و در بسیاری از رویـدادهای سیاسی پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ دست داشت، اما نه بی‌سـواد بـود و نـه رذل. پژوهش‌هایی که او در فرهنگ عامیانه کرده و مطالبی را که در زمینه‌های ادبی و سیاسی نوشته، بی‌قدر و اهمیت نمی‌توان شمرد. افزون بر این اگر خیانت کردن حزب نبود و ایشان کارها را به قسمی صادقانه پیش می‌بردند، چه بسا کـه او و همانندهای او اشخاص مفیدی برای جامعه از آب درمی‌آمدند. بنـابراین، راوی و نویسنده که در این زمینه‌ها تنها به قاضی می‌روند و همهٔ جوانـب کـار را در نظر نمی‌گیرند، طبعاً خوشحال برمی‌گردند، اما آنچه را کـه مـی‌نویسـند داوری منصفانه نمی‌توان نامید.

راوی در آغاز کتاب می‌نویسد:

بدبختی هستم شکست خورده، فقط دستم کار می‌کند. مغزم پوک است. اگر چه تصدیق دانشگاهی در دست دارم و درمثل لیسانسه هم هستم، سواد حسابی ندارم، هرچه به ذهنم برسد می‌نویسم. لفاظی بلد نیستم. عبارت‌پردازی هم یاد نگرفته‌ام. در تمام عمرم دو تا نامه هم ننوشتم... نوشتن، حالا وسیله‌ای برای نان خوردن من شده. فصاحت و بلاغتی در کار نیست. همین قدر که چند نفر بخوانند و دریابند که باید به من باج بدهند، برایم کافی است. (*موریانه*، ۶)

اما همین شخص که نویسندگی بلد نیست، کتابی می‌نویسد در دویست و چهل و شش صفحه با حروف ریز، که آثار آگاهی نویسنده از زیر و بم نگارش و نحوهٔ بیان عامیانه و رسمی از پیشائی‌اش هویداست و نمی‌توان گفت آن را یک کارمند بی‌سواد ساواک نوشته است. افزون بر این، راوی که به اقرار خودش آدمی است در زمینهٔ ادبی و علمی به تمام معنا پیاده،در زمان مأموریت خود در اروپا کارهایی می‌کند کارستان. از دزدی‌ها و زد و بندهای شاهزاده‌ها، دولتمردان و کارمندان سازمان، کاملاً باخبر است و در کار اقتصاد و خرید و فروش سهام، آگاهی‌های دقیقی دارد:

باخبر می‌شدم که شاهزادگان، درباریان و ... کجا سرمایه‌هایشان را به کار می‌انداختند. با من مشورت می‌کردند که کدام سهام را بخرند و در کدام بانک، پول‌هایشان را به حساب بگذارند و با کدام سرمایه‌دار شریک شوند. (*موریانه*، ۷)

اکنون این راوی مقیم اروپا که دستش از همه جا کوتاه است، برای ادامهٔ زندگانی، یکی از سردمداران دورهٔ شاه را دست‌چین می‌کند، بدون یادکرد نام او، اسرارش را فاش می‌کند و خیانت‌های وی را به ثبوت می‌رساند (!) آن‌گاه او از ترس آبرو یا تعقیب قانونی، به سراغ راوی می‌آید و حق وی را می‌دهد و آبروی خود را حفظ می‌کند.

فرض کنید یکی از سوءاستفاده‌چی‌ها برادر شاه یا سپهبد یا وزیر آن دوره بوده باشد. چنین شخصی که با پول‌های بادآوردهٔ نفت، به غرب گریخته و در یکی از شهرهای این دیار، بساط خود را پهن کرده است، به چه ملاحظه‌ای به یکی از مأموران سازمانی که منحل شده، سازمانی که منتسب به نظامی دولتی ساقط‌شده‌ای است، باج سبیل بدهد؟ از ترس از رفتن آبرو؟ خیلی بچگانه است!و روشن است که علوی کسانی مانند دکتر آزمایش، دکتر علی‌خان دماوندی، یعنی آزمون، عالیخانی و نهاوندی و «رجالی» مانند شریف امامی و آموزگار و فروغی و تقی‌زاده را نمی‌شناسد. این اشخاص و اسلاف و اخلاف ایشان اگر ترسی از آبرو می‌داشتند یا از دزدی و خیانت واهمه‌ای، از مرتبهٔ کارمندی دون‌پایه فراتر نمی‌رفتند چه رسد به اینکه وزیر و وکیل و نخست‌وزیر شوند و ثروت مملکت را به باد دهند و قرارداد نفت ببندند. گیرم که در زمان صدارت از آشکارشدن «اسرار»شان بترسند و به امثال راوی باج بدهند، اکنون که آب‌ها از آسیاب‌افتاده و در همه جا زیر و بم کارشان آشکار شده، از که و از چه بترسند؟ تنها کاری که از دست راوی برمی‌آید این است که بنویسد عالیخانی یا نهاوندی در کدام بانک پول گذاشته، یا در زمان وزارت خود، فلان مبلغ را به جیب زده است. شاید تنها کسی که از این موضوع با خبر نیست،شیخ سعدی است. راوی علوی جای دیگر دربارهٔ حزب توده می‌نویسد:

رخنه در حزب را ول کردم، آش دهن‌سوزی نبود. آنجا همه چیز، مثل فلان بز، باز بود. فکر قیام و بلوا و آشوب نداشتند... طوطی صفت، گفته‌های استاد ازلی را بازگو می‌کردند. (*موریانه*، ۴۷)

این است آنچه علوی پس از سال‌ها عضویت در حزب توده و همنشینی با کسانی مانند کیانوری و اسکندری و پی بردن به اسرار حزب و اقامت در مسکو و آلمان شرقی و جدایی ناگزیر از آنها... می‌نویسد و باز، دست به عصا راه می‌رود. بیشتر سران حزب توده کاری جز آشوب و خونریزی نداشتند

(واقعهٔ ۲۳ تیر ۱۳۳۱ و آشوبی که در زمان ورود نیکسون در تهران، به راه انداختند، نمونهٔ شاخص کار آنهاست) و هیچ‌گاه از توطئه و اجرای سیاست شوروی و انگلیس دست برنداشتند و اگر در زمان روایت راوی در این مسیر نمی‌پوییدند به این دلیل بود که پس از کودتای مرداد ماه ۱۳۳۲ دیگر حنایشان حتی نزد اعضای قدیمی رنگی نداشت و کسی دوروبرشان نبود که به کار آشوبگرانه خود ادامه دهند. کما اینکه پس از سقوط شاه، بار دیگر به میدان آمدند و با فریب دادن نسلی که از خفقان دورهٔ شاه به تنگ آمده بود، به آشوبگری‌های خود ادامه دادند. اعترافات کسانی مانند کیانوری و طبری و کتاب‌های اسکندری و بابک امیر خسروی و حتی نوشته‌ها و مصاحبه‌های خود علوی، نشان می‌دهد که آش پخته شدهٔ سران این حزب، شورتر از اینها بوده است که راوی *موریانه* می‌گوید.

اساس کتاب از آنجا که روایتی سیاسی است، می‌بایستی شکل نوتری به خود می‌گرفت (چیزی مشابه کتاب *ضد خاطرات* آندره مالرو) یا به صورت رمانی در می‌آمد که اشخاص عمدهٔ آن، راوی و رقیه بودند. اتفاقاً بن‌مایهٔ این، علاقهٔ برادر و خواهری در کتاب *موریانه* موجود است. وی توانست به صورت داستانی جذاب، هم کتاب را از وضع نابهنجار کنونی‌اش نجات دهد و هم مرتبهٔ قصه‌نویسی علوی را بالاتر برد. راوی و رقیه بیش از آنچه فکر می‌کنند به هم نزدیک‌اند و تضادهای موجود بین آنها از دلبستگی ایشان نسبت به یکدیگر نمی‌کاهد.

پیش از هر چیز باید گفت که بدری علوی (وزیر) ـ زنی که کتاب *ورق پاره‌های زندان* به او اهدا شده است ـ آقابزرگ را بسیار دوست می‌داشت و زمانی که برادرش به زندان رضا شاه افتاد، از هیچ‌گونه ایثار و فداکاری دریغ نکرد و به رغم خطر جان، نوشته‌های علوی را از زندان بیرون می‌برد. خود علوی نوشته است که اگر این نوشته‌ها به دست زندانبان‌ها می‌افتاد، بدون تردید او را از بین می‌بردند و طبعاً بدری علوی نیز در معرض خطر قرار

می‌گرفت، اما این زن فداکار و شیردل در همه حال، کمک‌کار و دوستدار آقابزرگ بود و آقابزرگ نیز از خوبی‌های خواهرش یاد می‌کرد و او را می‌ستود. راوی و رقیه نیز به رغم دوری از یکدیگر از کار هم باخبرند. رقیه می‌کوشد برادرش را از بند ساواک و خیانت به کشور بازدارد و راوی نیز درصدد است رقیه را که به مبارزان ضد نظام پیوسته، از زندان و مرگ نجات دهد. بنابراین بین علایق عاطفی این چهار تن مشابهتی وجود دارد. راوی در اروپا نیز به فکر مادر و خواهر خود است و دوری از اینها و دو فرزندش او را رنج می‌دهد. نامه‌ای دلخراش از مادر بیمارش که از دوری فرزندش رنج می‌برد، همیشه موجب اضطراب اوست، همین‌که در جایی اشاره‌ای به رقیه می‌شود، سخت به هراس می‌افتد و می‌کوشد برای منصرف کردن رقیه از مبارزه یا نجات جان او وارد عمل شود. راوی در آغاز، خود را در صف مخالف خواهرش می‌بیند:

خودم را راضی می‌کردم که رقیه قید مرا زده است و نمی‌خواهد با برادر ساواکی دمخور باشد، همین انگیزه را برای خودم دلیل می‌آوردم که خوب اگر او می‌خواهد ترک مرا بگوید و با من تماس نداشته باشد، پس چرا او که مؤمنه و درستکار و یا انقلابی است می‌خواهد مرا از نان خوردن بیندازد، مانع پیشرفت من در زندگی باشد؟ (*موریانه*، ۱۰۹)

اما به تدریج و با اوج گرفتن مبارزه، راوی پی می‌برد که سرنوشت او و خواهرش به هم بسته است و با اینکه وضع رقیه را به ساواک خبر داده است، نگران است که مبادا رقیه را بگیرند و شکنجه دهند و بکشند. به هر دری می‌زند که از رقیه خبر بگیرد. به شیخک مراجعه می‌کند و چون از او آبی گرم نمی‌شود، به فرزان (افسر شهربانی و از مبارزان ضد شاه که به اروپا مهاجرت کرده و عاشق رقیه بوده) می‌آویزد تا از خواهرش باخبر شود. فرزان می‌گوید:

من او را دوست داشتم، اما او شیفتهٔ رؤیاهای خودش بود. نتوانستم دل او را به دست بیاورم. نمی‌دانم کی گناهکار است؟ شما و من و همهٔ ما. حق

داشت. هر چه می‌گفت واقعیت بود... راستی که تا آن زمان، پی نبرده بودم که رقیه را می‌پذیرم. اما آنچه در روزنامه‌های خارج در سال‌های اقامتم در اروپا و در پروندهٔ چریک‌ها خوانده‌ام بیان می‌کنم و راست و دروغ آن را به خوانندگان واگذار می‌نمایم. خودم در هیچ مورد که مجرم یا متهم.... یا خرابکار را شکنجه کرده باشند، شرکت نکرده‌ام. در دالان‌های طویل زندان اوین، دختری را دیدم که با تن لخت، جلادی شلاق به دست می راند و در اطراف دالان با ساواکی‌ها ایستاده بودیم و دیدیم که گاهی یکی از مأمورین به زن لخت، پشت پایی می‌زد و به زمینش می‌انداخت و شلاق‌کشی باز، او را به پیش می‌دواند. یک لحظه چشم من سیاهی رفت، دلم به هم خورد و زانوهایم سست شد و به نظرم آمد که این رقیه و عیالم و ننه‌ام هستند که ... می‌دوند و زمین می‌خورند و جیغ می‌کشند. (*موریانه*، ۹۴)

راوی دربارهٔ دختر مبارز دیگر که از زندان گریخت می‌گوید:

او را با شلاق سیمی برق‌دار می‌زدند و با باتون، جاهای حساسش را می‌سوزاندند. یک بار کوشیده بود با چنگال، گلوی خود را پاره کند. این دختر را در حضور چند مرد دمرو روی زمین خواباندند... با انبر، گوشت‌های تنش را نیشگان می‌گرفتند و او تن به استنطاق نمی‌داد. دوازده روز اعتصاب غذا کرد. تنقیه آب داغ، تهدید به تزریق آمپول اقرارآور هم اثری نبخشید. برادر کوچکش را که دیوانه شده بود پیشش آوردند، خم به ابرویش نیامد. مدفوعش را به دهنش گذاشتند سر و صورتش را آلودند. بالاخره چاره‌ای ندیدند جز اینکه از او دست بردارند و دیوانه‌اش بخوانند. (*موریانه*، ۹۵ ـ ۹۶)

یکی از اینها را گرفتند... یک روز خودم او را دیدم. همهٔ مأمورین، او را به یکدیگر نشان می‌دادند. یک دستش پنج سانتی‌متر کوتاه‌تر از دست دیگر بود. (*موریانه*، ۹۷)

در بین عالی‌رتبگان ساواک، سرلشکری هست که همه فن حریف است و کبادهٔ ریاست سازمان را می‌کشد و در رسیدن به این مقام از هیچ کاری روگردان نیست. دزد، زن‌باره، بی‌رحم است و این همان کسی است که بر سر مونیکا با دکتر آزمایش معامله می‌کند؛ او در آغاز کار آه ندارد که با ناله سودا کند و حالا از برکت میلیون‌ها دلار سازمان در اروپا و از راه پشت هم‌اندازی و بند و بست با سران جاسوسی جهان و داد و ستد به کمک گذرنامهٔ دیپلماتیک و معافیت از پرداخت مالیات و گمرک، امروز قصری در میامی و خانهٔ ییلاقی درکالیفرنیا و خدا می‌داند در کدام گوشهٔ جهان دارد. (*موریانه*،)

دزدی و بند و بست سرلشکر، قبول ولی چطور می‌شود که چنین کسی «با سران جاسوسی جهان» ـ که روشن نیست چه کسانی هستند ـ دست به یکی کرده باشد؟ یعنی این سرلشکر با سازمان‌های جاسوسی آمریکا، انگلستان، فرانسه، اسرائیل، شوروی، چین و ژاپن ... مرتبط بوده است؟

بند و بست با سران جاسوسی جهان، معنایی جز این ندارد و در واقع بسیار دشوار است که گفته‌هایی از این دست را پذیرفت و این دیگر روزنامه‌نویسی است، نه مستندنویسی. راوی جای دیگر می‌نویسد:

من خودم آدم رحیم و ملایمی نیستم، اما این خونخوار، دست هزار شمر و چنگیز و تیمور را از پشت بسته بود. (*موریانه*، ۹۰)

می‌توان گفت که نویسنده در کتاب *موریانه* در پی تجربه‌ای که در نوشتن *پنجاه و سه نفر* به دست آورده بود، به قصد آزمودن مجدد سیاسی‌نویسی، دست به کار تازه‌ای زده است که از آن یکی موفق‌تر نیست، و اگر می‌خواسته است درون فردی منحرف را واکاوی کند، باید پذیرفت که به هدف خود نرسیده است. *موریانه* به سبب سیاسی بودن و تبلیغ در حد *پنجاه وسه نفر* است و اینجا نیز نویسنده نتوانسته است خود را از وسوسهٔ «دانای کل بودن» و ترسیم چهرهٔآدم‌ها به صورتی که یا زنگی زنگ‌اند یا رومی روم و به طور مطلق

یا خوبند یا بد، در امان دارد. راوی، سرلشکر، دکتر جهانگیر، دکتر بیژن، دکتر آزمایش، شیخک و دکتر مردان آن زمان، تجسم به زشتی‌ها و پلشتی‌ها هستند و در برابر اینها، اشخاص مطلقاً خوب قرار دارند. این دید جزمی حزبی در سراسر کتاب خود را نشان می‌دهد. با اینکه علوی، از اسرار پشت‌پردهٔ حزب باخبر بود و صداقتش باعث شد خود را از حزب کنار بکشد و به کار ادبی بپردازد، باز گاهی فیلش یاد هندوستان می‌کرد و رسوب باورها و حزبی و جزمی که در دانستگی‌اش باقی مانده بود، در آثاری *مانند سالاری‌ها* و *میرزا* نیز خودنمایی می‌کرد. اما این رسوب در *موریانه* به قسم آزارنده‌ای غلیان دارد و او خود به رغم اینکه اسرار پشت‌پرده را کمابیش می‌داند، سوار بر موج حوادث می‌شود و پسند روز را در نظر می‌گیرد. طبیعی است که نویسنده در قبال رنجی که در زمان رضاشاه برده و صدماتی که در دورهٔ پسر او چشیده، واکنش نشان بدهد. اما واکنش او در برابر ستمی که بر او رفته، بیش از حد شدید و آشکار است. با توجه به انشاء و جمله‌بندی‌کتاب ـ و عیب‌هایی که در آنها راه یافته ـ می‌توان گفت کتاب در مدتی کوتاه و با شتاب، نگاشته شده و علوی نخواسته است از طغیان عواطف خود جلوگیری کند و رمان یا قصه یا خاطره‌ای مستند بنویسد. بیان راوی، در همه‌جا داد می‌زند که مطالب کتاب، گفتار نویسنده‌ای واقع‌گرا نیست، بلکه گفتار شخصی است که تنها به قاضی می‌رود، او می‌نویسد:

باید بگویم که من هنوز شاه‌پرستم و عقیده دارم که اعلی‌حضرت ایران را به جادهٔ ترقی و رفاه... همان حرف‌هایی که امثال دماوندی و همپالکی‌هایش می‌زنند و تکرار آنها اق‌آور است اما من صمیمانه باور می‌کردم. (*موریانه*، ۱۲۱)

جای دیگر که راوی تازه، وارد ساواک شده و به زد و بندها پی برده و با جهانگیر خلوت کرده است، به این نتیجه می‌رسد که حرف‌های سران سازمان همه یاوه است؛ جهانگیر می‌گوید:

ما اگر به وظیفهٔ خود ادامه ندهیم و نقاب از صورت منحرفین و خائنان برنگیریم به خودمان، به خانواده‌هایمان و به همه چیز لطمه زده‌ایم. (*موریانه*، ۵۴)

تا بخواهی از این یاوه‌ها گفت که من آنها را مانند تصنیف «دل هوس... » از بر بودم. (*موریانه*، ۵۴)

اشاره به تصنیف «دل هوس سبزه و صحرا ندارد» عارف قزوینی، که در اوایل حکومت رضا شاهی بر سر زبان‌ها بود، در اینجا بسیار مهم است. راوی از رویدادهای چه سال‌هایی سخن می‌گوید؟ از رویدادهای دههٔ چهل، که در آن دیگر، کمتر کسی این تصنیف را می‌شناخت یا زمزمه می‌کرد. اما مأمور جوان ساواک از این تصنیف و از یاوه‌گویی رئیس خود دم می‌زند و سازمان ساواک را همان‌طور می‌بیند که نویسنده در جوانی نظمیهٔ رضاشاهی را دیده بود. ساده‌اندیشی ـ اگر نگوییم تجاهل ـ از این بیشتر نمی‌شود و پیداست که نویسنده، اساساً در بندِ دقت و صحت مطالب نیست، چنانکه جای دیگر از گفتهٔ شیخک می‌آورد:

شما؛ خیلی خام بودید. همهٔ کارهایتان خرکی بود. خیال می‌کردید وقتی سردسته‌تان لاف می‌زد که ما وسائلی مؤثرتر از شکنجهٔ قرون وسطایی داریم، همه باور می‌کردند. آمریکایی‌های پشت و پناهش هم بهش می‌خندیدند... اینها ایمان داشتند. که دنیا را باید تغییر داد. ایمان می‌دانی چیه؟ یکی از آنها نوشته است«دور دنیای ما آهن و سرب کشیده‌اند، باید آن را سوراخ کرد... نمی‌گویم معتقد شدم ـ اما تو فکر رفتم که شاید بعضی کارهای ما عاقلانه نبوده است. (*موریانه*، ۱۰۶ – ۱۰۷)

نویسنده، این مطالب را دربارهٔ سازمانی می‌نویسد که در زمان خود و در نوع خود بی‌نظیر بوده است و خود را به انواع ابزار مدرن، مجهز ساخته بوده و با حساب و کتاب ـ نه چنانکه شیخک می‌گوید: خرکی ـ همه‌چیز کشور را زیر نظارت داشت. اما نویسنده ـ همچنانکه سران بسیاری از گروه‌ها باور داشتند یا القا می‌کردند ـ دشمن را بسیار حقیر و بیچاره می‌شمارد و حتی آمریکایی‌های

حامی شاه را نیز بدین گونه در حال خنده به دستگاه حکومتی شاه مشاهده می‌کند.

راوی در جای دیگر می‌نویسد:

دیگر شکی نبود که رقیه هم جزو چریک‌های فدایی شده است. (*موریانه*،)

اما بعد، معلوم می‌شود که رقیه *قرآن* و کتاب‌های اسلامی می‌خواند و حجاب دارد. از این مطلب باید نتیجه گرفت که راوی، دچار ضد و نقیض-گویی شده، یا فرق بین گروه فدایی و گروه‌های مبارز اسلامی را نمی‌دانسته است و همه اینها بسیار عجیب و باورنکردنی است.

گزارش رویدادها به همین صورت ادامه می‌یابد و راوی روز به روز، مرتبه و اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. به ایران می‌آید و مادر خود را به خانهٔ خود در نیاوران می‌برد، موسی را در بانک ملی به کار می‌گمارد، به رئیس جدید سازمان که شخص ملایم و اصلاح‌طلبی است نزدیک می‌شود و به او هدیه می‌دهد و با پول دولت برای او عمارتی مجلل در پاریس می‌خرد و به نام او می‌کند، با اوج گیری مبارزه‌های دههٔ ۵۰ و تغییر رویّه‌های نظام حکومتی و ساواک، زیر و بالا می‌شود و در هر حال، مقام خود را همچنان حفظ می‌کند. دست‌پروردگان خود را به ایران می‌فرستد و وزیر و وکیل می‌کند و معاون کل ساواک می‌شود، از حادثهٔ ترور جان به در می‌برد و به ایران می‌آید.

درگیر و دار این حوادث، او را به هتلی می‌برند و در صفحهٔ ویدئو تصویر خواهرش را می‌بینند. خلاصهٔ گفتار خواهرش این است که راوی به کشور خیانت کرده و اکنون باید از خر شیطان پیاده شود و از خدمت ساواک کناره‌گیری کند و پول‌هایش را به مبارزان بدهد تا آنها در راه مبارزه با نظام شاه به مصرف برسانند، نتیجه تجربه‌های امنیتی خود را بنویسد و در اختیار کنفدراسیون بگذارد و مطیع و خدمتگزار مردم مسلمان ایران باشد و همچنین رقیه می‌گوید:

برادر! چقدر دلم می‌خواست با هم گفت‌وگو مـی‌کـردیم. بدبختانـه یـاران مـن صلاح ندانستند و فقط اجازه دادند به تو خواهرانه کمک کنم و ترا از مهلکه‌ای کـه گرفتار [آن] شده‌ای نجات دهم. (*موریانه*، ۱۸۶)

در اینجا از ژرفای درون نویسنده، پیکره خواهری فداکار سر بر می‌کشـد و خود را در سیر وقایعی که سـمت و سـویی دیگـر دارد، وارد مـی‌کنـد. حادثـهٔ دستگیری موقت راوی به وسیلهٔ گروهی مسلح ـ که رقیه سردستهٔ آنهاسـت ـ تاحدودی به فیلم‌های بزن بزن هالیوودی شـبیه اسـت و بـه رغـم منطـق بـاور نکردنی آن، مهیج است، زیرا بار دیگر، نویسنده علایق خود به خواهرش را بـر منش راوی ساواکی و خواهر او رقیه فرافکنی می‌کند و این مسأله در همـه جـا به ویژه در جایی که راوی، خواهرش را در تصویر ویدئویی مشاهده مـی‌کنـد، آشکار است:

خود را باختم. پی بردم که با وجود ثروت و آبرو و فرمـانروایی بـر صـدها ساواکی ... همان پادوی حقیر... هستم. به صـورت کرمـی در مقابـل قـدرت و عظمت این زن، که اکنون به من خیره شده بود، درآمده‌ام. سر و زلف‌های خود را در لچک سیاهی تا بالای پیشانی پوشانده بود و فقط قرص صورت[اش] پیدا بود... چشم‌های نافذ و درخشانی داشت که در دل هـر بیننـده نفـوذ مـی‌کـرد. (*موریانه*، ۱۸۷)

به این ترتیب، یک ساواکی که بر مسند قدرت نشسته و می‌تواند بسیاری را از نان خوردن بیندازد و از زندگانی محروم کند در برابر دختری مبارز بـه زانـو در می‌آید، اما در پس پشت این رویداد سیاسی، علاقه‌ای عاطفی نهفته اسـت و در واقع در این صحنه و در صحنهٔ دستگیری راوی، خواهری به کمک برادرش می‌شتابد و او را از مرگ نجات می‌دهد.

موریانه، رمان نیست، زیرا رمان، نوعی نثر است که در آن نویسنده از خلال چند رویداد و سنجش عواطف و باورهای چند شخصیت، چند مضـمون مهـم

عاطفی یا اجتماعی یا تاریخی را تا پایان دراماتیزه می‌کند و برای رسیدن به چنین هدفی ناگزیر است به ژرفای واقعیت‌ها و همبستگی و تقابل ضروری آنها برود و منظره‌ای جامع از دوره‌ای بحرانی را از دل آنها بیرون بکشد و مجسم سازد و چنین کاری در این کتاب، تعهد نشده است. *موریانه* همچنین گزارش یا خاطرهٔ مستند سیاسی ـ اجتماعی نیز نیست، زیرا بنیاد بیشتر صحنه‌ها و رویدادها برپایهٔ «شنیده‌ها» نهاده شده و نویسنده با فکری معین، آنها را تنظیم کرده است.

افزون بر این، مسامحه‌های لفظی و معنایی بسیار در آن راه یافته و نزولی را در نثر نویسنده نشان می‌دهد. در اینجا به چند نمونه از این مسامحه‌ها اشاره می‌کنیم:

«واقعه را برایش جزء به جزء گفتم (۸۲) به جای شرح دادم. از شهرهای دیگر، قیام‌های مختصری خبر می‌رسید (۸۲) مسئله تازه‌ای نبود (۸۳) به جای مسأله تازه. رقیه می‌دانست [که] من از سیر تا پیاز خبردار شده‌ام (۲۳) به جای از سیر تا پیاز قضایا. او را مجبور کرد که زود با پیجامه در اتاق را باز کند. (۹۲) کسی با پیجامه در اتاق را باز نمی‌کند باید بنویسد در حالیکه پیجامه به پا داشت مجبور شد که در اتاق را باز کند. با تشر تو شور بیجای من (۹۱) خوش آهنگ نیست. دیوانه‌اش بخوانند (۹۶) یعنی بنامند. خواندن، یعنی احضار کردن. اگر وظیفهٔ خود را ... ادامه ندهیم (۵۴) به جای انجام ندهیم. سردسته‌تان (۱۰۶) سردستهٔ شما بهتر است. بعضی از این دلیران خود را سر هیچ و پوچ اسیر ساواک می‌کردند (۱۰۶) در این صورت بایستی احمق بوده باشند! خوب اگر اولی خواهد ترک مرا بگوید (۱۰۹) یعنی مرا ترک گوید، زله می‌شدم (۱۲۰) به جای ذله می‌شدم. هر سه همدیگر را ماچ و بوسه می‌کردند (۱۳۲) معلوم شد که ماچ و بوسه دوتاست. رتق و فتق امور از زیر انگشتان آنها رد می‌شد (۱۳۰) عجب! از خطوط صورت او اراده و لجاجت... برمی‌خاست. (۱۴۴) از صدمه، یک زن به این صورت در نمی‌آید. (۱۴۴) فروپاشی (۱۵۵) به جای فروریزی.

تمام گرفتاری‌ها (۱۶۰) به جای همهٔ گرفتاری‌ها. از کارمندی به این مقام کنونی ... (۱۶۰) به این مقام رسیده‌اند. دست به خیک هرکدام که می‌زدی کرمو در می‌آمد (۱۷۰) خیک کرمو؟ بررسی کردن (۱۶۲) به جای سنجیدن و بازدید. بار دیگر با زن مطلقه‌اش رو هم ریخت و او را بفریفت (۱۷۱) نثر مسجع قرن هفتمی می‌نویسد. پیاده شدن برنامه (۱۷۳) غلطی که رواج بسیار دارد به جای اجرای برنامه. او را تهییج به کار سازد (۱۷۵) به جای او را به کار کردن برانگیزد. دیدم رگ حساسش را نیشگون گرفته‌ام! (۱۷۵) ... از این جمله‌ها و تعبیرها در کتاب *موریانه* فراوان است.

موریانه نشان می‌دهد که بیشتر نویسندگان ما دست‌کم پس از توفیق‌های نخستین، دیگر دل به کار نمی‌دهند و به اصطلاح فرنگی «روی تاج افتخار می‌خوابند». علوی، پس از سقوط سلطنت، دو سفر کوتاه به ایران آمد و با بعضی از نویسندگان و صاحب‌نظران ایران، که شاهد و ناظر وقایع بودند دیدار کرد. او می‌توانست در ایران بیشتر بماند و آگاهی‌های لازم را برای نوشتن اثرش فراهم آورد و به مکان وقوع رویدادها برود و با مردم عادی گفت‌وگو کند و سپس دست به قلم ببرد، ولی گویا او در پیرانه‌سری، حال و حوصلهٔ چنین کاری را نداشت و همان وضعی را پیدا کرد که جمال‌زاده پیدا کرده بود. نوشتن سرسری دربارهٔ مشکل‌های بومی از راه دور و به مدد خاطرات، اما نوشتن رمان یا خاطرهٔ مستند جدّی با چنین ابزاری ممکن نیست.

تصویر خیال

(مجموعهٔ داستان، اکبر رضی‌زاده، ۱۳۸۱)

تصویر خیال پنجمین مجموعه داستان‌های اکبر رضی‌زاده است. قصه‌های او به طور عمده کوتاه، اشاره‌ای و دارای بافت تغزّلی و خندستانی هستند. بیشتر این داستان‌ها در فضایی شهری روی می‌دهد و هر یک از آنها گره‌ای دارد که جایی گره‌گشایی می‌شود. رضی‌زاده مانند بهرام صادقی با نظری استهزائی به آدم‌ها می‌نگرد، اما واقعیت زندگانی آدم‌هایی را که دچار مشکل شده‌اند به صورت روایی بیان می‌کند.

در تصویر خیال، مَجازی شاعرانه به واقعیت تبدیل می‌شود. جوانی تنها به نام آقای ژوپیتر که در خانه تنها مانده ـ برای گذراندن وقت ـ نقاشی می‌کند. سوژهٔ نقاش، یک گودال آب است. او خط‌هایی رسم می‌کند، ولی به زودی کار از دست می‌رود و روی مدار دیگری می‌افتد. گودال، «دریا» می‌شود. دریایی با آب لطیف و آرام و زلال. دریای تصویر شده، هوس آب‌تنی در ژوپیتر به وجود می‌آورد. از دید او چقدر لایه‌های شفاف هوای دریا نشاط‌آور است، انگار آدم از هرگونه اضطراب و تشویش خالی می‌شود. ژوپیتر خود را به آب می‌زند ولی کمی بعد دریا توفانی می‌شود و موج‌های کوه پیکر، بر سرش هوار می‌شوند. او دارد غرق می‌شود، پس بر آن می‌شود قایقی بیابد ولی اثری از قایق

نیست. نقاش، فراموش کرده، تصویر قایق را بکشد و حـالا اوسـت و توفـان و خیزش‌های خطرناک آب:

دریا لحظه به لحظه خشمگین‌تر مـی‌شـد. پرنـدهٔ امیـدی در پـرواز نبـود... صدای رعد در آسمان پیچید و موجی خروشان بی‌رحمانه بـر پیکـر او هجـوم آورد و او را با خود بُرد. حتی ردّ پا یا سایه‌ای هـم از وی بـاقی نمانـد، از او و تصویر خیالش! (۲۰)

«شب وصال»، حاوی طنز تلخی است. جوانی که چند سـال جبهـه بـوده و کمی فراموشی پیدا کرده به نزد خالهٔ پیرش می‌آید و او را بـه مراسـم عروسـی خود دعوت می‌کند. خاله در جوانی، خواستگاری داشته به نام آمیزمرتضی، امـا این دو به توافق نمی‌رسند و خاله بی‌شـوهر مـی‌مانـد. از آن روز بـه بعـد نـام مرتضی از دهان خاله نمی‌افتد و تصویر او از یادش بیرون نمی‌رود. مرتضـی از دید او آدمی است قدبلند، دارای صورت کشـیده، ابروهـای بـه هـم پیوسـته و سبیل‌های پرپشت. مردی باوقار، جدّی و یک دنده. چنین آدمـی اکنـون دور از دست زن است، اما یادش همیشه زنده اسـت. خالـه مـدام از پسـر خـواهرش جویای حال آمیزمرتضی می‌شود، می‌خواهد بداند مرتضی کجاست و چه مـی‌کند و آیا به آیین عروسی دعوت شده است یا نه؟ پسر جوان هم طفره مـی‌رود و می‌کوشد خاله را از فکر آمیزمرتضی منصرف کند ولی ممکن نمی‌شود. تنهـا خاطره و تصویر پیرزن، تصویر مرتضی است و اندیشهٔ دیگری در دانسـتگی او نیست. وقتی خاله و داماد به کوچه و خانهٔ چراغانی شـده مـی‌رسـند، حوصـلهٔ داماد سر می‌رود و به طور تلویحی خبر مردن مرتضی را بـه زن مـی‌دهـد و او سکته می‌کند و می‌میرد و داماد به خود می‌گویـد: عجـب مصـیبتی! ای کـاش نشناخته بودمش! (۲۷)

«سایهٔ مات شبح»، بهتـرین قصـهٔ مجموعـه، در دو سـطح رؤیـا و واقعیـت جریان دارد. احتشام، بازیگر هنرمند در زمان بازی در فیلم گوتیـک و معمـایی،

(که موضوعی سیاسی دارد) دچار وهم می‌شود. در مازی هراسناک پیش می‌رود. قطره آبی موّرب از سقف تونل بر بینی‌اش می‌چکد و به دهانش راه می‌یابد. آب شور و بدمزه است. سپس به سه راهی می‌رسد و نمی‌داند از کدام راه برود. هیولایی تازیانه به دست در پایان تونل، او را تهدید می‌کند. ضربهٔ تازیانه را حس می‌کند. می‌بیند شلاق به دور گردنش حلقه شده است... او هرگاه که از صحنهٔ بازی بیرون می‌آید، با کارگردان درگیری پیدا می‌کند، اما مدیر تولید ـ بانویی زیبا ـ با نوشابه‌ای خنک از او پذیرایی می‌کند و از این کار او پیداست که به احتشام علاقه‌مند است و حاضر است همسر او شود. احتشام که دچار وهم است، پس از بازی، غیبش می‌زند و راه بیابان را در پیش می‌گیرد. روشن نیست که وی به بیابان پناه برده یا گرفتار بازجویان «ساواک» شده. پزشک روانکاو نیز نمی‌تواند او را درمان کند. بیمار، چیزی نمی‌تواند بگوید جز: ظلمات، خشم، سیاهی، شکنجه. روانکاو تشخیص می‌دهد که تنها راه درمان احتشام، آن است که با بانوی مدیر تولید دیدار کند، اما این دیدار مشروط است. مشروط به چه شرطی؟

اینکه همهٔ حدس‌های مرا تأیید کنید!

تأیید کنم؟ و اگر دوباره «سایهٔ مات شبح» با آن شلاق و کابل پیدا شد چی؟ (۴۶)

قصهٔ فاجعهٔ تیغ هم در همین راستاست. راوی داستان که مشتری اوس محمود سلمانی است، دچار این وهم می‌شود که سلمانی می‌خواهد سر او را ببرد. در زیر دست او خود را گوسفند قربانی می‌بیند و به شدت از او می‌ترسد. سلمانی زمان اصلاح مشتری، «نقّالی» هم می‌کند از امیر ارسلان می‌گوید و از شمس و قمر وزیر. راوی، مدام سلمانی را در حالی می‌بیند که شمشیر برّانی در دست دارد و به سویش می‌آید. حافظ را هم می‌بیند که برای نجات او آمده است:

اشک شوق از دیدگانم سرازیر شد... در یک لحظه تصمیم گرفتم در مقام دفاع از یک انسان فریاد بزنم و از او کمک بخواهم ولی ناگهان همین که دهان باز کردم با صدایی غرّا فریاد زدم: بع... بع. (۵۳)

بعدها سلمانی می‌میرد، اما هراس کهنه‌ای دست از سر راوی برنمی‌دارد. هر وقت دلش به سختی می‌گیرد به گوشهٔ دنج و خلوتی پناه می‌بَرد و دور از هر تنابنده‌ای فریاد می‌زند: بع ... بع!

