# به سوی داستان نویسی بومی

عبدالعلی دست غیب

# به سوی داستان نویسی بومی

عبدالعلی دست غیب

حوزه هنری
تهران، ۱۳۷۶

■ کارشناسی گروه قصه

■ به سوی داستان نویسی بومی

■ نوشتهٔ عبدالعلی دست غیب

طرح جلد: احمدآقا قلی زاده □

چاپ اول: ۱۳۷۶ـ تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه □

حروفچینی، صفحه آرایی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسه انتشارات سوره □

نقل و چاپ نوشته ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است. □

شابک: ۲-۱۴-۰۱۳-۴۷۱-۹۶۴ ISBN: 964-471-014-2

## فهرست


به سوی داستان نویسی بومی ..... ۷

نفرین (جلال آل احمد) ..... ۱۰۹

جزیرهٔ سرگردانی (سیمین دانشور) ..... ۱۲۷

واگویه و داستانهای دیگر (محمود اسعدی) ..... ۱۵۱

اشراق و داستانهای دیگر (میثاق امیر فجر) ..... ۱۷۱

نرگس ها و داستانهای دیگر (راضیه تجار) ..... ۲۳۵

ریشه در اعماق و داستانهای دیگر (ابراهیم حسن بیگی) ..... ۲۶۵

خاك و خاکستر و داستانهای دیگر (فیروز زنوزی جلالی) ..... ۲۸۹

ضیافت و داستانهای دیگر (سید مهدی شجاعی) ..... ۳۳۳

عشق سالهای جنگ (حسین فتاحی) ..... ۳۵۷

گلاب خانم (قاسمعلی فراست) ..... ۳۷۷

باغ بلور (محسن مخملباف) ..... ۳۹۷

نوشدارو و داستانهای دیگر (علی مؤذنی) ..... ۴۱۹

# به سوی داستان نویسی بومی

فورستر داستان را به عنوان «روایت سلسله ای از رویدادها که بر حسب توالی زمانی تنظیم شده است» تعریف می کند، درمثل: شاه مُرد و سپس ملکه از اندوه [درگذشت شویش] مُرد. بعد می افزاید که: طرح داستانی (PLot) نیز روایت رویدادهاست با تکیه بر اصل علّت و معلول. مردن ملکه به علت درگذشت شاه بوده است. در این مثال در زمینهٔ مرگ ملکه، اگر داستان باشد می گوئیم: خوب، بعد چه پیش آمد؟ و اگر «طرح» باشد، می پرسیم «چرا؟» در طرح رازی موجود است که آن را نمی توان برای مردم عادی تعریف کرد. این اشخاص را فقط می توان با پرسش «خوب، بعد چه شد؟» بیدار نگاهداشت و کنجکاوی ایشان را خشنود ساخت، امّا طرح مستلزم یاری جستن از خرد و حافظه است.[1]

این تعریف و مثال قانع کننده نیست زیرا داستانی را درنظر نمی توان آورد که در شالودهٔ آن طرحی موجود نباشد و خود داستان نیز روایت سادهٔ تنظیم شده بر حسب توالی زمانی نیست. طرح را این طور نیز می توان تعریف کرد: «رشته ای از رویدادهای رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه ... که به تدریج گسترش و تکامل می یابد و این رویدادها باید باهم مرتبط باشند. روایت سادهٔ بدو ن طرح و بدون فراز و فرود و اصل

---

۱. جنبه های رومان. فورستر، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ۱۱۲

علیّت و گره گشائی «ماجرا»ست نه داستان. «ماجرا زمانی به داستان بدل می شود که افزوده بر مشغول کنندگی، وجهی از فلسفه یا تفسیر زندگانی را در پس پشت خود داشته باشد.»

داستان سرائی و قصه گوئی پیشینه ای بسیار کهن دارد. مردم شناسان قصه گوئی و انواع آن را به بحث گذاشته و آغاز پیدایش آن را مربوط به دورهٔ شکار دانسته اند. انعکاس این نظریه را در نوشتهٔ سامرست موآم می بینیم:

داستان در ظلمت زمانی آفریده شد، وقتی که شکارچی در آن هنگام که همه سیرخورده و آشامیده بودند، برای آنکه ساعات فراغت و استراحت رفقای خود را سرگرم کننده سازد، حادثهٔ عجیب و غریبی را که شنیده بود درکنار آتش غار تعریف می کرد. تا همین امروز، در شهرهای مشرق زمین مرد نقالی را می بینید که در بازار نشسته است و حلقه ای از شنوندگان مشتاق دور او جمع شده اند و به حکایاتی که از دوران های دور ارث برده است و نقل می کند گوش می دهند.[۱]

موآم در این توضیح فقط به جنبهٔ سرگرم کنندگی داستان توجّه کرده و از بُعد پرورشی و آئینی آن غافل مانده است. سرگرم کنندگی یکی از ویژگی های قصه است امّا علت منحصر به فرد پیدایش آن نیست. انسان کهن در گیر و دار زندگانی پرحادثهٔ خود و چالش با نیروهای طبیعت و تنازع بقا چنان فراغتی نداشت که شبها دور آتش بنشیند و به قصد تفریح به قصهٔ نقال گوش کند. تاریخ اسطوره ها نشان می دهد که موضوع از این مرز فراتر می رود. بعضی از پژوهشگران ازجمله مرچیا ایلیاده می گویند:

---

۱. دربارهٔ رمان، سامرست موآم. ترجمهٔ کاوه دهقان، ۳۲۱، تهران ۱۳۷۲

اسطوره سرگذشت یا قصه مینوی است که از هستی آغازین چیزها و کردارها خبر می دهد و این روایتی تاریخی نیست بلکه در ژرفای روان انسان نقش بسته است. سپس این نقش ازلی در کردار آئینی با یاری گرفتن از واژگان و قصه های نمادین از قوه به فعل درآمده است[۱]. به دیگر سخن این قصه ها و نمودها از جهان ژرف هستی و ناخودآگاه انسان به سطح آگاهی می رسد و به صورت کهن الگوهای همیشگی جلوه گر می شود. کهن الگوها از دیدگاه یونگ از «ناخودآگاهی جمعی» برمی آیند و در دین، ادبیات، هنرها، تاریخ و فرهنگ عامه نمایان و باز نمایان می شوند.

در تضاد با این نظریه، بعضی پژوهشگران باور دارند که اسطوره همانا افسانه یعنی سخن دروغ است و زادهٔ وهم که پایه ای در واقعیّت ندارد. درونمایه هائی مانند زندگانی بسیار دراز قهرمانان و شاهان، بی مرگی آدمیان، مار دوش بودن ضحاك، تافتن روشنائی از تن جمشید، سخن گفتن سیمرغ، روئینه تنی اسفندیار و آخیلوس و کردارهای شگرف دیگر در شمار بازی ها و یاوه گوئی هاست.

شاید داوری احتیاط آمیز این باشد که بگوئیم اسطوره و قصه آنچه را که در واقع روی داده همراه با رنگ آمیزی خیال و آرمان بیان می کند. اسطوره هم جهان را چون کل توضیح می داد و هم دانستگی افسانه دوست مردم را خشنود می ساخت. هراس و نیاز از سوئی و کنجکاوی به شناختن جهان و ناشناخته ها از سوی دیگر و ضرورت ارتباط یافتن با محیط و نمودها سبب می شد که آنها در این زمینه توضیح هائی بدهند و برای جذّاب ساختن آنها تجربه ها و کشف های خود را به صورت

---

۱. چشم انداز اسطوره، مرچیا ایلیاده، ترجمه جلال ستاری، ص ۱۳، تهران ۱۳۶۲

داستانی و تصویری مجسّم سازند. از این دیدگاه اسطوره ژانر یا نوع ادبی است و در گنجینهٔ میراث ادبی جهان قرار دارد. در هراسطوره، قصه عامیانه، داستان پریان رگه هائی از واقعیت وجود دارد که موضوع پژوهش روان شناسی، جامعه شناسی هنری و تاریخ می تواند باشد.

اسطوره گرایان در مثل رومانتیک های آلمانی در اعصار جدید به اسطوره اهمیّت بسیار داده و می دهند و آن را دارای ماهیتی دینی دانسته و می دانند و می گویند: اسطوره راهی است برای رستگاری انسان امروز و بازگرداندن او به سادگی آغازین که موجب می شود به وحدت بنیادی با حوزهٔ طبیعت و فراطبیعت برسد. با توجه به تعریف و ماهیت اسطوره این نمود را از دو راه می توان به بحث گذاشت:

**از لحاظ نظری**: اسطوره ثمرهٔ ویژه تخیل، تجربه و تفکر انسانی است که صورت داستانی به خود می گیرد. اسطوره Mythos در یونانی به معنای کلمات (روایت) است. امّا روایتی که نه از دیدگاه تاریخ واقعیت دارد نه به معنای آرمانی کردن رویدادهای تاریخی است. آنچه در مثل هومر دربارهٔ نبرد یونانیان با مردم «تروی» می گوید با آنچه تاریخ نویسان در این زمینه می نویسند یکی و یکسان نیست. اسطوره تجربه و اشتیاق و باور انسان ها را فراافکنی می کند.