«سرباز بازنشسته»، توصیف حال افسر مبارزی است که به سبب مبارزه با نظام سلطنتی، سربازی صفر درجه و به بازداشتگاه افتاده. راوی هم که به علّت خطایی کوچک بازداشت شده با این سرباز ـ که اسدالله جوانمرد، نام دارد ـ آشنا می‌شود. او که به سبب تایپ نکردن نامه‌ای اداری چهل و هشت ساعت بازداشت شده، درمی‌یابد جوانمرد، سربازی عادی نیست و سرش بوی قرمه-سبزی می‌دهد. او بعد از خلاصی نامه‌ای می‌بیند که ساواک، جوانمرد را برای بازجویی احضار کرده است پس بر آن می‌شود سرباز مبارز را از ماجرا باخبر سازد، ولی زمانی به بازداشتگاه می‌رسد که «جوانمرد» را دو ساعت پیش دستبند زده و به ساواک برده بودند دختر خردسال قصهٔ «گوشی» هم که برای خرید و دار به داروخانه آمده و پس از دو ساعت موفق به دریافت دارو شده، دیر به بالین پدر بیمارش می‌رسد. دارو به موقع به بیمار نمی‌رسد و او می‌میرد، در حالی که صندوقدار داروخانه هنوز مشغول تلفن زدن برای فروش اتومبیل پیکان خودش است و برای جوش دادن معامله چانه می‌زند. در قصه «سرپناه» غلام که شخص جاهل‌مسلکی است با زبانی داشی نامه‌ای به همسرش ـ که خانه را ترک کرده ـ می‌نویسد و از او می‌خواهد به خانه بازگردد. نامه، وضعیّت دردناک زن و تنها ماندگی شوهر را نشان می‌دهد:

ولی خیلی هم ناراحت نباش. بی‌خیالش. فدای سرت [اشاره به مُردن قناری‌های زن] عوضش من دو تا مرغ عشق خریده‌ام. یه جفت نر و ماده. نمی-

دونی چقدر قشنگن. از صبح تا شب همه‌اش آواز می‌خونن و با هم بازی می‌کنن. (۸۶)

قصه‌های رضی‌زاده هنوز حال و هوای قدیمی دارد. او مضمونی را برمی‌گزیند و آن را تفصیل می‌دهد، از این‌رو روایت‌های او از زاویه‌ای منفرد باز نمایش داده می‌شود. تکّه آوایی است. البته طنز و مطایبه هم غالباً در بافت قصه‌ها هست، امّا این طنز، پوسته‌ای است و ژرفایی ندارد. در مثل در «*سرباز بازنشسته*»، سازمان ارتش شاه به استهزا گرفته می‌شود، اما این استهزا در مرزی از زمان متوقف می‌شود یا گاهی به بیان صریح و زننده می‌گراید. رضا فردین در این داستان می‌خواهد نسخهٔ دوم فردین، هنرپیشهٔ قدیمی سینما بشود، آواز می‌خواند و صحنه‌سازی می‌کند. سرباز دیگری به نام ساسان ـ که حریف اوست ـ همین که صدای رضا را می‌شنود می‌گوید: ببینیم بچه‌آ مگه در زندان هم چمن سبز شده که دوباره آقارضا به عرعر افتاده.

این طنز نیست، دشنام است. تعبیر مَثَل «خر در چمن است» و از این‌رو قراردادی و مصنوع است. اندیشهٔ نویسنده اجتماعی است و می‌خواهد در مقام منتقد اجتماعی، عیب آدمها و سازمانها را بر ملا کند و از این جهت به مطایبه دست می‌یازد. اما بر خلاف بهرام صادقی، غالباً در کارش موفق نیست. صدایی مزاحم، منعی خودساخته یا عاملی دیگر، نویسنده را ناچار می‌کند، لبهٔ تیز تیغ طنزش را کُند کند. به طور معمول سر بزنگاه کم می‌آورد یا عاملی نالازم را وارد داستان می‌کند. در مثل در قصه «فاجعهٔ تیغ»، که زمینهٔ بسیار خوبی هم دارد، برای حلّ و رفع تضادی اجتماعی، شعر حافظ را وارد قصه می‌کند و جایی دیگر به درویشی متوسل می‌شود که نَفَسش حق است و درمانگر بیماران است:

درویشی ژنده‌پوش با ریش و موهای بلند خرمایی رنگ در بلندای ذهنم ظهور کرد و هو... حق‌کنان، کشکولش را بلند کرد و با نگاه مهربانانه‌اش «بع... بع» دوبارهٔ

مرا شنید و عارفانه پاسخ داد: یا هو... سخنش همچون پیامی از غیب، در جای‌جای دلم نفوذ کرد و قدرت فوق‌العاده‌ای به من اهدا کرد ... نمی‌دانم در ماورای گفتهٔ درویش ژنده‌پوش چه نیرویی نهفته بود که توانست مرا از زیر تیغ اوس محمود برهاند. (۵۴)

پیداست که نویسنده همچنان در حال و هوای قدیمی به سر می‌بَرد یا برای رضایت ناشر در زمینهٔ چاپ قصه‌هایش، دنبال دستاویز می‌گردد. این است که به جای گستردن ماجرا تا آخرین مرز تحوّلش، خود را محدود می‌کند و سرگذشت شخص داستانی را به عامل دیگری می‌بندد که هیچ مناسبتی با زمینهٔ کار ندارد. در واقع بیشتر قصه‌های این مجموعه، خطوط اصلی ماجراها، به وسیله احکام شتابزدهٔ مضمون‌سازانه آسیب دیده است. دو داستان «*سایهٔ مات شبح*» و «*سرپناه*»، به فضای زندگانی امروز نزدیک‌تر است و به نظر من می‌تواند با ادامه دادن خطوط اصلی آنها، نویسنده را در قصه‌نویسی به مقام بالاتری برساند.

الف قامت دوست

(رمان، منصور آذرنوش، ۱۳۸۱)

حوادث داستان بین سال‌های ۴۶ تا ۵۴ اتّفاق می‌افتد و سخن از مبارزه‌های مخفی دانشجویی است. عده‌ای دانشجو که بیشتر علاقهٔ هنری دارند و در دانشکدهٔ هنرهای زیبا یا هنرهای دراماتیک درس می‌خوانند در زیر پوشش نشریّهٔ ادبی جلساتی برگزار می‌کنند. اینها چند نفر رادیکال هستند (مجید و سیاوش) و شاعری جوان به نام اسفندیار، که بیشتر علاقهٔ هنری دارد. اینها با گروه دیگری که در کار اعتصابات کارگری هستند (جلال) آشنا می‌شوند و برادر جلال به نام خسرو اعدام شده است. اعلامیّه تکثیر می‌کنند و ... پای نسل پیش هم به میان می‌آید. یوسف، رانندهٔ کامیون است، همسری به نام طلعت دارد و دو پسر به نام‌های جلال و خسرو که هر دو اعدام می‌شوند. طلعت، مادر این دو جوان، ناتوان از تحمّل مصائب زندگانی، به افسردگی دچار شده و یوسف نیز با کامیون به بیابان‌ها پناه می‌برد. شخص دیگری نیز به نام اوس محمود که از توده‌های سابق است وارد داستان می‌شود. به این ترتیب نوعی ارتباط بین حوادث سال‌های دهه ۳۰ با دهه ۴۰ و ۵۰ به وجود می‌آید. سرانجام گروه لو می‌رود، اسفندیار و دیگران دستگیر می‌شود و مجید هم ظاهراً از راه کردستان فرار می‌کند و جلال هم به نحو دیگری دستگیر می‌شوند.

اسفندیار به ۱۵ سال زندان محکوم می‌شود و پس از تحمّل ۸ سال زندان آزاد می‌شود. او که جایی برای رفتن ندارد به خانهٔ اوس محمود می‌رود. آنجا یوسف هم می‌آید و اینها سوخته دلال‌اند که پس از تحمّل مصائب فراوان گرد هم جمع شده‌اند.

در سطح دیگر داستان، دختری اشرافی به نام مریم که نقّاش است و دانشجوی هنر، به این افراد می‌پیوندد. چون دختری زیبا و هنرمند است با اسفندیار آشنا می‌شود. اسفندیار از او خواستگاری می‌کند. او رد می‌کند و می‌گوید که از دوستی او برداشت دیگری داشته است. سرانجام اصرار اسفندیار و سادگی و بی‌شیله پیله بودن او، دختر را مفتون می‌کند و همسر او می‌شود و به خواستگاری پسردایی خود (مصدّق) جواب رد می‌دهد. آنها در خانه‌ای اجاره‌ای زندگی می‌کنند تا سرانجام روزی جلال به او خبر می‌دهد که اسفندیار توقیف شده است و مریم که صلاح نمی‌داند به خانهٔ پدری برگردد، به ناچار به خانهٔ دوست خود شکوه پناه می‌برد. که پدرش فردی با تجربه، دلسوز و دانا است. این جریان‌ها ادامه پیدا می‌کند آنها دو سه سالی ارتباطی با هم دارند و تصمیم مریم این است که صبر کند و ببیند عاقبت کار چه می‌شود. اسفندیار از طرف بازجو زیر فشار قرار می‌گیرد که نشانی مریم را بدهد و به رژیم ابراز وفاداری کند. شکنجه می‌شود و به سلّولی می‌افتد که اوس محمود هم آنجاست و اوس محمود از او پرستاری می‌کند. بازجو هم نه به دلایل امنیّتی، بلکه به دلایل کنجکاوی با اسفندیار خیلی نرم تا می‌کند و حتّی حاضر می‌شود که اگر او ابراز ندامت کند، از زندان آزادش کند. حتّی شبی که با رفقایش بوده است برمی‌گردد زندان و به اسفندیار نصحیت می‌کند، مست است. شاید مستی بوده و راستی!

پس از اینکه مدّتی می‌گذرد مریم دچار مشکلات روانی می‌شود. خود را در اتاقی از خانهٔ مادرش زندانی می‌کند. خویشانش کوشش می‌کنند او را به

حالت عادّی برگردانند. او پس از مدّتی تصمیم می‌گیرد از اسفندیار جدا شود. به دادگاه مراجعه می‌کند. اسفندیار را هم از زندان می‌آورند. حکم طلاق صادر می‌شود و اسفندیار پیشانی مریم را می‌بوسد. بعد از آن مریم به خارج از کشور می‌رود و در آنجا ازدواج می‌کند، امّا یاد و خاطرهٔ مریم با اسفندیار است. این کلّ مطلب است.

امّا فرم داستان: نویسنده، رمان *وقتی که جان می‌سپارم* فاکنر را الگو قرار داده است. در مثل اینجا فصلی به نام اسفندیار دارد یا فصلی به نام مریم که ظاهراً باید اینها بیایند و با مونولوگ یا گفتار درونی خودشان، داستان را پیش ببرند. در زمینهٔ مبارزه‌های سیاسی همراه با تمی عاشقانه در زبان فارسی، چند رمان هست که معروف‌ترین آنها همان کتاب *چشمهایش* است. در این زمان ماکان مبارزهٔ سیاسی می‌کند و فرنگیس، زنی اشرافی، عاشق استاد ماکان است و داستان در دو سطح جریان دارد. سطح و مرتبهٔ عاشقانه، عشق فرنگیس به ماکان و سطح مبارزهٔ سیاسی که ماکان و خدایار و ... دارند با پلیس رضاشاهی می‌جنگند. مشابه این ماجرا در *سووشون* سیمین دانشور نیز دیده می‌شود. این نوع رمان‌ها در سطح رمان‌های جامعه‌شناختی‌اند مانند؛ *خواهر کاری* نوشتهٔ درایزر یا در *نبردی مشکوک* جان اشتاین بک. در رمان‌های درایزر و اشتاین بک، موضوع عمده، مبارزهٔ سیاسی است و موضوع‌های دیگر زیر شعاع این تم اصلی‌اند. امّا در *چشمهایش*، سووشون و *الف قامت* دوست، همراه با فراروند سیاسی، تغزّل هم دیده می‌شود. ساختار این رُمان‌ها تغزّل (Lyrical) است. طرح کلّی، ترکیبی است از حماسه و تغزّل امّا ترکیب این دو تم، کار خطیری است.

شیوهٔ کار نویسندهٔ *الف قامت دوست*، شیوه پاورقی‌نویسی به سبک اسماعیل فصیح نیست که فاقد شگرد فشرده است و بیشتر به سوی توضیح و توصیف پیش می‌رود. *الف قامت دوست* از سوی روان‌شناختی هم طُرفه است.

در مثل آن تله‌پاتی و ارتباط از راه دور که بین جلال و اسفندیار هست. این دو در دو سلّول جداگانه به سر می‌برند، امّا نوعی رابطه با هم دارند. جلال سیگارها و فندک بازجو را می‌دزدد و به شیوه‌ای در دسترس اسفندیار قرار می‌دهد. حوادث فرعی زیاد هم در رمان دیده می‌شود. در مثل دختر صاحب‌خانه اسفندیار به نام اعظم، شاهد خودکشی دختری چریک می‌شود و از حال عادّی بیرون می‌آید و بعد، عاشق اسفندیار می‌شود به طوری که حاضر است به دلیل این عشق، وارد مبارزه‌های سیاسی شود حتّی اگر دچار سرنوشتی مانند سرنوشت آن دخترک چریک گردد. در این زمینه‌ها ما یا شاهد و ناظر تم‌های ایدئولوژیک سفت و سختی می‌شویم و یا شاهد رمانتی‌سیسمی عاشقانه.

به هر حال، رمان به ویژه رمان رئالیستی باید معضلی داشته باشد تا گشوده شود. اینجا باید پیچ و تاب عمده‌ای موجود باشد و این پیچ و تاب در طرح داستانی تقطیر می‌شود. عشق مریم و اسفندیار در کتاب *الف قامت دوست*، گره‌گاه اصلی است. ماجرا و تم‌ها به دور این محوّر می‌چرخند و درست در همین جاست که نویسنده کم می‌آورد.

در سطح مبارزه سیاسی، خامی جوانانی را می‌بینیم که فلسفهٔ اجتماعی را خوب دریافت نکرده‌اند. این فلسفه در اینجا نمی‌تواند درست ببالد و ناچار از دانستگی افرادی می‌گذرد با فکری پیشا صنعتی و پیشا فلسفی. گزاره‌های فلسفه اجتماعی به صورت جزمی درمی‌آید، بدون ریشه داشتن در واقعیّت. سرانجام دیدیم که مبارزان پیر و جوان در مقاطعی که به هم می‌رسند فریاد برمی‌دارند که خطا کرده‌ایم یا به خارج از کشور می‌روند یا منزوی می‌شوند یا مانند مریم، قید شوهر مبارز را می‌زنند و ساحل امن را بر دریای توفانی زادبوم برتری می‌دهند.

امروز این مشکل‌ها کهنه و نخ‌نما شده و افزوده بر این به اندازهٔ کافی آنها را حلاّجی نیز کرده‌اند بنابراین برتری می‌دهم بیش از این لحاف کهنهٔ سی چهل سال پیش را باد ندهم و دربارهٔ *الف قامت دوست*، دریافتی امروزین عرضه کنم.

در سطح سیاسی ـ اجتماعی داستان، منصور آذرنوش چیز تازه‌ای ندارد بگوید و نمی‌گوید. نویسنده متأسفانه در این سطح، وارد عرصهٔ مشکل‌های نظری شده و از زاویهٔ دید داستانی و تخیّلی به رویدادها، دور گشته است. ببیند خسرو مبارز جوان که بعد اعدام می‌شود به پدرش (از مبارزان قدیم) چه می‌گوید:

فکرش را بکن ما سال ۳۲ فقط یک قدم با سوسیالیسم فاصله داشتیم. فقط یک قدم! خیانت تا کجا؟ خریّت تا چه حد؟ آقایان، دل خوش کردن به مبارزهٔ سیاسی و این حرفا ... (۶۵)

از این قسم حرف‌ها را از مجید، جلال و دیگران هم می‌شنویم (زمانی که مبارزه اوج می‌گیرد.)، امّا زمانی که روزنه‌هایی باز نمی‌شود، خلاف این حرف‌ها به میان می‌آید که اشتباه کردیم، قربانی شدیم، بهتر است به کار و بار خود برسیم، بساط مبارزه را به بیرون از مرز ببریم. امّا کمبود کار و تفکّر مبارزان اینجا سر و کلّه‌اش پیدا می‌شود که به نگاه‌ها و اسلوب‌های دیگری نیندیشیم و مدام ایدئولوژیک بیندیشیم، چه در سویهٔ منفی، چه در سویهٔ اثبات. البتّه هر نویسنده‌ای ضعف‌ها و قوّت‌های خود را دارد و هم‌چنین آغشته به افکاری است که در جوانی کسب یا جذب کرده و شکستن این کلاف ستبر هم کار آسانی نیست. با این همه، نویسندگان مدرن ما در چند دههٔ گذشته کوشیده‌اند در قالب‌ها و با نگاه‌های دیگری مبارزه‌های اجتماعی و نتیجه‌های آن را به عرصهٔ داستان بیاورند. رمان *شهری که زیر درختان سدر مُرد* خسرو حمزوی به گمان من ثمرهٔ همین تلاش و کوشش و نگاه مدرن است و *آذر،ماه آخر پاییز* گلستان که در اواخر دههٔ ۲۰ به چاپ رسید نیز از منظره تازه‌ای

نوشته شده، هرچند که نویسندهٔ آن ابراهیم گلستان، در کار خود حتی تا مرز یک هیچ‌انگاری بی‌ریشه پیش می‌رود و با دیدن پیکرهٔ فردوسی بزرگ در یکی از میدان‌های تهران ظالمانه می‌نویسد: کشور مجسّمه‌ها. مجسّمه‌های مُرده برای آدم‌های مُرده!

البتّه ما نمی‌گوییم که وجه نظری نویسنده در رمان غایب باشد. این شدنی نیست و فرمالیست‌ها هم نمی‌توانند این وجه نظری را به کلّی حذف کنند. آنچه در این عرصه مهمّ است آن است که نگاه شخص، داستانی و تخیّلی باشد. به سخن دیگر آنچه در هنر، اهمیّت زیاد دارد وجه پوئتیک آن است. هنرمند و در این عرصه، نویسندهٔ داستان در سلوک خود، زیر پوستهٔ اشیاء و رویدادها می‌رود و دربارهٔ زندگانی و منطق ویژهٔ آن ژرف‌اندیشی می‌کند.

وضعیّت داستانی که در اینجا به وجود می‌آید به تخیّل دامن می‌زند و قدرتی متمرکز ایجاد می‌کند که خواننده را تا ریشه و بُن منطق رویدادها می‌برد.

در *الف قامت دوست*، منطق رویدادها و گفت‌وگوها به ندرت به عمق می‌رود. مهمّ‌ترین اشکال نویسنده این بوده است که ماجرایی عاشقانه را در دل ماجرایی سیاسی بنشاند. دو جوان را در اینجا می‌بینیم که سخت به هم وابسته‌اند، امّا بُعد حوادث اجتماعی آنها را از هم جدا می‌کند. اسفندیار زندانی و مریم دربدر، دچار معضل‌اند، اسفندیار در بند است و جز با پیام‌دادن نمی‌تواند با مریم رابطه‌ای داشته باشد. مریم که در مبارزه چندان پیگیر نیست و ناز پرورده است، در این ماجرا آسیب می‌بیند، امّا بعد به خود می‌آید و در می‌یابد که نمی‌تواند ۱۵ سال شکیبایی کند و به آرزوی آزاد شدن اسفندیار بنشیند، امّا گفت‌وگوهای او با خود و کردارش طوری قوی نیست که خواننده را از جا بکند. نویسنده کمتر در زیر پوست قضایا می‌رود. در اینجا پوئتیک داستان، زیر شعاع مسائل نظری قرار گرفته است، امّا رمان در مراتبی موفّق

است. پیداست که در این مراتب، نویسنده ویژگی‌های پوئتیک داستانی را به خوبی دریافت کرده است از جمله، آنجا که اسفندیار حتّی در زیر شکنجه، حریم «قامت دوست» را از گزند تهاجم بازجوی ساواک مصون می‌دارد و نیز آنجا که با خلوص شگرفی حاضر می‌شود پا بر دل خود بگذارد و مریم را از خطّ آتش دور کند، اوج این توفیق را در فصل «جزیره»ی کتاب می‌بینیم. واکاوی و توصیفی غیرمنتظره و نادر. اوس محمود با تجربه در سلّول اسفندیار با طبع آفرینش و شاعرانهٔ خود، یک جهان زرّین خیالی می‌سازد. در میانهٔ برهوت، بیشه‌ای خرّم پدیدار می‌شود و یا در ساحل دریایی توفانی، جایی امن به دور از اغیار. به یمن قدرت کلمات، همه چیز برپا می‌شود. می‌گوید رود، آبها به جریان می‌افتند. ستاره می‌گوید، ستارگان می‌درخشند، مرغابی‌ها تن به آب می‌زنند. هر دو احساس شادی و سبک‌بالی دارند، بهشتی شاعرانه در میانهٔ دوزخ.

شادی، حقّ همه است. بیا شادی کنیم. بیا در ماسه‌های کنار ساحل دراز بکشیم. آن دو دست در دست هم تن به آب می‌سپارند و شادی آمده است. شادی زیر بال و پر مرگ. شادی در سلّول نیمه تاریکی که فقط سه قدم طول دارد ... (۱۱۰)

ماجرای یوسف هم گرهگاه دیگری است که اوج و فرود ویژه‌ای دارد. پیرمرد، دو فرزندش را از دست داده است. طلعت، همسرش از دنیا بریده است. خانه‌اش بیت احزان است. یوسف از مصائب روزگار به ستوه آمده و در کامیون بارکش و در بیابان‌ها و جاده‌ها زندگانی می‌کند. جادّه‌ها برای او تا ابدیّت امتداد دارند. کوه‌ها سر به فلک کشیده‌اند. اتاقک راننده دیگر خانهٔ اوست. به خانه که می‌رود شاهد زندگانی تلخی می‌شود. طلعت، دیگر سوخته و خاکستر شده است. یوسف به راه‌های بی‌پایان چشم می‌دوزد. در دل طبیعت، تسکینی می‌جوید. خود را می‌بیند در یکی از روزها در یکی از پیچ‌های گردهٔ

فراز کوه با کامیون خود مستقیم خواهد رفت و تن به درّه‌های ناشناخته خواهد داد. زیر لب می‌گوید: می‌توانی تصمیم خود را عملی کنی. رانندهٔ جوانی سر می‌رسد و با حرف‌ها و کارهای خود، یوسف را از فکر خودکشی منصرف می‌کند و سپس دسته گلی کوهی می‌چیند و به او می‌دهد و در پایان داستان هم می‌بینیم که یوسف با همین دسته گل از خانهٔ اوس محمود به خانه خود و به سوی همسر می‌رود.

این داستان‌های باطل‌السحر

(«قدم‌بخیر مادربزرگ من بود» مجموعه داستان، یوسف علیخانی)

دایرهٔ بسته‌ای است. همهٔ داستان‌ها در روستایی تات‌نشین به‌نام «میلک» به نمایش درمی‌آیند. فضاها فضایی وهم زده است. آدم‌های خرده‌پای میلک، مدام به دور خود می‌چرخند و ار روح نیاکان کمک می‌گیرند. داستان‌های مجموعهٔ *قدم بخیر* ... مانند داستان‌های روستایی دههٔ چهل و پنجاه نیست که فقر و تهیدستی روستائیان را عمده می‌کردند تا راه برای دگرگونی اجتماعی روستایی فراهم شود، این داستان‌ها نوعی «باطل‌السحر» است و می‌خواهد به ژرفای رسم و رسوم هزاران ساله رسوخ کند، حتی روستائیانی که از میلک به قزوین و تهران رفته‌اند، باز رو به سوی زادگاه خود دارند:

مرد اما می‌خواست برگردد میلک. زن که نمی‌خواست برگردد، خواب نداشت، وقتی هم خوابید، خواب دید که برگشته‌اند میلک. (ص ۵۲)

کشمکش، توالی کنش‌ها، گره‌گشایی‌هایی در مجموعه داستانی *قدم بخیر*... نیست و اگر هست از نوع دیگری است و در فضایی بسته و خواب‌آلوده روی می‌دهد. چیزی که در این فضای بسته گاه می‌درخشد، دار و درخت و سبزه و آب و محیط طبیعی بدوی و ساده‌ای است، اما در این اقلیم، چیزهایی رمزی همیشه وارد محیط می‌شوند و بهتر بگوییم از پیش در آنجا حضور دارند که

بیم‌آفرین‌است. باشندگانی مانند مار، خوک، گاو، خروس و موجودات افسانه‌ای، دانستگی روستایی‌ها را پر کرده‌اند. در «میلک» درخت فندق فراوان است. این فندق‌ها هم رزق و روزی روستائیان را فراهم کند و هم ابزار ناآرامی و دردسر آنهاست. روستا از مرد خالی شده و آنها که باقی مانده‌اند، به زحمت می‌توانند باغ‌های فندق را سرآوری کنند:

قدیم‌ترها باز چند تایی جاهل جهول مانده بودند که شب‌ها برای خوش‌گذرانی خودشان هم شده بروند به کولام (اتاقک‌های ساخته شده بر چهار پایهٔ چوبی)های فندق باغ‌ها و به نوبت ته بشکه‌های بیست لیتری را بکوبند. که چی؟ که خوک، فندق درخت‌ها را دولا نکند و خورده نخورده فندق‌ها زیر پا بماند. (ص ۴۶)

در این فضای پر فقر و مسکنت، جایی که جن‌زده‌ها، هراس‌های ناشناس، گریز جوان‌ها از ده ... آن را کدرتر و تیره‌تر کرده است، آنچه بیشتر به دیده می‌آید آسیب‌های روانی است. داستان «کفنی» نمونهٔ‌عمده‌ای در این زمینه است. کلثوم پیرزنی دردمند و خیالاتی در تاریکی در پیرامون میلک، آواره است. او می‌خواسته به خانه برگردد، اما از پشت باغستانی دیگر، صدایی می‌شنود. صدای زنی زائو به روشنی شنیده می‌شود. گویا «ماما» می‌خواهند. روستائیانی که او را می‌بینند، می‌گویند: خل شدی مگر ... زائو کجا بود. ولی کلثوم می‌رود. بعد که او را به خانه می‌آورند، بدنش بسیار بزرگ شده، مدام کفنی می‌پوشد و بالای بام می‌رود. باز همان صدا را می‌شنود. بعد هم می‌میرد. اما راوی که کودکی است دنبالهٔ وهم‌زن وهم‌زده را در خود دارد و نمی‌خواهد بگوید دیده است که کسی هنوز می‌آید پشت توری پنجره می‌ایستد و کفنی تنش است، تنش هم باد کرده است.

داستان قدم بخیر... از دیگر داستان‌ها وهمناک‌تر است. قدم‌بخیر مادربزرگ راوی است و رفته است با «دره» (داس علف چینی) علف ببرد و دسته کند. وسوسه می‌شود به چپرچال که علف زیادتر دارد، برود و علف‌های آنجا را که

بیشتر قد کشیده‌اند ببرد:

داس به نرمی‌ای برخورد. خواست دست پس بکشد، اما بیشتر فشار داد تا دستهٔ علف را یک جا کنار بگذارد. اول فکر کرد نکند بوتهٔ بزرگ چپر را از کمر زده که رویش آوار می‌شود... بعد خرخر می‌شنید و یک دفعه بوتهٔ چپر به طرف دامانش حمله کرد. زانو زده بود. زانویش شکست، تا شد و مثل خمیری که وا بدهد، به پشت افتاد. (ص ۷۹)

داس قدم بخیر نه دسته‌ای علف، بلکه شکم خوکی را دریده است و او ناخواسته «شکارچی خوک» شده و خوک نیز ضربه‌ای مهلک به او زده است. قدم بخیر، دیگر پس از این واقعه زمینگیر می‌شود به بستر می‌افتد، اما در رؤیاهای خود و حتی در رؤیاهای نوه‌اش همیشه به این دلخوش است که دست‌کم بتواند هفت شبانه‌روز توی دل خوک بخوابد تا روزی که لازم بشود بتواند سرپا بایستد یا حتی دوباره بلند بشود و برود چپرچال تا باقی علف‌ها را برای علایق خانه بچیند تا نکند زنده میر شوند.

در «مرگی ناره» و «میلکی مار» ـ مانند بیشتر قصه‌های مجموعهٔ *قدم‌بخیر...*، با «رمز» (کد) خاصی سروکار داریم که باید «رمزگشایی» شود. «مار» و موجوداتی مانند آن در دانستگی روستایی جای ویژه‌ای دارند. این باشندگان گاهی دوست مردمند و می‌شود با آنها انس گرفت، اما نیز در خواب و بیداری سبب هراس می‌شوند. مار قدرت مرموزی دارد و می‌تواند آدم‌را جادو کند، از این‌رو باید برای زنده و مرده‌اش افسون خواند و گرنه دست از سر آدم بر نمی‌دارد. شیخ نظرعلی، مار سیاهی را می‌کشد و یادش می‌رود همین که او را دید، باید افسون بخواند، از این پس فش فش مدام خزیدن مار یک لحظه او را ترک نمی‌کند. حالا که مار را کشته، مدام افسون می‌خواند و از ترس انتقام‌گیری جفت مار، شب و روزش یکی شده است. اوراد عجیبی می‌خواند ولی بی‌فایده است:

نمی‌شنید، نمی‌دید، نمی‌خواند، چیزی حس نمی‌کرد. فقط کلمه‌ها بودند که از روی پیچش مار روی بدن او می‌آمدند. (ص ۶۷)

در «مرگی ناره» (نعرهٔ مرگ)، راوی قصه مدعی است که مار بزرگی، قربانعلی دشتبان را لمبانده و به اینجا (زیر ضریح) آمده و توی سوراخ زیر ضریح رفته است. اما به گفتهٔ او زیاد اطمینان نمی‌توان کرد. آنچه دیده می‌شود ردّ خونی است که از توی باغستان تا ضریح ادامه یافته. گفته می‌شود که دشتبان پیش از بلعیده شدن، ضربهٔ مهلکی به مار بزرگ زده است. اما اکنون مشکل در این است که باید مار را یافت و جسد دشتبان را از شکم او بیرون آورد و به خاک سپرد، اما اکنون چه کسی جرات دارد بیل و کلنگ توی امامزاده بیندازد. مار زخمی ـ که دشتبان را بلعیده ـ حالا به سوراخ عمیقی خزیده و از دسترس بیرون است. زنان و مردان «میلک» با معضل عجیبی رویاروی شده‌اند. پیداست مار و دشتبان در سوراخ زیر ضریح دفن شده‌اند و دیگر کسی نمی‌تواند از آنچه روی داده مطلع شود. این داستان آدم‌هایی نیست که به طور علّی یا تصادفی رویدادهایی را از سر می‌گذرانند. رویداد معنای خاصی دارد. خیلی‌ها به چنگ و دندان حیوانات درنده یا نیش مار مرده‌اند، ولی بلعیده شدن دشتبانی در روز روشن از سوی ماری بزرگ باید معنایی رمزی داشته باشد. دیدار و گفت و گوی روستائیان با هم نیز تهی از رمز نیست. «مرگی ناره» داستان سادهٔ شخصی نیست که خوراک مار بزرگ (افعی) شده باشد. به‌طور تصادفی هم روی نداده است. در اینجا هر چیز و هر رویدادی معنایی دارد و از پیش تعیین شده است. ما ناچاریم به این رویداد به عنوان چیزی فراحسی بنگریم و در دایرهٔ رموز ویژهٔ زندگانی بدوی آن را تفسیر و ادراک کنیم. همان‌طور که مردم میلک آن را تفسیر می‌کنند و البته تفسیرشان هم تفاوت دارد. ردّ خونی که از باغ، بیابان تا ده کشیده شده، در این زمینه سرنخ خوبی است و خود داستان هم به قسمی حساب شده و سنجیده از کیفیت

اضطراب‌انگیز ماجرا بهره‌گیری می‌کند. رگه‌های فکری و عاطفی روستائیان را خوب نشان می‌دهد. تصویر خود افعی دیده نمی‌شود، آنچه دیده می‌شود تصویر ردّ خونی است که ادامه یافته است، با این قسم تصاویر در کلّ مجموعه، مدام رویاروی می‌شویم. تصاویر و کنش‌هایی که تصاویر درست می‌کنند، همه نمایان‌گر واقعیتی زنده و ملموس هستند. نویسنده توضیح نمی‌دهد و بیشتر ردّ پاهایی را به نمایش درمی‌آورد که باید به سویه‌های حسی آنها توجّه کرد.

در قصهٔ «سمک‌های سیاه کوه میلک»، این سویه‌های حسّی داستانی به صورت سویه‌های حسّی و شنیداری اصوات کلمه‌ها منعطف می‌شود. سمک با سمکا نشسته است. خورشید از سیاه کو سُر می‌خورد تا بیفتد داخل رودخانهٔ پشت آن. سمکب راه افتاده تا به سمک و سمکا برسد. سمک می‌خواهد سر به سر یکی از اهالی دهکده بگذارد و کاری دستش بدهد. آن راوی که قصه را باز می‌گوید، نمی‌تواند از حد معینی فراتر برود. به او می‌گویند تو بهتر است آنچه ما می‌گوییم بنویسی. اما قلم راوی می‌لغزد و به تصویر کردن چیزهایی که نباید بنویسد، می‌گراید. نتیجه این معارضه زیاد شدن «سمک»هاست. دیگر کسی نمی‌داند با سمک سر و کار دارد یا با سمکب، سمکه، سماک، سمکر یا با سمکع... گویی فضای دهکده از اشباح و پریان پر شده است. دختری روستایی به نام «چمندون» می‌خواهد با همه آشنا شود، ولی نمی‌تواند. همه یک جور هستند. آن‌طور که اهالی میلک فکر می‌کنند، نیستند. سم ندارند. دندان‌های پیشین‌شان دراز نمی‌شود، صدای هوهوهایی از دل کوه رو به رو شنیده می‌شود. «سمک»ها چمندون را از آغاز انتخاب کرده‌اند. او زندگانی آنهاست و بهتر است که همیشه در خواب باشد. حالا هر چه آنها بخواهند انجام می‌دهد. آنها نمی‌خواهند چمندون شوهر کند، چون باید بماند و هر از گاهی دنبال پونه بگردد. ماجرا از آن روزی آغاز می‌شود که یک میلکی پیر دست می‌اندازد به

سینهٔ سمکه (که تازه ملکهٔ سمک‌ها شده) و سینه‌ریز الماس نشانش می‌ماند توی مشت پیرزن. سمکه دارد فکر می‌کند. در همین لحظه میلکی سنجاقی از زیر چارقدش باز می‌کند و در ران سمکه فرو می‌کند. سمکه با دست خودش سینه‌ریز را به او می‌دهد:

یا سینه‌ریز را بردار یا مرا.

ترا بر می‌دارم که سینه‌ریز داری. (ص ۷۲)

پس از این واقعه، هفت نسل پیرزن به دردسر می‌افتند. سینه‌ریز هم بعد از دست او بیرون می‌رود و در بین میلکی‌ها دست به دست می‌گردد. در اینجا ما در حوزهٔ قصهٔ پریان هستیم. ازدحام سمک‌ها راوی قصه را گیج کرده است:

تو نباید ما را بنویسی. تو باید از همه ما به عنوان سمک نام ببری.

آخر شما را گم می‌کنم.

قرار نیست ما پیدا بشویم. (ص ۷۴)

داستان به تدریج از مرز رویداد می‌گذرد و تبدیل به ازدحام کلمه‌ها می‌شود. صدای خندهٔ سمک‌ها فضا را پر می‌کند. کلمهٔ سمک‌کش می‌آید و به صورت‌های گونه‌گون صرف می‌شود مانند افسون یا اوراد جادوگران. سمک، سمکا، سمکه، سمکب، سماک... در اینجا مانند آن قصهٔ مشهور جادوگران شکسپیر، «زشت زیباست و زیبا زشت است.» همه چیز در هم شده است. کلمه‌ها گوشت و پوست پیدا می‌کنند، به رقص درمی‌آیند و جادو می‌کنند و تهدیدآمیزند. راوی از مرز مجاز «بیان» گذشته است، پس آشوب، به نمایش درمی‌آید. به همین دلیل صدایی که از بیرون از متن می‌آید، می‌گوید: «اصلاً نمی‌باید می‌گذاشتیم که بنویسد.»

شاید «مار سیاه» آمده در قصّهٔ «میلکی مار» که شبح‌اش بر روح شیخ نظرعلی سنگینی می‌کند و ردّ خون مار قصهٔ «مرگی ناره»، بتوانند ما را به آن افسونی که فضای میلک را پر کرده است ـ و احتمالاً افسون‌زدایی آن ـ

نزدیک‌تر سازند. شاید اگر نظرعلی در زمان دیدن مار و پیش از کشتن او، افسون لازم را خوانده بود، این وقایع پیش نمی‌آمد. اما او پس از کشته شدن مار، آن افسون معروف (بستم نیش مار سیاه، بستم نیش مار سفید...) را می‌خواند بنابراین حالا دیگر از دست مار و جفت او در امان نیست. زمانی که مار را خاک می‌کند، باز چشمش به چشم او می‌افتد:

سر مار کنار رفته بود و چشم‌هاش پیدا بود. به هیرنسا نگفت، اما از خودش که نمی‌توانست پنهان کند. این روزها صدای فش فش هر از گاهی و هر جایی وادارش می‌کرد دم‌به‌دم زمزمه کند. (ص ۶۶)

شخص آوارهٔ قصهٔ «کفتال پری» هم در این فضای وهمی گم شده است. دفعهٔ آخر که به میلک می‌آید، دمغ است و چشم‌هایش پف کرده. دیگر حوصلهٔ سروکله زدن با دخترهای شنگول میلکی را ندارد. به خانه خواهش می‌گوید که هر جا می‌رود، صدای گریهٔ یک پیرزن را می‌شنود که انگار سایه به سایهٔ او دارد می‌آید. (ص ۵۷)

در قصهٔ «آن که دست تکان می‌داد ...» هم ـ زنی که فرزندی نیاورده و خودش برای شوهرش زن گرفته ـ به جای شوهرش به باغستان می‌رود تا آبیاری کند:

مرد و زنش لابد تنگ هم خواب بودند. زن دید صدایش رفت توی آبادی و از آنجا شد گردباد. گردباد اما نبود، سیاه باد بود انگاری. (ص ۵۴) این هم نیست، بلکه دیوی است که در آن تاریکی پرسه می‌زند و بعد هم به سوی خانهٔ قدیمی زن و مرد، دست تکان می‌دهد و کسی هم از آن خانه برای او دست تکان می‌داد.

نویسنده در گسترش دادن رمز کلمه‌ها و ایجاد فضایی وهم‌انگیز، کنش داستانی را در حوزهٔ حالت درونی تشدید می‌کند و این کار در بیشترین موارد، تعیین کننده شکل (فرم) قصه‌های اوست.

میخ‌های تابوت تو را من می‌کُوبم

(رمان، مریم روزبهانه، ۱۳۸۲)

بیشتر قصه‌ها و رمان‌هایی که نویسندگان ما از دورهٔ مشروطیّت تاکنون در زمینهٔ زندگانی روستایی و خان ـ مالکی نوشته‌اند، طرح داستانی سرراست و مسطحی داشته و نتیجه‌های چیرگی خوانین و آشوب‌ها و ستم‌های حاصل از آن را در ساحت زندگانی خانواده‌ها نشان نداده‌اند. رمان‌های *سالاری‌های* بزرگ علوی، *کلیدر* محمود دولت‌آبادی، *گورستان غریبان* ابراهیم یونسی، *چراغی برفراز مادیان کوه* یاقوتی، و *شادکامان درهٔ قره سوی* علی محمد افغانی ... گرچه از ساختار بغرنج و پرفراز و نشیبی بهره برده‌اند، با این همه به دلیل توجّه حاد به سیاست و جزر و مدّهای آن به تدریج از دایرهٔ علاقهٔ خوانندگان امروز بیرون می‌روند، گرچه اهمِیّت تاریخی آنها در نشان دادن جامعهٔ فئودال محفوظ خواهد ماند.

میخ‌های تابوت تو را من می‌کوبم نوشتهٔ *مریم روزبهانه*، رمانی است دربارهٔ رویدادهای دورهٔ خان ـ مالکی با ساختاری غامض و پرحادثه که زندگانی سه نسل خانواده‌ای روستایی را در برمی‌گیرد. اشخاص داستانی رمان *میخ‌ها* ... زیادند و زندگانی آنها به صورت عجیبی‌با هم می‌آمیزد به طوری که خواننده در خواندن نخست کتاب به سختی می‌تواند سررشته‌های حوادث را به دست

بیاورد و وقایع دوره‌ای به تقریب شصت ساله را به یکدیگر ربط دهد. البته این بغرنج بودگی ساختار کتاب به معنای آشفتگی یا ناهمخوانی این ساختار و رویدادها نیست، بلکه دال بر طرفگی و استحکام آن است. نویسندهٔ این رمان، داستان بلند دیگری به نام *تمشک‌هائی که سفر نمی‌کنند* نیز نوشته و به چاپ رسانده است.

راوی رمان، نویسنده‌است و با یکی از اشخاص داستان یعنی با «انیسه بهتاش روزبهانی» خویشی دارد. انیسه مادر زن برادر راوی یعنی مادر زن احتشام است. ثریا دختر انیسه ازدواج کرده و اکنون در انتظار به دنیا آمدن فرزند خود است. به هر حال، نویسنده آغاز داستان را از زبان انیسه روایت می‌کند. آنچه انیسه می‌گوید در دورهٔ خان ـ مالکی در روستایی «اسجیل» خراسان روی داده است.

قصهٔ نسل اول خانواده، سخن از نایب اسدالله دارد و دو زن و فرزندان او. زن اول او «سرور» و دخترش آمنه ساکن بروجرد هستند. زن دوم نایب، نیکتاج دختر مالک بزرگ اسجیل است. از این ازدواج دو پسر به نام‌های میر ابراهیم و حسین به وجود می‌آید. سه فرزند بعدی آنها زنده نمی‌مانند، بعد فرخنده دختر آنها زاده می‌شود.

قصهٔ نسل دوم دربارهٔ میرابراهیم و فرزند نامشروع او انیسه است و نیز دربارهٔ حسین و فرخنده و وقایعی که برای آنها روی می‌دهد.

نسل سوم، عبارتند از: دوقلوهای انیسه (سمن و ثریا)، و احمد فرزند نصرت زن میرابراهیم. از آنجا که چند رشته رویداد و سوانح در ساختار داستان بهم تنیده شده و زندگانی اشخاص داستانی به صورت غیر منتظره‌ای باهم تقاطع پیدا می‌کنند، بهتر است به طور اختصار افراد بزرگ و کوچک رمان را به نام و نشانی کوتاه برشماریم:

نایب اسدالله بهتاش بروجردی، پدربزرگ انیسه، شوهر سرور و نیکتاج.

نیکتاج، دختر یکی از مالکان بزرگ خراسان و مادر میرابراهیم، حسین و فرخنده.

آلما، دختر جوان و زیباروی اهل کلاته، مادر انیسه. نیکتاج این دختر را شکنجه می‌دهد، زیرا باور دارد پدر آلما باعث قتل شوهرش نایب اسدالله شده است.

میرابراهیم، پسر نایب و نیکتاج، نظامی می‌شود، مانند پدر سفاک و عیاش است، به آلما تجاوز می‌کند و چون دختر باردار می‌شود، او را به همسری خود در می‌آورد. مدتی پس از مرگ آلما زن دیگری به نام اشرف و در پیری زنی به نام نصرت اختیار می‌کند.

حسین، پسر نایب و نیکتاج، با عقاید و کردارهای پدر و مادر مخالف است، به کلاته (جایگاه دشمنان نایب) می‌رود تا زن بگیرد و از چشم مادر می‌افتد.

فرخنده، دختر نایب و نیکتاج، مدت‌ها بی‌شوهر می‌ماند، بعد با هاشم ازدواج می‌کند.

سرور، همسر نخست نایب، در بروجرد ماندگار است و در همین شهر می‌میرد.

آمنه، دختر نایب و سرور که حاضر نمی‌شود بروجرد را ترک کند. او با خانوادهٔ خراسانی پدر ارتباط دارد و زمانی که پری‌دخت خواهر انیسه را به دستور نیکتاج از خانه بیرون می‌کنند و به بروجردی می‌فرستند، از این دختر نگاهداری می‌کند.

بیوک آقا، برادر اشرف خانم (زن دوم میرابراهیم)، شوهر انیسه که زنش را ترک می‌کند و به ترکیه می‌رود.

ثریا، دختر انیسه و بیوک آقا، زن احتشام برادر راوی داستان.

سمن، دختر دیگر انیسه، پدرش او را به میرافشار می‌فروشد و میرافشار او

را به فرزندی می‌پذیرد و به خارج از کشور می‌برد.

غلامعلی، پیشکار نایب، همدست او در بسیاری از نقشه‌ها.

اشرف خانم، زن دوم میرابراهیم اهل تبریز.

مظفر، عاشق آلما، که در این عشق ناکام می‌شود. او از اسجیل بیرون می‌رود و مدت‌ها بعد که راوی به سراغ او می‌رود، می‌بیند که وی به کار عتیقه‌فروشی اشتغال دارد.

زن حاجی امان، زنی روستایی که روستائیان باور دارند نذرهایش ردخور ندارد.

اشخاص دیگری نیز در این داستان حضور دارند، مانند: صدیقه مامای محلی، فاطمه، آشپز و بزرگ خدمتکاران خانهٔ نایب، جهان خانم، مادر نیکتاج، سیرانوش مادر آلما، که به واسطهٔ توطئهٔ نیکتاج برای حفظ آبرو با افسر روسی به نام لوماروف به روسیه می‌رود، خاله بلقیس، خالهٔ راوی در ارومیه، «یابولکا» فرزند لوماروف و سیرانوش زادهٔ روسیه، امیربهادر گلستانه پسر دکتر گلستانه که دریافتن سمن به راوی کمک می‌کند، میرافشار، وکیل قوانلو در ایران، نصرت خدمتکار خانهٔ نائب که بعد زن میرابراهیم می‌شود، قدربیگ، از عاملان روسیه در ایران، عاشق نیکتاج و رقیب عشقی نایب، خانم شوقی و آقای گلستانه، که هر دو پزشک هستند و از ثریا نگاهداری می‌کنند ... رمان در آغاز ساده است و با آمدن نایب اسدالله به خراسان و ازدواج او با نیکتاج راه می‌افتد، اما به تدریج با آمدن آلما به خانهٔ نیکتاج و کارهای میرابراهیم و پدید آمدن فرزندان انیسه (ثریا و سمن) و رفتن بیوک به ترکیه و تلاش راوی برای یافتن سمن و پیشینهٔ عجیب و غریب خانوادهٔ نایب ... بغرنج و بغرنج‌تر می‌شود. ماجراها گرچه از روستا و از دورهٔ خان مالکی آغاز می‌شود، به همان دوره محدود نمی‌ماند و به دورهٔ جدید می‌رسد. در نظر نخست، درون‌مایهٔ رمان چیزی نیست جز تصویر نظام ستمگر خان ـ مالکی و مصائبی که به واسطهٔ این

نظام دامنگیر سه نسل از خانواده‌ای بزرگ می‌شود، امّا با دقت بیشتر درمی‌یابیم در روایت‌های انیسه و مریم (نویسندهٔ رمان)، نمایش ژرف‌تری وجود دارد. نویسنده توانسته است عمق تراژدی جامعه‌ای ناساز را نشان بدهد. او مراحل زندگانی نایب، نیکتاج و انیسه ... را در ساحت‌های شخصیت و دورهٔ آنها واکاوی می‌کند و نه فقط روابط اقتصادی، نزاع‌های محلی، ستم خان ـ مالکی، بلکه پیوندهای نهانی و عاشقانه و دشمنی‌ها و همدردهای اشخاص داستانی را موشکافانه به نمایش درمی‌آورد.

نایب اسدالله که در رمان سیمایی تیره دارد، به خراسان می‌آید، انقلابی‌های مشروطه‌خواه را لو می‌دهد، و از این طریق به مقام و ثروتی می‌رسد. بعد به «اسجیل» می‌آید و با دختر مالکی به نام نیکتاج ازدواج می‌کند در حالی که زن نخست خود و دخترش را در بروجرد رها کرده است. نایب شخصیتی غامض دارد. او به شدّت به نیکتاج عشق می‌ورزد و زمانی نیز اعتراف می‌کند که زن و دختری در بروجرد دارد، امّا نیکتاج نه فقط از او روی برنمی‌گرداند، بلکه به وی اجازه می‌دهد گاهی به بروجرد برود و از آنها بیشتر مراقبت کند. نیکتاج نیز نایب را دوست دارد و در همهٔ مراحل با او همراه است و حتی پس از کشته شدن او می‌کوشد املاک و عمارت اربابی شوهرش را نگاهدارد و به خوبی سامان دهد. نایب که برای سر و صورت دادن به طلب‌ها و بدهکاری‌های خود به «کلاته» رفته است، در این مکان به وسیلهٔ شخص یا اشخاص ناشناسی کشته‌ها می‌شود و نیمه شب خبر مرگ او به اسجیل و به نیکتاج می‌رسد.

نیکتاج و روحیه، عاطفه و کردار او از ارکان دیگر داستان است. او دوست و همدمی به نام «ماه بیگم» (همسر مراد) دارد که عاشق نایب بوده، ولی همین‌که دیده است نایب به نیکتاج نظر دارد، خود را کنار کشیده و به دوستی با نیکتاج ادامه داده است. نیکتاج همسری وفادار، مادری دلسوز و زنی فعّال

شناسانده می‌شود، امّا او در همان زمان زنی کینه‌ورز و انتقام‌جو نیز هست. زمانی که جسد خون‌آلود نایب را به خانه می‌آورند، به سختی شیون می‌کند، از هوش می‌رود و به هوش می‌آید، گیسو می‌کند و قاتل را نفرین می‌کند و در همان زمان می‌گوید بیوهٔ نایب نیست اگر انتقام او را از کلاتی‌ها نگیرد. او مدتی بعد به کلاته می‌رود و آلما دختر سیرانوش را با خود به اسجیل می‌آورد. ماه‌بیگم دختر را نزد خود می‌برد و از او مراقبت می‌کند، امّا آلما که عاشق مظفر است و از معشوق و مادر خود دور شده گریه و زاری می‌کند و چشم‌انتظار آمدن مظفر است. نیکتاج از این دختر متنفّر است و مدتی بعد که میرابراهیم با استفاده از دوری مادر و ماه‌بیگم به او تجاوز می‌کند و ناپدید می‌شود، کمر به آزار آلما می‌بندد، او را در اتاقی زندانی می‌کند، عاقدی می‌آورد تا دختر را که اکنون باردار شده، پنهان به عقد میرابراهیم درآورد، مانع رسیدن خبر آمدن مظفر به آلما می‌شود، در زمان زایمان آلما مانع از آوردن صدیقه «مامای محلی» می‌شود و خود دختر آلما را به دنیا می‌آورد و حتی نمی‌گذارد آلما دخترش را شیر بدهد و نوزاد را از مادر جدا می‌کند. کار انتقام‌جویی نیکتاج از آلما به جایی می‌رسد که در زمان دیوانه شدن او، بدون هیچ گونه ترحمی وی را با مشت و لگد مضروب می‌کند و مشتی خاکستر به دهانش می‌ریزد، چرا که این پدر آلما بوده که نایب را کشته و او با آوردن این دختر به خانهٔ خود می‌خواهد فرزند کشندهٔ شوهرش را زجرکُش کند. نیکتاج هر وقت می‌خواهد از خانه بیرون برود، با دو گیس بلند زن بیچاره را به دور درخت می‌بندد تا فرار نکند.

نویسنده همراه با پیشبرد ماجراهای دیگر، رفتن میرابراهیم از اسجیل، دلسوزی‌های ماه‌بیگم به حال آلما و دختر او انیسه، تلاش برای تخفیف دادن شدّت عمل نیکتاج، کارهای نیکتاج در سرآوری املاک و خانهٔ نایب و درگذشت مراد ... باز به سراغ ماجرای آلما و انیسه می‌رود. چند روز پس از مرگ مراد، سلطانه خواهر ماه‌بیگم به شتاب فرامی‌رسد و خبر مرگ آلما را

می‌آورد. به روایت او نیکتاج چاقو در گلوی زن مجنون برده و او را کشته است. سلطانه می‌گوید آلما در آن لحظات آخر عمر دیوانه نبوده و مهاجمان را شناخته و لعن و نفرین‌شان کرده است و انیسه نیز مخفیانه شاهد ماجرا بوده. ماه‌بیگم خود را به خانه می‌رساند و شیون می‌کند، ولی نیکتاج می‌گوید آلما، خودکشی کرده است. هیاهویی برپا می‌شود و روستائیان گرد می‌آیند، ژاندارمی برای تحقیق از راه می‌رسد، امّا نیکتاج او را دست به سر می‌کند. سپس آلما را زیر درخت بیدمجنون دفن می‌کنند. این صحنه گرچه از لحاظ داستانی بسیار درخور توجه است، امّا تازگی ندارد. (در *طوبا و معنای شب* نیز مباشر شاهزاده، شوهر طوبی، ستاره دختر خود را می‌کشد و طوبی ستاره را در باغچهٔ خانه و زیر درخت انار به خاک می‌سپارد.) یک سالی پس از گذشت این ماجرا، زمانی که فرخنده و شوهرش برای دیدار نیکتاج می‌آیند، او می‌گوید تصمیم گرفته ملک و املاک نایب را فروخته و ساکن شهر شود. بعد اثاثیهٔ خانه را جمع‌آوری می‌کند و به خانهٔ جدید می‌برد، امّا به اثاثیهٔ اتاق نایب دست نمی‌زند و آن را همچنان که بوده است باقی می‌گذارد.

پس از این ماجراها نوبت به روایت زندگانی و مصائب انیسه می‌رسد که خود راویِ بخش‌هایی از رمان است. اگر روایت سلطانه خانم درست باشد، انیسه شاهد زجر کشیدن و کشته شدن مادر بوده و چنین صحنه‌ای البته بسیار وحشتناک است. زمانی که نیکتاج می‌خواهد به شهر برود، ماه‌بیگم از او می‌خواهد اجازه دهد انیسه پیش او بماند، امّا نیکتاج اجازه نمی‌دهد. در لحظهٔ خروج از خانه، انیسه همچنان چشم به آرامگاه مادر دارد و ماه‌بیگم برای او اشک می‌ریزد.

انیسه بزرگ می‌شود و با بیوک قوانلو (شریک معاملات تجاری میرابراهیم و برادر اشرف، زن دوم ابراهیم) ازدواج می‌کند و با او به تبریز می‌رود. او در شبی سرد، سمن و ثریا را به دنیا می‌آورد، علاقه‌ای به شرکت در محافل

خوشگذرانی بیوک ندارد و خود را وقف پرورش و بزرگ کردن دخترانش کرده است. بیوک به واسطهٔ اختلاف با میرابراهیم، زن و فرزندانش را ترک می‌کند و به ترکیه می‌رود. دخترها بزرگ می‌شوند. میرابراهیم، سمن را به میرافشار، وکیل خود، واگذار می‌کند و این دو به خارج می‌روند. انیسه و ثریا در خانهٔ پزشک نیکوکار، آقای گلستانه، مسکن می‌گیرند و سپس با گلستانه و همسرش به تهران عزیمت می‌کنند. پس از درگذشت این دو پزشک، ثریا با احتشام ازدواج می‌کند. او و انیسه همچنان چشم‌انتظار سمن هستند و نمی‌دانند وی کجا رفته و چه به سرش آمده است؟ در صحنه‌های پایانی، انیسه و ثریا را در خانهٔ نیکتاج می‌بینیم. نیکتاج گرچه شکسته و فرتوت شده، باز از زخم زبان زدن به انیسه کوتاهی ندارد. میرابراهیم اکنون بزرگ خانواده شده است و می‌کوشد ثریا را برای پسر کوچک فرخنده خواستگاری کند (این پیش از زمانی است که انیسه و ثریا به تهران رفته بودند) امّا انیسه زیر بار نمی‌رود. نیکتاج می‌میرد و افراد خانواده از دور و نزدیک هجوم می‌آورند تا سهمی از ارث و میراث به چنگ آورند.

میرابراهیم نیز پیر و مفلوج می‌شود و در زمان احتضار او، فرخنده، هاشم و پسرهای آنها نیز از راه می‌رسند. متن وصیّت‌نامه در حضور همگان خوانده می‌شود. او مبالغ زیادی از ملک و املاکش را به انیسه و پری‌دخت بخشیده و باقیماندهٔ آن را به سازمان اوقاف مشهد واگذار کرده است. حسین، چمدان سیاهی را به راوی رمان می‌دهد تا به انیسه برساند. انیسه و ثریا ماجراهای زیادی از سر می‌گذرانند و سرانجام انیسه در بیمارستان ساسان تهران بستری می‌شود و در اینجا درمی‌گذرد.

اکنون ثریا بسیار آشفته است. مادر درگذشته و سمن خواهرش نیز ناپیداست. سرانجام با کوشش دکتر گلستانه و احتشام و دیگران، ردی از سمن پیدا می‌شود. او با سه فرزندش در انگلستان زندگانی می‌کند. زمانی که سمن برای دیدار خانواده به فرودگاه تهران می‌رسد، همه با خوشحالی به استقبال او

می‌روند. او چند روزی با خواهرش به یادآوری خاطرات مـی‌پـردازد و دوبـاره به انگلستان برمی‌گردد.

جستجوی بیوک نیز در رمان‌جایی دارد و نیـز پیـدا کـردن ردّ سـیرانوش و لوماروف و فرزندان آنها. کاشف به عمل می‌آید کـه بیـوک در ترکیـه اسـت و لوماروف مدتها پیش درگذشته و زمان مرگ، چهار پسر و شـش دختـر داشـته. ثریا و احتشام و امیربهادر برای دیدار «یابولکا» به مسکو می‌روند. در آخر سـر، راوی با دیدن تسبیحی که از سلطانه گرفته، صدای ماه‌بیگم را در خیال می‌شنود که می‌گفته است: ای کاش هرگز به خراسان نیامده بودی نایـب! و در پایـان از خود می‌پرسد راستی چـرا نشـانی مظفـر شـهمیرزادی (دلـدادهٔ آلمـا) در میـان مدارکی بود که از میرابراهیم به جا مانده است؟

رمان *میخ‌ها* ... به‌ویژه در بخش ماجراهای انیسه و دختران او، بـه صـورت غامضی روایت می‌شود. در اینجا راوی از زبان این و آن به صـورتی مـارپیچی روایت‌ها را نقل می‌کند. به تبریز، سلماس، مشهد می‌رود و بـا نصـرت، پـری-دخت، سلطانه خانم، انیسه و چندین نفر دیگر صحبت می‌کند تا گـره حـوادث را بگشاید و این خود بر جذابیّت رمان افزوده است. در همان زمـان، رمـان بـه توصیف رویدادهایی می‌پردازد کـه بسـیار دلخـراش اسـت و نظـایرش نیـز در قصه‌ها و رمان‌های فارسـی‌انـدک نیسـت (بنگریـد بـه *طـوبی و معنـای شـب*، *سالاری‌ها*، *اوسنهٔ بابا سبحان* ...) اگر ما گره‌ها و ایماها و اشـاره‌هـای رمـان را نادیده گیریم، می‌توان گفت:

قالب نوشتاری رمان به دلیـل روانـی نثـر آن و پـرداختن بـه رویـدادهـا و شخصیّت‌های سه نسل، به خـاطره‌نویسـی نزدیـک شـده و فرصـت پرداخـت مناسب به رویدادها و یافتن ژرفای لایـه‌هـای آگـاهی و خودآگـاهی اشـخاص داستانی را از نویسـنده گرفتـه اسـت. نویسـنده پـس از بازسـنجی و بـازنگری طولانی رویدادهای خاندان نایب، به انیسه می‌رسد که اکنون زنی کهنسال است.

انیسه چکیدهٔ رنج و درد است و گویا زندگانی امروزی او برآمده از رویدادهای نسل پیش از او و جبر حاکم بر روابط آن دوره است. در این میانه، کفهٔ سفّاکی نیکتاج ـ زن خانی مالک ـ بسیار سنگین شده است. شقاوت او دختر بی‌پناهی را به بند می‌کشد و نتایج رنج‌ها و قربانی‌شدن او تا دو نسل ادامه می‌یابد. اشخاص داستانی به اندازهٔ کافی تلاشی برای رهایی یافتن از وضعیّت دشوار و اسفناک خود بروز نمی‌دهند و بعضی از آنها بسیار پذیرنده و سرخورده از آب درآمده‌اند. فضا در مواردی بسیار تیره است و فضای باز و افقی روشن در برابر آدمها به چشم نمی‌خورد و تیرگی، شرارت، کینه‌جویی و ستم در سراسر متن یکّه‌تاز است.

با این همه به سود رمان نیز می‌توان مطالب زیادی ارائه کرد. فضای داستان تیره و مصائب اشخاص داستانی هولناک است، امّا چنین وضعیتی وجود داشته و نویسنده آن را روایت کرده است. آنچه در این زمینه در کتاب آمده، واقعیّت است و واقعیّت آن سال‌ها نیز غم‌انگیز و تلخ بوده و نویسنده نتوانسته و نخواسته است آن را کتمان کند.

داستان، البته داستان هولناک و خونینی است و در «زمینهٔ بیان تراژدی زندگانی آلما و انیسه» به اوج خود می‌رسد، امّا بعد به تدریج همچنان‌که در آثار تراژیک گذشته می‌ببینیم، از اوج مصیبت و فاجعه به زیر می‌آید و به نحو رضایت‌بخشی به آرامش می‌رسد. به راستی خواننده پس از خواندن آن همه ماجرای دردناک با رویاروی شدن با تصویر بازگشت سمن به ایران و دیدار وی باخویشانش وارد فضای فرحناکی می‌شود و احساس آرامش می‌کند. افزوده بر این، اشخاص داستانی به اندازهٔآگاهی و توانایی خود دست به کارهایی می‌زنند که وضعیّت ناجور زیستن خود را دگرگون سازند. در مثل، انیسه پیشنهادهای میرابراهیم را نمی‌پذیرد، آمنه از آمدن به خانهٔ نایب امتناع می‌کند، مراد به رغم قدرت مالی نایب، این شخص را «خائن و جاسوس

روس‌ها» می‌نامد، ماه‌بیگم برای دفاع از آلما و انیسه، رو در روی نیکتاج می‌ایستد، ثریا این در و آن در می‌زند تا خواهرش سمن را پیدا کند، خانم شرفی و دکتر گلستانه، انیسه را نزد خود می‌برند و سال‌ها از او و ثریا نگاهداری می‌کنند، امیربهادر گلستانه پسر دکتر گلستانه برای یافتن سمن بسیار می‌کوشد ... پس، اشخاص داستانی، پذیرا و بی‌حرکت نیستند و در جهت مثبت نیز پیش می‌روند. البته کسانی که طالب رمان سیاسی‌اند، انتظار دارند انیسه، حسین یا ثریا پس از ادراک وضعیّت اجتماعی دورهٔ خان ـ مالکی، برای شکستن سدّ استوار وضعیّت فئودالی برپاخیزند یا وارد گروهی مبارز شوند (مانند ستار پینه‌دوز، یا گل‌محمد در رمان *کلیدر*، یا ابراهیم و حسین در رمان *گورستان غریبان*) ولی نویسندهٔ رمان *میخ‌های تابوت ترا من می‌کوبم*، رمانی غیر ایدئولوژیک نوشته است، از این‌رو باید اثر او را در حوزهٔ همین نوع داستان‌نویسی ارزیابی کرد.

در ادبیات اروپائی نیز نظیر رمان *میخ‌ها* ... زیاد است و برای مقایسه می‌توان در مثل رمان *مزرعهٔ متروک* بلاسکو ایبانز (B.lbanez) نویسندهٔ اسپانیایی را در اینجا ارائه داد. در یکی از روستاهای اسپانیا مزرعه‌ای حاصلخیز وجود دارد که اینک متروک مانده است، زیرا مستأجر آن، عموبارت، به‌علت پرداخت اجاره بها و مالیات سنگین، خانه خراب شده، به واسطهٔ خشم و نومیدی، مالک رباخوار مزرعه را کشته و به زندان افتاده و خانواده‌اش دربدر شده‌اند. مزرعهٔ عموبارت به رغم داشتن خاک حاصلخیز به واسطهٔاین سانحه به زمین لعنت شده بدل گشته و دیگر کسی حاضر به اقامت و کار در آن نیست. اهالی دهکده نیز به سبب علاقه به عموبارت و داشتن افکار خرافی، گمان می‌برند هرکسی در این مزرعه اقامت گزیند، شوربخت و خانه خراب خواهد شد. کم‌کم مزرعه به صورت ویرانه‌ای در می‌آید و روستائیان آن را مکانی شوم می‌شمارند و اشخاصی که آن را اجاره می‌کنند، خیلی زود ناچار می‌شوند

دست و پای خود را جمع کنند و بگریزند. مدتی بعد کارگر و زارع زحمت کش نیرومندی به نام باتیسته، که هر دری را زده به جایی نرسیده، مزرعهٔ متروک را اجاره می‌کند و با خانواده و اسبش به آنجا می‌آید و با کار شبانه روزی آن را آباد و کلبهٔ مسکونی عموبارت را تعمیر می‌کند. با اینکه باتیسته کاری به کار اهالی دهکده ندارد و هیچ گاه به دهکده سر نمی‌زند، پی‌منتو، روستایی شریر و بیکاره و روستائیان دیگر، کمر به دشمنی با باتیسته می‌بندند، بر ضد او شهادت دروغ می‌دهند، آب مزرعهٔ او را قطع می‌کنند، اسب او را با تیر می‌زنند، به وسیلهٔ کودکان خود بچه‌های باتیسته را مضروب می‌کنند، دختر او را دشنام می‌دهند تا او را از مزرعه فراری دهند، ولی باتیسته از میدان در نمی‌رود و مقاومت می‌کند و همین مقاومت او، بر کینه، حسادت و دشمنی اهالی دهکده نسبت به او می‌افزاید. وضعیّت باتیسته روز به روز وخیم‌تر می‌شود تا اینکه شبی پی‌منتو در تاریکی کمین می‌کند و باتیسته را با تیر می‌زند. باتیسته نیز که همیشه تفنگ به همراه دارد، به سوی پی‌منتو شلیک می‌کند و بی‌آنکه خود بخواهد، حریف را می‌کشد و مجروح و خونین به خانه می‌آید. نیمه‌شب در میان هنگامهٔ درد و خواب و بیداری متوجه می‌شود، دشمنانش کلبهٔ او را آتش زده‌اند. پس زن و فرزندانش را از خواب بیدار می‌کند و همه از کلبه می‌گریزند. به فریاد یاری خواستن آنها هیچ‌کس پاسخ نمی‌دهد. باتیسته و خانواده‌اش با تسلیم مشرق زمینی به انتظار فرارسیدن بامداد کنار جاده می‌نشینند، از سرما می‌لرزند و در برابرشان کلبه در میان شعله‌های آتش می‌سوزد و بر چهره‌های حیرت‌زدهٔ آنها بازتاب خونین می‌افکند:

دهکدهٔ خاموش و عبوس برای همیشه آنها را بیرون کرد. آنها در این دهکده تنهاتر از قلب صحرای بی‌آب و علف بودند. تنهایی که از نفرت زاده شود، هزاران مرتبه دشوارتر از تنهایی است که طبیعت به وجود می‌آورد. (*مزرعهٔ متروک*، ترجمهٔ کاظم انصاری، ص ۱۹۹، تهران ۱۳۵۶)

در رمان *مزرعهٔ متروک* صحنه‌های خشونت‌بار و جان‌گداز زیاد است (مانند صحنهٔ مرگ کودک خردسال باتیسته به علت تهاجم کودکان روستایی به او، یا صحنه حملهٔ عموبارت به دون سالوادور مالک آزمند مزرعه و قتل او به وسیلهٔ داس) امّا هیچ صحنه‌ای از صحنهٔ تحقیر و آزار باتیسته و خانوادهٔ او از سوی روستائیان خرافی و نادان ـ که کمر به نابود کردن مرد شوریده‌بخت و زجر دیده‌ای از طبقهٔ خود بسته‌اند ـ نفرت‌انگیزتر و وحشتناک‌تر نیست. ترس، بغض، حسادت و جهالت قرن‌ها در مغز و دل اهالی دهکده انبار شده و روزی مانند آتشفشانی خاموش شعله‌ور می‌شود. هرکاری باتیسته می‌کند، بهانه‌ای می‌شود برای شعله‌ور شدن آتش خشم و نفرت روستائیان نسبت به او، امّا هیچ کس از حق قانونی باتیسته که زمین را با کار و کوشش خود آباد کرده است، حرفی نمی‌زند. (همان، ۵۱)

نویسندهٔ رمان *میخ‌های تابوت* ... نیز نوعی قصهٔ مصیبت‌بار ارائه کرده است. او تصاویری از دورهٔ خان ـ مالکی و بحران خانوادهٔ نایب و شیوهٔ کردار خوانین و زن و مرد روستایی به دست می‌دهد و خود کنار می‌رود تا خواننده خود قضاوت کند. از امتیازهای داستان او یکی هم این است که سیاست‌پردازی و اسطوره‌سازی نمی‌کند، مانند افغانی، اساطیر یونانی را وارد متن نمی‌کند، از قهرمان‌سازی دوری می‌جوید و از اضافه بهرهٔ مالکانه، تولید اقتصادی، محتوم بودن انقلاب کارگری یا کشاورزی سخن به میان نمی‌آورد و با «آنیما»، «آنیموس» ، «کهن الگوهای زنانه و مردانه»، حوّا، لیل، آناهیتا ... نیز سر وکاری ندارد. از بدایع کار او می‌توان از صحنهٔمراسم عروسی نایب و نیکتاج یاد کرد.

در خانهٔ نایب، آشپزها و کارگرها مشغول کار هستند. همه جا مفروش و آمادهٔ برگزاری مراسم باشکوهی است. میهمانان وارد می‌شوند. مجمه‌های بزرگی کنار در گذاشته‌اند تا میهمانان هدایای خود را در آن قرار دهند. موسیقی‌نوازان می‌نوازند، صدای خنده و شادی به گوش می‌رسد. مادر عروس

با غرور خاصی در جای خود نشسته است. در زمان خوردن خوراک عروسی، مرد جوان و تنومندی با چهره‌ای پوشیده پیش نایب آمده در گوش وی چیزی می‌گوید و می‌رود. مراد، این مرد را شناسایی می‌کند و می‌گوید او آمده بود تا تکلیف زمین پدرش را روشن کند. او خنجری را در میان مجمهٔ پیشکشی قرار داده است. قدرخان (از عاشقان نیکتاج) نیز در شب عروسی نایب با فرستادن خنجری به عنوان پیشکشی او را تهدید می‌کند.

هم‌چنین «رمز» با معنایی در داستان گنجانده شده است بی‌آنکه کلّ متن را به اثری سمبولیک بدل سازد. پس از مرگ میرابراهیم، حسین، چمدان سیاهی به راوی می‌دهد تا وی به انیسه برساند. این چمدان سیاه میرابراهیم در مقام «رمزی» سهمگین از این سپس در دانستگی خواننده باقی می‌ماند و بر عمق متن می‌افزاید. چمدان سیاه طبعاً نشانهٔ شوربختی و مرگ است، «هدیه»ای از دنیای مردگان به دنیای زندگان! مشابه است با تسبیحی که راوی از سلطانه خانم به یادگار گرفته. همچنانکه در میان مدارکی که از میرابراهیم به جامانده، نشان مظفر، عاشق ناکام آلما، نیز دیده می‌شود ... آیا این رمزها و نشانه‌ها پیامی ترسناک از عشق و عاشقان ناکام و زمانه‌ای فاجعه‌بار نیست که از خلال قرون تاریک به سوی ما آمده و ما را نسبت به وضعیّت فاجعه‌انگیزی که ممکن است تکرار شود، هشدار می‌دهد؟

آسیابان سور

(مجموعهٔ داستان، خسرو حمزوی، ۱۳۸۲)

مجموعهٔ داستان *آسیابان سور* خسرو حمزوی، دنبالهٔ همان درونمایه‌ها و فضاهایی است که وی در رُمان‌های *وقتی سموم بر تن یک ساقه می‌وزید* و *شهری که زیر درختان سدر مُرد* ... آفریده بود.

از لحاظ طرح داستان و زبان، خسروی در کتاب تازه‌اش در مُدرنیسم ادبی پیش‌تر رفته است، امّا به هر حال به آن رئالیسمی که در کتاب‌های پیشین او هم بود، وفادار مانده است.

در این قصه‌ها آدم‌هایی را می‌بینیم که همه می‌خواهند به سرحدّ امکان‌های وجودی خود برسند و در این کار، تلاش بسیار می‌کنند، خطر می‌کنند، عرق می‌ریزند و رنج می‌بَرند، امّا سرزمینی که هدف و دورنمای ایشان است، هر دَم از دسترس‌شان دورتر می‌رود و سرانجام، آن هدفی که یقین و استوار می‌نمود، مانند دود و بخار در هوا ناپدید می‌شود.