**از لحاظ عملی**: چون در اسطوره ها از پیدایش جانوران، گیاهان، شیوهٔ کاشت و برداشت، پیدایش آتش ... سخن می رود و به دلیل اینکه در زندگانی انسان دوران کهن نظر و عمل از هم جدا نبوده است می توان گفت پایهٔ دیگر اَسطوره ها کردار مردمان بوده است. بیشتر متن های اساطیری در مخزن کتاب معابد یافت شده اند. در دورهٔ کشاورزی، دانایان قوم، آن قصه ها و اسطوره ها را به صورت مکتوب درآوردند و

الگوهای ماهرانهٔ رفتار و آئین ها را تدوین کردند. سرپرست برگزاری آئین ها، روش و دانشی ویژه داشت و دیگران را در برگزاری مراسم راهنمائی می کرد. مراسمی که ضمان رفاه و ایمنی و رستگاری قوم بود و می توانست وحدت ایشان را تأمین کند. مراسم، منحصر به کردارها نبود و با کلمات ویژه ای همراه می شد یعنی با نیایش ها، وردها و زمزمه هائی که تأثیر زیاد آنها، بخش بیشتر آئین ها را تشکیل می داد، از این رو مراسم مشتمل بود بر بخشی که انجام می شد (dromenon) و بخشی که به زبان می آمد (Mythos). اسطوره در جشنواره ها و آئین ها، قصه ای را بیان می کرد که به عمل درمی آمد و وضعیتی را توصیف می کرد. امّا روایت داستان برای سرگرمی نبود و تعبیر و تفسیر قدرت و وحدت قوم بود. افزوده بر این روایت های دیگری نیز موجود بود مانند قصه های عامیانه و قصهٔ پریان و متل ها که از زندگانی روزانهٔ مردم و آرزوها و رنج ها و شادی های روزانه ایشان سخن می گفت. هزار افسان که بعدها «هزارو یک شب» نام گرفت و قصه های تمثیلی کلیله و دمنه ... و همانندهای آن از این قسم قصه ها بود. خاورزمین و به ویژه سرزمین ایران دارای گنجینه های بی نظیری از این قصه هاست. قصه ها، متل ها و اساطیر خاورزمین هم جذابند و هم معانی ژرفی دارند. افزوده بر دو کتابی که نام بردیم قصه های سندباد نامه، فرج بعد از شدت، مرزبان نامه، درام های رستم و سهراب، سیاوش، رستم و اسفندیار، ضحاك ماردوش و رمانس های بیژن و منیژه، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر، شیخ صنعان (در منطق الطیر) و نظائر آنها بسیار طُرفه و ژرف هستند. و از تخیّل و تفکّر هنری خبر می دهند. در باختر زمین (که بسیاری از این اسطوره و قصه ها را از خاورزمین برگرفته اند)

به این اسطوره ها و قصه ها اهمیت بسیار داده اند. برادران کنکور و لافونتن و ... بسیاری از آنها را گرد آورده و تعبیر و تفسیر کرده اند. توماس مان، کامو، بورخس از درونمایه های آنها داستان ها و نمایشنامه های جدیدی پرداخته اند. در کشور ما نیز تعبیرهای تازه ای که بهرام صادقی از قصه های عامیانه و علی مؤذنی از قصهٔ «یوسف و زلیخا» بدست داده اند نشان می دهد که غنای این قصه ها بسیار زیاد و عامل زیباشناختی و هنری آنها ژرف و سرشار از لطف و گیرائی است. کار «تزوتان تودوروف» بر بنیاد نظریهٔ ساختارگرائی در تحلیل «هزار و یک شب» برخی معانی عمیق این کتاب کهن را نشان می دهد.

تودوروف رویکرد ساختارگرائی را با پوئتیک (منطق شعر) یکی و یگانه می کند و آن را از تعبیر و تفسیر و جستجوی قوانین کلی این دو، متمایز می داند «در تمایز متضاد با تفسیر آثار ویژه، پوئتیک (منطق شعر و ادب) در جستجوی نامیدن معنا نیست بلکه شناخت قانون های عامی را در آماج خود دارد که بر زایش هر اثر ادبی چیره است. امّا در تمایز متضاد با علم هائی مانند روان شناسی، جامعه شناسی و ... پوئتیک ادبی این قانون ها را در درون خود ادبیات می جوید. از این رو در یک و همان زمان، رویکردی مجرد و درونی دربارهٔ ادبیات است.» به دیگر سخن «هر اثر ادبی را باید منحصراً جلوه و نمایش ساختاری کلی و مجرد دید که این اثر ویژه یکی از واقعیت یافتگی های ممکن آن است.»[1]

گرچه در این نظریه وضعیّت های اجتماعی و تاریخی ایجاد اثر ادبی درنظر گرفته نشده و توضیح بدست داده شده صُوری و ساختار گرایانه

---

1. todorow. Tzvetan, Introduction to Poetics, tr Howard, 1981
و نیز ر. ك به راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، رامان سلدن، ترجمهٔ عباس مخبر، ۵۵ و ۵۶

است باز روشنی تازه‌ای بر تحلیل آثار ادبی افکنده است. تودوروف دربارهٔ «هزار و یک شب» می گوید: در پس پشت این قصه ها، جهات و قانون های عام وجود دارد و پوئتیک ادبی می تواند ساختار مجرد آنها را که وصف، عمل یا روایت و نقل نام می گیرد درون متن پیدا کند.

هزار افسان درواقع قصه پادشاهی است که کنیزکی از نژاد شاهان را به همسری خود درمی آورد. وقتی کنیزك با شاه تنها می ماند با قصه گفتن سر او را گرم می کند و قصه را تا آخر شب ادامه می دهد ولی آن را ناتمام می گذارد، شب دوم نیز پایان قصه را به شب بعد حواله می کند ... به تدریج شاه با شهرزاد قصه گو انس می گیرد و از سرخون او درمی گذرد. تودوروف این قصه را با قصه های اودیسه، دکامرون و دستنویس پیدا شده در «ساراگوس» قصه هائی می داند که در آن ها اشخاص پیرو رویدادها هستند. در این قصه ها توصیف حالات روحی نیز آمده است. در آنها اصل علیّت نیز موجود است ولی از نوع اخلاقی آن. سندباد نامه نیز همینطور است. سندباد سفر را دوست دارد (ویژگی اخلاقی) پس به سفر می رود (حادثه). حدّفاصل بین این دو عامل در قصه به کمترین حدّ می رسد. در «هزارو یک شب» اشخاص بسیاری آمده اند و هرداستان، داستان زندگانی این شخص یا آن شخص است. هرشخصی خود قصه ای است به قوه. ورود هر شخص جدید در قصه به معنای مجموعه رویدادهای جدید است. داستان گوئی نعمتی است والا و به معنی زنده ماندن است. در مثل ادامهٔ زندگانی شهرزاد درصورتی ممکن است که همچنان قصه بگوید و به این وسیله کشته شدن خود را به عقب بیندازد. بُن مایهٔ قصه ها پاسداری از زندگانی است. درمثل در کتاب، درویش خشم عفریت را برانگیخته اما با نقل «قصهٔ حسود» او را

بر سر لطف می‌آورد. در قصهٔ «صیاد و جن» همین اتفاق برای حکیم دوبان پیش می‌آید. او که محکوم به مرگ شده از سلطان اجازه می‌خواهد «قصهٔ تمساح» را نقل کند. سلطان اجازه نمی‌دهد و حکیم کشته می‌شود. حکیم دوبان هم با یاری گرفتن از قصه از سلطان انتقام می‌گیرد. او کتابی به سلطان بی‌رحم هدیه می‌کند تا او زمانی که سر دوبان از تن جدا می‌شود آن را بخواند. جلاد کار خود را به پایان می‌برد. سر بریدهٔ دوبان می‌گوید: ای ملک حال می‌توانی از محتویات کتاب اطلاع یابی. سلطان کتاب را می‌گشاید امّا می‌بیند اوراق آن بهم چسبیده. انگشت به آب دهان تر می‌کند و صفحهٔ نخست را ورق می‌زند و سپس صفحات دوم و سوم و چهارم و ... را. اوراق به سختی از هم جدا می‌شوند... سلطان به صفحهٔ هفتم هم که رسید نوشته‌ای در آن نیافت و گفت: ای حکیم خطی بر این صفحه نیست. سربریدهٔ حکیم گفت: باز هم ورق بزن ... هنوز چند لحظه‌ای سپری نشده بود که زهر در سلطان اثر کرد. صفحه‌های کتاب آغشته به زهر بود. آن گاه سلطان گامی برداشت، پاهایش سست شد و بر زمین افتاد. صفحهٔ سفید، آلوده به زهر بود. یعنی کتاب فاقد قصه، کُشنده است. فقدان داستان مفهومی جز مُردن ندارد.[۱]

در رومانس «هفت پیکر» نیز رمزآمیز بودن مرگ و زندگانی را می‌بینیم. بهرام گور در پایان قصه سوار بر اسب به شکار می‌رود و هردو در مردابی ناپدید می‌شوند. قصرهای بهرام (گنبدهای سیاه، صندل گون و سبز و ...) نمادین است. جامهٔ هر زنی با رنگ قصری که در آن بسر می‌برد همرنگ است. احساس اشخاص داستانی نیز با این رنگها تناسب