زبان داستان‌ها، زبان شُسته رُفتهٔ مُجاز نیست و از مرز مُجاز در می‌گذرد و از این لحاظ به زبان هدایت، در *بوف کور*، *علویه‌خانم*، *توپ مرواری* خویشاوندی دارد. این زبان، بین ادب خشن و بی‌پروای عامّهٔ مردم و ادب تهذیب‌گر و آموزشی، در نوسان است و می‌خواهد روش کانون‌گرای ادب

رسمی را از بیخ و بُن براندازد و همزمان، رئالیسم اجتماعی دههٔ چهل و پنجاه ایران را به چالش می‌طلبد. در رُمان‌هایی مانند *سووشون* و *چشمهایش* و حتّی در *همسایه‌ها* رگه‌های تُندی از یقین و باور به آینده وجود دارد و قسمی بازنمایش رویدادهایی که در آن دوره مهمّ و حیاتی بود یا می‌نُمود. امّا در رمان‌های *شهری که ...* و *وقتی سموم...* آن رویدادها به طریق واژگونه ترسیم می‌شود. رویدادها مستقیم نیستند، کژ و مژند و به همین دلیل با آن واقعیّت‌ها نزدیک‌ترند، چرا که در اینجا از آن رویدادها، ایدئولوژی‌زدایی شده است. آنچه در آن دهه پیش آمد و در بسیاری از داستان‌های معاصر ایران انعکاس یافت، بر بنیاد خوش‌بینی نظری استوار بود. قصه‌نویس، جهان و رویدادها را صاف و ساده می‌دید و به همان صورت، آن را نمایش می‌داد. نه اینکه آن قصه‌ها، هنری نباشد یا اعتبارشان از دست‌رفته باشد، بلکه آن شیوهٔ پرداخت قصه، در جایی لنگ می‌زد و البتّه در آن زمان هم معلوم نبود عیب کار کجاست. امّا آزمون چند دههٔ اخیر نشان داد که در عرصهٔ قصه‌نویسی رئالیستی‌ها، «دانای کل» جایی به‌خطا می‌رفته است و درنمی‌یافته است که در گرداب بسیار تند و تیز رویدادها، گزینش ساده و مستقیم رگه‌های پُر پیچ و خم و حیران کنندهٔ رویدادها، فقط سطحی از سطوح واقعیّت را نشان می‌دهد، نه همهٔ سطوح آن را. داستان‌نویسان نوگراتر مانند ابراهیم گلستان (در *اسرارگنج درهٔ جنّی*)، غلامحسین ساعدی (در *واهمه‌های بی‌نام و نشان*)، شهرنوش پارسی‌پور (در *طوبا و معنای شب*) و غزالهٔ علیزاده (در *خانهٔ ادریسی‌ها*) ... در ژرفایابی رویدادها پیش‌تر رفتند و داستان‌هایی آفریدند که می‌خواست خوش‌بینی نظری را کنار گذارد و «پنداره‌زدایی» کند. این فرارونـد را می‌توان قسمی «بدبینی نظری» نامید، امّا کتمان نمی‌توان کرد که این «بدبینی نظری» به واقعیّت نزدیک‌تر بود. این فرارونـد را به تعبیر ژیل دلوز (G. Deleuze) می‌توان آفرینش یک ماشین ادبی غیر شخصی (apersonal) نامید که همزمان، بی‌واسطهٔ اجتماعی و

سیاسی است و با رنگ‌های تیره و مطایبه، اشباع شده است و حتّی در برخی از لایه‌های آن، رگه‌های تند زهرخند و استهزا دیده می‌شود. نویسنده در اینجا بی‌آنکه خود را از رویدادها کنار بکشد، «قدرت‌های اهریمنی آینده» را آشکار می‌کند. قدرت‌هایی که در ژرفای رویدادها پنهان بود و نگرش بُن‌گرا و یکتاساز، حجابی بر آن می‌کشید و نمی‌گذاشت دیده به ژرفای آن رسوخ کند. «حمزوی» دربارهٔ باز نمایش نهادها و روابط اجتماعی که در جهان امروز در چرخش است به آزمون می‌پردازد و شبکه‌های قدرتی را که درون محرم‌ترین و عمومی‌ترین سپهره‌های اجتماعی می‌خزد، ردیابی می‌کند. مکان رویدادها، جایی است به نام «شارستان» در کنارهٔ کویر. صحرایی بی‌گل و گیاه و قلعه‌هایی مرموز و تو در تو، و مردمی که به شیوهٔ نیاکانی زیست می‌کنند. روابط آدم‌های شارستان با مالک پیر و دور از دسترس آن آمیخته‌ای است از ترس و حُرمت. این مالک پیر، همانند حاکم مرموز رُمان *قصر* کافکا، بی‌آنکه دیده شود، همه جا حضور دارد (بنگرید به رُمان *شهری که زیر درختان سدر مُرد*)، امّا در مجموعه داستان *آسیابان سور*، جای خود را به «هیأت توده‌های بی‌نام و نشان» می‌دهد. اینها و هم‌چنین آدمی به نام «عطاخان گابیانی»، نمایشگر قدرتی تهدیدکننده‌اند که در هر لحظه، ممکن است سر برسند و باقیماندهٔ امیدها و امکان‌ها را جاروب کنند.

در قصّهٔ *شمشاد پیر، باقی‌ماندگان خانواده‌ای بزرگ*، دو دختر بیمار و میانه‌سال به نام پروین و نسرین ماجرای فاجعهٔ زندگانی خود را باز می‌گویند. پسر بزرگ خانواده ـ ابراهیم ـ که سرمایهٔ خانواده را به باد داده ـ مرده است. پروین سرطان دارد و نسرین نیمه نابیناست و هر دو بی‌شوهر مانده‌اند. نسرین در به‌در دنبال شوهر می‌گردد. مردی به نام محسن پلاستیک‌فروش به او وعده‌می‌دهد زنش را طلاق خواهد داد و او را به زنی خواهد گرفت و سپس نسرین را صیغه می‌کند. مدّتی بعد، نسرین باردار و محسن ناپدید می‌شود.

باردار شدن نسرین که در آغاز، سبب اعتراض و پرخاش پروین بود، به تدریج موجب شادی او می‌گردد. نوری در افق پدیدار شده است، امّا سرانجام کودک، مرده به دنیا می‌آید و پروین هم می‌میرد و تاریکی همه جا را فرا می‌گیرد. در قصهٔ *آسیابان سور*، پسری به دنبال پدر به روستاهای شارستان می‌آید و چون صد سکّه طلا دارد و می‌خواهند او را بکشند و سکّه‌ها را صاحب شوند، به آسیای کهنهٔ «سور» پناهنده می‌شود. ماکو آسیابان پیر و خجسته همسر او، جوان رهگذر را در گوشه‌ای از آسیا پنهان می‌کنند. مردم شارستان البتّه دست از تعقیب جوان بر نمی‌دارند. خود پناه‌دهندگان نیز نمی‌توانند از سکّه‌ها بگذرند. نتیجهٔ ماجرا کشته شدن جوان است. قصهٔ سوم، قصهٔ *خرابات*، که ساخت و بافت بسیار بهتری دارد، به‌مرگ «*عطا و فرار* ؟... [دختر خراباتی] می‌انجامد، امّا پایان زندگانی او نیز نامعلوم است.

این قصه‌ها را به‌صورتی فشرده گزارش دادیم، امّا این فشرده، فشرده و خلاصهٔ آن ماجراهایی نیست که در مجموعهٔ *آسیابان سور* آمده است. ماجراهای کتاب را اصلاً نمی‌شود به صورت فشرده باز نمایش داد، چرا که پیوند رویدادها و نیز حالات اشخاص داستانی به هیچ وجه مستقیم نیست. خواننده در زمان و مکان داستان‌گویی در سردابه‌ها و مازهای تاریک، و بی‌پایان راه می‌سپارد. هر آدمی گذشته‌ای دارد که در طول قصه، آن را به صورت ویژه‌ای باز می‌گوید. رهگذر جوان *آسیابان سور* به همان سرنوشتی دچار می‌آید که پدرش در سال‌ها پیش در همین مکان دچار آن شده بود. جوان نقّاشی که در روزی برفی به «خرابات» کنار کویر و دورافتاده از آبادی‌ها می‌آید، در پی ماجرایی است که هیچ طرح و نقشهٔ پیشینی از آن نداشته است. در قصهٔ *شمشاد پیر*، درختی کهن شاهد و ناظر فرو ریختن خانواده‌ای کهن است که تقدیری ناشناخته، فرمان زوال آن را داده است. نسرین، پروین، غلام، رباب، جوان رهگذر، نفیس (تارزن و موسیقی‌دان)، همه، بین گذشتهٔ نیمه-

تاریک و آیندهٔ نامعلوم در رفت و آمدند. همه جا ابرآلود و تاریک است، سپس برای لحظه‌ای ابرها می‌گذرند و خورشید می‌درخشد، امّا بـه زودی ابرهـا بـاز می‌گردند و فضا دوباره تاریک می‌شود. آدم‌ها درمانده نیستند، جنـب و جـوش دارند، برای بیرون شدن از وضعیّت دشوارشان به هـر دری مـی‌زننـد، امّـا سـدّ استواری که در برابرشان کشیده شده، ممکن است کمی دورتر برود، امّا از میان برداشته نمی‌شود. قصه‌ها هـم بیـرون از دانسـتگی روی مـی‌دهـد و هـم درون دانستگی آدم‌ها. رباب، نفیس، جوان رهگذر، جوان نقّاش می‌خواهند با دیگران و با آینده رابطه یابند و در این راستا حتّی به چالش‌هایی دست مـی‌زننـد تـا از ناتوانی و بُن‌بست، توانایی و راه برون شدی بیابند، امّا ممکن نمی‌شـود. تقـدیر از تدبیر آنها زورمندتر است. آنچه به ویژه در قصّهٔ نخست کتاب طُرفه‌تر است، روایت «میمیک» عبّاس است. نوجوانی لال، که همه‌چیز را می‌بیند، و می‌شنود، امّا انگار نه انگار، بود و نبودش یکی است. امّا در واقع داستان این راوی، یعنی این «چشم سوم»، واقعیّت را بهتر می‌بیند و گزارش می‌کند:

عبّاس، همه چیز را می‌بیند امّا انگار نـه انگـار کـه دیـده. طفـل معصـوم و بی‌آزاری است. کسی نمی‌داند توی دلش چیست؟ همه می‌گویند گنـگ اسـت، امّا این چشم‌ها، چشم‌های یک [آدم] گنگ نیست. انگار اسرار همـهٔ دنیـا تـوی این چشم‌های بی‌گناه دفن شده. (۲۸)

آدم‌هـای دیگـر تـا حـدودی واقعیّـت مغشـوش را درسـت نمـی‌بیننـد یـا نمی‌خواهند درست ببینند، امّا عبّاس که «انگار بودن و نبودنش یکی اسـت» بـا «شمّ غریزی» همه چیز را می‌بیند، امّا نمی‌گوید چرا که نمی‌تواند بگوید و توی دلش نگاه می‌دارد. دل او مخزن اسرار «محال شارستان» اسـت. خـود او سـنگ صبور شارستان است. به همین دلیل، جوان رهگذر، رو به عبّاس خم می‌شود و آهسته می‌گوید:

این چشم‌های تو دنیا را می‌تواند پاک و آرام کند پسر. (۳۶)

و همین عبّاس است که دست آخر، فاجعهٔ پیش آمده را با آوایی گنگ در مراسم عزاداری بیان می‌کند:

چشمان درشت سیاه اشکبار عبّاس، همچنان به سر دوخته شده است. آهسته دستش را بلند می‌کند، با انگشت لرزانش به سر اشاره می‌کند. آوایی از لب‌های شکافتهٔ لرزانش [برون] می‌تراود.

بتول، مادر عبّاس می‌گوید: چی می‌خوای بگی ننه جون؟ بگو! به پسرش زُل می‌زند.

عبّاس همچنان با انگشت لرزان به سر اشاره می‌کند. به سر خیره شده است... می‌گرید. لبهایش می‌لرزد. ناله‌ای جویده سر می‌دهد. همچنان با دست، سر را نشان می‌دهد. دست و پا می‌زند. آوایی بلند گنگ از درونش می‌خروشد: اوم ... اوم. (۸۶)

کودکی که در شکم نسرین می‌بالد و دست و پا می‌زند، بشارت دهندهٔ زندگانی جدیدی است. حتّی پروین رو به مرگ را به زندگانی امیدوار کرده است. این کودک به دنیا خواهد آمد و روشنایی حیات‌بخشی برای مادر و خاله‌اش خواهد بود. دکتر مهر ـ خواستگار پیشین پروین ـ و سیما دختر خواهر قهرمانان داستان، هر دو یک عالم لطف و صفا هستند و می‌خواهند به نسرین و پروین کمک کنند. دکتر مهر سفارش کرده است که به موقع او را خبر کنند تا هم کودک نسرین را به دنیا بیاورد و هم پروین بیمار را جرّاحی کند. امّا دست تقدیر نیرومندتر است، او زمانی می‌رسد که هم پروین مرده است و هم کودک مرده به دینا آمده: دکتر مهر بی‌آنکه به کسی نگاه کند سر تکان می‌دهد. من که نمی‌تونم مرده‌ها رو زنده کنم. سر بلند می‌کند. سر تا پای نوزادی را که وارونه در دست زیور کبود شده، نگاه می‌کند. یک ساعت پیش باید زیر شکم رو پاره می‌کردین، بچّه رو در می‌آوردین. یک ساعت پیش باید من می‌آمدم که زندهٔ پروین رو یک بار دیگه می‌دیدم. این بچّه رو هم

می‌کشیدم بیرون. حالا انگار نه انگار که من آمده باشم!

به روایتی آنچه در این قصه‌ها مکرر می‌شود، رنج آدم‌هایی است که سال‌ها مقیّد به عقیده‌ای، وفادار به کسی یا پای‌بند به مکانی مانده و فرسوده‌اند. سپس رفته رفته به خودآگاهی رسیده و بر شرایط موجود شوریده‌اند، امّا همواره پرسشی باقی است که آیا دیر نشده؟

امّا من این تفسیر قصه‌ها را که در پشت جلد کتاب آمده، به این صورت نمی‌پذیرم. به خودآگاهی رسیدن آدم‌ها برای دگرگون‌سازی سرنوشت شرطی است لازم، امّا نه کافی. وضعیّت تراژیک قصه‌ها نشان می‌دهد که در این عرصه، روش‌ها و ضرورت‌ها نیز در کار است. این آدم‌ها بیشتر در دوری بسته می‌چرخند و روش کارشان بنیاد درستی ندارد، همچنانکه پروین برای بیرون شدن از دور بستهٔ زندگانی خود، می‌خواهد شمشاد پیر را که باعث و بانی شوربختی او و خانوادهٔ اوست از ریشه درآورد:

انیس‌مون می‌گفت خون [قربانی] رو بریزین زیر این شمشاد، درخت جون می‌گیره. می‌گفت این شمشاد از گوشت و خون و استخوان و پوست اجداد ما خون گرفته و بزرگ شده. این درخت کلّی خون خورده، خونخوار شده. (۹۸)

می‌دانم که تعبیر نویسنده مجازی است، امّا به هر حال مَجاز هم در زمین واقعیّت می‌روید. پیوند آن مَجاز با این واقعیّت در عرصهٔ فرهنگی نمی‌تواند به این سادگی باشد. صدای دیگری هم در داستان می‌گوید: این درخت شمشاد، خود علامت سرسبزی است. آبادی خانه است. می‌شود زیر سایه‌اش نشست، پس چرا پروین اصرار دارد درخت شمشاد پیر بریده شود؟ یا چرا گمان می‌کند شبی که با مهر در زیر درخت شمشاد، آیین نامزدی بود و نور شمع و سبزی برگ‌ها و سپس باران بهاری رگباروار در گرفت و شمع‌ها را خاموش کرد ... یک ناخجستگی از پیش رقم زده شده، همه چیز را خراب کرد به این دلیل که گفتند: شگون ندارد ... که آب روشنایی را از بین ببرد؟ (۸۸)

این حالات را نمی‌توان خودآگاهی دانست، امّا آنچه آدم‌های داستان می‌کنند و نویسنده می‌نویسد می‌تواند به افسون‌زدگی‌ها پایان دهد یا از شدّت و حدّت آن بکاهد و این را نیز باید گفت که حلّ و رفع ستیزه‌های تراژیک بر عهدهٔ نویسنده نیست، بر عهدهٔ آدم‌های داستانی هم نیست، چرا که در این صورت، ستیزه‌ای در میان نمی‌بود. در این روایت، آن کسی که موقعیّت را ساخته است خود پروین نیست ـ خود قصه هم این را نشان می‌دهد ـ پروین در تنگنا افتاده است ولی نمی‌تواند خودش را در این تنگنا پیدا کند و موقعیّت تازه برای خودش بسازد، امّا نسرین که جسورتر از اوست، به دست خود، دیوار مانع را از میان برمی‌دارد، کودکی و دلیل وجودی خود را می‌یابد ولی او هم به آماج خود نمی‌رسد. در این میان، پروین و سیما و زیور (قابله) و خویشان دور و نزدیک مقصّرند. در واقع بسیار امکان داشت کودک، زنده به دنیا بیاید و این امکان همیشه هست وگرنه زندگانی بی‌معنا می‌شد. حتّی همان راه حل موقّتی «رباب» برای رهایی از دست «عطای گابیانی» در فرار با جوان نقّاش ـ به رغم مخالفت‌های نفیس ـ امکانی است که همّت این زن به آن واقعیّت می‌دهد. او دایرهٔ بستهٔ زندگانی خود را می‌شکند؛ او به نفیس، مُربّی و پدر خواندهٔ خود می‌گوید:

تو همیشه خواستی منو به عطا بچسبونی، امّا عطا جایی تو دل من نداشت و تو این رو نفهمیدی همین پسره به قول تو غربتی لنگ، با یک نگاه تونست منو از عطا بکنه چرا؟ چون عطایی تو دل من نبود. من باید برم سی خودم و این بار ببرم. حتّی اگر این پسره هم منو نبره.(۲۵۸)

امّا آنچه در میان تیرگی‌های داستان می‌درخشد، چشم‌های گویای عبّاس است و دست‌های هنرکار ماکو و اسکدار و پرورش و استادی موسیقایی نفیس و مهر و شفقت دکتر مهر ... که این همه را قلم توانای حمزوی به خوبی پرورانده است. نفیس از یک دختر عادّی سرخورده، رقصندهٔ هنرمند و زیبا

می‌سازد. جوان نقّاش قصهٔ *خرابات* هم طرحی از چهرهٔ رباب می‌آفریند که تحسین‌برانگیز است.

رباب می‌گوید: یعنی چشم‌های من این‌قدر درشت و گیراست؟ اگر من چشم‌هایی به این درشتی داشتم که تا آخر دنیا را می‌دیدم.

جوان نقّاش می‌گوید: از نظر من شما همین یک جفت چشم درشت گیرا هستی. (۲۴۱)

صحنهٔ رقص رباب و موسیقی‌نوازی نفیس کهنسال، گفت‌وگوهای پر گوشه و کنایهٔ نسرین و پروین، وصف نگاه کودک بی‌زبان قصّهٔ نخست، حالات متناقض و گویای نسرینی که دارد صاحب فرزندی می‌شود و وصف موجز، امّا تکان‌دهنده و خونین درگیری عطای گابیانی با انتقام‌جویان در پایان قصه سوم ... بسیار هنرمندانه است و نشان می دهد حمزوی در هنر قصه‌نویسی، دارای پایگاه بلند و والایی است. روی‌هم‌رفته مجموعهٔ داستان او مرکب از سه عنصر مهمّ تکوین روایی است: وصف مستقیم، صحنه‌های نمایشی و تنظیم گفت‌و گوها، و بدون درنگ باید گفت خسرو حمزوی در ترکیب و تلفیق این سه عنصر، توفیق درخور توجّهی در ادب معاصر ایران به دست آورده است.*

* شمارهٔ صفحه‌ها ارجاع دارد به مجموعهٔ داستان *آسیابان سور*، نشر افق، تهران،۱۳۸۲.

افسانهٔ سیرنگ

(منصور یاقوتی، ۱۳۸۲)

به روایت نویسنده، افسانه‌ای در سرزمین کرمانشاه بر زبان مردم جاری است که ریشه‌ای کهن دارد. در این افسانه «اسبی سفید با بال‌های سرخ از درون ماه بیرون می‌آید و در کنار مرداب جولان می‌کند و از ستمگران انتقام می‌گیرد.»[1] داستان *افسانهٔ سیرنگ*. منصور یاقوتی، این افسانه را بازسازی و امروزی کرده است.

خود داستان یاقوتی البتّه مدرن نیست (ظاهراً چند سال پیش نوشته و چاپ شده) و در ردهٔ داستان‌های رئالیسم اجتماعی است که در دههٔ چهل و پنجاه بازار گرمی داشت، مانند *گاوارهبان* دولت‌آبادی و *سووشون* سیمین دانشور و *چراغی بر فراز مادیان کوه* یاقوتی. در این داستان‌ها ستمدیدگان در یک سو هستند و آدم‌های ستمگر در سوی دیگر. رنگ قصه‌ها سفید است یا سیاه. بعد هم سر و کلّهٔ قهرمانی پیدا می‌شود و از ستمگران انتقام می‌گیرد. این داستان‌ها می‌تواند تجربی باشد مانند *گاوارهبان*، یا ساختار استواری داشته باشد، چنان که در *سووشون* می‌بینیم، امّا به هرحال تک صدایی است و گمان می‌رود دیگر امروز نمی‌تواند وجوه غامض حیات اجتماعی ما را تصویر کند.

سیرنگ جوانی است رنجبر و پرآزرم و در مرغداری «آقای مال‌دوست» کارگری می‌کند. صاحبکار، مزد او را می‌خورد و سیرنگ سر به شورش برمی‌دارد و مرغداری را آتش می‌زند و به روستای خود می‌رود. در پی شکایت مال

دوست، او را می‌گیرند و شکنجه می‌دهند. سیرنگ از جا درمی‌رود و تفنگ مأمور را می‌رباید و به کوه می‌زند و در اینجا با چند تن شورشی کوه‌نشین آشنا می‌شود. به اجبار در دزدی شرکت می‌کند. سپس رامیار، شورشی کوه‌نشین، تفنگ او را می‌رباید و سیرنگ به روستای خود برمی‌گردد. یکی از روستائیان او را لو می‌دهد. پس او را می‌گیرند و شکنجه می‌دهند و به سه سال زندان محکوم می‌کنند. قهرمان ما در زندان، شب و روز در فکر انتقام از شکنجه‌گر است. شکنجه‌گر، خود روستایی است و مأمور دولت شده. در کودکی با هم دوست و همبازی بوده‌اند: تالان پسر بگ‌مراد، پسر طوطی، ایّام زندان سپری می‌شود و سیرنگ به روستا می‌آید و بی‌سروصدا به کار مشغول می‌شود، با نازبو ازدواج می‌کند. مدّتی بعد، تالان را در کنار مرداب به دام می‌اندازد و با تهدید اسلحه به سوی مرداب می‌راند:

پرنده‌ای بر فراز باتلاق، پرندهٔ دیگر را شکار کرد. جیغ پرنده برخاست... سیرنگ با فشار اسلحه تالان را به جلو راند. تالان گامی دیگر که جلو گذاشت حسّ کرد که زیر پایش به سرعت خالی می‌شود. با هراس، شروع به دست و پا زدن کرد. برگ‌ها و گیاهان سست ریشه را چنگ می‌زد و همچنان فرومی‌رفت. مرداب در زیر پرتو نقره‌ای ماه، طعمه‌اش را به درون می‌کشید.[۲]

روی‌هم‌رفته، افسانهٔ سیرنگ، مضمون افسانه‌ای قدیمی را دوباره پرداخته و ساخته است و ویژگی داستانی و دراماتیک اندکی دارد. عیب بزرگ کتاب در طرح داستانی (ستون فقرات) آن است. درواقع، رویدادهای کتاب به سمت و سویی می‌رود که نویسنده خواسته است. سیرنگ، بدون زمینه‌های لازم پیشین، سر به عصیان برمی‌دارد و مرغداری مال‌دوست را آتش می‌زند و سپس بی‌خیال به روستای خود می‌رود و بی‌خیال در آنجا می‌ماند. لابد پی خود تصوّر می‌کند که صاحبکار و مأموران، آتش گرفتن مرغداری را بلای آسمانی پنداشته و کاری به کار او نخواهند داشت. آدمی از این دست شاید بتواند «ابلهی» باشد

مناسب حضور یافتن در قصه‌ای کمیک، امّا به هیچ‌وجه نمی‌تواند «قهرمان» قصه‌ای حماسی باشد. به کوه پناهنده شدن او نیز اتفاقاً هم ناتوانی او را نشان می‌دهد و هم ضعف روحی او را. کامیار به او می‌گوید زندگانی در کوهستان خطرناک است و به کوه گریخته، چاره‌ای جز دزدی ندارد. سیرنگ که در ظاهر از این مسائل بی‌خبر است می‌گوید:

یه عمره کارگری می‌کنم، عادت کرده‌ام نان بازوام را بخورم.

پس چه؟ یه یاغی اگه از مال مردم برنداره نمی‌تواند زندگی کنه. با گیاه و علف که نمی‌شه گذراند! به مردم هم نمی‌شه اعتماد کرد... تو بچّه‌ای و چیزی حالیت نیس.[۳]

این دو پس از این بگومگو، همان روز از گردنه به دشت سرازیر می‌شوند و به گلّهٔ گوسفندی نزدیک گشته، چوپان را فراری می‌دهند و گوسفندی می‌دزدند و باز به کوه می‌زنند. اگر به کوه زدن سیرنگ را معلول بی‌تجربگی و جوانی او بدانیم، همکاری بی‌درنگ او را با کامیار در دزدی نمی‌توان به آسانی پذیرفت. «آخر، او عمری نان از عمل خویش خورده است» چطور یک مرتبه و بدون هیچ تکانهٔ روحی، صاف و ساده پشت سر کامیار راه می‌افتد و به دزدی می‌رود؟

البتّه در هر داستان خوبی، کشش و جاذبه‌ای مناسب هم وجود دارد. شخصیّت با شخصیّت‌های اصلی داستان باید به نوعی ما را مجذوب کنند، به طوری که ما بتوانیم در مصائب، همراه او گریه کنیم، در نیک‌بختی‌ها همراه با او به شور و شوق درآییم. از سیرنگ می‌شد انتظار داشت که پس از سه سال زندانی کشیدن، به عمق ستمگری پی برده باشد و آنچه را که در پس پشت ماجراها ـ از جمله عامل شکنجه‌گر شدن تالان ـ پنهان است، دریافته یا دست‌کم بویی از آن برده باشد، امّا در شخص سیرنگ، چنین تحولی نمی‌بینیم. او در آغاز به انگیزهٔ انتقام، مرغداری را آتش می‌زند و در پایان هم به همان انگیزه، تالان را در مرداب غرق می‌کند. او در بزنگاه سرنوشت‌ساز، یعنی در زندان ـ

شناخت تازه‌ای پیدا نمی‌کند و به رغم همهٔ زیر و بم‌های تجربه در زندان و آشنا شدن با انواع خلافکاران، ماهیّت درست روابط اجتماعی را درنمی‌یابد. در کوهستان رامیار می‌کوشد او را متوجّه این نکته سازد که این شکم صاحب مرده هم خوراک می‌خواهد، در کوه نیز خوراکی یافت نمی‌شود پس باید به مال دیگران دستبرد زد، امّا سیرنگ پاسخ می‌دهد: دزدی بَدِه.

خوب، گیریم سیرنگ بی‌سواد و بی‌تجربه در آغاز کار متوجه قضایا نیست، امّا پس از دو بار دستگیر شدن و شکنجه دیدن و سه سال زندان، می‌بایستی سرنخی به دست آورده باشد. او به همان آسانی که تصمیم به انتقام گرفتن می‌گیرد می‌توانست گناه تالان را ببخشد یا به قسمی دیگر، تالان را تنبیه کند یا تبدیل به مبارزی مسلّح شود. همچنان که وجه اخیر در *چراغی بر فراز مادیان کوه*، روی داده است. آنچه سیرنگ را به طور مستقیم و بی‌درنگ به سراغ تالان می‌فرستد، به راستی میل نویسنده است که بر حسب تصادف در یکی از فرازهای مهمّ کتاب ـ یعنی پس از خرید اسلحه از کریم هم‌زندانی شخص اصلی ماجرا ـ خود را نشان می‌دهد:

هنگامهٔ کمین. شکیبایی تا لحظهٔ موعود. خشم مقدّس کنترل شده(!؟) بر بستر سیلاب مذاب کینه‌ای سوزان. اکنون پلنگ به چنگال‌های فولادین مسلّح شده بود. پلنگ تیغه‌های مضرّس زاگرس.[۴]

آمدن عبارت‌های شبه شاعرانه و سستی از این دست در کتاب، نشان می‌دهد که نویسنده روان‌شناسی آدمهای داستانی خود را کلاً به دست فراموشی سپرده و اثر خود را به طراز نوشته‌ای تبلیغی رسانده است. کدام پلنگ تیغه‌های مضرّس کوه زاگرس؟! کدام خشم مقدّس!؟ عبارت‌هایی که متأسفانه در *کلیدر* دولت‌آبادی، *در نفرین زمین* آل احمد و در *چراغی بر فراز مادیان کوه* خود یاقوتی و در بسیاری از داستان‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰ بازتاب یافت و به تکامل و بالیدن قصه‌نویسی فارسی آسیب زیاد رساند.

کتمان نباید کرد که داستان در دورهٔ شاه نوشته شده و در آن دوره این قبیل داستان‌ها که طبل مبارزه و انقلاب می‌کوفت، طالبان بسیار داشت امّا هم‌رأیی همگانی دالّ بر درست بودن قضایا نیست. مبارزه با حکومت شاه به جای خود، امّا هنر را وسیلهٔ تحریک و تهییج قرار دادن که فضای ادبی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ را اشباع کرده بود، راه به جایی نبرد. بنابراین یاقوتی یا می‌بایست داستان خود را دوباره می‌ساخت و می‌پرداخت یا آن را چاپ نمی‌کرد. نوع (ژانر) داستان البته حماسی است، امّا حماسه نیز انواع بسیار دارد. در نوع والای حماسه، آنچه بر فضای قصه حکمفرماست، کینه‌جویی کورکورانه نیست. آگاهی درست از ضرورت ستیزه (Agon) است. سیرنگ از همان آغاز داستان به راه نادرست می‌رود، مرغدانی صاحبکار را آتش می‌زند و سپس خود را به دست تصادف می‌سپارد. نویسنده‌ای می‌خواهد ما را متقاعد کند که او پس از شکنجه شدن به دست تالان، فردی انتقامجو شده است.

زخم و عفونت پاهایش بعد از چند هفته ترمیم یافت، امّا زخم عمیق ودردناکی که بر روانش وارد آمده بود، دهان نمی‌بست و بهبودی نداشت. گویی باید تا پایان عمر، حفرهٔ خون‌آلود و چرکین روحش را تماشا می‌کرد و بر خود می‌پیچید. هیچ‌گاه آن‌گونه دست و پا بسته، تحقیر نشده بود.[۵]

از این سپس می‌دانیم که او به طور صاف و ساده و یکراست به سوی انتقامجویی پیش خواهد رفت و هدف انتقام او، «تالان» خواهد بود. در این راستا دیگر جایی برای حدس و گمان‌های دیگری که موجب گیرایی ماجراهای بعدی خواهد شد، وجود ندارد و داستان به سوی پایانی محتوم خواهد رفت. در مثل، سیرنگ پیش از گیرانداختن تالان در کنار مرداب، در مزرعه با ماری خطرناک رویاروی می‌شود. مار به او حمله می‌آورد و او نیز با تیغهٔ تیز داس به مار حمله می‌کند. تیغهٔ برنده داس بر گلوگاه مار بند می‌شود و سرش را به گوشه‌ای پرتاب می‌کند.

سیرنگ شاخه‌ای چوب خشک از زمین برداشت و پیکر مرده مار را از تیغهٔ داس جدا کرد و دور افکند. ردّ خون را با خاک و یونجه روفت و گفت: غافلگیرم اگر می‌کرد، می‌زد.[۶]

مار، تالان است و داس سیرنگ، همان اسلحه‌ای است که او سپس به سوی تالان نشانه خواهد رفت. این صحنه که خالی از گیرایی ویژه‌ای هم نیست، رویدادهای آینده را پیشگویی می‌کند. خواننده در اینجا می‌تواند حدس بزند که در نبرد سیرنگ و تالان، آنکه بازنده خواهد بود تالان است. از این‌رو دیگر برای خواننده جایی برای گردش خیال باقی نمی‌ماند و صحنهٔ آخر، بدون هیچ‌گونه تنشی با پیروزی سیرنگ به پایان می‌رسد. به ویژه آنکه تالان در برابر اسلحه حریف هیچ مقاومتی نمی‌کند. به التماس می‌افتد، طلب عفو می‌کند، امّا رام و دست‌آموز پس پس می‌رود و در مرداب غرق می‌شود. مشکل می‌توان چنین ماجرایی با چنین پایانی را قصه‌ای حماسی شمرد.

آنچه در زندان بر سیرنگ و زندانیان دیگر می‌گذرد، یک ماجرای فرعی (Episode) معمولی است که در رشتهٔ اصلی قصه به خوبی پیوند نیافته است. در اینجا آدمی خیالاتی هست که از سوررئالیسم و رئالیسم جادویی طرفداری می‌کند: یاغی... چه زیبا... من زندگی ترا با قلم به تصویر خواهم کشید... رئالیسم دیگر کهنه شده. ترکیبی از سوررئالیسم *بوف کور* با *صد سال تنهایی* مارکز! شخص دیگری در اتاق سیرنگ هست که آقای «هرجا باد بیاد» نام دارد. کارمند بانک بوده و پنجاه میلیون تومان به جیب زده. دیگر یاغی و گردنه‌بگیر است و با کسی حرف نمی‌زند. حاجی غلام هم هشتاد میلیون تومان اختلاس کرده و شعرهای بندتنبانی می‌گوید. نویسنده‌ای هم هست که پیشتر مدّتی در بند سیاسی بوده و اکنون به اتّهام کلاهبرداری سر از بند عادّی درآورده است. در این هنگامه‌ها سیرنگ در این قسم افکار غوطه‌ور است:

به خاطر یه لقمه نان اسیر شدی. مختار مرا لو داده؟ چرا؟ نه بهتره بـه ایـن شایعات گوش ندم. من باید سه سال تو این لانهٔ روباه زجـر بکشـم؟ چـرا کـه صاحبکار، حقّم را بـالا کشـید و بایـد لام تـا کـام حـرف نمـی‌زدم و بـه روی مبارکش نمی‌آوردم؟ امّا خوب اموالش را بـه آتـش کشـیدم! دسـتت درد نکنـه سیرنگ، دستت بی‌بلا! می‌ارزه به حبس و کتک و زندان و خون دل خوردن![۷]

در همهٔ این اوصاف و گفته‌ها آوای آن «صدای مزاحم»، آن صدای دانای کل را می‌شنویم که حرف‌های خود را بر زبان شخص اصلی داستان جاری می‌سازد و این آوای مزاحم به جای اینکه حسّ همدردی ما را برانگیزد ما را از سـیرنگ دور مـی‌سازد. او ـ چنانکه در داستان به روی صحنه می‌آید ـ شخصیتی تـک بُعـدی اسـت همانند تنگسیر صادق چوبک، با این تفاوت که تنگسـیر (زائـر محمـد) چوبـک از همان آغاز ماجرا شخصی باتجربه، زیر بار نرو، کلّه‌شق.... شناسانده می‌شود که می‌شود انتظارهای بسیاری از او داشت. او می‌تواند هم آدمی دلسوز، مهربـان و مشـفق باشد و به دیگران کمک کند و هم می‌تواند در صورتی کـه حقّـش را بخورنـد، آدم بکشد، امّا سیرنگ فاقد توانایی شخصیتی چندگانه است و از این‌رو آنچه در سراسر داستان، او را به پیش می‌راند، حس انتقامجویی است بدون درک درست از موقعیت شخصی یا اجتماعی. بنابراین افسانهٔ سیرنگ، از فراز و نشیب‌هـا و تـنش‌هـای لازم رمان یا قصه کوتاه حماسی بی‌بهره است و نمی‌توان آن را قصه‌ای خـوش سـاخت شمرد. «رایش» آدم خیالاتی کتاب در جایی می‌گوید:

کار من وصف رنگ‌های تیره و غم‌انگیز زندگی و رسوخ در باطن اشـیاء و اجسام است. من چیزهایی می‌بینم که کسی ندیده اسـت، ماننـد حرکـت شـیرهٔ نباتی در گلوی آوندها. بگذار انگ فرمالیسم به من بزنند... من برای جـان‌هـای منزوی و در خود فرورفته، برای ارواح پریشان و سایه‌های مبهم زنـدگی مـی‌نویسم. نثر من و شعر من به ظرافت بال سنجاقک‌هاست و شفافیّت شبنم.[۸]

این گفته‌ها برخلاف پندار سیرنگ نامفهوم و بی‌سروته نیست و معنایی مهم دارد. «رایش» نویسنده، البتّه معرّف نوع خاصّی از داستان و شعرنویسی است، شاید نظری به *بوف کور* هدایت داشته است، امّا مغز کلام او درباره انواع دیگر قصه‌نویسی هم راست می‌آید. آری نویسنده با نیروی آفرینشگر خیال هم رنگ‌های تیره و غم‌انگیز زندگانی را وصف می‌کند و هم رنگ‌های شادی‌بخش و حماسی آن را. هم در باطن اشیاء و اجسام رسوخ می‌کند و هم در ژرفای مجموعه مناسبات جامعه و انسان‌ها و البتّه ترکیبی از این دو، داستان یا شعری می‌سازد که می‌تواند از مرز امروز بگذرد و به آینده برسد. روشن است که *افسانهٔ سیرنگ* به این مرز نرسیده است.

البتّه منصور یاقوتی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ داستان‌های خوبی نوشت: *زخم، گل خاص، داستان‌های آهو دره*.... و این داستان‌ها طرز زیست و دگرگونی‌های زادگاه او را نشان می‌دادند و هم‌چنین جنبهٔ عام نیز داشتند. روی هم رفته، او داستان کوتاه‌نویس است و در این زمینه آثار ارزنده‌ای به وجود آورده است.