---

۱. مجله آدینه، ترجمهٔ مهرش قدیمی، شمارهٔ ۵۶، فروردین ماه ۱۳۶۸، ص ۳۹ تا ۴۳

دارد. در مثل در داستان نخست هفت پیکر «گنبد مشکین (سیاه) و افسانه گفتن دختر شاه اقلیم اول» می بینیم که جامهٔ دختر از «حریر سیاه» است. وصف شاعر نیز از سیاهی شب خبر می دهد: «شب بر حریر سپید مشک سیاه می افشاند» دختر قصه ای نقل می کند از شاهی میهمان نواز و میهمانی که در کسوت سیاه به سرای او آمده. شاه علّت سیاه پوشی میهمان را جویا می شود و او از پاسخ تن می زند و به شهر خود بازمی گردد. کنجکاوی، شاه را وادار می کند به شهر میهمان سفر کند و با انعام و اکرام و محبت او را وادار به بیان قصه کند. میهمان او را به خرابه ای می برد. شاه در سبدی می نشیند و سبد چون مرغی به هوا می رود. شاه در فراز به باغی چونان بهشت وارد می شود. بانوی این قصر از شاه پذیرائی می کند و به لطف او را می نوازد. مدتی می گذرد. اصرار شاه به وصل یافتن سبب مهجوری او می شود. به فرمان بانو لحظه ای دیده برهم می نهد و چون چشم می گشاید خود را در سبد و سپس در خرابه می یابد. این قصه قصهٔ انسانی است که از فردوس به دنیای خاك هبوط کرد یا قصهٔ مسافری است که به سیاهی ظلمت و به طلب آب حیات رفت و تشنه بازگشت. شاه پس از این ماجرا مانند مردم شهر میهمان سیاه پوش می شود. این شهری است در ولایت چین. شهری خوش و آراسته چون خلدبرین ولی مردم آن سیاهپوشند:

مردمانی همه به صورت ماه
همه چون ماه در پرند سیاه
نام آن شهر شهر مدهوشان
تعزیت خانهٔ سیه پوشان

هرکه زان شهر باده نوش کند
آن سوادش سیاه پوش کند
وآنچه در سر نبشت آن سَلَب است
گرچه ناخوانده قصهٔ عجب است[۱]

این شهر همان عالم «غَسَق» و تاریکی است. جهان محسوس افلاطونی است دورافتاده از حوزهٔ ایده‌ها. با این همه شاعر می گوید در همین «سیاهی»، «روشنایی» و سفیدی موجود است همانطور که آب حیوان درون تاریکی است. نظامی گنجوی در هفت پیکر قرن ها پیش از نمادگرایان غربی، ژرفای بازی نمادین رنگها را مجسم ساخته است. افزوده براین هرقصه ای که نقل می شود، بسط درونمایهٔ اصلی را در آماج خود دارد. قصه ها هرکدام به نوبت خود ابعاد زندگانی شخص عمده و مایهٔ اصلی کتاب را می سازند. علاقمندی بهرام گور به شنیدن قصه ها صرفاً معلول سرگرمی نیست، و شاعر در پس پشت آن قصه معانی اخلاقی یا عرفانی تعبیه کرده است و واقعیت های تاریخی، قصه های عامیانه و تعابیر تغزلی را در مقام صحنه آرائی و عرضهٔ تصاویر محسوس وسیلهٔ راهنمائی خواننده به حوزهٔ معنا و نامحسوس ساخته است. افسانه وقصهٔ بهرام گور بین مردم شایع بود و علاقمندان بسیار داشت. چهره ای که از بهرام ساخته بودند شخصی را نشان می دهد که عاشق موسیقی و شکار و کامجوئی است و همزمان با آن ها در فکر تدبیر مُلک و دادگری. رنگ گنبدهای قصر او به رنگ اختران آسمان است و همینطور رنگ جامه و ساکنان و اثاثیهٔ موجود در حجره‌ها که یادآور حصار شهر اکباتان است به روایت هردوت. قصه ها مانند قصه های قدیمی

---

۱. هفت پیکر، تصحیح دکتر برات زنجانی، ۷۳، تهران ۱۳۷۳

شکارچیان خسته یا لافزن های جهاندیده، که زیاد واقعی نیست امّا خیال انگیز است. سیر داستان به سوی حوزهٔ فراسوی حسّی است، به سوی فراخنای بیابان ها و زوایای نامکشوف مشتمل بر قصه های پری وار، قصهٔ آدمهای غول آسا و ماجرای سرگذشت نادر پُر از مبالغه و تناقض. وصف بوس و کنار با زبان تشبیه و استعاره عرضه می شود از نوع افسانه های «هزار و یک شب» صحنه آرائی و تصویرپردازی استادانه است به طوری که خواب می آورد و به قول عرب قسمی «سَمر» به حساب می آید. همه چیز قصه در امواج خیال غرق می شود. در قصهٔ روز شنبه سبدی جادوئی به نیروی طلسمی ناپیدا به آسمان می رود و شخص صعود کننده پای مرغی بزرگ را می گیرد و در هوا پرواز می کند نظیر ماجراهای «رؤیای شب نیمهٔ تابستان» شکسپیر یا «دکامرون» بوکاچو. جای دیگر در همین قصه، سرزمینی سحرآمیز هست که برای شادی ساکنانش باد و باران فرا می رسند و آن را شستشو می کنند و سبز و تازه روی می سازند. این صحنه ها، رؤیائی و پری وار است و یادآور قصهٔ شهر روئین و حکایت های سندباد بحری است که ماجرای کهنه سربازان و پیرصیادان کوهستان را زنده می کند. (پیر گنجه، دکتر زرین کوب، ۱۵۲، ۱۵۴، تهران، ۱۳۷۴) مخاطب قصه گوها، بهرام گور است و اوست که محوّر معنای اصلی قصه قرار می گیرد، همانطور که در هزار و یک شب، مخاطب، ورای شخصیت عمده با اهمیّت است. ادامهٔ زندگانی راوی (شهرزاد) به تداوم جلب توجه مخاطب روایت (شاه یا خلیفه)، بستگی دارد. چنانکه او علاقه به شنیدن قصه ها را از دست بدهد، شهرزاد باید بمیرد.[۱]

---

۱. راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، همان، ۵۶

گفت و گوی اشخاص در هفت پیکر و نیز در بیژن و منیژه و زال و رودابهٔ فردوسی و در سلامان و ابسال جامی و خسرو و شیرین نظامی گنجوی ... زنده و نمایشی است و ژرفای احساس و تفکر گفت وگو کنندگان را نشان می دهد. فرهاد در دربار خسروپرویز بی اعتنا به جاه و جلال شاه و دربار او، دلبستگی خود را به شیرین بیان می کند:

نخستین بار گفتش از کجائی؟
بگفت از دار ملک آشنایی
بگفت آن جا به صنعت درچه کوشند؟
بگفت اندُه خرند و جان فروشند
بگفتا عشق شیرین برتو چونست؟
بگفت از جان شیرینم فزونست
بگفتا هر شبش بینی چو مهتاب؟
بگفت آری چو خواب آید، کجا خواب![1]

این قصه ها و رومانس ها در قیاس با همانندان غربی خود، غنا و لطف بیشتری دارد و از عاطفه و تفکری ژرف دربارهٔ زندگانی خبر می دهد.

اکنون باید از قصه های دینی یاد کرد. این قصه ها قصهٔ عبرت و اخلاق و خداشناسی است. قصصی که در تورات، انجیل و قرآن آمده سرشار از معانی و حقایق توحیدی است و از این جمله است طوفان نوح، قصه های یوسف (ع) و برادرانش، عاد و ثمود و ماجرای هبوط آدم از بهشت و قتل هابیل به دست قابیل. در برابر این پرسش که چرا و چه نیازی است که خدا با آدمیان به زبان قصه سخن بگوید؟ گفته اند:

---

۱. خسرو و شیرین، به نقل از سیمای دوزن، ص ۶۲، تهران ۱۳۶۸

یکی از ویژگی های نفخهٔ وحی همان ماهیّت هم سخن بودن آنست. وحی نوعی ارتباط، همنوائی، همدلی و هم سخنی است که «هستی» در نسبت به «حق» به فیض آن نائل می شود ... این هم سخنی هرچند به واسطهٔ وحی بین حق و وجود برقرار شده امّا حق همیشه با معیارها و مقیاس های الهی اش با آدمی مرتبط نیست بلکه با عیارها و مقیاس های خود «وجود» با «وجود» مرتبط است. با تجربهٔ انسان، با زبان و سخن وکلام انسان با انسان سخن گفته می شود. نور او در معرفت انسان، ارادهٔ او بر زبان انسان جاری می شود. زبان و سخن و کلام انسان سایه و حجابی است از نور الهی. او فروغ و پرتو می افکند ولی وجود، خود سایه بر خویش می اندازد. یکی از مراتب نزول و درجهٔ ارتباط و هم سخنی با حق همین است. وحی در مرتبهٔ الهی آن، چیزی بسیار فراتر از معرفت ماست. وحی در نزول درجه به درجه اش در ساحت وجود آدمی ـ در ساحت وجود انسانی که زمینه و شرط حضور بی واسطه را یافته است، چهره ای متناسب با فرهنگ و دوره ای که پیامبر در آن ها مبعوث شده به خود می گیرد و این با اسطوره تفاوت دارد.

در قرآن بیش از نه بار به این نکته اشاره شده است: قالوا هذا اساطیر الاولین، و در پاسخ می گوید: ما اساطیر الاولین ... دوخطائی که در تاریخ در مواجهه با «وحی» و فهم حقایق مربوط به وحی روی داده است یکی خلط وحی و اسطوره (یا اسطوره انگاشتن وحی) بوده و دیگری تحویل وحی به تاریخ و کاهش آن به رویدادی صرفاً تاریخی.

یکی از شگفت انگیزترین قصص قرآن، قصهٔ خلقت آدم است، در این جا آدمی به رمز «آب و گل» همچون ظرفی در «ید فخار» آفریده می شود و به سرّ روح الهی جان می گیرد. ما صوّر بسیاری از این شیوهٔ

بیان را در اساطیر هلنی و مصری مشاهده می کنیم. در اساطیر کهن تر نیز الههٔ مادر خود نماد ظرف است و در همان زمان کوزه گر نیز هست ... پژوهش های هنری، سفالگری (کوزه گری) را انتزاعی ترین و ساده ترین هنرها تشخیص داده است ... ماده ای که ظرفی سفالین با آن ساخته و پرداخته می شود در آغاز فاقد هرگونه صورتی است. این خود اشاره ای است به خلق از عدم که فقط آفریدگار بدون تقلید قادر به ساختن آنست. آب و گل رمز واقعیت هستی و زندگانی ماست. کوزه گری از هنرهایی است که وسیله ای به هنگام خلق، بین آفریدگار و آفریده شده وجود ندارد. مادهٔ کوزه دایره وار بر روی چرخ هستی به گردش و چرخش درمی آید و شکل می گیرد. هرچه این چرخش و گردش تندتر، شکل ظریف تر و پیراسته تر است و هم چنین آراسته تر می شود. این نیز به احتمال اشاره ای است رمزی به رابطهٔ بی واسطهٔ آدمی ماهوی وجود با حق در آغاز خلقت او. کوزه گری در عین سادگی، هنری است که قوه و استعداد شکل پذیری بسیار دارد. این نیز اشاره ای رمزی به ذات یگانهٔ آدمی است که هر وجود در همان قرارگاه وجودیش حقیقتی است یکتا. قصهٔ آدم مکاشفهٔ مربوط به وحی از ذات انسان بودن ماست. ما به ظاهر مفاهیم و صور مشابهی در این قصه در تورات و قرآن می بینیم ولی این مکاشفه در این دو کتاب کاملاً یکسان نیست. خلقت یگانهٔ آدمی در هردو حکایت از ذات یگانهٔ ما دارد. به این معنا که هرانسانی در ذات انسان بودن خود وجودی است کامل و جامع از عنصر نرینگی و مادگی. چنین حقیقتی بیش و پیش از آنکه موضوعی جسمانی باشد پرده از حقیقتی وجودی و روحانی آدمی برمی افکند. آدمی در قرارگاه وجودی خود حقیقتی است جامع از دو واقعیت زن و مرد، مؤنث و مذکر، آدم و

حوا. آدمی در هبوط، هنگامی که به واقعیّت زن و مرد بودن، به شکافی که در ارکان وجودش افتاده است واقف می شود، به شدّت احساس جدائی می کند. این احساس و دردی مضاعف بود که آدمی آن را در قلهٔ هبوط دریافت هم در نسبت با حق، «دیگری» و هم در نسبت با خود.

داده های باستان شناسی، مردم شناسی و پژوهش ادیان کهن شواهد ارزشمندی را در همین زمینه در اختیار ما قرار می دهد. صدها پیکر و کار هنری از صور دو جنسی ارم افرودیت[1] یا اندروپین[2] را در آثار باقیماندهٔ جوامع پیش از تاریخ، در اساطیر هلنی، هند و خاور دور می بینیم که همه پرده از همین حقیقت شگرف برمی افکنند که در کتاب های مقدس، مکاشفهٔ وحیانی می شود.

در روایت «خوردن میوهٔ ممنوع»، شیطان از میوهٔ جاودانگی سخن می گوید و حوا را فریب می دهد. در این جا حقیقت گناه وقوف حوا و قبول شرط گناه در نسبت با حق معنا یافته است. عشق به خلود بخشیدن به فرزندان آدم، ضعیف نیست. در قرآن سخن الهی با آدم و حوا هردوست. آدم اسم عام نیز هست ... البته دغدغه و وسوسهٔ خلود در زن ـ که مادر نیز هست بیشتر وجود دارد. عشق به زندگانی، پایبندی به آن، صیانت زندگانی، وفاداری به هستی، قوه و استعدادی است که گوئی آفریدگار در عنصر مؤنث نهاده و پرورانده است.

در ماجرای «هابیل و قابیل»، صورت و بیان آن مُهِّم است: شیوهٔ قربانی، نوع قربانی، حادثهٔ گناه، نوع قتل (برادرکشی)، درواقع هرنفسی را که به ستم می کشیم، برادر خود را کشته ایم و چنان از حریم

---

1. Herm-afrodite

2. Antrogein

انسانی خود دور می شویم که غافل و ناتوان از دفن بدنی می شویم که فرشتگان بر آن در ازل سجود برده اند. پرندگان را نیز در موارد متفاوت در قرآن می بینیم، منطق حضور آدمی در قرآن منطق الطیر مکاشفه است. کلاغ از پرندگانی است که ما در باورهای اقوام دیگر نیز مشاهده می کنیم. در «کرت مینوسی» بر روی ستون و تبر (دوسر) مقدس الههٔ مادر، در مراسم مرگ به تصویر کشیده شده است. در قصه هابیل و قابیل کلاغ درواقع حامل چه معنائی است؟ این را ما نمی دانیم. کلاغ پرنده ای است که خود دانه می کارد. تدفین آدمی و رستاخیز انسان نیز به طور عمیق از واقعیت کشتن و افشاندن دانه و روئیدن و به بار نشستن الهام می گیرد. شاید کلاغ اشارتی است به تدفین آدمی یعنی افشاندن او همچون دانه بر ارض زمین و روئیدن دوباره و رستاخیز او. به هر حال کلاغ (حضور پرنده) در تدفین هابیل می تواند حامل معانی بسیار باشد. اشاره به بُعد آسمانی مرگ و شهادت هابیل، طهارت و حرمتی که جنازهٔ آدمی دارد، مسألهٔ رستاخیز و اشارت ها و بشارت های بسیاری را کلاغ می تواند در این قصه با خود به همراه داشته باشد.

یکی دیگر از شگرف ترین قصص قرآن، قصهٔ مجمع البحرین است. در این جا هم ما با مرزی ترین مکاشفه وحیانی از ذات انسان بودن خود رویاروی می شویم. مجمع البحرین در منشاء و منتها، مکان تلاقی دو رود است. در دو نقطه جریان ها همیشه یگانه اند، دو چشمه و دو دریا، نهرها همواره در چشمه و دریا یگانه اند. دو نهر، دو جریان، و رزق ماهی و همراهی پیر دانا، خضر و موسی و اساساً آب و صخره و خواب و خستگی و طلب و رفتن و به مقصد رسیدن ... همه از ذات آدمی بودن ما پرده برمی دارد. تجربهٔ ما از عالم، تجربهٔ فردوس عصمت نیست.

تجربهٔ فصل است و وصل، هبوط و عروج، خیر و شرّ، قرب و بُعد، ثواب و گناه، پاکی و پلیدی، ذکر و نسیان، خواب و بیداری ... همه امتحان، همه تراژیک است. اما رزق فطرت و ذات انسانی ما همواره ماهی وحدت است و طلب پیوستن نهر به بحر. دریا و ماهی همواره از رمزهای چند بُعدی بوده اند ... یکی از مُعانی آن این است که آدمی همانند ماهی چه در خشکی، چه در دریا در ذات انسانی خود با دوست یگانه است. در آغاز یا به بیانی بهتر در ازل همانند ماهی در فردوس عصمت و قُرب و حضور بی واسطه با دوست، خود را می یابد ... امّا در مرتبهٔ فطرت رزق وحدت (ماهی) همواره خوراك آدمی است و این مسیر مرموز و اسرار برانگیز را آدمی حتی اگر پیامبری مانند موسی (ع) باشد بدون نسبت با حق، بی اشارت و بشارت دوست وبی همرهی خضر نمی تواند طی کند.

در این قصص وحیانی صورت ها، پیراسته می آیند، پیراسته از مواد و عناصر و رویدادهای جزئی و خام، پیراسته از اسراف کلامی و واقع نگاری جزء به جزء. قصهٔ وحیانی حرکتی پرگارگونه دارد. از مرکز محیط وجود را رسم کرده و با حرکتی پرگارگونه به مرزها و حریم های وجود می آید و در درون و بیرون دائرهٔ هستی ما، افق می گشاید.[۱]

یکی دیگر از شاخه های داستانی ما، قصه های عرفانی است که به صورت منثور و منظوم در آثار سنائی، عطار، سهروردی (فیلسوف اشراق)، ابن سینا، محمد غزالی، مولوی، سعدی، روزبهان و جامی ... آمده است. بیشتر این قصه ها تمثیلی رمزی (نمادگونه) است.