پی‌نوشتها

۱. *افسانهٔ سیرنگ*، ص ۱۲۰.
۲. همان کتاب، ص ۱۲۲.
۳. همان، ص ۳۰.
۴. همان، ص۱۱۶.
۵. همان، ص۶۶.
۶. همان، ص۱۱۸.
۷. همان، ص۷۸.
۸. همان، ص۶۰.

گُرازها*

(رُمان، محمدعلی فرشته حکمت، ۱۳۸۵)

در عرصهٔ ادب فارسی، رمان‌های واقعگرای و به‌تازگی رمان‌های نو بیشتر رواج داشته‌است، امّا در دههٔ اخیر، رمان‌های پست مدرنی نیز نوشته و چاپ شده است که باید در بوتهٔ نقد گذاشته شود، مانند رمان *هیس* محمّدرضا کاتب. طرح داستانی این رُمان، بازگردنده و مدوّر است و پایان آن ما را به آغازش ارجاع می‌دهد. رُمان‌های دیگری نیز در این زمینه عرضه شده؛ مانند رمان *خودکشی در قاب عکس* پژک صفری، *خواب خرچنگ‌ها* علی‌اکبر سلیمان‌پور (۱۳۸۲)، *رؤیای تبّت* فریبا وفی (۱۳۸۵)، *گرازها* اثر محمّدعلی فرشته حکمت...

فرشته حکمت قصهٔ کوتاه می‌نویسد، شعر هم می‌گوید و تاکنون به قلم او دو مجموعه قصّهٔ کوتاه و یک مجموعه شعر نو نوشته شده و به چاپ رسیده است. رُمان *گرازها* (۱۳۸۵) رُمان مفصّلی است که اسطوره، سیاست، روابط اجتماعی، خرد و عقلانیّت دوره و محیطی ویژه را در جامهٔهزل و ژاژنمایی به عرصهٔ داستانی آورده است.

---

* روزنامهٔ *هموطن*، اسفند ۱۳۸۵.

رمان *گرازها* تا حدودی شبیه رُمان *سیمای زنی در میان جمع* اثر هینریش‌بل است. رُمان *سیمای زنی در میان جمع*، داستان زندگانی زنی است در زمان صدارت هیتلر و فضای فاشیسم حاکم در آن زمان، وقتی دوران فاشیسم هیتلری به سر می‌آید، این زن احساس تنهایی می‌کند و همه او را می‌رانند. راوی به هر کسی برخورد می‌کند از سابقه و علایق این زن می‌پرسد ... مُدام از دیگران پرسش می‌کند. همین‌جور تصویرهای گسسته با هم جمع می‌شوند. این زن، سخت تنها و منزوی است. البتّه توقّعی که من از این رُمان، یعنی رمان *زنی در میان جمع* داشتم برآورده نشد. می‌توانم بگویم مطالب تکراری زیاد دارد، امّا رمان *گرازها* روایتی دیگر است. این رُمان از واقعیّتی صحبت می‌کند که این واقعیّت روشن نیست. واقعیّتی است که به‌طور گسسته بسته گفته می‌شود و ما تاریخ دقیق وقایع را نمی‌دانیم و نمی‌توانیم معیّن کنیم که آن همه وقایع و اتّفاقات مربوط به چه سال یا دهه‌ای بوده. در اینجا این پرسش مطرح است که آیا خواننده با شیوهٔ تداعی آزاد باید زمان این وقایع را حدس بزند یا زمانی متناسب با وقایع روایت در ذهن خود بیافریند؟ البتّه منظورم انتقاد نیست بلکه اشاره به ساختار داستان است. گاهی زمان، زمان حاضر است. گاهی نوع همزمانی در سیر وقایع می‌بینیم. برای اینکه بتوانیم راحت‌تر صحبت کنیم از اتوریته‌ها می‌گوییم. درمثل نیرو یا شخصیّتی که به‌طور محسوس حضور ندارد، امّا حضور او احساس می‌شود. چه زمانی که شخص گم می‌شود یا زمانی که گرازها و لاشخورها به آدم‌ها و قرقی‌ها به پرندگان حمله می‌کنند.

اینها به اصطلاح، دشمنان سه‌گانه‌ای هستند که در برابر جماعتی که در ترکیب قومیّت‌های مختلف در منطقه فامور مسکن گزیده‌اند، حضور دارند.

محوّر داستان با سه شخصیّت شکل گرفته است: کمند ناودیس، مددکار اجتماعی، مویه زال معلّم سوادآموزی و ذنوبی شکسته‌بند، دامپزشک. نویسنده با شکل‌بندی ویژهٔ اجتماعی ـ تاریخی تماس گرفته و دارد آن را با بیان و زبان

جدیدی توضیح می‌دهد و مجسّم می‌کند. باید در اینجا اشاره کنیم به رُمان خسرو حمزوی به نام *شهری که زیر درختان سدر مُرد* و رمان دیگری به نام *رقص اشباح* اثر رومن گاری. نویسندگان آنها شخص یا نیروی خاصّی را اسم نمی‌برند. در این دو کتاب، نیروی فراگیری هست که به همه نیروهای تابعه جهت می‌دهد. درمثل در *شهری که زیر درختان سدر مُرد*، در واقع خان و مرشدی هست که در منطقهٔ شارستان، هم فرمانرواست و هم شخص مقدّسی است. زمینهٔ این رمان، یعنی رُمان (*شهری که ...*) به‌کلّی سیاه است در حالی که زمینهٔ رُمان *گرازها* سیاه نیست بل خاکستری است و ما می‌توانیم وقایع را به زبان قدیمی‌تری بیان کنیم. این دشمنان سه‌گانهٔ آسیب‌رسان، یعنی گرازها، قرقی‌ها و لاشخورها هستند که به عنوان پرسناژ در رمان حضور دارند، البتّه گرازها همواره حضور بیشتری دارند و ترس اهالی بیشتر از این جانوران خطرناک و خراب‌کار است. امّا وقتی که پای قرقی‌ها در قتل‌عام پرندگان مهاجر دریایی به میان می‌آید، گویی داسی سرد از آسمان جلگه فامور در گذر است. مضمون این شعر شاملو همراه با معصومیّت پرندگان در اینجا حضور دارد (داسی سرد از آسمان گذشت، یعنی پرواز کبوتران ممنوع است) و امّا رابطه‌ای که کمند ناودیس با آن دو تن دیگر به‌عنوان مددکار اجتماعی دارد رابطهٔ چندان مطلوبی نیست.

او نه چندان محبوبیّت دارد نه چندان مورد نفرت است. چیزی که در این زن هست زیبایی و طنّازی فوق‌العادهٔ اوست و نیز به سبب کنجکاوی، اطّلاعات بسیار از وقایع کسب می‌کند و در همهٔ رویدادها حضور دارد. او مُعرّف نوعی ویژگی‌های زنانه‌است که در این منطقهٔ نیمه اساطیری، نیمه امروزی و نیمه واقعی پدیدار شده است و امّا شخصیّت آن دو نفر دیگر، یعنی مویه زال و دامپزشک، هر کدام خصوصیّات خاصّ خودشان را دارند. اوّلین چیزی که به چشم می‌خورد، خصومت آنان به یکدیگر است. آنها در همهٔ موارد با هم

مخالفت دارند. داستان، همان‌طور که ادامه پیدا می‌کند، ما استنباط می‌کنیم که اقوام ساکن در آنجا در طول تاریخ دچار چنین گرفتاری‌هایی بوده‌اند. آنها به رغم بحران‌های طبیعی و اجتماعی، زحمت می‌کشند، محصول به‌بار می‌آورند، امّا نیرویی زیان‌کار می‌آید و دست‌رنجشان را از بین می‌بَرد. در چنین هنگامه‌ای آنها مرکزیّت و نیروی تشخیص خودشان را از دست می‌دهند و به کُنه قضایا پی نمی‌برند و شروع می‌کنند به مذاکره و اقدامات دفاعی. هیچ یک از کارهایی که اینها انجام می‌دهند، این مرداب چندین هزار ساله را نمی‌خشکاند. به‌هر حال، این روند ادامه پیدا می‌کند و طی آن کمند ناودیس، رابطه‌اش با مویه زال بیشتر می‌شود که بعد از مدّتی آن اتّفاق کذایی در پستوی قهوه‌خانهٔ عمّه اشپیون می‌افتد... که این رابطه نه برای اهالی خوشایند است نه برای ذنوبی شکسته‌بند نه برای زنان آبادی. زن‌ها مُدام دربارهٔ کمند ناودیس صحبت می‌کنند. مثل زنان رخت‌شویی که در رمان *شب زنده‌داری فینگان‌های* جویس نشسته‌اند کنار رودخانه و از یک زن جوان بدگویی می‌کنند. هر جا که کمند ناودیس حضور ندارد نُقل محافل زنان منطقه است.

رفته‌رفته با از بین رفتن خانوادهٔ فلخود و مویه زال و ذنوبی شکسته‌بند و دیگران، داستان از اوج به فرود رو می‌کند. شخصی هم گاه اینجا و آنجا پدیدار می‌شود که ما فقط او را از لباس‌هایش می‌شناسیم. این شخص در پایان ماجرا در منطقه ناپدید می‌شود.

ما این شخص ناشناس را انگار، بعد از وارد شدن کمند ناودیس به شهر «سبز» می‌شناسیم و دوباره این مرد را می‌بینیم. شهری که هم نُماد آرمانی و هم دنیای واقعی کمند ناودیس است. وقتی کمند ناودیس در زمان ورود به شهر با مرد لباس طوسی برخورد می‌کند، می‌گوید:

«این مرد، خاصیّتی شبیه اکسیژن صبحگاهی دارد.» هویّت و کاراکتر این مرد در داستان به ورطهٔ تعلیق درغلتیده است. این مرد که بدون هیچ دلیلی

اینجا و آنجا در زمان‌هایی بس کوتاه به داستان وارد و خارج می‌شود، معلوم نیست چه نقشی دارد و معرّف چه جریانی است؟ آیا با یک گمانه‌زنی می‌شود گفت که این مرد آشکار و نهان در داستان، همان راوی قصه است؟ همان‌طور که در رُمان *رومن‌گاری* می‌بینیم یا در رمان *شهری که زیر درختان سدر مُرد*، رمان به پایان و نتیجهٔ قطعی خودش می‌رسد. یا اتّفاقی که در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، اثر پیرزاد می‌افتد. در این رمان، زنی است که شخص نویسنده خواسته‌است از نظرگاه فمینیستی، روحیّات او را تشریح کند. خوب فمینیسم دو صورت دارد: جناح چپ و راست، جناح چپ فمینیسم می‌گوید زن در خانه کار می‌کند، بچّه بزرگ می‌کند، امّا مزدی دریافت نمی‌کند. امّا جناح راست فمینیسم، کسانی مثل ویرجینیا وولف و کریستوا باور دارند زبان، نهادهای اجتماعی، فلسفه و ادبیّات و موسیقی، همه رنگ مرد سالاری دارد و در موارد دیگر هم غلبه با مرد است. زن باید پذیرنده باشد و مرد، عامل و این قسم روابط به نظر جناح راست فمینیسم پذیرفتنی نیست. در رمان *گرازها* با اینکه کمند ناودیس بر مویه زال و ذنوبی برتری‌هایی دارد، امّا در مواردی پذیرنده است. در جایی در رمان، کمند ناودیس با سیمای به‌تقریب پذیرنده به روی صحنه می‌آید. او مویه زال در توفان گیر افتاده‌اند و تنها پناهگاه، «قهوه‌خانهٔ عمهٔ اشپیون» است، که ناودیس دست مویه زال را می‌گیرد و به پستوی قهوه‌خانه می‌بَرد. در گوش او غرّشِ گردباد، صدای تنش و تقلّای نیروی تمنّاست. دقایقی بعد کمند ناودیس چیزی نیست «جز تفالهٔ جویدهٔ انگور»، خود او نیز باور دارد که صید در پی صیّاد می‌رود:

پرنده‌ای زیبا برای صید شدن به سمت قرقی بی‌رحم هجوم می‌بَرد.

باور مویه زال نیز این است که: هر زنی در ذات خود، همان شیطان است. منتهی به شکل‌ماری خوش‌خطّ و خال و فریبنده. (۴۰۳)

گفت و گوی این دو از منشور هزل‌آمیزی می‌گذرد. زن از پرنده و صیّاد و

صید حرف می‌زند و مرد از چکیدهٔ عرق روح و تن، معنا بیرون می‌کشد و گردباد همچنان پیام‌آور نابسامانی خود است و زمان از حرکت باز ایستاده تا فضای تهی حافظه‌اش را با تداوم هستی بینبارد.؟ می‌رود که روایت اصلی کتاب، دربارهٔ زن و مرد و تداوم وجود آدمی از این مرحله نیز برگذرد و نویسنده گویا این فراروند را «مضحکهٔ همیشگی» به‌شمار آورده است، چرا که می‌گوید:

شیر و عسلی که فرشته‌ها برای دنیای آغازین ما بُردند، برای هفت پشت‌شان بس بود. نمک خدا را خوردند و نمکدان را شکستند، یعنی از همان آغاز شیشهٔ عمر ما را هم به سنگ زدند. (۳۰۱)

این نظر، یعنی تساوی زن و شیطان بیشتر از فرهنگ و پیشا ـ دهش مسیحی و در اصل به تمامی از فرهنگ مانوی آب می‌خورد و به هر حال به فلسفه‌ای می‌رسد که باور دارد در این دورهٔ زمانی، شیطان (اهریمن) در افق زندگانی دست بالا دارد. در بین داستان‌نویسان مُدرن، این احساس و باور حادّ بدبینانه در هِنری جیمز، کنراد و پس از آنها در ساموئل بکت نیرومندتر است. جیمز در نمایشنامهٔ *برج عاج* به این نتیجه می‌رسد «عوامل سیاه و بی‌رحمی که در پس پشت مالکیّت و ثروت پنهان است» و این احساسی است در ما «نیروی بدی و زیانکار، در شدّت و حدّت آن» یکی از نمونه‌های این نیرو، زن داستانی از رُمان‌های جیمز است به‌نام Mme de Bellegarde ، او شوهرش را می‌کُشد و دخترش را می‌فروشد. این درونمایه در بیشتر داستان‌های جیمز در رُمان آمریکایی بعد از او تکرار می‌شود. پدر جیمز نیز که فیلسوف بود باور داشت «عنصر بدی و شیطان در طبیعت ما موجود است که حتّی بر نیروی نیکی می‌چربد. (بنگرید به *کودکی از دست رفته*، گراهام گرین، ص ۳۰، نیویورک، ۱۹۵۲) کنراد نیز نیروی شرّ را همه جا دست‌اندرکار می‌دید و از «جوشش و تب‌و تاب، ریشخند و شوربختی که می‌تواند بر نیرومندترین شورهایی که نزد

انسان شناخته شده است، تحمیل شود» سخن می‌گفت. در ادب کهن و معاصر ما نیز به طور پیوسته یا گذرا از نیروی شرّ سخن گفته شده است. رُمان *گرازها* نیز جاهایی از نیروی زیانکاری که جلگهٔ فامور را تهدید می‌کند و نیز در طبیعت فامور‌یان موجود است، پرده برمی‌دارد. گمان می‌رود که فامور‌یان «دنیای پرآشوب بیرون را به درون خود بُرده‌اند و در نتیجه تعادل روحی و عقلانی‌شان به‌هم خورده است.» (۳۷۷)

در روایت نخستین *گرازها* در کتاب «مویه زال، چاپ اول، ۱۳۸۰» این عبارت‌های شعرگونه آمده است که به تفسیر رمان *گرازها* کمک می‌کند.

ناگهان دیدم دریاچهٔ [پریشان] در ثقل تمرکز هستی با عطسه‌ای شلال ترقید و به یُمن آن تکانهٔ شورانگیز، مویه زال متولّد شد. نوزادی خزه‌پوش که با همسرایی زنجیره‌های فراگیر ماهیان از زهدان آب بیرون خزیده بود تا از حیلهٔ فرسایندگان آب و خاک پرده بردارد.

اگر همهٔ رویدادها و گفت‌وگوها و گیر و دارهای داستان در همین زمینه بود، درواقع ما را با ماجراهایی سنگین و تراژیک رویاروی می‌ساخت که خواندنش نیز البتّه به احتمال ناممکن می‌شد، امّا نویسنده برای تبدیل قصه به قصه‌ای معلّق و پست مدرن، عناصر تازه وارد داستان کرده است که می‌توان آنها را عناصر گروتسک، استهزائی و هزل‌آمیز و گاهی مشمئزکننده نامید. اشخاصی که حامل این روایت های شکّاکانه، استهزایی، و ناقل گفتارهای درهم و برهم‌اند، زیادند (مانند فسفات فلخود؟ «ضد» (میمون آورده شده از آفریقا)، ملعبهٔ ملهوف (زن پیرکولی، طالع‌بین و پیشگو) دوشیزه اجامر اخکوک، چرخ بازیگر قلا جوری... اینها اشخاصی هستند که در پیرامون سه شخصیّت اصلی گرد آمده‌اند و هر کدام به سهم خود، دایرهٔ مُشکل‌ها را گسترده‌تر می‌سازند. سخن و کردار این اشخاص، رنگ مضحکی به رمان می‌دهد. مردم فامور می‌خواهند مشکل پیدایش گرازها و ناپدید شدن آدم‌ها را حل کنند. پس

کدخدا را با هواپیمایی بدون خلبان به قطب جنوب می‌فرستند تا او تعدادی پنگوئن به فامور بیاورد و به مدد پنگوئن‌ها، دفع شرّ گرازها بشود، امّا در بین راه، هواپیما خراب می‌شود و در یکی از جنگل‌های آفریقا سقوط می‌کند. بومیان، کدخدا را زنده دستگیر می‌کنند و قصد قربانی کردن او را دارند. موئیرا، دختر رئیس قبیله، جان کدخدا را نجات می‌دهد و این دو همراه با هم به سوی فامور راه می‌افتند در حالی که میمون بازیگوشی نیز خود را به زور و حیله همسفر آنها می‌سازد. آمدن این میمون به فامور، فقط مشکل‌ها را نمی‌گشاید، بلکه قوز بالا قوز اهالی می‌شود و صحنهٔ زندگانی فامور‌یان تبدیل به صحنهٔ شهر فرنگ می‌شود. در نتیجه «طرح صدور پنگوئن به جلگهٔ فامور»، فنّی برای مقابله با دشمن است که ناموفّق و معلّق می‌ماند. (۲۰۷)

رُمان *گرازها* به این اعتبار، قصه‌ای پست مدرنیستی است و حرف و حدیث‌ها از آسمان و ریسمان؟ می‌گوید. کلمات و آدم‌ها کش می‌آیند و کوچک و بزرگ می‌شوند. راوی، گذشته و زمان حال آدم‌ها و مکان‌ها را تخریب و بدشکل می‌کند (در مثل قدّیسه شدن دوشیزه اخکوک) و ریخت و طرح کلّی کار را به حال تعلیق درمی‌آورد و در همه رویدادها و گفتارها رنگ هزل و طنزی وارد می‌کند که در آنها بازی‌های زبانی به شدّت دیده می‌شود. در میان معرکه که نویسنده ساخته، تشخیص واقعی و نه ـ واقعی، جدّ و هزل دشوار است، امّا او گاهی به جای تجسّم رویدادهای معلّق و نامشخّص که در مرز جدّ و شوخی قرار می‌گیرد، به ارائهٔ نظریّه‌های پست‌مدرنیستی می‌پردازد که قصه را طولانی و خسته‌کننده می‌سازد: «مانند انبیقی پیچیده، عصاره و جان سوژه و اوبژه را از دل تصویر بیرون کشیده بودند... » (۴۷۶). البتّه کتاب‌در جای مناسبی و با این عبارت پایان می‌گیرد:

سال‌های سال گذشت و محاسبات کوری که سرنخ در پرتگاه‌ها گم کرده بود، ناگزیر در برزخ دنیای کمند ناودیس رخ‌نمود تا سال‌های بعد در قصه‌های

مادربزرگ‌های فاموری متجلّی شود

خواننده باید بقیّهٔ داستان را خودش حدس بزند. رمان در جای خوبی تمام شده، چون زمینهٔ کتاب خاکستری است، در واقع خواننده می‌تواند از واقعه‌ها و حادثه‌ها که گاهی ما را به آستانهٔ تاریخ می‌برند مثل همه کارهای مدرن و پست‌مدرن ـ آگاهی نسبی پیدا کند. رُمان با «اتوریته‌ها» دست و پنجه نرم می‌کند. رُمان *گرازها* می‌خواهد بگوید تا زمانی که شما حقیقتی مطلق در دست داشته باشید، هیچ‌چیز دیگری را نمی‌توانید بپذیرید.

این همان چیزی است که رومن گاری در رمان‌هایش می‌گوید، برای همین است که رمان *گرازها*، رمان‌های رومن گاری را تداعی می‌کند. صرف نظر از اینکه نویسندهٔ *گرازها* تاکنون هیچ یک از آثار رومن گاری را نخوانده است، امّا این قبیل تداعی‌ها در حین خواندن *گرازها* هم‌چنان با خواننده همراه است.

در رمان *رقص اشباح* رومن گاری، ستوان جوان آلمانی که مسؤولیّت تیرباران کردن عدّه‌ای یهودی را داشته، وقتی که محکومین را لخت می‌کند، در حین فرمان آتش، یکی از محکومین به نام (چنگیز کهن) پشتش را به افسر فرمانده می‌کند و می‌گوید بیا از [...] بخور. بالاخره افسر آلمانی آنها را می‌کشد. بعد از آن، چنگیز کهن در تمامی اوقات در ذهن افسر فرمانده حضور داشته و آنی او را راحت نمی‌گذاشته. پس از مدّتی افسر فاشیست، رئیس‌شهربانی مونیخ می‌شود و در یکی از جلسات سخنرانی‌اش در حالی که داشته به زبان آلمانی سخن می‌گفته، ناگهان شروع می‌کند به زبان عبری حرف زدن و حتّی آیه‌های تورات را قرائت می‌کند. این مسأله دو مطلب دارد: یکی اینکه افسر آلمانی، فرمانده جوخهٔ اعدام به عنوان فاشیست معرّفی می‌شود، دیگر اینکه سرمایه‌داری و فاشیسم با هم روابطی تنگاتنگ دارند. بنابراین همهٔ افرادی که آنجا حضور داشته‌اند؛ یا بانکدار بوده‌اند یا سرمایه‌دار یا صاحب کارخانه. در این میان، زن یکی از آنها که تمایلات خیلی فاشیستی همراه با تمایلات شدید

جنسی دارد، افراد را اغوا می‌کند و به جنگل می‌بَرد و در حین آمیزش زمانی که آنها به اوج سکس رسیده‌اند آنها را مـی‌کُشـد. وقتـی عکـس ایـن کشـته‌هـا را می‌آورند متوجّه می‌شوند که همهٔ کشته‌ها لبخندی از رضایت بر لب دارنـد کـه در اینجا کشف جسد زن مقتوله‌ای که لبخندی ژوکنـدوار روی لـبش بـوده، در رمان *گرازها* تداعی می‌شود. به هر حال به فاشیست‌های سرمایه‌دار، بانکـدار، و کارخانه‌دار گفته می‌شود شما به چند نفر کشـته راضـی مـی‌شـوید؟ در جنـگ جهانی اوّل، چهار میلیون در جنگ جهانی دوم، بیست میلیون و در جنگ سـوم لابد شصت میلیون، پس کی راضی می‌شوید؟

بنابراین (حرفی برای گفتن) در رمان رومن گاری همین یک جملـه اسـت «پس شما فاشیست‌های سرمایه‌دار کی راضی می‌شوید با چه تعداد کشته؟» امّـا در کتاب *گرازها* شخصیّت‌ها در محیطی قرار گرفته‌اند که نیروهای آسیب‌رسان، قوی‌تر از ارادهٔ آنها است. گویی شخصیّت‌های رمان، مشی معیّنی ندارند. آن‌قدر دنبال مسائل کوچک هستند که از دشمنان اصلی غافل می‌ماننـد. در رمـان‌هـای رومن گاری «رنگ» این معضلات اجتماعی خیلی غلیظ‌تـر اسـت تـا در رمـان *گرازها*. درمثل فرمانده اردوگاه آشویتس را در کتاب *مـرگ، کسـب و کـار مـن است* در نظر بگیرید. مسأله این نیست که آدم‌ها خودآگاهی کـافی ندارنـد، امّـا گنجاندن چنین مسأله‌ای در منطقهٔ روستایی به دلایلی که محیط صنعتی نیسـت و سیستم متمرکز و حساب‌شده‌ای ندارد، عجیب است. باید گفت ایـن رمـان و امثال آن خیلی زود آمده‌اند. نویسندهٔ *گرازها* داستان خودش را در محیط روستا قرار داده است، در محیطی که افراد در آن با هم می‌آمیزند، نقشه می‌کشـند و از هم دور می‌شوند و به هر حال سر و کارشان با ابزار و مکان‌های قدیمی اسـت در نتیجه، خودآگاهی آدم‌ها به مرز دراماتیـک نمـی‌رسـد. همـهٔ آثـار مـدرن و پست‌مدرن و در کلّ جنبش مدرنیته، خردمندانگی (عقلانیّت) ویژهٔ خود را دارد که در حالت طبیعـی و تـاریخ‌منـدی خـودش بالیـده اسـت بـه‌طـوری کـه در

نمایشنامه‌نامه‌نویسی رسیده است به اونیل و بکت و در رمان‌نویسی رسیده است به جویس و کلود سیمون و در فلسفه رسیده است به میشل فوکو. اگر ما حتّی به رمان‌های موفّق فارسی در مثل *کلیدر* دولت‌آبادی یا *درخت انجیر معابد* احمد محمود نگاه کنیم، درمی‌یابیم که گرچه طرح این قصه‌ها از تحوّلات مدرن گرفته شده، امّا با این همه، کلّ خودآگاهی آدم‌ها صورت دراماتیک ندارد و اوصاف شاعرانه به جای تحلیل‌های دراماتیک نشسته است.

گرازها به رغم این نقص (یعنی اجرای پروژهٔ پُست‌مُدرنی در محیطی پاستورال و روستایی)، داستانی است در خور تعمّق. آدم‌های قصه می‌خواهند هویّت خود را به دست بیاورند، امّا با هویّت‌های چندگانه رویاروی می‌شوند؛ مانند تصویر شخص در آیینه‌ای شکسته. تردستی‌های زبانی و بازی‌های لفظی که در برخی جاها به ور ورهٔ جادو مانند می‌شود و فضای قصه را فرحناک می‌کند و هم‌چنین زبان رسمی را به اصطلاح، زیر پرسش می‌بَرد و به این ترتیب نشان می‌دهد در عرصهٔ عقلانیّت پُست مدرنی، آشوبی در کار آمده است که ما را به ادراک شکسته بسته‌ای از اوضاع و احوال زمانه رسانده است. همه از خرد و کلان نه با تصاویر روشن، بلکه با تصاویری مغشوش دانستگی و خاطراتی کدر از تاریخ تاخت‌وتازها و گیرودارها، رویاروی شده‌اند. امّا راوی به کمک همین تصاویر مغشوش و شکسته و بسته بودگی زبان به شکار رؤیاهای آدمی می‌پردازد و سدّی را که میان هنر و لذّت‌آفرینی بر پا شده است، از میان برمی‌دارد.

رؤیای تبّت

(رمان، فریبا وفی، ۱۳۸۴)

ادب زنانه در اروپا و آمریکا نیز پیشینهٔ طولانی ندارد، به طوری که حتّی تا سال ۱۹۳۰ «ویرجینیا وولف» نویسندهٔ انگلیسی از چاپ آثارش در هراس بود. او می‌توانست تأثیرات آشکار کردن ستایش و حمایت زن‌ها را در مقام جنبشی سیاسی و حمله به مناسبات جنسی موجود به عنوان هنجاری اجتماعی و پایان دادن به آن ... مشاهده و ادراک کند. وولف نگران بود که خوانندگان به ویژه مردان، کتاب *اتاقی برای خود* او را بسیار خشن بیابند و نویسنده‌اش را با قهرمانان زن داستان، یکی و یکسان بشمارند.

چند دهه است که بانوان ما نیز قلم به دست گرفته و داستان‌ها و اشعاری که وضعیّت و حالات زنانه را به نمایش می‌گذارد، می‌نویسند و به چاپ می‌رسانند. این آثار با شور و شوق و باور به حقوق و استعداد زنان، نوشته می‌شود و پذیرش عامّ برخی از این آثار (*سووشون* سیمین دانشور، *تولّدی دیگر* فروغ فرّخزاد، *خانهٔ ادریسی‌ها*، غزاله علی‌زاده...) نیز بر این شور و شوق و باور صحّه گذاشته است.

فریبا وفی از بانوان داستان‌نویس ما همچون گلی ترقّی، منیرو روانی پور، زویا پیرزاد، فرخنده حاجی‌زاده و خاطرهٔ حجازی ... در کار خود موفّق بوده و تاکنون چند داستان کوتاه و رمان نوشته است. او در سال ۱۳۴۱ در تبریز به دنیا آمد و سپس به تهران آمد و اینک با همسر، دختر و پسر خود در تهران به سر

می‌برد. نخستین مجموعهٔ داستانی او *در عمق صحنه* در سال ۱۳۷۵ و دومین مجموعهٔ داستانی او *حتّی وقتی می‌خندیم* در سال ۱۳۷۸ و نخستین و دومین رمانش در سال‌های ۱۳۸۱ و ۱۳۸۲ به چاپ رسید. رمان نخست او *پرندهٔ من* جایزه‌های ادبی یلدا و بنیاد گلشیری را ربود. سومین رمان او *رؤیای تبّت* در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسیده است.

چنانکه باید بیشتر اشخاص داستانی *رؤیای تبّت* زن هستند و هر یک از آنها سویه‌های ویژه‌ای از کار و بار زن‌ها را به نمایش می‌گذارند. اشخاص اصلی این رمان، دو خواهرند؛ شعله و شیوا. خواهر بزرگتر یا شیوا متین، فعّال و باتدبیر و ورزشکار است، امّا شعله بی‌ملاحظه، خیال‌پرداز و عاشق و شوریده است. آنچه در زندگانی این دو خواهر تأثیر شدید به جای می‌گذارد، علاقهٔ شدید آنها به مردی است که شخصیّت صادق و نیرومند و راستینی دارد و نامش نیز «صادق» است. نویسنده، این واقعیّت را همچون رازی در سراسر کتاب نگاه می‌دارد و این راز را همچون عامل کشش داستانی تا صحنهٔ آخر قصه از خواننده مخفی می‌کند. ماجرا و درون‌مایهٔ قصه از این دست است:

شعله در ضیافتی که به مناسبت تودیع سفر صادق برپا شده، متوّجه علاقهٔ شیوا به این مرد می‌شود. صادق گفته است می‌خواهد به «تبّت» برود. شیوا ناگهان و به حال غیرعادّی به گریه در حضور دیگران (شوهر، خواهر، مادرش...) اعلام می‌دارد که او نیز می‌خواهد به «تبّت» برود، و در نتیجه راز او و راز داستان فاش می‌شود.

راوی داستان شعله است و بیشتر ماجراها و شرح حالات اشخاص را او خطاب به خواهرش نقل می‌کند. به نظر می‌رسد که شعله بی‌شیله پیله و بر حسب علاقهٔ خواهری با شیوا حرف می‌زند و چون خواهر، کوچک‌تر است او را می‌ستاید. روایت او به تقریب از آغاز زندگانی خانواده آغاز می‌شود. این دو خواهر پدرشان را از دست داده‌اند و با مادرشان زیست می‌کنند . شیوا شانزده سال پیش از

تاریخ روایت، با خانوادهٔ جاوید آشنا می‌شود و با جاوید ازدواج می‌کند. از این همسر پسری به نام نیما و دختری به نام یلدا به وجود می‌آید. اشخاص دیگر داستان، فروغ، نامادری جاوید، ایران دوست فروغ، صادق برادر جاوید، مهرداد نامزد شعله، مادر مهرداد، هر یک به سهم خود در پیشرفت ماجراها مشارکت دارند.

چند سال پیش از این، شیوا، جاوید و صادق در پی فعالیّت‌های سیاسی به زندان می‌افتند. جاوید و شیوا، به زودی آزاد می‌شوند ولی صادق چند سال در زندان به سر می‌برد. زمانی که صادق آزاد می‌شود و به خانهٔ پدری‌اش می‌آید، شعله به واسطهٔ قطع رابطه با نامزدش ملتهب و برآشفته است و دنبال دستاویزی است که بتواند به کمک آن، شکست خود را در عشق جبران یا دست‌کم فراموش کند. در اینجاست که شخصی مهربان در مقام فرشتهٔ نجات‌بخش به یاری او می‌شتابد، با او همدلی و همدردی می‌کند، دشواری‌های زندگانی و راه بیرون شدن از آنها را با کلامی متین و آهنگی مشفقانه می‌گوید. او را با ماشین شیری‌رنگ و تا حدودی فرسوده‌اش به گردش می‌برد. از سوئی دیگر تجربهٔ زندان، صادق را به مردی پخته و سرد و گرم روزگار چشیده بدل کرده است. همدردی او با شعله، صادقانه و گرم است. خود او نیز دل‌سوخته است و رازی در سینه دارد که قادر به افشای آن نیست. شعله به تدریج، مهرداد را فراموش می‌کند و دل به صادق می‌بندد ولی صادق، شعله را طوری دوست دارد که پدری دخترش را. شعله اصرار می‌ورزد تا راز مرد یا نام محبوب او را بداند ولی مرد گرچه ویژگی‌های محبوب را برمی‌شمارد، از بردن نام او خودداری می‌ورزد. رفتار آرام، متین، مهرآمیز، امّا خشک صادق، شعله را کلافه می‌کند، او می‌خواهد صادق به او توجّه عاشقانه داشته باشد ولی صادق، این را ناممکن می‌داند. وی در عالم دیگری به سر می‌برد، و در کارهایش احتیاط کار، بی‌شیله پیله و مشفق است. می‌سوزد امّا دم برنمی‌آورد و سرِ آن دارد اسباب شادی اطرافیانش را فراهم آورد. او در دورهٔ مبارزه به دگرگونی کلّ جامعه می‌اندیشید و می‌خواست «بهشتی در زمین به وجود آورد»، امّا ایّام زندان به

او آموخت که کار دگرگونی را باید از هستی فرد آدمی آغاز کرد و تصمیم‌گیری‌های مثبت فردی است که می‌تواند کار را از پایه سامان دهد. شعله کوشش بسیار می‌کند عشق صادق را نسبت به خود برانگیزد ولی این کوشش به جایی نمی‌رسد بنابراین ناچار از دیدار او سر باز می‌زند. امّا صادق که شعله را مشفقانه دوست می‌دارد، تندزبانی‌ها و طفره رفتن‌های شعله را نادیده می‌گیرد و گاه و بیگاه به دیدار وی می‌شتابد و به او می‌گوید: «به وی عادت کرده است» این امکان نیز البتّه وجود دارد که صادق در وجود خواهر کوچک‌تر، بدیلی برای خواهر بزرگ‌تر یافته. با این همه، شعله غرور خود را زیر پا می‌گذارد و به خانهٔ صادق، می‌رود و پیشنهاد ازدواج می‌دهد. صادق با ادب این پیشنهاد را رد می‌کند و می‌گوید چاره‌ای ندارد جز اینکه به تبّت برود. قلب شعله یخ می‌زند، و به رغم گرمی هوا، احساس می‌کند وسط زمستان است. دستش را از دست صادق بیرون می‌آورد، کیف خود را به دوش می‌اندازد، کفش‌هایش را می‌پوشد، در را آهسته باز می‌کند و کورمال کورمال از پلّه‌های تاریک پائین می‌آید. واکنش شعله در مجلس تودیع، زمانی که صادق، دستش را آرام روی دست شیوا می‌گذارد و هر دو در یک «رؤیا فرو می‌روند» ... از این هم شدیدتر است. درد حسادت، مانند هوای پرفشاری از ته قلبش بالا می‌آید و صورتش را داغ می‌کند. فهم آنی چیزی که پیش از این در مقابلش کور بوده، یک دفعه مثل صاعقه‌ای روحش را آتش می‌زند.

در صحنهٔ پایانی کتاب، نه فقط شعله، بلکه جاوید، مادر شعله و شیوا، کودکان و دیگران حاضر در مجلس از شنیدن اعلام شیوا به رفتن به تبّت و افشای راز آنها، بهت زده می‌شوند به طوری که جاوید که مردی است خونسرد، سخنور، زبل و سر و زبان‌دار، نمی‌تواند حتّی کلمه‌ای بر زبان آورد.

ماجرا و مطالب مهمّی که در رمان آمده، با سیر اصلی آن هماهنگی دارد. از این جمله است: اعترافات فروغ دربارهٔ عشق خود به محمّدعلی، کارهای مادر مهرداد در به هم‌زدن مجلس شب عقدکنان مهرداد و شعله، اختلاف جاوید و

فروغ (که گویا نامادری اوست)، بیمارشدن فروغ و پرستاری فداکارانهٔ شیوا از او، دوندگی‌های شبانه‌روزی جاوید در کارگاه چوب‌بُری، خستگی و کاهلی شیوا در کارهای خانه و مواظبت از یلدا و نیما بعد از شانزده سال زندگانی زناشویی با جاوید، پیشنهاد بی‌شرمانهٔ مهرداد به شعله در رستوران، پس از به هم خوردن نقشهٔ ازدواج. (البتّه شعله با قهر از رستوران بیرون می‌آید و می‌گوید نمی‌خواهد معشوقه باشد و رابطه‌اش را با مهرداد قطع می‌کند)، رنج‌های تنهایی صادق که هم در مبارزهٔ سیاسی شکست خورده است و هم در عشق به شیوا ... روی هم رفته بیشتر اشخاص مهمّ داستان *رؤیای تبّت* از نظر سیر نزولی در زندگانی در یک طراز قرار می‌گیرند و به آرمان‌های خود نمی‌رسند. داستان در واقع داستان سقوط و شکست است:

پدر شیوا پسر می‌خواسته، امّا نوزاد دختر از آب درآمده. او می‌خواسته نام پسر احتمالی‌اش را حسین بگذارد ولی نوزاد دختر است، امّا پدر از میدان در نمی‌رود و دختر را حسین‌آقا صدا می‌زند. دختر هم از کودکی روحیهٔ پسرانه پیدا می‌کند، والیبال بازی می‌کند، عضلات محکم دارد و ورزشکار می‌شود. سپس همین قدرت بدنی را در کارهای خانه و اداره کردن شوهر و کودکانش به کار می‌گیرد و جاوید خسته از زندان و کاهل را طوری به چرخهٔ کار و کاسبی می‌اندازد که او می‌تواند زندگانی مرفّهی برای خانواده‌اش فراهم آورد. مادر صادق هم زندگانی رنجباری دارد. برای خودش شیرزنی است. زود بیوه می‌شود و پنج کودکش را دست تنها بزرگ می‌کند. خودش را می‌کشد تا بچّه‌ها را به مدرسه و دانشگاه بفرستد (۲۴) فروغ نیز در عشق خود به محمّدعلی شکست می‌خورد. فروغ، زن زیبایی است، امّا بچّه‌دار نمی‌شود و شوهرش او را طلاق می‌دهد. پدر جاوید و صادق که بقّالی دارد خواهان او می‌شود و مدام پیغام می‌دهد زن نگرانی بچّه‌دار نشدن را نخورد، من دو تا دارم بسمان است. ایران، مادر جاوید و صادق هم با هوویش کنار می‌آید و این دو با هم به

مصالحه می‌رسند، چرا که هر دو اهل گردش و تفریح‌اند و هوای یکدیگر را دارند.

امّا مرد بقّال تا می‌فهمد فروغ به دیدار محمّدعلی رفته، قمهٔ توی صندوقخانه را برمی‌دارد و به سراغ آنها می‌رود تا هر دو را بکشد. فروغ به زانو می‌افتد و به شوهرش التماس می‌کند فقط مرا بکُش. شوهر از انتقام گرفتن خودداری می‌کند؛ مشروط بر اینکه فروغ از محمّدعلی دور شود و توبه کند. فروغ توبه می‌کند و به زندگانی آرام خانوادگی باز می‌گردد، امّا همیشه یاد این عشق ناکام با اوست.

استهزا، بازی‌های لفظی و شاعرانه کردن واژگان و مفهوم‌ها و شگردهای رقصان و پرنوسان و گریزندهٔ نویسنده در عرصهٔ سبک‌پردازی و بین علاقه به انجام وظیفه و کشش‌های جسم و جنس، گرانیگاه‌هایی را در روایت زنانه از پیش رسم می‌کند. علائق زنانه فروغ و ایران، شعله و شیوا که گاهی به حالت محرمیّت می‌رسد، مرد دوستی و کامجویی جنسی که به ویژه در فروغ و شعله بسیار شدید است، حاکمیّت مردان که بسیاری از کارهای خانه و جامعه را سرآوری می‌کنند و زنان داستان باید با طرح‌های فلسفی و فرهنگی بنیاد شده از سوی مردان سازش کنند. امّا طُرفه اینجاست که شعله و شیوا هر دو هر یک به قسمی، آگاهانه یا ناآگاهانه با طرح یاد شده از درِ چالش در می‌آیند، به طوری که شعله پیشقدم می‌شود و به صادق پیشنهاد ازدواج می‌دهد و شیوا پس از شانزده سال زندگانی مشترک با جاوید ـ البتّه در حالت مستی ـ از شیفتگی خود به صادق پرده برمی‌دارد. با این همه به رغم تلاش‌های بسیار زنان، مردان، دست بالا را دارند و این خود شعله است که در شیفتگی به صادق دست از غرور خود برمی‌دارد و خاکسار می‌شود:

پیش مهرداد که می‌رفتم پرهٔای دماغم می‌لرزید، سگ شده بودم. مثل سگ بو می‌کشیدم. همهٔ بوها و صداها و حسّ‌های دنیا را با قدرت یک حیوان درک می‌کردم. حالا می‌فهمم عشق همان بود. همان بوهای تند بود. همان آتشی بود

که از نوک انگشتانم بلند می‌شد و همان نرمی غیرقابل تحمّلی بود کـه پوسـتم پیدا کرده بود. (۱۶۷)

شعله حتّی پس از درک رابطه با صادق در مقـام محبّـت پدرانـه بـاز در همـان وضعیّت است منتهی این بار، خود را نه سگ، بلکه «گربه‌ای» می‌بیند که از زیـر راه پلّه بیرون می‌آید و از برابرش می‌گذرد. در واقع سیر نزولی آدم‌های داستانی *رؤیای تبّت* ـ و حتّی فرودآمدن آنها به مرتبهٔ حیوان ـ قسـمی اعتـراض منفـی بـه پایگـان اجتماعی است و واکاوی آن به این صورت، خبر از بحرانی می‌دهـد کـه بـه علّـت مقابلهٔ آداب قدیم و جدید به وجود آمده است. ناکامیابی شعله در ازدواج با مهـرداد از سوی دیگر، نتیجهٔ اختلاف طبقاتی است. زن جزء طبقهٔ متوسـط اسـت و مـرد از اشراف، از این رو مهرداد از پایگان اقتصادی خود تبعیّت مـی‌کنـد و بـه پیـروی از نفوذ مادر از ازدواج با شعله سر بـاز مـی‌زنـد و حتّـی کـار گسـتاخی را بـه جـایی می‌رساند که می‌خواهد از او نه همسر، بلکه معشوقه‌ای بسازد.

در زمینهٔ فعالیّت سیاسی هم سه شخص عمدهٔ قصه: شیوا، صادق و جاویـد ناکام می‌شوند. شیوا خیلی زود عتبهٔ سیاست را می‌بوسد و به خانه‌داری مشغول می‌شود، صادق روش کار مبارزهٔ سیاسی را نادرست می‌بیند و غرق در آرامـش بودایی می‌شود و جاوید سر آن دارد که به ثروتمندی برسد و تمنّاهای جسـمی خود و خانواده‌اش را برآورده سازد و به مال و منالی برسد. او طوری غـرق در کار ادارهٔ چوب‌بری است که همیشه دیر به خانه می‌آید و بوی چوب می‌دهـد. (۱۴۴) شعله البتّه در عالمی جز عالم ثروت و سیاست، غوطه‌ور است و به هـر دری می‌زند، در باز نمی‌شود. مهـرداد را از دسـت مـی‌دهـد و بـه صـادق هـم نمی‌رسد. گمان می‌کند طرد شده است. به دلیلی که نمی‌شناسد در اضطراب بـه سر می‌برد. گویی به این دنیا پرت شده و شـاید تکّـه‌هـایی از وجـودش را در جایی از فضا از دست داده است. (۱۶۳) احساس او این است که خـود را گـم کرده. او نیز مانند دیگران در جست‌وجوی چیزی است. فروغ در جست‌وجوی

عشق گمشدهٔ خود به محمّدعلی است، جاوید می‌خواهد پولدار شود، شیوا درمی‌یابد مطلوب او صادق بوده، نه جاوید ... اینان چون به مطلوب نمی‌رسند خود را ناقص و سردرگم می‌بینند، حتّی جاوید که به مال و منالی رسیده در صحنهٔ پایانی داستان درمی‌یابد عشق وی به همسرش یک جانبه بوده است. کار این ناکامی در عرصهٔ زندگانی و عشق (عشق جسمی؟) به جایی می‌رسد که صادق را به این باور می‌کشاند:

همین که زن و مرد به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند، اشغالگری هم آغاز می‌شود. همه‌اش در پی تصرّف هم‌اند و به آزادی یکدیگر لطمه می‌زنند. مالکیّت شروع می‌شود و آرام آرام خصوصیّات یک مالک را هم پیدا می‌کنند. (۱۵۴)

زمانی که شعله، گریان به خانه می‌آید تا شکست خود را در ازدواج با مهرداد به خانواده بگوید، جاوید واقعیّت را به این صورت می‌بیند:

همه‌اش که غریزه نیست. منافع آدم‌ها مهمّ‌تر است. وقتی حرف از دوست داشتن می‌شود و می‌گویند با تمام وجود، باور نکن، یک دروغ شاخدار است. (۱۰)

کردارها و بحث‌های نظری آدم‌های داستانی به رغم ظاهر آرام و استدلالی‌شان بسیار افراطی و تند است و گاه تا مرز انکار ارزش‌های تجربه شده پیش می‌رود. شعله در برابر این اندرز جاوید که عاقل باش دختر!چنین عقلی را مردود می‌شمارد. اساساً چنین عقلی به چه کار می‌آید؟ فقط جاوید و دیگران را حفظ می‌کند آن نیز ظاهرشان را. خیلی ساده و آسان دست یکدیگر را گرفته‌اند تا در زیر یک سقف زندگانی کنند. این خوشبختی قراردادی، حال او را به هم می‌زند. اینان وفادار، درستکار، شرافتمند و هزار چیز دیگر هستند ولی خوشبخت نیستند.

نظریّه‌ها و ماجراهایی از این دست بسیار افراطی است. طبیعی است که آدمی شکست خورده به قطب افراط برود و خیلی چیزها را انکار کند، امّا رسوخ دادن چنین انکارهایی در سراسر رمان، موازنه‌های بسیاری را به هم می‌زند و در جامعهٔ ما عمومیّت نیز ندارد. می‌خواهم بگویم برخی از این

حرف‌ها و حدیث‌ها نظری و انتزاعی است و از خواندن آثار فمینیستی معاصر به دست آمده است. در مثل آثار «سیدونی گابریل کولت» S.G. Collete (۱۸۷۳ تا ۱۹۵۴) نویسندهٔ فرانسوی، حتّی پیش از سیمون دوبوار و ویرجینیا وولف ... از این عوامل حرف می‌زند. او در رمان *خانه به دوش*، که روایتی از زندگانی خود اوست، از دغدغه‌های زن جدید خبر می‌دهد و پیش از رمان فمینیستی معاصر، از بحرانی که در راه است سخن می‌گوید. *خانه به دوش*، تصویری است شفّاف از وضعیّت زنی تنها و عاصی؛ قهرمان داستان «رُنه نِره» زنی است درست مثل خود کولت، که پیش‌تر نویسنده بوده و چند سال است که از مردی که عاشقش بوده، جدا شده. مرد «لات و اغواگر و زن‌باز قهّاری» است و «رُنه» او را ترک می‌گوید و بعد با دوستش دربارهٔ ازدواج می‌گوید:

نه، اشتباه نکن. موضوع خیانت کردن و این حرف‌ها نیست. موضوع کارهایی است که زن باید در خانهٔ شوهر انجام بدهد. با این کارها زن‌ها شدند یک جور دایه برای شوهرهایشان. ازدواج، یعنی .... دست و دلت بلرزد که استیک آقا زیادی سرخ شده، آب معدنی‌شان خیلی خنک نیست، پیراهنشان را خوب آهار نزدی، یقهٔ پیراهنشان را کج و کوله وصله کردی یا حمّامشان خیلی داغ است. (*کولت*، جان استوارت، ترجمهٔ لیدا نصرتی، ۳۲، تهران، ۱۳۸۱)

زندگی زناشویی به این صورت البتّه به معنای بردگی زن است نه همسری او و اگر در گذشته چنین بوده در زمان حال چنین نیست و به طور عمده در بسیاری از جوامع، زن‌ها حقوق از دست رفتهٔ خود را تا حدودی به دست آورده‌اند و مردان نیز کم و بیش برحسب قانون یا اخلاق به همسران خود حرمت می‌گذارند. البتّه در زمینهٔ زندگانی اشخاص داستانی *رؤیای تبّت* آنچه از کردار و گفتار شعله برمی‌آید تا حدودی پذیرفتنی است، امّا چنین کردار و گفتاری را از شیوا نمی‌توان انتظار داشت. شعله دختری است بی‌تجربه و شکست خورده و آزاد که برای از میان برداشتن ناکامیابی و هراس تنهایی خود

می‌تواند به هر دستاویزی چنگ زند؛ از جمله دستاویز عشق به صادق و محبّت ناممکن او. حساب عشق در اینجا با محاسبات زندگانی زناشویی یکی و یکسان نیست. شاید رُنه زن داستانی *خانه به دوش* که از عشق سرخورده است، حقّ داشته بگوید: «عشق یک دفعه جلو راه آدم سبز می‌شود یا سدّ راهت می‌شود یا راه پیش رویت را ویران می‌کند» (همان، ۳۳) ... امّا شیوا که همسری خانواده‌دوست، فعّال و روی هم رفته لایق و قابل قبول دارد و شانزده سال زندگانی زن و شوهری را پشت سر گذاشته نمی‌بایستی مانند شخصی بی-مسؤولیت رفتار کند. اساساً اگر قرار باشد زن و مرد با همان حدّت و شدّت آغاز زناشویی، یکدیگر را دوست بدارند و مانند جوانان عاشق، بازی در بیاورند، دیگر سنگ روی سنگ بند نمی‌شود. ماه عسل، همان دو سه ماه آغازین زناشویی است و بقیه انجام وظیفه است. رفتار صادق هم در صحنهٔ تودیع و هم در صحنهٔ شب سالگرد جاوید با شخصیّتی و رفتاری که از او انتظار می‌رود سازگار نیست. در صحنهٔ اخیر، صادق یا به گفتهٔ جاوید، این آتش‌فشان خاموش به رقص برمی‌خیزد و با آهنگ تند و شور و حرکتی آتش‌فشانی در برابر شیوا زانو خم می‌کند و سر فرود می‌آورد و با این کار، همهٔ آنچه را که در طول سالیانی دراز، پنهان نگاه داشته بود روی دایره می‌ریزد و دیگر رازی باقی نمی‌ماند به طوری که جاوید حق دارد بگوید: دامن زن مرا با محراب اشتباه گرفته‌ای مهندس! (۱۲۶) ای کاش! صادق، عشق سینه‌سوز خود را مخفی می‌کرد و بدون آه و ناله به تبّت می‌رفت تا در مقام عاشقی صادق و انسانی وظیفه شناس در «پارتنون» عاشقان حقیقی جای می‌گرفت و ستایش می‌شد.

رمان *رؤیای تبّت* البتّه صحنه‌های داستانی طُرفه‌ای دارد. بسیار جمع و جور و حساب شده نوشته شده، و طنزی پوشیده و گاه تلخ از منشور نثر روان آن، بیرون می‌تراود. هم‌چنین شیوه‌ای که نویسنده به مدد آن فضاسازی و شخصیّت‌پردازی می‌کند؛ بدیع و نوآیین است.

درخت انجیر معابد*

(رُمان، احمدمحمود، ۱۳۷۹)

درخت انجیر معابد همانند رُمان *مدار صفر درجه* به رویش فرارونـدی اجتماعی ـ تاریخی و ریزش فراروندی دیگر از همین قسم مـی‌پـردازد، کـه در آنها آگاهی و گفت‌وگوی اشخاص داستانی از پوشیدگی بیرون می‌آیـد و خـود را همچون نیرویی کاراً و مؤثر به نمایش می‌گذارد. ماجراهـایی کـه اشخاصـی مانند اسفندیارخان، افسانه، تاج‌الملوک، فرامرز، فرزانه، مهران، علمدار پـنجم و دیگر افراد ریز و درشت این داستان از سر می‌گذرانند، تخیّل داسـتانی نیسـت، بلکه تاریخچهٔ تاریک و دردآلود گذشتهٔ خانواده‌ای اشرافی اسـت کـه در گـذر سیل حادثه‌ای بی‌امان متلاشی می‌شود و فرو می‌ریزد. گذشتهٔ این خانواده غالبـاً از طریق گفت و گو و یـادآوری اشـخاص بازسـازی مـی‌شـود و مسـائلی کـه ناگفتنی بوده است به وسیلهٔ گفت و گوی تاج‌الملوک بـا فرامـرز و شـهربانو ـ خادمهٔ خانه ـ به بیان می‌آید و تجسّم پیدا می‌کند. او تنهـا بازمانـدهٔ خـانواده‌ای بزرگ است که سخت به گذشتهٔ آن چسبیده است و همهٔ رویـدادها را بـه یـاد دارد و می‌کوشد یادگارهای آن را نگهدارد، امّا به علّت اینکه زنی پیر و درمانده

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۱۰۹، ۱۳۸۶.

است نمی‌تواند هیچ‌کاری بکند و حتی تلاش او برای اصلاح کار فرامرز ـ برادرزادهٔ معتاد و ماجراجوی‌اش ـ به‌جایی نمی‌رسد. او زمانی که خانواده متلاشی شده است و خود در اتاقی اجاره‌ای به‌سر می‌برد، به شهربانو حسب حال خود و دیگر افراد خانواده را بازگو می‌کند «انتظار داشتم اگر از عهده‌اش برنیاد جای مرحوم داداشِ بگیره، ولی اقلاً مایهٔ آبروریزی خانواده و خودش نشه.» او از اعتیاد فرامرزخان می‌گوید، از دروغ و دزدی، از شصت هزار تومانی که به نام باز کردن کتابفروشی از شیخ ناصری گرفته است، از رشوه‌ای که به عنوان مأمور شهرداری از نگهبان افغانی گرفته و زبان علمدار بی‌چشم و رو را دراز کرده است و از سروان «گل‌جالیز» که این آخری‌ها آمده بود دنبال فرامرزخان تا به عنوان شیاد و حقه‌باز دستگیرش کند.[1] رُمان *درخت انجیر معابد* به شیوهٔ «رئالیسم نو» نوشته شده و با آثار دیگر احمدمحمود تا حدودی تفاوت دارد و در واقع کاوشی است در ژرفای دنیای خانواده‌ای اشرافی که به‌طور ناگهانی متلاشی می‌شود. در اینجا دختر جوانی به نام افسانه را می‌بینیم که بسیار زیبا و چالاک و سرزنده است و به همسری اسفندیارخان که بیست سالی از او بزرگتر است درمی‌آید، امّا این زناشویی به رغم ظاهر فریبنده‌اش سرانجامی نیک ندارد. مهران وکیل حقوقی وارد این دنیای اشرافی می‌شود و پس از مرگ اسفندیار با افسانه ازدواج می‌کند و مال و منال خانواده را بالا می‌کشد. فرامرز و فرزانه، فرزندان خانواده، از مهران و حضور او متنفرند و نفرت خود را نسبت به او نشان می‌دهند، در نتیجه شکافی بزرگ بین مادر و فرزندان به‌وجود می‌آید و حتی کار به‌جایی می‌رسد که فرامرز نوجوان تفنگ بر می‌دارد، مهران و افسانه را هدف گلوله قرار می‌دهد. سومین فرزند خانواده: کیوان، ساکت و منزوی است و در این مشاجره‌ها وارد نمی‌شود و مدتی بعد با گرفتن بخشی از سهم‌الارثِ پدر برای تحصیل به فرانسه می‌رود و از عرصهٔ داستان خارج می‌شود. در این میان سرنوشت فرزانه از همه غم‌انگیزتر است.

مدام با مادر و ناپدری مجادله دارد، عاشق خود را می‌آزارد، از لک و پیس بدنش (که بیماری‌ارثی است) به وحشت می‌افتد. القائات عمه‌اش تاج‌الملوک او را نسبت به زندگانی زناشویی بدبین می‌کند و در بحرانی عصبی خود را می‌کشد. امّا فرامرز که نمی‌تواند درس بخواند به راه شیادی می‌افتد، به عنوان مأمور بازرسی بهداشت یا شهرداری اخاذی می‌کند، در مقام طبیب مطب باز می‌کند و به «درمان» بیماران می‌پردازد و همین که پَته‌اش روی آب می‌افتد می‌گریزد. مدتی از او خبری نیست تا اینکه خبر مرگ او به تاج‌الملوک می‌رسد، برایش مجلس ختم می‌گیرند، امّا او زنده است و در کسوتی دیگر ـ این بار در کسوت درویشی صاحب کرامت ـ به اینجا و آنجا می‌رود و در همه حال در اندیشهٔ انتقام گرفتن از مهران و نابود کردن اوست.

به موازات ماجرای زندگانی اسفندیار، افسانه، مهران، فرامرز و تاج‌الملوک و پاشیده شدن این خانوادهٔ اشرافی و ترقی و ثروتمند شدن روز افزون مهران، ماجرای رشد و نموِّ درخت انجیر معابد (لیل، لور در گویش جنوبی) به پیش‌نما می‌آید. این درخت انجیر که در بخشی از باغ چند هکتاری اسفندیار خان قرار دارد، مدام شاخه می‌زند و این شاخه‌ها رو به زمین متمایل می‌شوند و در زمین نفوذ می‌کنند و پس از مدتی به صورت درختی دیگر درمی‌آیند و برای تسخیر محوطه‌ای بیشتر راه می‌افتند و پیش می‌روند. درخت حُرمتی و نگاهبانی دارد و گروهی از مردم به آن دخیل می‌بندند، امّا همین که نگاهبانی درخت به علمدار پنجم می‌رسد و زندگانی خانوادهٔ اسفندیارخان متلاشی می‌شود و بحران و تضاد اجتماعی اوج می‌گیرد، به‌طور شگرفی به معبد بزرگ تبدیل می‌شود:

تو صحن، مرد میانسالی گردن را با زنجیر به درخت بسته است، اشک می‌ریزد و «پانچا پامارا» می‌خواند. به ستون‌های حمّال چارگوشهٔ شمیله، حنا مالیده‌اند. چراغ‌ها روشن است. لابه‌لای برگ‌ها و شاخه‌های درخت پُر است

چراغ رنگی. از پوشش شیشه‌ای رنگ به رنگ سقف مقعر و مشبک شمیله، نور رنگ وارنگ تابیده است روی سکوی مرمری شمع‌ها ـ مرمر شجری قهوه‌ای رنگ شمیله برق می‌زند... تاج‌الملوک و شهربانو هر دو با هم شمع روشن می‌کنند. تاج‌الملوک زیر لب «نون، ماتا، بهارا» می‌خواند. دورتر «مرد دیگر» دشداشهٔ زرد به تن، شال قهوه‌ای به کمر، پای شاخهٔ شرقی پیشاپیش کسانی ایستاده است و با صدای بلند «پاک، ساشا، پامارا» می‌خواند و به «هِـ ـ گا ـ گا» که می‌رسد، صدای همه، با هم بلند می‌شود.[۲]

این درخت انجیر دیگر درختی ساده نیست. نیروی محرّکی است که هزاران نفر را به خود می‌کشد و به عمل وا می‌دارد. امّا آنکه این نیرو را به طور غریزی می‌فهمد و می‌شناسد، علمدار پنجم است. او در مقام نگهبان درخت از بریده شدن درخت جلوگیری می‌کند و با به حرکت درآوردن نیروی باور مردم، مهران و دیگران را به وحشت می‌افکند و حریم درخت را حفظ می‌کند و در نتیجه مهران و دیگر رؤسای شرکت شهرک سازی، حق و حقوق درخت و علمدار را می‌پذیرند و بخشی از باغ وسیع اسفندیارخان را به آنها اختصاص می‌دهند. علمدار اورادی را که بی‌شباهت به مزامیر هندی یا سرودهای مرموز قبایل آفریقایی نیست و سینه به سینه نقل شده بازسازی می‌کند و در مراسم بر زبان می‌آورد و دیگران نیز این اوراد را یاد می‌گیرند و در مراسم یاد شده بیان و با علمدار هماهنگی می‌کنند. کارها رو به راه است و بر وفق امیال مهران و رؤسای شرکت و علمدار پیش می‌رود. بولدوزرها به‌کار می‌افتند، درختان را می‌برند، صدها تن سیمان و آجر و مصالح ساختمانی به شهرک مهران سرازیر می‌شود و به زودی به جای دار و درخت و گل و سبزه، دیوارهای آجری و سیمانی سر به آسمان می‌کشد و شهرک مهران از جمعیت شهرنشین پُر می‌شود. اتومبیل؛ فروشگاه، تئاتر، سینما، کافه تریا، محوطه‌ای را که روز و روزگاری خانهٔ امن اشرافی بود، تزئین می‌دهد و به صورت زندگانی شهری جدید به

نمایش می‌گذارد. حرکت، تکاپو، آمد و شد مردم، سر و صدای اتومبیل‌ها و بازی کودکان و نوجوانان، دنیای آرام و طبیعی گذشته را به هم می‌ریزد و دنیا و فضایی نو به‌وجود می‌آورد. امّا نکته در این‌جاست که در کنا این «دنیای ستایش‌انگیز جدید»، دنیای دیگری نیز موجود است. دنیای مردم فرودست، دنیای پیشه‌وران خرده پا و کارگران محروم، دنیای یدالله و خانواده‌اش که بسیار ابتدایی و فقیرانه است، دنیای سلمانی کم‌مایه، جوانان بیکار، آدم‌های معتاد، زنان خانه‌دار و زحمت‌کش که شب و روز در تقلا و تلاشند تا چرخ زندگانی را بچرخانند و امروز را به فردا برسانند. در همین دنیاست که جواهر، یدالله، حس جان، یارولی و هزاران تن دیگر زندگانی می‌کنند و مزهٔ سوزان و مهلک فقر و شوربختی را می‌چشند. در همین دنیاست که زری دختر نوجوان یدالله و جواهر، باید با جعفر باقی میوه فروش ـ که دو برابر او سن دارد ـ ازدواج کند و دست از تحصیل بشوید و این به نظر مادر او و بسیاری دیگر طبیعی می‌آید. جواهر مادر زری می‌گوید:

من خیلی راضی نیستم، امّا یدالله جفت پاش کرده توی کفش و میگه الا و للّا جعفر باقی، دیگه هیچ‌کس. از یه‌طرف هم می‌بینم حق داره! میگه من همهٔ عمرم تو حسرت ی وعده غذای خوب، ی دست لباس خوب، یه سفر زیارتی با دل امن بوده‌م و نشده که نشده! حالا که برا دخترم پا داده، چرا لقد به اقبالش بزنم؟[۳]

البته در چنین دنیایی، منازعه، پیری زودرس، حسرت و رنج، کارشاق، محرومیت و خرافه کم نیست و «هر کسی روز بهی می‌طلبد از ایام» و غالباً هم به آن نمی‌رسد. نمایشگر این محرومیت‌ها و دست و پا زدن‌های بیهوده برای دگرگون کردن «تقدیر» و «سرنوشت»، زندگانی و کارهای فرامرز است. او که از اسب افتاده، امّا از نسل نیفتاده و مهارت و تخصصی نیز نیاموخته، نخست بر طبل بیعاری می‌زند، به مدرسه و درس خواندن بی‌علاقه می‌شود، با مادر و

ناپدریش درمی‌افتد، به زندان می‌افتد و به ترغیب مهران ـ ناپدری خود ـ تریاک می‌کشد، از خانواده و خانهٔ اشرافی به در می‌افتد و سر از خرابات درمی‌آورد، دزدی می‌کند، سر بار عمه‌اش می‌شود، خود را به جای پزشک متخصص معرفی می‌کند، پول‌های باد آورده را ریخت و پاش می‌کند، به‌کارهای خلاف دست می‌زند تا شاید آب رفته را به جوی باز آورد و البته این وسیله و راهی نیست که بتواند کشتی شکستهٔ زندگانی او را به ساحل نجات برساند. او در جوانی عاشق دختری به نام «نازک» می‌شود و به مهر او دل می‌بندد، امّا این کار نیز به جایی نمی‌رسد. تاج‌الملوک به زری می‌گوید:

فرامرز خیال داشت با نازک ازدواج کند و با هم برونـد انگلیس درس بخوانند، امّا خان داداش که فوت کرد همه چیز از بین رفت.[۴]

البته این داوری کاملی نیست. درگذشت اسفندیار، نقطهٔ آغاز این فرارونـد شوربختانه است نه علت تامهٔ آن. ورود مهران به زندگانی اسفندیار، دگرگون شدن شرایط اجتماعی، پیدایش ابزار و نهادهای جدید نیز در این فرارونـد سهم بزرگی دارد. زندگانی جدید، چنانکه رُمان هم نشان می‌دهد، زندگانی کهن و اشراف فئودال را کنار می‌گذارد. ایام ارباب و رعیتی سپری شده است و اشراف فئودال باید سوار کالسکه‌های مجلل خود بشوند و بروند. اکنون نوبت بساز و بفروش‌ها، بانکداران، مقاطعه‌کاران و مدیران متخصص است که به روی صحنه بیایند و زندگانی اشرافی جدید تهیه ببینند. ورود مهران به زندگانی اسفندیارخان، بی‌شباهت به ورود هیت‌کلیف به خانوادهٔ «ارنشاو» نیست. هیت‌کلیف این پسرک سیه چرده فقیر به یاری ترحم «ارنشاو» بزرگ به مزرعهٔ «وذرینگ هایتز» آورده می‌شود و در این سرپناه روستایی و در قصر «ارنشاو» می‌بالد، امّا به‌زودی به نیروی مخرّبی بدل می‌گردد که کاترین، هیندلی، هیرتن و دیگران را از پا درمی‌افکند.[۵] اعتماد اسفندیارخان به مهران، پای این مرد را به خانهٔ او باز می‌کند، و او که جوان خوش‌بر و رو و جذابی است، علایق افسانه را

برمی‌انگیزد و پس از درگذشت اسفندیار با او ازدواج می‌کند. همه جز افسانه از این وضع ناراضی‌اند و از مهران نفرت دارند. فرامرز مدام با مادر ستیزه می‌کند که:

من چه آدم بدبختی هستم که هنوز طعم زندگی را نچشیده‌ام، یه گردن کلفت مفتخور میاد جای پدرم می‌شینه.

افسانه از مهران دفاع می‌کند و می‌گوید: گوش کن پسرم، به بخت و زندگی خودت لگد نزن. بیا برو خارج درس بخوان.

و فرامرز برمی‌خیزد و انگشت را مثل تیغهٔ چاقو تو صورت مادر تکان می‌دهد و می‌گوید: این خیال خام از سرت بیرون کن ماما خانم! فکر نکن منم مثل کیوان بی‌رگم و گول حرفات می‌خورم .. خیال نکن که من میرم خارج تا شما و آن الدنگ با خیال راحت بیفتین رو ثروت پدر.[۶]

البته این تهدیدها و گله و ناله‌های تاج‌الملوک و فرزانه و دیگران مانع کار مهران نمی‌شود. او افسانه را فریب می‌دهد و ثروت اسفندیار را تصاحب می‌کند و پس از مرگ افسانه و فرزانه، تاج‌الملوک و فرامرز را از خانهٔ آبا اجدادی بیرون می‌فرستد. کار دیگر او این است که باغ زیبای چند هکتاری اسفندیار را به شهرکی جدید تبدیل می‌کند. سر و صدا و دنگ و فنگ زندگانی جدید، جایگزین آرامش و صفا و گل و گیاه دنیای قدیم می‌شود. اکنون تاج‌الملوک آمده است زوال زندگانی نیاکانی را ببیند. آوار شدن عمارت کلاه فرنگی را مشاهده کند، شاهد سرنگونی سرو بلند دوست‌داشتنی اسفندیارخان و بریده شدن نخل پر بار سعمران باغ بزرگ باشد:

او چندی پیش در باغ بزرگ تنها بود. رفته بود تو ایوان شمالی. سپس به نرده‌ها دست گرفته و پله‌پله پائین آمده بود، رفته بود به طرف تاکستان کوچک شمال باغچه. خوشه‌های فراوان انگور لابه‌لای برگ‌ها و شاخه‌ها، رنگ عوض کرده‌اند، از سبزی به سرخی. یکهو صدای تلمبهٔ آب برمی‌خیزد، خاموش می‌شود، باز می‌ترکد... تاج‌الملوک چیزی نمی‌بیند. هر چه هست سایهٔ متحرک

است یا ساکن... آب جاری می‌شود. خس و خاشاک بستر جوی را می‌راند. کف می‌کند. برگ‌ها، پوش‌ها و پوشال‌های سبک در سطح آب حرکت می‌کنند. آب صاف می‌شود. موج پس موج. بوی آب تازه و بوی خاک خیس با نم شرجی در هم می‌شود. دو دم جنبانک گلو زرد می‌آیند و می‌نشینند کنار جوی آب. بعد چند گنجشک خاکی و بعد دو کبوتر چاهی. تاج‌الملوک آب خوردنشان را نگاه می‌کند ـ آب خوردنشان و شکر کردنشان [را]. آه می‌کشد و برمی‌خیزد.[۷]

گرچه تاج‌الملوک و فرامرز و شهربانو، مهران را در تخریب این دنیای سحرآمیز مقصر می‌دانند، امّا درواقع مهران مقصر اصلی نیست، بلکه عامل فرارونده جدیدی است که آمده است به دنیای با صفا و پُر آرامش کهن پایان دهد. اگر او هم نیامده بود، دیر یا زود اشراف قدیمی و زندگانی باصفا و آرام فئودالی با شتاب یا آرام آرام می‌رفت و جای خود را به زندگانی ماشینی عصر جدید می‌داد. پس از درگذشت اسفندیارخان و تکیه زدن مهران بر جایگاه او، دورهٔ جدیدی آغاز شده است که شناخت آن برای فرامرز و تاج‌الملوک ناممکن است. پیش از این حادثه، قدرت در دست خان مالک بود، گیریم خان‌مالکی که به همسر، فرزندان و «رعایا»ی خود مهربانی می‌کرد و دلشان را به دست می‌آورد، امّا او نمی‌توانست شرایط را عوض کند. اوضاع و احوالی که او در آن می‌زیست خط و مرز و قاعده‌ها را تعیین می‌کرد. پس از مرگ او شرایط دیگری حاکم می‌شود، و قدرت به مقاطعه‌کاران، بانکداران و مدیران عالی‌مرتبه می‌رسد. سویه‌های قدرت در وضع جدید شاخص‌تر است و نوک آن تیزتر. درواقع آنچه در پردهٔ نیکخواهی و عطوفت پدری اسفندیارخان، پنهان بود و پنهان مانده بود، اکنون عریان شده است. اکنون سر و کار مردم و خریداران شهرک‌خانه‌ها با بانک‌ها و بنگاه‌های کارگشایی و محاضر رسمی است. خریداران خانه‌ها اکنون با قسط‌های بانکی که باید به موقع پرداخت شود

سر و کار دارند و زبان حال ایشان این است که «تمام هستی و نیستی‌مان فروختیم ی قوطی کبریت خریدیم» و «همه‌اش کلاشی، همه‌ش حقه‌بازی ـ چند دفعه افزایش، چند دفعه مابه‌التفاوت... واله‌النگوی زن بدبختم فروختم، گوشواره‌هاش فروختم، حلقهٔ نامزدیش ... فرش زیر پام هم فروختم... »[۸]

بدین ترتیب، اشخاص از وضع کهن بیرون می‌آیند و وارد وضع جدید می‌شوند، وضعی که در آن دیگر کمتر پای افراد در میان است و مهمترین ویژگی آن قدرتمندی تخصص و ماشین‌های حساب و قواعد بانکی است. در وضع قدیم، تنازع اجتماعی کمتر است و افراد با هم مهربان‌ترند، وفاداری و پاس داشتن دوستی و همدردی معنا دارد، امّا در وضع جدید، مردم کمتر به هم می‌رسند و امکان همدردی و وفادارای بسیار کمتر می‌شود.