---

۱. مجله ادبیات داستانی. دکتر ح. ملاصالحی، ص ۴ به بعد، شمارهٔ ۲۶ و ۲۷، آذر و دی ۱۳۷۳

یکی از عناصر این قصه ها، حضور پرندگان است که ماجرای عروج و هبوط جان را باز می نمایند. جان انسان مرغی است که در قفس تن اسیر شده است ولی چون با حوزهٔ ملکوت (مینو، جهان نهان) پیوند ژرف دارد می تواند به آن جایگاه اصلی خود بازگردد. این مشکل در «منطق الطیر» عطار به صورتی زیبا پرورده شده است. مرغان به راهنمای هدهد، راهسپری آغاز می کنند تا به حوزهٔ جان یا حوزهٔ سیمرغ برسند. در این سلوك بسیاری از مرغان از پای درمی آیند یا به بهانه های گوناگون از راهسپری تن می زنند تا سرانجام سی مرغ به آشیان شاه خود راه می برند. اینان پس از آن همه تلاش باید به خود بازگردند و در وجود خود تأمل کنند. پس چون به خود می نگرند سی مرغ می بینند و چون به شاه خود می نگرند «سی مرغ» نظاره می کنند. سهروردی در «عقل سرخ»، جان را «باز»ی می داند که در «مینو» در کنار دیگر «باز»ها زیست می کرده است:

دوستی از دوستان عزیز مرا سؤال کرد که مرغان زبان یکدیگر دانند؟ گفتم: بلی دانند. گفت تو را از کجا معلوم گشت؟ گفتم در ابتدای حالت چون مصوّر به حقیقت خواست که بنیت مرا پیدا کند، مرا در صورت بازی آفرید، و در آن ولایت که من بودم، دیگر بازان بودند. ما با یکدیگر سخن گفتیم و شنیدیم و سخن یکدیگر فهم می کردیم. گفت آنگه حال بدین مقام چگونه رسید؟ گفتم: روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر بازگسترانیدند و دانهٔ ارادت در آن جا تعبیه کردند، و مرا بدین طریق اسیر گردانیدند. پس از آن ولایت که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند.[۱]

---

۱. مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، ۲۲۷

«رسالة الطیر» محمد غزالی که از منابع عطار نیشابوری در نظم منطق الطیر بوده نیز قصه ای رمزی است. در این رساله می خوانیم که مرغان به طلب شاه خود «عنقا» برمی آیند و پس از گذشتن از وادی های بسیار خود را به درگاه عنقا می رسانند. شاه مرغان که فراز کوشکی بلند جایگاه دارد، کس می فرستد تا سبب آمدن ایشان را بپرسد. مرغان پاسخ می دهند که شوق دیدار عنقا ایشان را به این جایگاه آورده. عنقا، نخست ایشان را نمی پذیرد امّا چون نومیدی و شرمندگی آنها را مشاهده می کند می گوید چون ناتوانی خود را از شناخت مقام ما دریافتید برماست که شما را مکان و منزلی دهیم و از بخشندگی خود بهره ور سازیم. در این رساله و در منطق الطیر عطار، مرغان به تشویر و مرحلهٔ فنا می رسند و به راز وحدت پی می برند.[۱]

این داستان ها تنوّع بسیار دارند و به ویژه نوع رومانس و تمثیل اخلاقی واجتماعی آن ها مهمّ است زیرا به واقعیت زندگانی انسانی و روابط اجتماعی می پردازند. در این زمینه داستان شیخ صنعان بسیار طُرفه است. شخصیت عمدهٔ این قصه (که نمونه های واقعی و تاریخی داشته) پیرمردی است عابد و منزوی. شبی خواب می بیند که بتی در دامان او نشسته (روایت تحفة الملوك) یا خواب می بیند گزارش به روم افتاده و بتی را سجده می کند (روایت منطق الطیر). به روایت تاریخی پیش از عطار ابن سقا را داریم که به رسالت از سوی خلیفه به روم رفت و بر دختر ملک روم عاشق شد و طلبکاری او کرد. گفتند این کار ممکن نیست مگر اینکه نصرانی شوی و او به این سبب ترك مسلمانی گفت.[۲]

---

۱. منطق الطیر، مقدمه، ۲۲ و ۲۳ ـ چاپ دکتر مشکور

۲. شرح احوال عطار. بدیع الزمان فروزانفر، تهران ۱۳۴۰

شیخ صنعان نیز در پی خواب خود به روم می رود و چشمش بر دختری ترسا می افتد و عاشق او می شود. عشق پیری می جنبد و سر به رسوائی می زند. شیخ شوریده تسبیح به دور می افکند و زنّار می بندد و خوکبانی پیشه می کند. رویدادهای رومانس شیخ صنعان و سقوط قهرمان آن به خوبی وصف شده و با روان کاوی جدید نیز همخوان است. شاعر خود به فعالیت شور جنسی ناخشنود شده در ژرفای ناخود آگاه بشری اشارت ها دارد:

در نهاد هرکسی صد خوك هست
خوك باید کشت یا زنّار بست
در درون هرکسی هست این خطر
سر برون آرد چو آید در سفر[1]

در قصه های بر صیصای عابد (مجالس سعدی) و برخی قصه های مولوی و نیز در قصه های جدید مانند مرگ در ونیز توماس مان و رومان پیر Pierre هرمان ملویل ... نیز مسائلی ازاین دست مطرح شده و مرزهای زیست بشری را نمایان می سازد. البته شیخ صنعان پس از مدتی توبه می کند و رستگار می شود، درحالی که بر صیصای عابد که منحرف شده و پشت پا به زهد و تقوای خود زده است بر سر دار می رود.

البته قصد قصه نویسانی مانند عطار و سعدی بدست آوردن نتیجه های عرفانی و اخلاقی بوده است. این دو شاعر و بسیاری دیگر از منظومه سرایان ما نخست فکر یا ایده ای عرفانی یا اخلاقی را بیان می کنند و سپس از آن تمثیل اخلاقی یا عرفانی می سازند یا موردی تمثیلی را می آورند و بعد آن را شرح و بسط می دهند. قصه سرایان ما از شوخی و

---

۱. منطق الطیر، ۸۹ و ۱۳۰

طنز نیز غافل نبوده اند و طنزهای آن ها گاه شوخ طبعانه است و گاه گزنده و تلخ. حکایت دو روباه عطار دربردارندهٔ طنز تلخی است:

آن دو روبه چون به هم همبر شدند
پس به عشرت جفت یکدیگر شدند
عشرتی کردند با هم هردوان
عیش ایشان تلخ شد هم آن زمان
خسروی در دشت شد با یوز و باز
آن دو روبه را ز هم افکند باز
ماده پرسیدی ز نر کای رخنه جو
ما کجا با هم رسیم آخر بگوی
گفت ما را گر بود از عمر بهر
در دکان پوستین دوزان شهر.[1]

سمک عیار که می توان آن را رومان عامیانه شمرد، به احتمال بسیار در قرن ششم هجری تألیف شده است. ارتباط درونمایهٔ این اثر با قابوسنامه و فتوت نامه در زمینهٔ موضوع های مربوط به فتوّت، جوانمردی، عیاری نشان می دهد که ما با قصه و موضوعی کهن سروکار داریم. پیشینهٔ عیاران و جوانمردان را می توان به دورهٔ پارت ها و حتی به ایران کهن و آئین مهر رساند. پژوهشگران نشان داده اند که در کتاب مسائلی «مانند رمل و اسطرلاب، خواب، معجزه دیده می شود. اشخاص داستانی به خاصگان، پهلوانان و مردم عامه تقسیم می شوند و چهره و شخصیّت سمک در پیوند با آنها جلوه گر می شود و شکوه می یابد. زبان سمک عیار مانند زبان «داراب نامه» ساده است و به سبک

---

۱. منطق الطیر، ۸۹ و ۱۳۰

خراسانی است. در آن گهگاه عناصر فراطبیعی دیده می‌شود. عیاران برای نام ـ نه نان ـ کار می‌کنند و بیشتر از اقشار صنعتگر و هنرمند بوده‌اند. این کتاب و ابومسلم نامه و داراب نامه، قصه های قهرمانی هستند و تصویر بارزی از جامعهٔ زمان خود بدست می‌دهند. عیاران از پشتیبانی مردم برخوردار بودند. رُمان یک اثر روائی و نقلی است و سمک جوان مکار و روبه صفتی است که کنش و منش او به رغم ادعای خودش در همه موارد، بری از سرزنش نیست.[۱]

داستان های کلیله و دمنه که اصل سانسکریت دارد، و نیز مرزبان نامه، مثنوی مولوی، منطق الطیر عطار، فرج بعد از شدت، فتوت نامهٔ سلطانی ... پُر از داستان های عامیانه اند، داستان هائی که از زیست روزانهٔ مردم و تلاش و آرزوهای آن ها خبر می دهد و برخی از آن ها سرچشمهٔ بسیار کهن دارد. «یکی از قصه های بسیار قدیمی که با شکل های متفاوت امّا درون مایهٔ مشابه بین مردم رواج یافته قصه «سندبادنامه» است. پژوهندگان گفته اند که سندبادنامه و بختیارنامه با داستان اساطیری یونانی «هیپولیت و زن پدرش فدر» دارای شباهت هائی است. «زندهٔ بیدار» ابن طفیل نیز منشاء قدیمی دارد «حی»، شخص عمدهٔ قصه در دوران شیرخوارگی در جزیره ای بسر می برد و ماده آهوئی او را شیر می دهد. پس از هفت سالگی «حی»، ماده آهو که در حکم مادر اوست می میرد. سپس ابسال «پیر مقدس» به «حی» سخن گفتن می آموزد و او را نزد سلامان می برد و «حیّ» به وظیفه های الهی و اجتماعی خود مشغول می شود. ابن سینا از این سرگذشت به گونه ای عرفانی و تمثیلی یاد می کند «پیری دیدم زیبا و

---

۱. ادبیات داستانی، ترجمهٔ دکتر محمود عبادیان، شماره ۲۳، ص ۲۲ تا ۲۵، شهریور ۱۳۷۳

فرهمند. بر وی از پیری هیچ نشانی نبود جز شکوه پیران» سپس خواجه، نام و پیشهٔ وی را جویا می شود و او می گوید: نامم حی (=زنده) است و پسر «بیدار» هستم. شهر من شهری است مقدس و پیشه ام سیاحت است و رو به سوی پدر دارم. مراد از «بیدار» عقل ناطقه و از «سیاحت نفس» جستجوی حقیقت است[۱]. شباهت هائی که این قصه با رومان روبینسون کروزئه دانیل دیفو دارد، جای تردید باقی نمی گذارد که «حی بن یقضان» از منابع اثر نویسندهٔ انگلیسی بوده است.