بخشی از رمان *درخت انجیر معابد* وقف توصیف این فرارونـد اجتماعی شده است. اشخاص موقع‌شناسی مانند مهران و اسکندرانی خود را در جهت حرکت اوضاع جدید قرار می‌دهند و به آلاف و اُلوف و ثروت و مقام می‌رسند و بعضی دیگر مانند فرامرز از قافله عقب می‌مانند و بعد که بیدار می‌شوند، می‌خواهند با نقض قواعدبازی به ثروت برسند یا وضع قدیم را بازگردانند یا انتقام بگیرند. فرامرز فهم و آگاهی و حتی زرنگی و مهارت دارد، امّا چون عقب مانده و دیر از خواب بیدار شده، می‌کوشد از راه میان بُر، از راه خلاف قاعده حرکت کند و به قافله برسد و این کار آخر و عاقبت خوشی ندارد. او به دوستش کامران می‌گوید:

دیگه از کلمات درست و نادرست اُقم می‌گیره ... چه کسی در چنین مقامی هست و چنین صلاحیتی داره که درستِ از نادرست تشخیص بده ... در شرایط امروز، دزدی، اجرای عدالتِ، دزدی مصادرهٔ بحق اموال باد آوردهٔ کسانی است که بِ ناحق دارا شدن! تو خیال می‌کنی دزدی از کسی مثل مهران که مادرمِ خام کرد و کل ثروت پدر خدا بیامرزمِ مثل آب خوردن بلعید، ناحقِ؟» و

کامران به درستی به او پاسخ می‌دهد که: «نه، ناحق نیست! امّا اگر قرار باشه هر کسی خودش حکم صادر کنه و خودش‌م اجرا کنه، سنگ رو سنگ بند نمی‌شه»[۹]

این قسمت رُمان ما را به رُمان *باباگوریوی* بالزاک و صحنهٔ معارضهٔ راستینیاک و ووترن برمی‌گرداند. راستینیاک به پاریس آمده است تا علم حقوق بخواند و به زندگانی اشرافی برسد، امّا ووترن که آدم مُجرّبی است آب پاکی به روی دست جوان جاه‌طلب می‌ریزد و به او می‌گوید کار به این آسانی‌ها نیست: «می‌دانید اینجا مردم چه‌جور راه خودشان را باز می‌کنند؟ با پرتو نبوغ یا با تردستی فساد! یا باید در این انبوه مردم مثل یک گلولهٔ توپ گذر کرد یا مثل طاعون از میان‌شان لیز خورد... فساد بسیار است و هنر کمیاب. فساد حربهٔ اشخاص متوسط است که بسیار فراوانند.»[۱۰]

فرامرز در برخی لحظه‌ها، آگاهی اخلاقی خود را باز می‌یابد، از دستبُردی که به چمدان تاج‌الملوک، عمه‌اش زده است، پشیمان می‌شود و با خود عهد می‌کند از کارهای خلاف دست بشوید. گاهی نیز وضع دردناک خود را ادراک می‌کند و به خودش می‌گوید: «تو هیچ پُخی نیستی، مغزت از مغز ی موش هم کوچکتره، تو حتی نمی‌تونی شلوار خودت هم بالا بکشی! چه غلط کردنا! سینما، تئاتر ـ دو میلیون تومن ...» امّا بعد نیاز و فکر کینه‌توزی و گذر از مرداب فقر او را به همان راه فساد می‌اندازد و گوش این و آن را می‌بُرد و سر عمه‌اش کلاه می‌گذارد و از او پول می‌گیرد و می‌دزدد و وانمود می‌کند که برای کنکور دانشگاه آماده می‌شود. امّا اینکه به خود می‌گوید «تو هیچ پُخی نیستی» از جهتی اشتباه می‌کند. نیروی ویرانگری در وجود اوست که اگر سرباز کند، بسیار انفجاری و خطرناک است و این نیروی ویرانگر سرانجام خود را نمایان می‌سازد.

فرامرز در «گلشهر» است و در کسوت طبیب متخصص، مطب باز کرده

است. در هتل شهر اقامت دارد و بی‌دریغ خرج می‌کند و به این و آن انعام می‌دهد و حاتم‌بخشی می‌کند. روزی با سروان گل جالیز قدم می‌زند و گل می‌گوید و گل می‌شنود، امّا با حس غریزی دریافته است که سروان به وی مشکوک شده است. در این هنگامه «نسیم آفتابه» ــ که معتاد است ـ او را می‌بیند و می‌شناسد و رو به او می‌گوید «سلام فرامرز خانِ گل!» فرامرز هر چه خود را به آن راه می‌زند بی‌فایده است. «نسیم» او را شناخته است و سروان نیز هشیارتر شده و طبیعی است که در پی قضایا راه بیفتد و ته و توی کار را درآورد. فرامرز به بهانه‌ای سر سروان را به طاق می‌کوبد و از گلشهر می‌گریزد و پس از پرسه‌گردی‌های بسیار به وسیلهٔ یکی از همپالکی‌هایش خبر مرگ خود را منتشر می‌کند. مدتی از این رویدادها می‌گذرد و فرامرز بار دیگر در کسوتی دیگر، در کسوت درویش صاحب کرامت ظاهر می‌شود و به شهر خود (اهواز) باز می‌آید. در حریم درخت انجیر بست می‌نشیند، دعا می‌نویسد، کشف ضمیر می‌کند، به سماع صوفیانه می‌پردازد، ورد می‌خواند، طیّ‌الارض می‌کند. مردم که مدتی است دیگر گرد درخت نمی‌آیند، با مشاهدهٔ شور و هیجان او گرم می‌شوند و برای نذر و نیاز و آگاهی از آینده و گذشتهٔ خود به حریم درخت روی می‌آورند. غلغله‌ای بر پا می‌شود. علمدار نیز که این وضع را می‌بیند به درویش تازه وارد، کوچه می‌دهد و خادمان درخت و خود را در اختیار وی قرار می‌دهد.

این بخش از کتاب که بسیار خوب و تجسّمی نگاشته شده، هم نشان دهندهٔ قدرت باور مردم و هم نمایان‌کنندهٔ مهارت فرامرز در ایفای نقش «مرد سبز چشم» (درویش) است. بسیاری باور کرده‌اند که درویش از سرّ ضمیر مردم خبر دارد و «خاک را به نظر کیمیا می‌کند.» دو تن از نیازمندان، جمعه که می‌روند، از علمدار می‌شنوند که شب پیش، نیمه‌های شب، مرد سبز چشم رفته است به دیدار مرادش «جی باندراجی براهمایا» و هنوز نیامده است. (یکی از نیازمندان)

می‌گوید: هند؟ رفت شش سال دیگه بیاد؟

علمدار... آرام و سنگین می‌گوید: دلواپس نباشین، برا مرشد «هند» از کوت سید صالح هم نزدیکتره. هر شب جمعه، ثلث آخر شب میره «بهارا جرا بوانجی» که هم بِ فیض دیدار مرادش برسه و هم تو رودخانهٔ «براهماپوترا» تن و جانشِ شستشو بده و هنوز سپیده سر نزده بر می‌گرده

یعنی علم طیّ‌الارض داره؟.[۱۱]

کارهای درویش، شهر را به دو گروه نامساوی بخش می‌کند. بیشتر مردم طرفدار او می‌شوند و به سوی مخالفان ـ که می‌خواسته‌اند ساقه‌های رشد یابندهٔ انجیر معابد را قطع کنند ـ حمله می‌برند. درویش با مهارتی که در برانگیزی مردم پیدا کرده است، پیروان خود را به سوی شهرک و خانهٔ مهران و رؤسای دیگر شرکت شهرک‌سازی راهبری می‌کند:

جماعت هجوم می‌برد. تا ماشین (مهران) دور بزند و براند شرق کاخ، یکهو شعله می‌کشد ـ برق شمشیرها، گردش چماق‌ها و نیزه‌ها و سرنیزه‌ها ـ جابه‌جای کاخ ... با هم آتش می‌گیرد. سبز چشم بر ستون شکسته، در برابر کوهی از آتش گردن افراشته است. اسکندر اسکندرانی گُر گرفته از ماشین مهران شهرکی می‌زند بیرون و مثل یک دوک بزرگ‌آتش دور خود می‌گردد. مهران دست و سینه، چسبیده به فرمان، شعله می‌کشد... باد برمی‌خیزد. زن‌ها شانه‌ها را می‌جنبانند و زمزمه می‌کنند: «یاکا، یاکاکا ـ» باد، انبوه موی سر سبز چشم را به یک سو رانده است. پس گوش چپش دو نوار چسب، ضربدری چسبیده است... پلک می‌زند، پلک می‌زند و لنزهای سبز می‌افتد کف دستش. از پشت سر می‌شنود «فرامرز خان؟» ـ سر بر می‌گرداند. حسن جان پشت سرش است. چشمانش باز می‌شود ـ میشی است. صدای سرهنگ (گل جالیز) از پسِ شانهٔ حسن جان برمی‌خیزد: «دکتر آذرشناس؟» ـ کوه‌های آتش در چنگ باد ـ گومبا گومب دمّام و گُراگُر آتش ـ گردن فرامرز خم می‌شود، زانوهاش می‌لرزد

و سست می‌شود. به عصا تکیه می‌دهد تا بنشیند بر پاره سنگی بر ستون شکسته ... می‌نشیند، تاج‌گونه را از سر بر می‌دارد. گردن خم می‌کند و پیشانی بر زانو می‌گذارد.[۱۲]

و این همه به معنای پایان کار اوست.

این فرامرزخان که بخش بیشتر رُمان، حسب‌حال اوست کیست و کردارهای او نمایشگر چیست؟ او برخلاف خالد و باران و دیگر قهرمانان رمان‌های *همسایه*، *داستان یک شهر*، *زمین سوخته* و *مدار صفر درجه* خصلتی قهرمانی را نشان نمی‌دهد و در واقع «ضد قهرمان» است. خالد، باران، شاسب از میان مردم فرودست و ستمدیده برمی‌آمدند و در مبارزه بر ضد نظام خودکامانهٔ شاه به آب و آتش می‌زدند، به زندان می‌افتادند، به تبعید می‌رفتند، بیکار، دربه‌در و آواره می‌شدند، امّا در همه حال روحیهٔ مبارزه‌جویانه و اصل نبرد برای واقعیت دادن «شهر آرمانی» (utopia) را از دست فرو نمی‌گذاشتند، امّا در *درخت انجیر معابد* زمینهٔ کار عوض شده است. شخص عمدهٔ داستان، از خانواده‌ای اشرافی برمی‌آید، مبارزه‌اش بر ضد مخالفان مبارزهٔ شخصی است، حس کینه‌توزی از ناپدریش او را به پیش می‌راند و او در پیمودن این راه هیچ ملاحظهٔ اخلاقی و اجتماعی را در آماج خود ندارد. درواقع فرامرز، آدم بی‌ریشه و هرج و مرج‌طلبی است. و برخلاف نوذر اسفندیاری قهرمان *مدار صفر درجه* هیچ خصلت طرفه و دوست داشتنی ندارد. کردارهایش دیگران را به دردسر می‌اندازد و هر جا می‌رود، آشوبی بر پا می‌کند چنانکه گریز او از «گلشهر»، فاضل نمکفروش را که به وی کمک و همراهی کرده است، ناراحت و گرفتار می‌کند و تاج‌الملوک را در معرض تهدید سروان (بعد سرهنگ) گل جالیز قرار می‌دهد. در *درخت انجیر معابد* همان مردمی که روزی برای مبارزه با نظام دولتی پیشین به صحنه آمدند باز نیز حضور دارند، امّا این بار شمارهٔ آنها بسیار اندک شده است. این گروه اندک که بیشتر دانش‌آموز و دانشجو و کارمند اداره

هستند، با پیروان «مرد سبز چشم» گلاویز می‌شوند، امّا دیری نمی‌گذرد که در برابر هجوم آنها جا خالی می‌دهند و می‌روند و درواقع جاروب می‌شوند. این بخش از رمان در واقع به منزلهٔ پایان دادن به آن رئالیسم اجتماعی بود که از *زایری زیر باران* و *همسایه‌ها* گرفته تا *مدار صفر درجه*[۱۳] گسترش می‌یافت و در هر حال نظرگاه نویسنده را «به‌تغییر جهان، نه تفسیر آن» بازتاب می‌داد، امّا در *درخت انجیر معابد* گرچه رگه‌های رئالیستی هست، امّا دیگر رئالیسم اجتماعی نیست، وعدهٔ آینده‌ای روشن نمی‌دهد، دیگر نمی‌خواهد به آن صورت، جامعه و مردم را دگرگون سازد و با توصیف کردارهای فرامرز به سوی قصه‌ای تراژیک راه یافته است. داستان بی‌شباهت به رُمان *استاد اعظم و مارگریتا* (در ترجمهٔ فارسی: *مرشد و مارگریتا*)ی بولگاکف، نویسنده روس نیست. در رمان بولگاکف نیز صحنه‌هایی از تردستی «استاد اعظم سحر و جادوگری» می‌بینیم که صحنه‌هایی است خیالی در زمینه‌ای واقعی، و بولگاکف این فن را از *فاوست* گوته گرفته است. امّا در رمان بولگاکف، صحنه‌هایی که استاد اعظم در آنها به عمل می‌پردازد یا به کمک سحر و جادو دیگران را «منتر» می‌کند یا در آسمان پرواز می‌دهد، در جهت کمک به مردم است، امّا کردارهای علمدار و فرامرز، انگیزهٔ اجتماعی ندارد و حاصل آن جز حریق و ویرانی نیست. افزوده بر این در کردارهای اینان هیچ «خرق‌عادتی» دیده نمی‌شود، یعنی درواقع «مرد سبز چشم» در عالم واقع سوار جارو یا بسته‌ای هیزم نمی‌شود تا طیّ‌الارض کند، بلکه دیگران می‌گویند که او را در حال پرواز در آسمان دیده‌اند. آنچه «مرد سبز چشم» از آینده و گذشتهٔ نیازمندان می‌گوید، مُتکی به آگاهی‌های گذشتهٔ اوست که ضمن معاشرت با آنها به‌دست آورده است. بیشتر اشخاص داستانی *درخت انجیر معابد*، مردمی عادی هستند که نمی‌خواهند از منطقه‌های ممنوع بگذرند و از عرف و اخلاق جامعه تجاوز کنند و به اصطلاح سر بی‌درد خود را دستمال ببندند. درواقع آنها در قیاس با

زمان گذشته، در نسبت به زمان آینده حتی محتاط‌ترند و هرگز مطمئن‌نیستند که جهش به دنیای ناشناخته برای ایشان خوشبختی به‌بار آورد و این تباینی است که به‌طوری مؤثر آن را می‌توان چنین توضیح داد، در حالی که رُمان *مدار صفر درجه* و *همسایه‌ها* تاریخ جنبش‌های اجتماعی دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷ ما را به روی صحنه می‌آورد، *درخت انجیر معابد* تاریخ «تجددگرایی کاذب» نظام دولتی پیشین و نتایج آن را به تصویر کشیده است.

در این رُمان، شخصیت زنان در قیاس با شخصیت مردان، همدردی بیشتری را برمی‌انگیزد. تاج‌الملوک، زری، شهربانو، جواهر، فرزانه و افسانه، خواهر نمکفروش، گل اندام ... همه و همه رنج می‌برند و صدمه می‌بینند و از این میان فرزانه و گل‌اندام قربانی می‌شوند. فرزانه به علت ناکامیابی و جفای ناپدری خودکشی می‌کند و گل‌اندام به‌دست برادر غیورش کشته می‌شود. امّا آن‌کس که تا مدّت زیادی می‌ماند و بار رنج پیری و نابودی خانواده را بر دوش می‌کشد، تاج‌الملوک است و او روزی به دیدار درخت انجیر می‌رود، شمع روشن می‌کند، ورد می‌خواند، عرق بر پیشانیش نشسته است. ناتوانی او در این جا کاملاً هویداست:

عصازنان راه می‌افتد، می‌رسد به صفهٔ قربانی، احساس مور مور می‌کند، می‌نشیند لب صفه، عصا را می‌گیرد میان دو زانو، هر دو دستش بر دستهٔ عصا می‌نشیند و به عصا تکیه می‌دهد. مردی از کنار او می‌گذرد، نگاهش می‌کند، هیچ نمی‌گوید. کس دیگر می‌آید. تاج‌الملوک را می‌شناسد، سلام می‌کند، تاج‌الملوک جواب نمی‌دهد. مصطفی، پسر حاج رمضان، با توپ از روبه‌رو می‌آید. پای راستش هنوز لنگ می‌زند ... علمدار می‌رود طرف تاج‌الملوک. صداش می‌کند. تاج‌الملوک انگار نگاهش بکند و هیچ نگوید، هیچ نمی‌گوید. علمدار می‌گوید:

خانم جائیتان درد می‌کنه؟

مصطفی با پای راست ـ که هنوز افلیجی‌می‌لنگاندش ـ توپ را شوت می‌کند، توپ می‌آید و می‌خورد به عصای زن، پای عصا در می‌رود و تاج‌الملوک با چشم باز می‌غلتد کنار صفّهٔ سیمانی قربانگاه.[۱۴]

این صحنه مقارنه‌ای دارد با صحنهٔ آخر رمان، آنجا که «مرد سبز چشم» (فرامرز) در گُراگر آتش حریق به عصا تکیه داده است تا بنشیند بر سنگ پاره‌ای و بعد که گردن خم می‌کند و پیشانی بر زانو می‌گذارد. به این ترتیب عمه و برادرزاده، یعنی دو فرد باقیماندهٔ خانوادهٔ اشرافی بر آستانهٔ تقدیر متوقف شده‌اند. یکی در آستانهٔ تقدیر زیست و آن دیگری در آستانهٔ تقدیر تاریخ، امّا به هر حال، نتیجهٔ هر دو همسان است.

پی‌نوشتها

۱. *درخت انجیرمعابد*. انتشارات معین. تهران، ۱۳۷۹، ج ۲، ص ۷۷۲,

۲ ـ ۳ ـ ۴. *درخت انجیر معابد*، ۲/۷۳۷ و ۲/۷۸۱ و ۲/۸۳۲,

۵. قهرمان‌های رمان *بلندی‌های بادخیز* (در ترجمهٔ فارسی *عشق هرگز نمی‌میرد*) نوشتهٔ امیلی برونته. بعضی از ناقدان برآنند که این رمان جنبهٔ اجتماعی دارد و ورود هیث‌کلیف به خانهٔ ارنشاو را همچون حضور طبقهٔ کارگر در بطن جامعهٔ بورژوازی دانسته‌اند.

۶ ـ ۷ ـ ۸ ـ ۹. *درخت انجیر معابد*، ۱/۱۴۶، ۱/۱۱ و ۱/۳۳۸ و ۱/۲۴۲,

۱۰. *باباگوریو*. ترجمهٔ م. ا. به آذین، ص ۱۲۵، تهران، ۱۳۴۱,

۱۱ ـ ۱۲. *درخت انجیر معابد*، ۲/۹۷۹ و ۲/۱۰۳۸,

۱۳. در پایان *مدار صفر درجه*، حضور نوزاد یکی از مبارزان، نشانهٔ مژدهٔ پیروزی است.

۱۴. *درخت انجیر معابد*، ۲/۸۶۴.

اشکانه

(رمان ابراهیم حسن‌بیگی)

رمان *اشکانه*، داستان بلندی است دربارهٔ زندگانی و عشق و مرگ سیدحسین علوی و نیز داستانی است دربارهٔ وضع جانبازان و وضعیت اقتصادی ـ اجتماعی جامعهٔ ما در دورهٔ سازندگی و نتایج حاصل از آن. در اینجا سه یار دانشگاهی: سیدحسین، حامد و امیر که انقلابی هستند، به جبههٔ جنگ می‌روند، اولی ترکش می‌خورد و مجروح می‌شود، دومی به اسارت می‌افتد و سومی که شوهرخواهر سیدحسین است، مقامی اداری پیدا می‌کند و به آلاف و الوفی می‌رسد. سید با اشکانه که دختر بازاری ثروتمندی است ازدواج می‌کند و به رغم اینکه جانباز هفتاد درصد است به کمک کامپیوتر رمانی به نام *اشکانه* می‌نویسد و سرانجام به واسطهٔ آسیب‌های حاصل از انفجار خمپاره ـ در زمانی که همسرش هنوز حامله است ـ درمی‌گذرد. حامد پس از تحمل مشقات سال‌ها اسارت و پایان یافتن جنگ به تهران برمی‌گردد و با بیوه زنی به نام افسانه که دو فرزند دارد، ازدواج می‌کند. امیر به راه فساد می‌افتد و ثروتمند می‌شود و زنی دیگر می‌گیرد اما پس از آشکار شدن جرائم‌اش، دستگیر و زندانی می‌شود.

از اشخاص مهم دیگر رمان، باید از اشکانه، مادر او، مادر سید، فاطمه خواهر سید، فرشید برادر اشکانه... نام برد. بین اینها البته اشکانه اهمیت بیشتری دارد. او با سید در دانشگاه آشنا می‌شود و به مهر او دل می‌بندد و حتی پس از قطع نخاع شدن سید، دست از او بر نمی‌دارد و به رغم مخالفت مادر و دیگر افراد خانواده‌اش، با سید ازدواج می‌کند و خانهٔ فقیرانهٔ شوهر را بر عمارت مجلل پدر و مادر، و زیست رنجبار با بیماری مفلوج را بر زندگانی اشرافی برتری می‌دهد. او طبع شعر نیز دارد و دربارهٔ عشق و رنج‌های بشری و علاقهٔ خود به همسرش اشعاری احساساتی می‌نویسد. مادر حسین، نمونهٔ شاخص مادر فداکار و زحمت‌کش ایرانی است که با خون دل، کودکانش را می‌پرورد و در اندوه و رنج آنها سهیم است و در زمان حیات سیدحسین نیز همه‌گونه فداکاری می‌کند. فاطمه، دختر او و زن امیر نیز زندگانی آسوده‌ای ندارد و زمانی که شوهرش زن تازه‌ای می‌گیرد، رنج‌ها و اندوه‌هایش چندبرابر می‌شود. در داستان، مادر اشکانه به صورت‌زنی خودخواه و تجمل دوست معرفی می‌شود که از عشق اشکانه و سید و از معنای فداکاری هیچ نمی‌فهمد و با تمام قوا می‌کوشد از ازدواج این دو نفر جلوگیری کند. افسانه نیز زنی زحمت‌کش و دردمند است، اما زمانی که با حامد ازدواج می‌کند، عاقبت به خیر می‌شود.

مایهٔ اصلی داستان *اشکانه* و قصه‌های نظیر آن ایثار، عشق و شهادت است و اینها تم‌هایی است که به صورت‌های گوناگون در آثار حسن‌بیگی، سیدمهدی شجاعی، محمود اسعدی، راضیه تجار... و بسیاری از داستان‌نویسان متعهد دینی ما تکرار می‌شود. بعضی از ناقدان، این قسم داستان‌ها را به دلیل ایدئولوژیک بودن، داستان به شمار نمی‌آورند و می‌گویند رمان، شعر و داستان کوتاه نباید از پیش اندیشیده شده باشد و هستی و روابط انسانی را به صورت سیاه سیاه یا سفید سفید ببیند، چنانکه در روسیه شوروی پیشین کسانی مانند «فادیف» همان

مطالبی را به صورت داستان درمی‌آوردند که بخشنامه‌های حزبی می‌گفت و در ایران نیز غالب داستان‌های سیاسی از همین راه مـی‌رفـت و مـی‌رود و در آنهـا تبلیغ و اندیشهٔ قبلی همه چیز است و ساختار هنری چندان اهمیتی ندارد. البتـه نگارندهٔ این سطور، این نظریه را نمی‌پذیرد و بـاور دارد در زمینـهٔ سیاسـی یـا دینی هم داستان‌های خوبی می‌توان نوشت و نوشته‌اند، افـزوده بـر ایـن پـیش نهاده‌های ادبیات متعهد (Litterature Engagee) مطالبی ساده نیست، تفنن نیست، بلکه سرچشمه گرفته از نیازی عمیق است. البته ادبیـات متعهـد، نتیجـهٔ انتظارات «نظریه‌ها» از ادبیات است. ایدئولوژی‌ها نیز نظر انسـان را نسـبت بـه جامعه، روابط بشری، و کردار انسانی نشان مـی‌دهنـد. بـاری اگـر نویسـنده‌ای نظریه‌های خاصی را به مدد صناعت قصه‌نویسـی بـه صـورت داسـتان درآورد، چنین قصه‌ای جدّی گرفته نخواهد شد و عمر کوتاهی خواهد داشت، امـا اگـر نویسنده‌ای در کشاکش زندگانی و اندیشه‌ورزی‌های خود بـه مفهـوم دادگـری (عدالت) در مثل، برسد یا به راز عشق پـی ببـرد و از آنهـا داسـتان یـا شـعری بپردازد، در عرصهٔ هنر گام برداشته و هنر را فدای نظریه نکرده است. از ایـن‌رو برخی از داستان‌های دولت‌آبادی، درویشیان، احمد محمود، و نویسندگان دینی مانند حسن‌بیگی... هر دو خاصه را با هم جمع می‌کند، و جانب اندیشهٔ خـاص و هنر قصه‌نویسی هر دو را با هم نگاه می‌دارد.

مهمترین مفهومی که در کتاب *اشکانه* دیده می‌شود، پس از مفهوم عشـق و شهادت، مفهوم عدالت است. این مفهوم در سنت دینی و سیاسی ما هم بسـیار مهم و هم دیرینه سال است. البته دادگری و عدالت در همهٔ فرهنگ‌ها و تمدن-ها اهمیت دارد، اما برای ما دارای اهمیتی مضاعف است. ایران به سـبب وضـع جغرافیایی خود، بارها در معرض خطر یورش بیابانگردان قرار گرفته و غـارت و تاراج شده است. این یورش گاه به اندازه‌ای شدید بوده که صدمات ناشی از آن تا یک سده ادامه می‌یافته. تازه همین که مـردم موفـق مـی‌شـدند زمـین‌هـای

سوخته را با رنج و زحمت فراوان آباد کنند قدّاره‌بندی دیگر فرا رسیده و مردمان و کشتزارها و آبادی‌ها را از بین می‌برده است. از سوی دیگر در شهرها و روستاها نیز به مردم، ستم بسیاری شده و زورمندان، حق ناتوانان را به یغما می‌برده‌اند و ناتوانان، یعنی اکثریت مردم نیز دادخواهی نداشته‌اند.

اشخاص داستانی *اشکانه* نیز غالباً عدالت‌خواهند، از ضعیفان جانبداری می‌کنند و می‌خواهند جامعه‌ای آرمانی، تهی از بیماری، فقر و بی‌عدالتی بسازند. نمونهٔ شاخص این قبیل اشخاص، حامد و سیدحسین‌اند. این هر دو به رغم صدماتی که دیده‌اند، نمی‌توانند زور، اجحاف و فساد را ببینند و خاموش بمانند. اینها و دیگر رزمندگان پس از سال‌ها نبرد و رنج و اسارت، به شهرها برمی‌گردند و با قضایایی غیرمنتظره رویاروی می‌شوند. حامد که سرپرست سینمایی شده است شاهد خلافکاری مدیران و حتی خلافکاری بلیت‌فروشان می‌شود و زمانی که یکی از اینها را تعقیب و از کار برکنار می‌کند، به واسطهٔ شکایت خلافکار به زندان می‌افتد. او پس از دادن وثیقه‌ای سنگین از زندان به بیرون می‌آید و می‌رود که از اصلاح کارها نومید شود. اما سیدحسین به او می‌گوید نومید نباید شد. وظیفهٔ شرعی تو این است که نامه‌ای به مقامات عالی کشور بنویسی و از سیر تا پیاز قضایا را شرح دهی. تو که مسؤول درست کردن همهٔ خرابی‌ها نیستی، همین قدر که بنویسی و بگویی تکلیف از تو ساقط می‌شود. حامد پاسخ می‌دهد: اگر نتوانم ثابت کنم چه؟ اگر دوباره و این بار به خاطر جرم [اتّهام] بزرگتری گرفتنم چی؟ آدم باید پشت داشت باشد یا مشت و ما حالا هیچ کدام را نداریم.

سید، اما نظر دیگری دارد: چه کسی گفته ما حالا نه مُشت داریم و نه پشت؟ ... مگر آن روزها که به جبهه می‌رفتیم پشت و مُشت ما چی بود؟ مگر غیر از این است که فکر می‌کردیم خدا با ماست. بی‌کس آنهایی هستند که با

گرگ دنبه می‌خورند و با چوپان گریه می‌کنند. مگر ما بر سر این دنیا معامله کرده‌ایم که می‌ترسیم بازنده‌اش باشیم؟ (۱۸۳-۱۸۴)

حامد به سبب این سخنان به خود می‌آید و از حالت انفعالی خارج می‌شود و نامه می‌نویسد و زمانی هم که شخصی جدّی مأمور رسیدگی به شکایت او می‌شود، با روشن‌بینی توضیح می‌دهد:

من با چند مأمور متخلف که حقوق بقیهٔ مأموران دلسوز و سالم را نیز مخدوش کرده‌اند، کاری ندارم مشکل با دستگیری چند مأمور حل نمی‌شود. مشکل در سیستم سازمان است و اصولاً خانه از پای‌بست ویران است. (۱۸۶)

در دورهٔ سازندگی که برخی از روش‌های کار عوض شد، منطقی به میان آمد که چکیدهٔ آن در این سخنان شعبانی ـ سرمایه‌دار تازه نفس ـ بازتاب می‌یابد. جنگ تمام شده و اکنون کشور نیاز به سازندگی دارد و این نیز مستلزم داشتن پول است. ایمان خشک و خالی نه به درد ارشاد مردم می‌خورد، نه به درد سازندگی. با جزم‌گرایی نمی‌شود مدیریت کرد. باید اقتصاد جامعه رشد کند تا قدرت اقتصادی و حتی قدرت نظامی به دست آید، به همین دلیل دولت می‌خواهد پای مردم را به میان بکشد اما: مُراد از مردم، نه شما از جبهه برگشته‌ها هستید نه کارگران و کشاورزانی که به نان شبشان محتاج‌اند. مردم، یعنی کسانی که پول دارند آن هم نه یک دینار و سی شاهی! صحبت از میلیون و میلیارد است. با این حساب می‌بینی که باز قدرت اقتصادی به دست ثروتمندها می‌افتد که در جای خودش کار درست و اجتناب‌ناپذیری است. (۶۰-۶۱)

سید و حامد این منطق را رد می‌کنند. اجتناب‌ناپذیر است؟ شاید. درست است؟ خیر! لزوم و ضرورت، دالّ بر درستی و حقانیت گفتار و کردار نمی‌تواند باشد. این منطق می‌تواند افراد متزلزلی، مانند امیر را قانع کند، اما پسند آرمان‌خواهانی مانند حامد وسیدحسین نیست. شعبانی باور دارد که پول ثروتمندان

را جلب می‌کنیم و می‌سازیم و محصول تولید می‌کنیم و به پول و ثروت هم که از نعمات الهی است می‌رسیم. این پیشنهاد امیر و دوستانش را هم به سازندگی سوق می‌دهد و هم به پول و پَلهٔ حلال می‌رساند. (۶۲)

این سفسطه است. درست است که به گفتهٔ سیدحسین، «شهر کامل آرمانی» هرگز واقعیت نخواهد یافت، اما این به آن معنا نیست که آرمانخواهان، عدالت را فدای ضرورت کنند و دست از عدالت‌خواهی بشویند. سیدحسین و حامد از آن کسانی هستند که در هر شرایطی به آرمان‌ها می‌اندیشند و تا آنجا که می‌توانند در این راه گام برمی‌دارند.

بیشترین بخش کتاب، توصیف عشق شورانگیز اشکانه و سیدحسین است. گرچه چنین عشقی به این صورت از مرز ممکن می‌گذرد، با این همه، احتمال وقوع آن هست و نظایرش نیز دیده شده است. اما مسأله به همین جا ختم نمی‌شود. چنین عشقی باید خوانندهٔ رمان را نیز در سیر دگرگونی‌های خود قرار بدهد، یعنی او باید ممکن‌الوقوع بودن آن را بپذیرد. علت اینکه رمانی مانند *بینوایان* ویکتورهوگو پس از گذشت این همه سال از نوشتن و چاپش، هنوز خواندنی و مطلوب است با دیگر قصه‌های «فقرنگاری» که پیش یا بعد از آن نوشته شده اما فراموش شده، این است که هوگو به مدد نیروی خیال‌آفرین و جامع‌اش، کسانی مانند ژان والژان، فانتین، کوزت، ماریوس، مسیو ژاور و تناردیه‌ها را طوری به روی صحنه می‌آورد که ما آنها را در برابر خود مجسّم می‌بینیم، از رنج‌های فانتین و کوزت غمگین می‌شویم و به گریه می‌افتیم و از توفیق‌های ژان والژان و کوزت شاد می‌شویم.

در *اشکانه* دختری را می‌بینیم که عاشق جوانی فقیر شده، اما از علل و انگیزه‌های این عشق، سخنی اقناع‌کننده گفته نمی‌شود. اشکانه شناسنامه ندارد و ما از دوران کودکی، نوجوانی و تأثیراتی که او در این مدت از خانواده، جامعه و مدرسه دریافت کرده، آگاهی نداریم. عشق، مفهومی غامض و چندلایه است.

در آن حسادت، حس تملّک، تمایل به پیوستگی، گریز از تنهایی و تمنیّات جسم و جنس به‌هم گره خورده است بنابراین کار داستان‌نویس در واکاوی عشق و انگیزه‌ها و بُرد و گسترهٔ آن با موانعی برخورد می‌کند که وصف و تجسم آن بسیار دشوار است. اشکانه و سیدحسین حتی پس از گذشت چند سال زندگانی مشترک (که در آن آمیزش جنسی هم صورت نگرفته) همان‌طور با هم حرف می‌زنند که در روزهای اول زناشویی. این سخنان وصفی و انشایی است و امروزی هم نیست. جایی این دو برای استراحت به کنار دریا می‌روند تا خستگی‌ها و دردهای چند سال زندگانی پر از مشقت را از تنشان بیرون کنند. بیان داستان در این زمینه این‌طور است:

اشکانه... در این مدت، گله و شکایتی نکرده بود و گفته بود انگار چند روزی است که زن و شوهریم. اشکانه زنی که زندگی‌اش شعر بود، غزلی از غزل‌های حافظ. (۱۲۲)

در این وصف، مجهولی معلوم نشده بلکه مجهولی به مجهول دیگر احاله شده است. در قیاس زیبایی زن به زیبایی غزل، نشانهٔ ملموس و مشخصی از آن به دست نداده‌ایم. جای دیگر، اشکانه می‌خواهد راست‌ترین حرفی را که در همهٔ زندگانی‌اش زده به «عزیزترین» کس خود بگوید. حرفی که هیچ‌کس جز به سید که یکپارچه صبر و بردباری است، تحمل شنیدن آن را ندارد. خود سید هم که پیش از این هرچه دانستن و خواستن در چشم‌هایش موج می‌زند. خواننده نیز برحسب هنجارهای خواندن قصه، بسیار مشتاق می‌شود از راز سر به مُهر اشکانه که اعلام افشای آن با چنان مقدمه و فشاری پیش کشیده شده است، با خبر شود. فکر می‌کنید اشکانه چه چیزی را بر ملا می‌کند؟ او رخ در رخ سید می‌نشیند و می‌گوید: دوستت دارم، حسین، عاشقتم، همین! (۸۲)

عجیب این که نویسنده چند سطر بعد، خود مطالبی را که نوشته است نقد می‌کند: سید به راستی منتظر شنیدن یک خبر مهم بود. مهم‌ترین خبر این می-

توانست باشد که اشکانه اقرار کند خسته شده و دیگر نمی‌تواند با او، ادامهٔ [زندگانی] بدهد و حالا اشکانه تکراری‌ترین حرفش در این سال‌ها را چنان در ابهام (؟) گفته بود که سید چاره‌ای نداشت جز اینکه حداقل تبسم کند. (۸۲)

اساساً زبان داستان در زمینهٔ عشق اشکانه و سید، غالباً رو به سوی زبان ادب عرفانی کهن دارد و به ویژه سنگین بار از شیوه‌های سخن حافظ و مولوی است (اشعار حافظ و مولوی زیاد در کتاب آمده) همان‌طور و نمونه‌ای از آن را در اینجا می‌آوریم:

سید دوست داشت بگوید: دردت به جانم اشکانه! چرا وقتی از پا افتاده‌ام چنین به پایم افتادی؟ حال من با این همه شرمساری چه کنم؟ یا بگوید: بهای عشق، عشق است. (۳۶)

حافظ، مولوی و سعدی هنرمندانی بس بزرگ بوده‌اند و نزد ما احترام بسیار دارند و می‌توان از آثار آنها درس‌ها آموخت، اما تکرار بیان و زبان آنها کار درستی نیست. ما فرزندان زمانه‌ای دیگر هستیم و با زبان این زمانه حرف می‌زنیم نه با زبان سعدی و حافظ. ما به زبان گذشتگان حرف نمی‌زنیم و نباید حرف بزنیم. اساساً تفسیر و خوانش آثار درگذشتگان در «افق زمانی» امروز صورت می‌گیرد و در «هم‌آمیزی افق‌ها» همیشه «نیروی تفسیری» امروزین قوی‌تر است. هر نسلی زبان، بیان، شیوهٔ رفتار و عقلانیت خاص خود را دارد و همین عوامل زندگانی و تحولات حیات امروز را می‌سازد و آن را از شیوه‌های گذشته متمایز می‌سازد.