قصه های نویسندگان ما تا میانه های دورهٔ قاجار به همان روش و اسلوب قدیمی نگاشته می شد و معیارهای آن همان معیارهای قدیمی و مضامین آن اخلاقی و عرفانی بود. قصه های عامیانه مانند «امیرارسلان نامدار» نیز تقلیدی بود از قصه هائی مانند سمک عیار، اسکندرنامه ها، داراب نامه و داستان جوانمردان و در آن سخن از شمس وزیر و قمر وزیر و قلعهٔ سنگباران می رفت. اشخاص عمدهٔ این داستان ها به سیاق قصه های قرون وسطی یا خوب بودند یا بد. هرجا سلطان بدی به روی صحنه می آمد، در برابرش سلطان خوبی قرار می گرفت. شمس وزیر در برابر قمر وزیر بود و تقارن به دقت حفظ می شد. دور نمای اجتماعی این قصه ها کمرنگ و تحلیل انگیزه های اشخاص در کردارشان ضعیف بود.

در پی آشنائی ایرانیان با تمدن فرنگی در شعر و نثر ما تحوّلی بوجود آمد. حاکمیّت مستبد قاجار از ادارهٔ کشور ناتوان و در برابر مهاجمات دولت های اروپائی به ویژه انگلستان و روسیه تزاری بی سلاح بود. در زمان حاکمیّت قاجار بخشی از سرزمین ما از دست رفت و به دست

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۲، زهرا مهذب، ۱۰ و ۱۲، مرداد ۱۳۷۳

بیگانه افتاد. مردم که از سوء رفتار سلاطینی مانند ناصرالدینشاه به تنگ آمده بودند خواهان استقرار حکومت قانون شدند و شاعران و نویسندگان در آثار خود به وصف مسائل روز و انتقاد از رویهٔ حکومت پرداختند. قصه نویسان دیگر از پرندگان، سلاطین، پهلوانان کهن و شمس وزیر و قمر وزیر سخن نمی گفتند بلکه سر آن داشتند، زندگانی اجتماعی مردم را به نمایش درآورند. در این دوره میرزا حبیب اصفهانی «حاجی بابا»ی جیمز موریه را به فارسی رسا و زیبائی ترجمه کرد. نویسندهٔ انگلیسی خلق و خو و فرهنگ ایرانی را به زیر علامت پرسش برده و همچون بسیاری از مأموران استعماری به تنقید آداب و رسوم ما پرداخته بود. میرزا حبیب با مهارت از این کتاب استعماری اثری ضد استعماری بوجود آورد و نشان داد که بسیاری از گرفتاری های ما در آن روزها زیر سر حاکمیّت مستبد زمان و استعمار خارجی است. قهرمان عمدهٔ «حاجی بابا» مرد دلاك اصفهانی است. جوانی است بلند پرواز که می خواهد صاحب مقام و ثروت شود و از فقر و فاقه نجات یابد. او در یکی از ماجراها به دست راهزنان ترکمن صحرا اسیر می شود و چون در دلاکی و حجامت و زخم بندی مهارتی دارد مقرب درگاه خان ترکمن می شود. سپس از دست ترکمن ها می گریزد و به مشهد می رود و چون دارائی اش را نوکران شاهزاده، والی خراسان می ربایند، در مشهد به سقائی می پردازد. و بعد به عثمانی می رود و با زنی ثروتمند ازدواج می کند ...

پس از میرزا حبیب عده ای دیگر نیز مانند حاجی زین العابدین مراغه ای و فتح علی آخوندزاده در سفرنامهٔ ابراهیم بیک و قصهٔ یوسف شاه با زبردستی مسائل روز و استبداد قاجار و وضع نابسامان جامعه را به

صورت سفرنامه و قصه بیان کردند. سپس عده‌ای دیگر مانند خسروی، صنعتی زادهٔ کرمانی، میرزا حسن خان بدیع (نصرت الوزاره) برای بیدار ساختن افکار ملی و مبارزه با استبداد، داستان های تاریخی نوشتند. الگوی این داستان ها از آثار الکساندر دوما، سروالتراسکات و میشل زواکو... گرفته می شد و از نظر شخصیّت سازی و ایجاد فضا ضعیف بود.

در دورهٔ رضاشاهی چند رومان اجتماعی نوشته شد: تهران مخوف (مشفق کاظمی)، زیبا (محمد حجازی)، منهم گریه کرده ام (جهانگیر جلیلی) رومان مدرن و زودآمدهٔ صادق هدایت «بوف کور» نیز در همین دوره نوشته می شود. این آثار گرچه از الگوی رومان نویسان غربی پیروی می کرد با این همه اسلوب بیان و شخصیت هایش دور از ذوق و سلیقهٔ مردم نبود.[۱]

در دورهٔ پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ به تدریج کار تقلید از الگوهای فرنگی بالا گرفت. کتاب هائی مانند «سفر شب» بهمن شعله ور در دههٔ چهل و قصه هائی مانند «طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی پور و «رازهای سرزمین من» رضا براهنی در دههٔ شصت به تقلید از رومان های بسیار مُدرن غربی نوشته شد. اینان می خواستند با نگارش این قصه های مُستعار، رومان هائی مانند چشمهایش(بزرگ علوی)،سووشون (سیمین دانشور)، نفرین زمین (آل احمد)، شوهر آهوخانم (علی محمدافغانی)، همسایه ها (احمد محمود) و کلیدر (محمود دولت آبادی) ... را از میدان بیرون کنند و قصه هائی مشابه داستان های پروست و جویس و وولف را به ادب فارسی و مردم بقبولانند.

---

۱. برای آگاهی بیشتر ر. ك به از نیما تا روزگار ما. یحیی آرین پور، ۱۳۷۴

داستان های تقلیدی، تقلید صرف از جویس، فاکنر، و وولف، کلودسیمون و رُب گریه در دو دهۀ ۵۰ و ۶۰ میدان داری کرد. نظریه پردازان آن ها مکرر از اسلوب این داستان ها: شیوۀ سیلان دانستگی، رومان مدوّر و مسطح و ... سخن گفتند و کوشیدند ارتباط خوانندۀ ایرانی را با ادب کهن سالش ببُرند. مکرر از پروست و وولف سخن گفتند و محیطی بوجود آوردند که مشابه فضا و محیطی که ما در آن نَفَس می کشیم نبود به سخن دیگر «اینان بیش از آنکه تمثیل های ایرانی-اسلامی به کار ببرند، تمثیل های غربی-مسیحی به کار بردند. سخن از شهادت مسیح (ع) و تمثیل های آن به میان آوردند. از مسیح خیلی حرف زدند ولی از حسین بن علی (ع) به ندرت یاد کردند. این ها همه نشانۀ غرب زدگی است که بیماری فرهنگی-اجتماعی بدی است. شکل های هنری سنتی ایرانی بر ما نامکشوفند و از آنها دور افتاده ایم. یکی از این شکل های عمده شکل متقارن است. این شکل را در بسیاری آثار هنری و ادبی می شود پیدا کرد از جمله در معماری و فرش بافی و گلیم بافی. در غزل و قصیده و مثنوی هم شکل متقارن را در تساوی طولی مصاریع و قوافی ... مشاهده می کنیم. شکل دوم شکل به ظاهر گسسته و به باطن پیوسته است. شعر حافظ نمونۀ والائی از این شکل است. غزل های حافظ به ظاهر از وحدّت موضوعی بهره ور نیستند. پراکندگی و گسستگی در ابیات آن دیده می شود امّا درواقع این مضمون های جدا جدا هریک شعاع هائی هستند متصل به مرکزی و در مجموع منظومه ای بوجود می آورند، درست مانند سیّارات به ظاهر پراکنده وابسته به خورشید که منظومۀ خورشیدی را درست کرده اند.[1]

---

۱. ادبیات داستانی، ناصر ایرانی، ص ۵۴ و ۵۵، شمارۀ ۲۶ و ۲۷، آذر و دی ۱۳۷۳

در برابر تقلید صرف که در دهه های ۴۰ و ۵۰ به اوج خود رسید، نویسندگانی مانند جلال آل احمد واکنش شدید نشان دادند. «غرب زدگی» اثر آل احمد حملهٔ شدیدی بود به زندگانی بی بند و بارانهٔ مقلدان تمدن غربی و حاکمیت محمدرضا شاهی که می کوشید ایران را به صورت «جعبه آئینه» تمدن غربی درآورد. خود او از سکوی دینی به حرکت درآمد و سفرنامهٔ «خسی در میقات» و قصهٔ «نفرین زمین» را نوشت که در اولی عواطف و تاملّات زائری را وصف می کند که مدتی از ساحت دینی دور بوده و اکنون به آئین مذهبی خود بازگشته است و در دوّمی نتایج «اصلاحات ارضی» آمریکا فرمودهٔ دوران محمدرضاشاهی را که منجر به ویران شدن روستا و رسوم قدیمی شده است به نمایش درمی آورد. در داستان های کوتاه آغازین آل احمد نیز قصه هائی هست که عواطف دینی را وصف می کند مانند قصهٔ «شمع قدی» در مجموعهٔ «سه تار» و «گلدسته ها و فلک» در مجموعهٔ «پنج داستان» در داستان اخیر، راوی قصه پسربچه ای است بیزار از محیط و بازی های محدود کنندهٔ مدرسه و سخت گیری معلمان. او می خواهد از این محیط بگذرد و به فضای آزادتری برسد، گلدستهٔ مسجد ویرانی، نظرش را به خود می کشد و می خواهد در بالای پلکان آن در فضای آسمان بیکران نفس بکشد. پس با همکاری کودکی دیگر، در پای پلکان مسجد را باز می کند و به روی بام مسجد و سپس به اوج گلدَسته می رود. کودکان مدرسه «جمع شده بودند وسط حیاط و گلدسته را نشان همدیگر می دادند.» پسر بچه از اینکه در بلندی قرار گرفته و از دیگران فراتر رفته شادی بزرگی احساس می کند. سپس به دلیل اینکه از مقررات مدرسه تخطی کرده کتک می خورد ولی در زیر ضربه های مستخدم مدرسه و در میان

گریهٔ پنهان خود باز به فکر صعود از گلدسته هاست:

دولا شدم و آب زدم (به) صورتم، (ناگاه) چشمم افتاد به عکس گنبد و گلدسته ها که وسط گردی آب بود ... بعد سرم را بلند کردم و خود گلدسته ها را دیدم.[۱]

این قسم بیان احساسات دینی با وصف اشخاص متعهّد به فریضه های عبادی در آثار دیگران نیز هست در مثل در «سر و ته یک کرباس» جمال زاده که در آن یک روحانی مبارز وصف می شود که برای دفاع از حق ستمدیدگان قیام می کند و با داروغهٔ اصفهان درمی افتد. در «سووشون» دانشور، پس از کشته شدن یوسف خان، مراسم تعزیه ای وصف می شود که بیشتر مردم شیراز، از زن و مرد در آن شرکت می جویند و مراسم تعزیه را تبدیل به مبارزه علیه حاکمیّت آن روز و قوای انگلیسی مستقر در فارس و شیراز می کنند، همانطور که در دههٔ ۵۰ مراسم عزاداری در ایام سوگواریهای مذهبی تبدیل به مبارزه های ضد ستمشاهی شد و نیروهای مردمی بسیار را در این مبارزه بسیج کرد. اساساً خود رومان سووشون تجلیل شهادت است. یوسف خان شخص عمدهٔ رومان البته عواطف دینی دارد امّا تکیه اش بر مبارزه های اجتماعی است و ناچار با قهرمان های داستان هائی که نویسندگان دینی در دههٔ ۵۰ و ۶۰ خواهند نوشت، تفاوت دارد.

در دهه های ۵۰ و ۶۰ که مبارزه های دینی و مردمی اوج می گیرد، نویسندگانی مانند ناصر ایرانی و نادر ابراهیمی به درونمایه های مذهبی و مسائل انقلاب و جنگ هشت ساله می پردازند. در مثل زنده باد مرگ (۱۳۶۲) ناصر ایرانی یکی از نخستین رومان هائی است که گرایش یاد

---

۱. پنج داستان، ۲۳، تهران ۱۳۵۶

شده را نشان می‌دهد. نویسنده در این کتاب به سختی از روشنفکران غرب زده انتقاد می‌کند. رومان سه شخصیت عمده دارد محمدزمانی نویسندهٔ چپ گرا، سعید ابراهیمی مبارزه ضد حکومت شاه و دکتر محمود شکنجه گر و بازجوی محمد زمانی. محمد زمانی مطالبی نوشته است که انتشار آن ها سبب محکومیّت او خواهد شد. ساواك او را دستگیر می‌کند و یازده ماه شکنجه می‌دهد. دکتر محمودی پس از آزادی او از وی می‌خواهد در دستگیری سعید ابراهیمی مبارز فراری به ساواك کمک کند و نیز از او می‌خواهد در گروه مبارزی که در حال شکل گرفتن است عضو شود و در مقام ستون پنجم، اطلاعات لازم را به مأموران امنیتی برساند. بعد همزمان با انقلاب، دکتر محمودی سعید ابراهیمی را می‌کشد و محمودی نیز به دست مبارزی مسلح نابود می‌شود و محمد زمانی از شرّ تهدید و تعقیب ساواك رهائی می‌یابد.[1] موضوع مهم در این داستان بلند تحوّلی است که محمد زمانی و به ویژه احمد علی‌پور پیدا می‌کنند. اینان که قضایا را با دید مارکسیستی می‌دیدند یک وقت متوجّه می‌شوند، جامعه به جوش و خروش درآمده و راهی دیگر می‌رود. سخن از ایمان، شهادت و اصول دینی و پیشوایان مذهبی است. احمد علی‌پور که فردی واقع بین است می‌گوید:

این دفعه دنبال جنازهٔ شهید هرمز مقدم تهران به قلب جنوب شهر رفتم. به درون روحش ... و واقعیتی را کشف کردم که نمی‌دانید چقدر سخت و شرم‌آور بود ... از خودم پرسیدم تو از جامعهٔ خودت چه می‌دانی؟ دوست دارم اعتراض کنم ... کشیده می‌شوم به دریا (جمعیت تظاهرکنندگان) با ذره ذرهٔ وجودم. گرچه می‌ترسم. اضطراب هر بشر

---

۱. مجله ادبیات داستانی، رضا رهگذر، ص ۷۹، شمارهٔ ۲۸ و ۲۹، بهمن و اسفند ۱۳۷۳.

خاکئی را دارم که عاشق دریاست ... ولی می داند جنسش از جنس دریا نیست. آلوده است به دروغ، تکبر و خودپرستی.[۱]

موج بلند انقلاب و عواطف دینی در این دهه حتی نویسندگان لائیک را دربرمی گیرد و بعضی از آن ها می کوشند به قسمی گوشه ای از آن را در قصه های خود نشان دهند. داستان رازهای سرزمین من (۱۳۶۶) گرچه زمینه های مادی و حتی پورنوگرافیک دارد، از وصف انقلاب و عواطف دینی تهی نیست. حسین میرزا راوی و شخص عمدهٔ کتاب با اینکه آدمی است سرگشته و ناخواسته وارد مسیری مبارزه جویانه شده (مبارزهٔ گروهبان ها و سرهنگ جزائری که سپس سرگرد کرازلی آمریکائی را می کشند) دارای قسمی جذبه های دینی است. نویسنده مقاطعی از تحولات انقلابی را وصف می کند امّا نگاه او بر تهمینه خواهرزن تیمسار شادان که مبارزی چپ گرای است متمرکز می گردد. حسین میرزا ـ سخنگوی نویسنده ـ اساساً مبارز نیست و حتی وقتی که پس از هیجده سال حبس از زندان آزاد می شود، رویدادها را از دور و از پشت سنگر نظاره می کند و پیداست که ابداً به عمق مبارزه پی نبرده است و نمی داند چه عواملی زمینه ساز انقلابند.

وضع رومان «زمستان ۶۲» اسماعیل فصیح نیز از «رازهای سرزمین من» بهتر نیست. این کتاب از شهادت سخن می گوید بدون آنکه راوی آن، جلال آریان با انقلاب و شهادت الفتی داشته باشد. شخصیت عمدهٔ کتاب دکتر منصور فرجام که از خانواده ای دینی برخاسته و به آمریکا رفته و دکترای کامپیوتر گرفته همزمان با پیروزی انقلاب به ایران بازمی گردد تا با تأسیس مرکز کامپیوتر در اهواز به سهم خود به انقلاب خدمت کند

---

۱. زنده باد مرگ، ناصر ایرانی، ۲۱۳ و ۲۷۶، تهران ۱۳۶۲

ولی متصدیان کار به عمد یا از روی ندانستگی به او کمکی نمی کنند. او روزها و شب های بسیاری را صرف طرح کار و ایجاد مؤسسه می کند ولی درهمه حال ناکام می ماند. از سوی دیگر ایثار رزمندگان وی را که زمینه های فکری دینی دارد زیر تأثیر قرار می دهد. سرگشته درمیان فکر ادامه به کار یا عزیمت به آمریکا، کناره جوئی یا شرکت در جنگ و پیوستن به لقاء خدا، سرانجام به جای فرشاد، جوانی که عاشق لاله است و در مقام سرباز در جبههٔ نبرد می رزمد، به جبهه می رود تا فرشاد بتواند همراه با لاله و مریم جزائری به آمریکا مهاجرت کند. فرجام در جبهه به شهادت می رسد و جلال آریان دچار اضطراب و سرگشتگی می شود ولی البته همچون سابق به زندگانی بی بند و بار خود ادامه می دهد:

فقط بدبختی این جاست که تو نمی میری، آریان. تو زنده می مانی. تو زندگی می کنی. چون مرگ عشق است و عرضه می خواهد. پرواز کار عاشقان برگزیده است.[۱]

آریان البته نمی تواند از زندگانی نیم اشرافی خود بگذرد امّا در همان حال به نوجوانان رزمنده: احمد لواسانی، ادریس بچه «مطرود» (این اسم یکی از کارکنان شرکت نفت است) و شهادت دکتر فرجام فکر می کند. از شهادتی حرف می زند که گرچه مؤثر است جنبهٔ واقعی ضعیفی دارد.

در دهه های ۵۰ و ۶۰ قصه های دیگری شکل می گیرد که با این قصه ها تفاوت بارز دارد. از این جمله است «حوض سلطون» (۱۳۶۳) محسن مخملباف و «لحظه های انقلاب» (۱۳۵۸) محمود گلابدره ای. به تدریج شمار این نویسندگان زیادتر می شود و کارشان پخته تر و بهتر.