عشق اشکانه و سیدحسین به یکدیگر بی‌سابقه نیست و نظایر آن در ادب عرفانی به فراوانی آمده است، اما چون زبان داستان در این زمینه غالباً انتزاعی می‌شود و سویه‌های تاریک آن را ندیده می‌گیرد، پس از مدتی حدّت و شدّت خود را از دست می‌دهد. برای رفع این اشکال، نویسنده می‌توانست تغییری در نحوهٔ روابط اشکانه با شوهر او بدهد. در مثل در همان دورهٔ دانشکده و پیش

از رفتن سید به جبههٔ جنگ، این دو به رغم مخالفت خانوادهٔ اشکانه به عقد یکدیگر درآمده و پیوند زندگانی مشترک با هم می‌بستند. مدتی بعد همچنانکه در داستان می‌خوانیم، سیدحسین آسیب‌دیده به خانه بازمی‌گشت. طبعاً هر دختری ـ جز اشکانه و همانندهای معدود او، با دیدن این «گوشت لخت از کار افتاده» (۵۷) یکه می‌خورد و بیزار می‌شد و پیوند وابستگی مشترک و دوجانبه را می‌گسست و به راه خود می‌رفت. اما اشکانه ایستادگی می‌کرد و با سید می‌ماند. البته در این صورت، عاملی قوی می‌بایست جای عامل نیرومند دیرین را بگیرد. این عامل، چیزی نمی‌توانست باشد جز عامل «وظیفه». بنابراین اشکانه به مدد این عامل جدید به عهد خود وفادار می‌ماند و همهٔ دشواری‌های زیستن با جانباز فداکار و مفلوج را به جان می‌خرید.

ناگفته نماند که زبان وصف صحنه‌های عشق اشکانه همیشه به صورتی که شرح دادیم، نیست. این زبان، زمانی که این زوج با لحن و بیان امروزین با یکدیگر سخن می‌گویند، حال طبیعی می‌یابد.

اشکانه گفت: امروز، تو، یک جور دیگر شده‌ای. چشمت خورده به حامد آقا و کبکت خروس می‌خواند. (۲۱۲)

اشکانه انگشت‌هایش را از روی بینی سید برداشت و چنگ زد به موهایش و گفت: همیشه آرزو داشتم یک روز غروب، من و تو لب ساحل، روی ماسه‌ها دراز بکشیم و موج دریا به کف پاهایمان بخورد و قطرات نرم آب شتک بزند به صورت‌هایمان.(۱۲۱)

از جمله اوصاف موفق کتاب، اوصافی است که پس از درگذشت سید، و به دنیا آوردن دختر هفت ماههٔ اشکانه که بیش از دو روز زنده نمی‌ماند، و دشواری‌های روحی و جسمی که زن باید تحمل کند... رمان را به پایان می‌رساند و سویهٔ داستانی این صحنه‌ها نیرومند است.

حسن بیگی در نگارش رمان خود، شگرد دیگری نیز به کار برده است که تا حدودی تازگی دارد. این شگرد، حکایت‌گر مقارنه و تباینی است بین آنچه در دانستگی‌های سیدحسین و گروهبان [بعد استوار] عراقی می‌گذرد. گروهبان عراقی هم در خیالات خود به دختری فکر می‌کند که تصویر سایه روشنی از او ساخته و باید به خواستگاری او برود. پدر و مادر او پیرند و خود او نیز مدتی پیش می‌باید ازدواج می‌کرد. در همان زمان، سیدحسین نیز روی خاکریز نشسته و به اشکانه فکر می‌کند. او با دیدن و آشنایی با اشکانه دچار آشفتگی می‌شود و بین عقل و احساسش نبردی بزرگ آغاز می‌گردد. گروهبان عراقی هم درگیری فکری دارد. نخست عاشق دختر رقّاصی لبنانی می‌شود. زن ایده‌آل او دختری است سفیدچهره و مو مشکی با چهره‌ای مینیاتوری، اما وی به وصل دختر رقّاصه نمی‌رسد. مدتی بعد به سبب اصرار مادر با دختر خاله‌اش، مریم ازدواج می‌کند. «ناچار عکس دخترک لبنانی را از روی دیوار برمی‌دارد و به جای آن عکس کوچکی از همسرش را می‌چسباند، اما دورهٔ خوشی این زوج بیش از یک ماه دوام نمی‌یابد. استوار سرفه‌های خلط‌آور و تنگی نفس دارد. بعد معلوم می‌شود شیمیایی شده است. در اینجا صحنه‌های رقّت‌آوری از زندگانی استوار عراقی می‌بینیم. او نیز مانند سید در وضعیت بحرانی و خطرناکی به سر می‌برد و سرانجام نیز می‌میرد. و مادر او به جنگ، لعنت می‌فرستد.

مقارنهٔ زندگانی و نبرد دو حریف ایرانی و عراقی گرچه در بسیاری از جاها یکجانبه است و استوار عراقی غالباً در صحنه‌ها به صورت آدمکی خودکار نمایان می‌شود که صفات انسانی ندارد، با این همه از لحاظ فنّ داستان‌نویسی شیوهٔ تازه‌ای را نمایان می‌کند که بر کشش رمان می‌افزاید و حُسن دیگر آن نیز یکی این است که نتایج دلخراش جنگ و مخاصمه را نشان می‌دهد. استوار عراقی به وسیلهٔ همان تیری از پا درمی‌آید که خود شلیک کرده است، به سخن

دقیق‌تر بمب‌های شیمیایی که ارتش عراق بر سر سربازان ایرانی ریخت، به سوی سربازان عراقی نیز بازگشت و عده‌ای از آنان را از بین برد. در آخرین صحنه، پیش از درگذشت سید، ایرانی و عراقی باز با یکدیگر روبرو می‌شوند، سید در منطقه نظامی نیروی حریف پیش می‌رود و با دیدن سربازی عراقی که پشت به او نشسته است به این فکر می‌افتد که او را دستگیر کند و با یک اسیر برگردد. اما این «اسیر» همان گروهبان عراقی است و از اسلحهٔ سید نمی‌ترسد و او را به نام صدا می‌کند و می‌گوید: خوش آمدی. بیا بنشین! داشتم برای مریم ترانهٔ عاشقانه می‌خواندم. تو هم بنشین کنار این خمپاره‌انداز و سرود اشکانه‌ات را بخوان.

این اشاره‌ای است به زمانی که سید روی خاکریز نشسته و چنان غرق در خاطرهٔ سیما و کردار اشکانه است که متوجه خطر نیست و حالا سال‌ها بعد، عراقی اشاره می‌کند که سید بار دیگر همانجا بنشیند و چنان توی فکر اشکانه غرق شود که نفهمد گلولهٔ خمپاره کی سوت می‌کشد. شبح عراقی می‌گوید: شلیک که کنم، کارت تمام است. یکراست می‌آیی به عالم ما. این هم خودش عالمی است، فقط هوایش کم است. (۲۳۸)

این مکاشفه ادامه می‌یابد. استوار عراقی سپس گریه می‌کند. مریم (ماری) بی‌وفای او می‌خواهد شوهر کند. اگر سید جای او بود چه می‌کرد، اما خوش به حال سید که اشکانه‌اش یک خانم است، یک دسته گل است. اما به گمان او باری همهٔ زن‌ها بی‌وفایند. بعد، عراقی به حال مهاجم درمی‌آید و به ایرانی می‌گوید برو بنشین روی آن خاکریز. فکر کن در یک غروب دل‌انگیز زمستانی می‌خواهم عکسی یادگاری از تو بیندازم. بعد خم می‌شود، گلولهٔ یشمی رنگ خمپاره‌انداز را به دست می‌گیرد و می‌گوید: فکر نکنی حالا همه چیز از نو آغاز می‌شود. اینها همه در امتداد همند. تو حالا باید چشم‌هایت را ببندی و آن‌قدر به اشکانه‌ات فکر کنی که صدای سوت خمپاره را نشنوی.

این عبارت‌ها با مختصر تغییری در پایان کتاب هم آمده است. این عبارت-ها به مثابهٔ تصاویری، است که آدمهای داستانی می‌توانند در آنها بنگرند و خود را بازیابند. به مدد چنین تصویرسازی‌ها، می‌توان بـه ژرفـای بیشـتری راه بـرد، بیش از آنچه در اوصاف مستقیم آمده اسـت. اوصـاف مسـتقیم دربـارهٔ عشـق، فداکاری، شادی یا اندوه تأثیری زودگذر دارد در حالی که تصویرسازی تخیلـی از واقعیت‌ها، هم دامنهٔ فکر را وسعت می‌دهد و هم جایی باقی می‌گذارد بـرای گردش خیال، مانند این صحنه که پس از تهاجم و فرمان استوار عراقی به پیش نما می‌آید:

سید آن قدر به اشکانه فکر کرد که صدای سوت خمپارهٔ اسـتوار بازنشسـته را نشنید. اما وقتی که گلوله به فرق سرش اصابت کرد، اشـکانه صـدای تکـان خوردن او را شنید. از جا برخاست و به سید نگاه کرد که همچنان آرام و بـی-صدا خواب بود، اشکانه فکر کرد صدای حرکت از روی تخت بوده است، امـا سید با آن بدن لَخت و بی‌حس، هیچ وقت تکان نمی‌خورد که صدایی بدهد ... اما حالا پاها از هم باز و دست‌ها از روی سینه به پهلویش افتاده بـود... اشـکانه فکر نکرد که خواب می‌بیند و آنچه دیده بود کابوسی بیش نبوده است. (۲۴۰)

به این ترتیب سیر داسـتان از «مکاشـفه» بـه «واقعیـت» مـی‌آیـد و تصـویر داستانی این سیر بغرنج را نشان می‌دهد.

یک سکّه در دو جیب

(مجموعهٔ داستان، علی‌اصغر شیرزادی)

کتاب *یک سکّه در دو جیب*، مجموعهٔ شش داستان است به قلم علی‌اصغر شیرزادی کتاب‌های *طبل آتش* (رُمان)، *غریبه و اقاقیا* (مجموعهٔ داستان) ... آثاری است که این نویسنده نوشته و به چاپ رسانده است.

ساختمان پنج داستان این مجموعه، تغزّلی است و از نوع «داستان هنری». در این قسم داستان‌ها زن یا مرد روشنفکر و حسّاسی را می‌بینیم که در رویاروی شدن با کوته‌فکری‌های محیط اجتماعی یا دشواری‌های تلخ زیست یا نابهنجاری‌های روابط انسانی ... شکست خورده و به گوشه‌ای رانده شده‌اند. نمونهٔ شاخص این داستان‌ها، داستان *یک ابرکوچک* جیمز جویس است. «چاندلر کوچک» شخص عمدهٔ داستان، فردی است شاعر و درس‌خوانده و دارای رویاهای بلند و رنگین، امّا در عمل، اسیر کار خسته‌کنندهٔ اداری در محیطی خفه و راکد. دوست و هم مدرسه‌ای او «گالاهر»، که استعداد چندانی هم ندارد، به لندن می‌رود و روزنامه‌نگاری پیشه می‌کند و به شهرت و ثروت می‌رسد. او پس از هشت سال اقامت در لندن و دیدن شهرهای اروپا و کامیابی در کار و زندگانی، برای چند روزی به دوبلین می‌آید و چاندلر را می‌بیند. چاندلر با دیدن او مقایسه‌ای برقرار می‌کند بین زندگانی خسته کننده و تکراری

خودش با زیست متنوّع و توفیق‌آمیز دوستش. زمانی که دیر وقت شب به خانه می‌رسد و ناچار می‌شود پسر بچّهٔ خردسالش را تر و خشک کند و چون از عهدهٔ این کار برنیامده سرزنش‌های همسرش را بشنود، به راز شوربختی خود پی می‌برد و اشک پشیمانی از دیدگانش جاری می‌گردد. این مقابلهٔ رؤیا و واقعیّت است. برای او روز درخشانی آغاز می شود و او با همهٔ قلبش آن را می‌پذیرد ولی بعد، قطعهٔ ابر کوچکی فرا می‌رسد و خورشید را می‌پوشاند.

پنج داستان مجموعهٔ *یک سکّه در دو جیب*، نمایانگر رنج‌های بی‌نام و نشان آدم‌های حسّاس است، امّا داستان «*خروس*»، توصیف زندگانی شخصی است به نام مهندس مظفّر که سرپرست کارگاهی است کنار ایستگاه راه‌آهن در یکی از شهرهای جنوب ایران. او همسری دارد به نام امیلی که خارجی است و مظفّر، از او حساب می‌برد. مناسبات این دو البتّه کم و بیش خوب است تا روزی که امیلی عاشق مرد زشت منظر، دراز و دیلاقی می‌شود که کارگران، او را به تمسخر «خروس» می‌نامند. این مرد، تنها و منزوی است و در تنهایی خود نی‌می‌نوازد و آوای نی او مسحورکننده است و همین آوای نی اوست که دل «امیلی» را می‌رباید. خبر فرار این دو به مهندس می‌رسد و در او تغییر عجیبی به وجود می‌آورد:

توی روشنایی پریده رنگ و مات شب و برف مهندس را دیدیم که دور خودش می‌چرخید و به هوا می‌پرید و گردن می‌کشید و صدای خروس درمی‌آورد. (۱۰۳)

نوع داستان، «گروتسک» است، یعنی داستان نوعاً قصه‌ای است مضحک، ژاژنما و مشمئزکننده که در آن انسانی در مرتبهٔ خود سقوط می‌کند و به صورت حیوان درمی‌آید. خودش به دیگران که آمده‌اند به او کمک کنند، می‌گوید: «ولم کنید. ولم کنید اراذل. من هم خروس شده‌ام. قوقولی قوقو.»

از این قسم صحنه‌ها در داستان‌های دیگر مجموعهٔ *یک سکّه در دو جیب* نیز دیده می‌شود. در داستان «اندوه»، زنی هست به نام نفیسه. این زن دو جنسی است

و از «راوی» که چهل ساله مرد حسّاسی است حمایت می‌کند و مرد می‌خواهد با او ازدواج کند و در همان زمان متعجّب است که چرا نفیسه مانند بعضی از زن‌ها ادای مردها را درمی‌آورد و هم‌چنین می‌گوید: کاش نفیسه می‌توانست حسّ و حال و عمق ناب وجودی مرد را درک کند... نفیسه سگرمه‌هایش را درهم می‌کشد و دست می‌اندازد و بطری را قاب می‌زند و می‌گوید:

بده به من ببینم بابا ... ونگ ونگ هم نکن! آخر از کجا می‌دانی که من نمی‌توانم به قول تو حسّ و حال ... یک مرد را درک کنم؟ همه می‌توانند مرد بشوند. (۹۳)

مرد منظره‌ای استهزائی را در برابر خود می‌بیند: «زنی چون نفیسه با آن قدّ و قامت [تغییر ماهیّت داده] توی کت و شلوار سیاه، با سبیل پر و پیمان در پیاده‌روها قدم می‌زند و با کشش شهوانی می‌رود توی نخ زن‌ها و دخترهای خوشگل.» (۹۴) حال مرد به هم می‌خورد، فضای خالی تهوّع‌آوری در درونش حسّ می‌کند.

صحنه‌ای ژانرنمای دیگری در داستان «*روز کوتاه خاکستری*» می‌بینیم. نویسنده‌ای است به نام سمندری که داستانی نوشته و قهرمان این قصه هم قاف نام دارد. حقّه‌بازی به نام قزل قادری که دعوی نویسندگی دارد می‌خواهد این شخص را از داستان سمندری مرحوم برباید. او طرح وحشتناکی ریخته و قصد هم دارد قاف را به معرکهٔ هزار بار دستمالی شدهٔ به اصطلاح عشقی بکشاند و پدر صاحبش را درآورد. میم قاف که متّهم به قتل نیز هست، هنرهای دیگری نیز دارد. انگشت‌های بلند و استخوانیش به خودی خود یک تپانچه است، با انگشت اشاره‌اش از فاصلهٔ دست‌کم پنجاه شصت قدمی می‌تواند هر هدفی را بزند. شهر بمباران شده و با این همه در تالار موسیقی شهر می‌نوازند و می‌خوانند. خواننده‌ای با صورت صاف و پرگوشت و لپ‌های برّاق و گل انداخته‌ای که مانند لمبرهای صورتی بچّه‌های شیرخوار است، روی صحنه است و با صدای قوی و دو رگه‌اش می‌خواند: بمیرید، بمیرید، از این عشق

بمیرید ... در این حال به کار خود مشغول است. میم قاف به کندی و خستگی بلند می‌شود، دستش، انگشت‌هایش را به شکل تپانچه در می‌آورد، ساعد و بازویش را روی خطّ افق می‌گیرد و شلیک می‌کند. بلندگو به شکلی تا حدّی خنده‌دار از جا کنده می‌شود و تالار در سکوت فرو می‌رود. خواننده ولی از تک و تا نمی‌افتد و خاموش و صامت، مثل ماهی لب می‌زند.

در همین داستان، پیرمردی نیز هست مضحک و مرموز و کوسه، (یادآور پیرمرد خنز پنزری هدایت) که در فینهٔ قرمزش را کج می‌گذارد. با سینی چای ـ دو فنجان کوچک بدون قند ـ سرزده وارد اتاق می‌شود. سینی را با یک دست دور از بدنش می‌گیرد و دست دیگرش را روی سینه و یقهٔ سرداری چرک مرده‌اش می‌گذارد و تعظیم می‌کند. وقت رفتن، سینی خالی را زیر بغل می‌زند و باز هم کمر می‌خماند و دور از دیدن سروان، چشمک شریرانه می‌زند و چالاک و سرزنده از در بیرون می‌رود. (۷۴) حضور این پیرمرد ـ در جاهایی که ظاهر می‌شود ـ نشانهٔ خوبی نیست و در واقع حضوری غیرمنتظره و مزاحم است. هم چنین او پس از بمباران بیمارستان و مدرسه، کنار جسد بچّه‌های کوچک نشسته است، ساندویچ می‌خورد و اشک می‌ریزد. او موش‌های به سراغ اجساد آمده را هم دیده. چشم‌هایش شفّاف شفّاف است، انگار باران، توی چشم‌هایش باریده، صدایش پوک شده است.

یکی از اشخاص داستان «*یک سکّه در دو جیب*»، آقای سنجری، مردی نان به نرخ روز خور، صاحب مجلّه و ثروتمند، که حتّی می‌خواهد برای یکی از نویسندگان، لیلی زرندی، پراید آب اناری بخرد، شخص شریر و مضحکی است. او که نیاز راوی را به گذراندن معاش می‌شناسد، از این نویسندهٔ حسّاس که می‌خواسته چخوف یا داستایفسکی بشود، روزنامه بنویسی وامانده می‌سازد که می‌بایست با نام مستعار، فال هفته بنویسد یا مطالبی دربارهٔ «حجامت و

اعجاز آن در درمان میگرن، تنقیهٔ جوشاندهٔ گل خطمی برای تشفی ورم قولون و تسکین التهاب حجاب حاجب!»

صحنهٔ بیشتر داستان‌ها در شهرهای جنوب، قهوه‌خانه‌ها، ایستگاه قطار راه‌آهن در زمان جنگ است. بیشتر نویسندگان دههٔ شصت که دربارهٔ جنگ قصه‌هایی نوشته‌اند، بُعد حماسی و شهادت‌طلبی رزمندگان را به صحنه آورده‌اند و از خانه‌خرابی‌ها و شوربختی‌های حاصل از جنگ، کمتر سخن گفته‌اند. نویسندهٔ یک سکّه ... به بُعد تراژیک قضیّه نزدیک می‌شود و صحنه‌هایی دلخراش ـ البتّه گذرا از آنچه بر سر کودکان و زنان و مردان شهرها و روستاها و حتّی سربازان جوان دو طرف آمده است ـ ترسیم می‌کند:

می‌زدند یک ریز تا ریشهٔ سدرکوهی، انار کوهی. درست روشن نشده بود هوا ... آی زشت بود، زشت زد، راحت کعب کلّهٔ پسره را زد. به پس کلّه‌اش زد. (۱۱۰)

دلهره و هراس مرد و زن و کودک در زمان بمباران‌ها نیز از نظر نویسنده دورنمانده است. راوی داستان و زهرا، زنی ریز نقش، با آن گردی کوچک و بفهمی نفهمی برآمدهٔ شکم [نشانهٔ حاملگی] در اتاق نشسته‌اند که بمباران آغاز می‌شود. انفجار بمب، راوی را به بیرون پرتاب می‌کند و او در آن آشوب و تاریکی زهرا را می‌بیند با آن موهای سیاه که بوی یاس می‌دهد، جعدهای ریزش برق می‌زند، پیراهن خاکستری به تن دارد، چشم‌هایش با آژیر سفید هم درشت و گرد می‌شود و هی می‌تپد، آن چشم‌های سیاه بادامی و قلبش تند می‌زند. (۵۱)

می‌بینیم که نویسنده به طور نامستقیم، تأثیرات حسّی هراس ناشی از بمباران‌ها را تصویر می‌کند.

آهنگ نوشتهٔ نویسنده بین درد و شادی، جدّ و ضحک، زیبا و زشت در نوسان است. تصاویر، غالباً بصری و گذراست. نوشته حرکت دارد، وصف نمی‌کند، مجسّم می‌سازد. گاهی راوی داستان، جای خود را به راوی دیگری

می‌دهد و گاهی قصه‌ای درون قصهٔ دیگری قرار می‌گیرد، به همین دلیل خلاصه کردن و توضیح داستان‌ها دشوار است. در داستان «*یک نقش و دو نقش*» بهترین قصهٔ این مجموعه ـ ماجرا، نخست به طور طیبت آمیزی آغاز می‌شود، امّا کم‌کم به صورت ماجرایی غم‌انگیز و حسرت‌آلود ادامه می‌یابد و با همین مایه و لحن به پایان می‌رسد.

قصه، قصهٔ فیلمنامه‌ای است که در ظاهر «عاشقان» نام دارد یا باید این‌طور نامیده شود. در فیلمنامه، جوان محجوبی به نام فاضل باید به نسرین ـ هنرپیشهٔ زن ـ اظهار عشق کند. محجوب در زمان فیلمبرداری واقعاً عاشق نسرین می‌شود، یا این‌طور فکر می‌کند. خود را به خاک می‌افکند و از شیب تند پائین می‌افتد. نسرین با صدای آهسته می‌گوید: این پسره شوخی شوخی دارد عاشق من می‌شود. مرگ شک‌آلود محجوب و گم‌شدن او سبب مجادلهٔ ارسلان (فیلمبردار) و نویسندهٔ فیلمنامه، تحقیق‌های جنایی و خشم و افسردگی نسرین می‌شود. او پول‌هایی را که برای بازی در فیلم گرفته است به طرف ارسلان و نویسنده پرت می‌کند و هم چنین گردن‌بند و یک لنگه گوشواره‌اش را. درهم و برهم شدن قضایا سبب خانه‌خرابی ارسلان می‌شود و موجب افسردگی نویسندهٔ فیلمنامه: «چه گندی بالا آورده‌ایم.» پس نویسنده پس از رفتن به محوّطه، روی چمن و زیر کاج‌ها و زیر باران و خیس و آرام شدن به اتاق برمی‌گردد. نسرین روی زمین می‌زند، سراپا سیاهپوش، خمیده و خاموش می‌نشیند و تلخ لبخندی می‌زند: «حالا تو مانده‌ای و یک نقش یا دو نقش» و نویسنده بدون لکنت می‌گوید: «بگو، هزار نقش.» در ظاهر، نویسنده نیز نسرین را دوست می‌داشته است.

داستان «*تاریک‌تر از آبی*»، ساختار بغرنج‌تری دارد. جوانی تنها که نویسندهٔ داستانی مشکل‌دار است، ناچار است در اتاق بماند و به پرسش‌های پیرمردی به نام «آباباخان احتشام» که گویا در کسوت بازجو ظاهر شده، پاسخ گوید.

صحنه در پشت جبههٔ جنگ است و صدای شلیک تیربار و توپ‌های ضدّهوایی شنیده می‌شود. به نظر احتشام، حکایتی که جوان سرهم کرده، احمقانه است، بوی مشمئزکنندهٔ واقعیّت می‌دهد و چیزی نیست جز اغتشاش ذهنی، حدیث جسم و جنس، کلبی مسلکی و پوچ‌انگاری. (۳۲) نویسنده پاسخ مثبتی به پرسش‌های احتشام نمی‌دهد و همهٔ فکرش این است که از اتاق خارج شود و سیگار بخرد و بکشد. احتشام در جست‌وجوی یافتن زنی است که در داستان نویسنده آمده؛ زنی با موهای ابریشمی سیاه، سیاهِ سیاه و چشم‌های عسلی مورّب، لب‌های لطیف و مرطوب، مانند خون قمری ... زنی که آهنگ «ستاره امشب کسی ندیده» را نه فقط برای نویسنده، بلکه برای عدّه‌ای دیگر نیز خوانده و می‌خواند. وضع جوان متزلزل است. ممکن است بازنشسته یا اخراج شود، آن‌گاه ناچار است برود برای مجلّه‌ای کار کند و مطالب مبتذل بنویسد. باور دارد اتّفاقی نیفتاده و خواب هم نیست، امّا مانند خواب است. او از چیز ناشناخته‌ای رنج می‌برد. فضای سرد و افسرده‌کننده‌ای او را احاطه کرده. در صدای پارس سگ، فیلم تکراری سیاه و سفید صامتی را که روی پردهٔ خاموش به نمایش درآمده، تماشا می‌کند. تصاویر فیلم، مانند تصاویر فیلم‌های اکسپرسیونیستی است:

یک بچّهٔ دراز قوزکرده با گیسوهای بلند آشفته و سبیل آویخته، توی بارانی سیاه و بلندی که یقه‌اش را برگردانده بود، زیر باران بدون چتر با حرکت کُند و آهسته قدم برمی‌داشت و توی پیاده‌رو پهن و خلوت، از کنار درخت‌های برهنه می‌گذشت و پای یک پنجرهٔ بدون پرده و پشت دری می‌ایستاد و سر بالا می‌کرد و بدون صدا لب می‌جنباند. پنجره بسته بود، تاریک بود. باد بلند می‌شد و باران را تند و کج می‌تاراند و درخت‌ها را روی پیاده‌رو می‌خماند. پنجره مثل اعلانی کاغذی وا می‌رفت و چروک برمی‌داشت و در فشار باد از دیوار کنده می‌شد و می‌چرخید و به هوا می‌رفت. پسر بچّهٔ سبیلو پشت به دیوار می‌داد و قوز کرده

چمباتمه می‌زد و از جیب بغلش یک دانه سیگار له شده درمی‌آورد و آتش می‌زد و می‌کشید. (۳۵)

احتشام هر روز به نویسنده سر می‌زند، می‌خواهد بداند «ماجرای پنجره» چیست؟ زن داستانی سیگار می‌کشیده یا نه؟ اساساً این پسر بچّه چگونه به قصه راه یافته؟ بعد از جیب بغلش چند ورق نمونهٔ چاپی بیرون می‌آورد و می‌گوید:

باور نمی‌کنی، ردّش را پیدا کرده‌ایم! ردّ این زن در جاهای دیگر هم هست، در غزل‌های جدید شاعری میانه‌سال، وسط نمایش‌نامه‌ای غم‌انگیز و بی‌سر و ته. او در داستان جوان هم وصف شده، در اتاقی سرد و ساکت، با مانتوی آبی و پیرهن صورتی باخته و خیس.

احتشام دست‌بردار نیست، به خود جوان هم کاری ندارد، بلکه درصدد یافتن زن است و سرانجام می‌یابد. بعد می‌بینیم بکوب از پله‌ها بالا می‌آید و وارد اتاق می‌شود. پشت سرش زنی ریز نقش و سبزه به داخل اتاق یله می‌شود، غریبانه دور و برش را نگاه می‌کند، بدون حیرت و سرزنش به جوان خیره می‌شود، سرماخورده و آهسته می‌گوید: می‌بخشمت!

حالا جوان می‌تواند بیرون برود، قدم بزند و سیگار بخرد. بیرون آسمان بارانی غروب رو به تاریکی می‌رود. «*روز کوتاه خاکستری*» هم در همین مایه است. زمینهٔ داستان روزهای بارانی، *شب‌های بمباران*، *خرابی عمارت‌ها*، کشته‌شدن مردم عادی است. شخص عمدهٔ قصه در زمان بمباران از ترس همسرش زهرا را رها کرده و گریخته است. در قصه، سخن از پرونده‌ای هست حاوی مطالبی دربارهٔ داستان عاشقانه ـ جنایی بهرام خضری به خطّ ستوان حیدری. از کشته شدن ابراهیم قزل قادری داستان‌نویس دیگر هم سخن به میان می‌آید. قضیّه ابعاد و عمق درهم تافته‌ای دارد. پای زنی هم به میان می‌آید، زنی قد بلند، مو طلایی و چشم آبی. بهرام خضری همه را کتمان می‌کند. میم. قاف

مرد مرموز داستان مرحوم امیر ناصر سمندری متهم به کشتن قزل قادری است. جعبه‌ای با تپانچه و بیست و چهار فشنگ نیز کشف می‌شود. کارگرها دیده‌اند که میم. قاف در مجلس ختم سمندری به قزل قادری شلیک کرده و گریخته است و سپس سوار قطار شده. میم. قاف در آخرین داستان سمندری به عشق می‌رسد، به رعنا پرستار ریزه نقش و سبزه. دو داستان از سویی سخن از عرفان، حق‌الیقین و آواز و تصنیف عرفانی، در میان است و از سویی دیگر اوصافی هست از شوربختی‌های زنان خیابانی، جوانان بیکار یا نویسندگان حسّاس که به کار روزنامه‌نویسی واداشته شده‌اند. میم.قاف آدم مرموز داستان سمندری در پیاده‌رو به بهرام خضری می‌رسد و می‌گوید مرا نجات بدهید . قزل قادری می‌خواهد او را از داستان سمندری بدزدد. قرار است او در رُمان جدید، عاشق رعنا خانم بشود. سرانجام کاشف به عمل می‌آید که میم. قاف شخص سرگردان و بی‌حرکت داستان‌های خاکستری تپانچه نداشته. آنچه در دستش دیده‌اند قطره چکان بوده و قزل قادری هم زنده است!

در داستان «اندوه» نیز چند واقعه به هم تافته شده. ماجرای راوی و نفیسه. جوان راوی با او به مطّب پزشک می‌روند و سرانجام نفیسه با عمل جراحی مرد می‌شود. جثهٔ نفیسه بزرگ است و راوی در قیاس با او پسر بچّه‌ای به نظر می‌رسد. نفیسه راوی را دلداری می‌دهد و با صدایی خشن و مردانه می‌گوید: خودم برایت زن حسابی و خوشگلی می‌گیرم، زنی با چشمان سبز مغولی. (۸۶) نویسنده در توصیف نفیسه و راوی که در خیابان راه می‌روند مضحکه‌ای ساخته است:

صدایش دو رگه شده بود: بیا برویم، بیا ... کوچولوی بیچاره!با چنان قدرت و خشونتی به جلو هلم داد که سکندری خوردم ... توی پیاده‌رو جلو چشم‌های دریده وادریدهٔ رهگذرها یک دفعه شروع کرد به دور خود چرخیدن و قر دادن.

با حرکاتی دیوانه‌وار کمر و کپل می‌جنباند و دست‌هایش را بالای سرش گرفته بود و شَرَقِ ترَقَ بشکن می‌زد و می‌خندید. (۸۴)

جوان که می‌بیند وضع ناجوری پیش آمده مچ دست نفیسه را می‌گیرد و در میان خنده‌ها، سوت‌زدن‌ها و سر و صدای عابران، او را به سوی تاکسی می‌کشد. جوان قد بلند چهارشانه‌ای که گمان می‌کند زن دیوانه شده و راوی می‌خواهد او را به زور به جایی ببرد، مداخله می‌کند و یقهٔ راوی را می‌گیرد. ناگهان دست بزرگ نفیسه بالا می‌رود و قایم روی دماغ و دهن مرد جوان فرود می‌آید. صدای شرق ق ق ضربهٔ غافلگیر کنندهٔ نفیسه و پشت بند آن هقه‌ای که از گلوی مضروب درمی‌آید، جماعت را پس می‌نشاند ... این دو، راه می‌افتند و تماشاگران هو و هورا می‌کشند.

ماجرای جمال محتشم و همسر او «طرلان» نیز در همین مایه است. راوی که نقّاش و معلّم است، عاشق «زن چشم سبز» شده است. او چشم‌های زن را در زمینهٔ منظره‌ای بهاری که با آبرنگ از گوشهٔ باغ گمشده‌ای کشیده، به وی نشان می‌دهد. زن، لب‌ور می‌چیند. کُرک‌های ریز زرّین پشت لب و بناگوش گلی رنگش در نور آفتابی تالار نمایشگاه، پرتوافکنی جنون‌آمیزی دارد، امّا متأسفانه بی‌وقفه شاهدانه می‌جود و به راوی می‌گوید: افسرده‌ای! افسرده! می‌بینی؟ باز هم خزان، باز هم پاییز. جوان، درد دل خود را نزد دوستش می‌برد. طرلان می‌رود بخواند و محتشم و راوی در آشپزخانهٔ خانه به نوشانوش می‌نشینند. محتشم از آغاز تا پایان قصهٔ عشق و ناکامی ژرف و غیر منتظرانهٔ دوستش را می‌شنود و بعد او را از اوهام عجیبش بیرون می‌آورد. طرلان، بانوی زیبای رویاهای شیرین نیست. محتشم می‌خواسته شاعر شود در کش و قوس زندگانی با طرلان ازدواج می‌کند. اکنون بس که ظرف شسته دست‌هایش پینه بسته. زیر فشار زندگانی و تحمیل‌های همسرش خُرد و خمیر شده، از همه بدتر اینکه دندان‌های طرلان مصنوعی است و شب‌ها به ویژه با شام، سه چهار

تا پیاز می‌خورد، محتشم، این مردم «کامیاب در زندگانی زناشویی» پنجه‌های چاق و کوتاه و نصفهٔ سیگار لای انگشت‌هایش را میان موهای مجعد فلفل نمکی‌اش فرو می‌برد و به هق هق می‌افتد. بوی سوختگی، رایحهٔ پشم کز داده بلند می‌شود. آتش سیگار افتاده میان موهای ژولیده‌اش. راوی، دستپاچه تتمّهٔ ته لیوان را روی سر محتشم می‌ریزد و هر دو به خنده می‌افتند. صدای نخراشیدهٔ طرلان از اتاق خواب بلند می‌شود.

محتشم! چرا خفقان نمی‌گیری، نصفه شبه؟ کاری می‌کنی که پا شوم و حیثیت برات نگذارم ها؟

بعد در قصه وصفی می‌آید از مینیاتوری با نقشی از زنی باریک اندام که بدنش در قبای ارغوانی موّاجی پیچیده شده و از کوزه‌ای دراز و نقش و نگارداری که زیر بغل زده، برای مرد جوانی که انگار همزاد اوست، شراب می‌ریزد. راوی می‌کوشد طرحی از مینیاتور رسم کند، امّا در نقّاشی او جوان رعنای مینیاتور، بدل به پیرمردی می‌شود قوز درآورده و صورت کوسه‌اش هم یادآور خواجه‌های عبوس و شرور حرمسراهای فیلم‌های بازاری است. آن نازک بدن ارغوانی‌پوش هم کم و بیش سبیل درآورده و با خشمی عاصی، کوزهٔ پر نقش و نگار را روی کلّه و شانهٔ جوانک خُرد کرده است. این بخش، تأثیر هدایت را بر نوع نگارش نویسنده نشان می‌دهد. آنچه پیش می‌آید نوعی استحاله است، نوع کار هم نقیضه‌سازی (پارودی Parody) است. واقعیّت بازار رؤیا و آرمان را می‌شکند. اساساً یکی از شگردهای قصه‌نویسی شیرزادی است که از واقعیّت دو یا چند روایت به‌دست می‌دهد. نخست، تصاویر مثبت می‌آید و بعد، تصاویر منفی. این کار دورشدن از شیوهٔ قصه‌نویسی کلاسیک جدید و روی آوردن به اسلوب قصه‌نویسی نو است و امروز کسانی که در این شیوه کار می‌کنند گاهی به پُست‌مدرنیسم می‌رسند و نمونه‌های خوبی نیز ارائه

داده‌اند. کار نویسندگانی مانند ابوتراب خسروی، شهریار مندنی‌پور، محمدرضا کاتب، خسرو حمزوی، حسن بنی‌عامری ... در همین مایه است.

مجموعهٔ *یک سکّه در دو جیب* شیرزادی که نثر روان و شیوایی نیز دارد، پیشرفت بزرگی را در اسلوب کار او نشان می‌دهد. او از سویی استعاره‌ها و اوصاف زیبا و تغزّلی می‌سازد و از سویی دیگر اوصافی غیر منتظرانه و نقیضه‌سازانه و حتّی ترسناک. روایت داستان‌ها سر راست و تک بُعدی نیست و روی چرخشگاه بازگردنده حرکت می‌کند. شیوهٔ کاربُرد زبان در اینجا همان اندازه مهّم است که ماجرای روایت‌ها و این شیوهٔ کار، حتّی گاه به جایی می‌رسد که به گفتهٔ یکی از اشخاص داستانی مجموعه، این روایت‌ها حاوی وقایع غریب و بی‌ربط در حلقهٔ درهم شونده و بی‌انتهای اتّفاق‌های ساده و محتمل به شکلی در مثل رمزآمیز و کنایی که خواننده را خیره و گیج می‌کند. (۸)، امّا نیک که بنگریم روایت‌های مجموعه *یک سکّه* ... به رغم اسلوب رمزآمیز و کنایی آنها، غالباً زیر پوست رویدادها می‌رود و کلاف بغرنج آنها را لابه‌لا باز می‌کند. از این‌رو قصه‌های مجموعهٔ یاد شده، مانند دیگر قصه‌های جدید، غامض و چند لایه‌ای است، از این‌رو باید چند بار آنها را خواند تا ظرایف آنها و رسوخ انتقادی کار نویسنده را در دل رویدادها ادراک کرد.