---

۱. زمستان ۶۲، اسماعیل فصیح، تهران ۱۳۶۲

محمدرضا رهگذر (سرشار) که دربارهٔ این قصه ها مطالعات جدی کرده است می نویسد:

در ادبیات داستانی پس ازانقلاب ـ آن چنان که اقتضای انقلابی با چنین ابعاد عظیمی بود ـ موج تازه ای پدید آمد، به این ترتیب که در آغاز زیر تأثیر تحول بنیادینی که در همهٔ مبانی معنوی و مادی کشور رخ می داد، معدودی از نویسندگان نسل پیشین و جمعی از نویسندگان نسل انقلاب برآن شدند تا ضمن بهره گیری متناسب از همه فنون تجربه شده در عرصهٔ ادب داستانی (معاصر ملی) و جهانی به کنکاش در میراث های کهن داستانی ملی و دینی خود نیز بپردازند و ازترکیب حساب شدهٔ آن شگردها، گونه ای داستان ایرانی را پی بریزند.

آنان هم چنین کوشیدند تا در این کار، عینک ایسم های وارداتی شرقی و غربی را کنار بگذارند و جامعه و مردم خود را بی واسطه ـ آن طور که در واقع بودند ـ ببینند. برهمین اساس بود که به تدریج گونه ای جدید از واقع گرائی ... که عرصهٔ آن از مرز محسوس ها و مادیات درمی گذشت و وارد عوالم فرا واقعی می شد (فراواقعی متفاوت با سورئالیسم غرب) پا به عرصهٔ وجود گذاشت که می شود آن را نطفهٔ آغازین واقع گرائی الهی یا واقع گرائی اسلامی دانست.[1]

میثاق امیر فجر نیز در همین زمینه می گوید:

انقلاب به معنای تحول انسان است در بستر تاریخ و وجهی دیگر نیز دارد. معنای عظیم تر و عمیق تر آن به تحول معنوی رسیدن انسان است. معراج اندیشه و تحوّل باطنی اوست. نزد هنرمندان و واصلان ساحت عرفان، این گونه انقلاب باطنی که به معنای انقلاب قلب و دگرگونی

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۸ و ۲۹، ص ۱۲

جان است رخ می دهد. ادبیات پوچی و مُدرنیسم و فرمالیسم که متأسفانه اساسی ترین محوّر ادبی رایج ما گشته است اکنون غلبه دارد. مدرنیسم می گوید: زندگی آدمی جز دائره مکرر پوچ و بی معنا نیست. زندگانی او در این مرداب عفن هستی به حباب هائی می ماند که بر سر مردابی می ترکد و نابود می شود. انسان مُدرن انسانی است گرفتار نومیدی، وحشت، پرتاب شدگی، انتحار، تهوع، دغدغه ... درحالی که براساس بینش فرهنگ قرآنی آدمی به حال خود رها نشده است (آیا می پندارید به بیهودگی و عبث و رها آفریده شده اید و به ما بازگشت ندارید؟)

اما ادبیات حقیقی ما به سوی رومان متعالیه پیش خواهد رفت و این معنا اگر حاصل شود، در سایهٔ وقوف اجتماعی و تعهّد نویسنده و نیز ظرفیت هنری اندیشه و گسترشی است که در زبان فارسی درحال پویائی انکشاف است و نیز حقایق و دقائقی که در بطن جامعهٔ معاصر جهانی در کار رویش است.[۱]

ابراهیم حسن بیگی ویژگی های داستان های دینی امروز ایران را این طور توضیح می دهد:

ما به عنوان مسلمان، دارای باورهای ویژه ای هستیم. همهٔ خیر و شرّ جهان هستی را با ملاك های دینی می بینیم پس ممکن است قصه های ما با قصه های دیگر نویسندگان به لحاظ مضمون و محتوا تمایز داشته باشد. ما به مبانی مانند غیب و شهادت و خدا محوری معتقد هستیم و این مبانی در قصه هایمان مطرح می شود... چون نوع نگرش ما به هستی با دیگران فرق می کند پس نمی توانیم رمانی مانند «مسخ» کافکا

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۱۶، ص ۱۶ و ۳۱، بهمن ۱۳۷۲

بنویسیم. مگر داستان بیان تفکر، اندیشه، آرزو و آمال بشری نیست؟ یا بیان پیروزی، شکست، شادی و رنج انسان؟ مگر داستان جنبهٔ پندپذیری ـ آن طور که قرآن می گوید ـ ندارد؟ مگر ما تفکر، اندیشه و آرزو و آمال خاص خودمان نداریم؟ پس داستان می تواند آئینهٔ تمام نمای جهان نگری ما باشد. انسان های مذهبی مشکلاتشان چیز دیگری است. شناخت از مذهب وقتی به نوعی عرفان برسد، انسان مذهبی را با محیط پیرامونش در تضاد بیشتری قرار می دهد و دنیا که خود مجموعه ای از تضادهاست در تضاد با عقاید او قرار می گیرد. او بیش از افراد غیرمذهبی در کشاکش با هستی قرار می گیرد. فرض کنید نویسنده ای می خواهد واقعهٔ کربلا را به قالب رُمانی مُدرن بنویسد. آیا او نمی تواند اندیشه های امام حسین (ع) را در این قالب قرار دهد؟ یا نمی شود که ابوذر را در صحرای ربذه رها کنیم و داستانی سیّال از ذهنیت او بنویسیم؟ مهم واقع نمائی و باورپذیری مسأله است که احتیاج به کار و تجربه دارد.[1]

در این جا مسأله جهان نگری، اعتقاد و ایدئولوژی در هنر طرح می شود. به ویژه در دورهٔ جدید نویسندگانی پیدا شده اند که مخالف حضور جهان نگری هنرمند در آثار او هستند و می گویند چنین کاری هنر و هنرمند را محدود می کند. نویسندگان رومان نو به ویژه تأکید دارند که قصه اکتشافی است در سرزمینی نامکشوف و خود قصه نویس نیز مبدأ و مقصد سفر را نمی شناسد. او می نویسد که زندگانی کند، و به خود بقبولاند که زنده است. در غرب این موضوع پس از دگرگونی های بنیادی در شوروی پیشین ـ که برای همهٔ مسائل اجتماعی از جمله هنر ـ برنامه های معین و طرح ریزی شده داشت، حادتر شد. نویسندگان

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۱۷، ص ۶۴ و ۶۵، اسفندماه ۱۳۷۲

مارکسیست شوروی و نقاط دیگر جهان براساس دبستان معروف «رئالیسم اجتماعی» قصه و رومان می نوشتند و هم چنین به نویسندگانی حمله می بردند که از آن دبستان های هنری دیگر بودند. البته نظریه های آنها تنوّع بسیار داشت و گاهی نیز بعضی از آنها به انتقاد از آثار همفکران خویش می پرداختند ولی در این موضوع که هنر باید اجتماعی باشد وجه مشترك داشتند. افراطی ترین نظریه ها را یکی از پژوهندگان به نام گرانویل هیکز در مقالهٔ «بحران انتقاد» (۱۹۳۳) (۲۸) این طور جمع بندی می کند و می گوید اثر آرمانی مارکسیستی باید ویژگی های زیر را داشته باشد.

عملکرد نخست ادبیات و هنر راهنمائی خوانندهٔ کارگر است به تشخیص وظیفه و عمل خود در نبرد طبقاتی.

نویسنده باید بتواند خواننده را به این احساس برساند که او در زندگانی وصف شده در داستان سهیم است. نظرگاه نویسنده باید پیشتاز جنبش کارگری باشد و او خود باید کارگر باشد یا بکوشد خود را عضوی از اعضاء جنبش کارگری سازد.[1]

هیکز می گوید که این دستور (Formula) معیاری بدست ما می دهد که رومان کامل مارکسیستی را بشناسیم و سپس می افزاید هیچ رومانی که کاملاً با این دستورها مطابق باشد، هنوز بوجود نیامده است.

در همان زمان اشخاص واقع بین و معتدل مانند «تروتسکی» با این رویّه ها و دستورالعمل ها مخالف بودند و به استقلال یا استقلال نسبی هنر باور داشتند. تروتسکی در کتاب «ادبیات و انقلاب» اظهار داشت که واژگان هائی مانند ادب کارگری یا فرهنگ کارگری خطرناك است زیرا

1. Granville Hicks, The Crisis in criticism, 1933

به طور اشتباه آمیزی فرهنگ آینده را در محدوده های تنگ مسائل امروز محبوس می کنند. او براساس نظرگاه مارکسیستی خود آثاری در نویسندگان ملی و دگراندیش می دید مبنی براینکه آنها به تدریج به راه های غیرمنتظره به بحران های سیاسی-اجتماعی توجه می کنند ولی باور نداشت که فرهنگ کارگری جانشین فرهنگ بورژوائی شود. ادبیات بورژوائی انقلاب فرانسه در زیر سایهٔ «نظام قدیم» بالیده بود ولی کارگران و روستائیان بی سواد روس مجالی برای ایجاد فرهنگ خود نداشتند و نیز فرصتی ندارند که در آینده چنین کنند. این مرحله ای انتقالی بود و راهی برای ایجاد فرهنگی فراتر از طبقه ها که نخستین فرهنگ راستین انسان دوستانه خواهد بود.[۱]

اگر نظریه ها را کنار بگذاریم و به خود واقعیت ها بپردازیم متوجه می شویم که مشکل های فرهنگی و هنری تنوع و طیف زیاد و گسترده و بسیار دارند. ممکن است نویسنده ای از طبقه فرا دست جامعه باشد و در همان زمان زندگانی ستمدیدگان و مردم فرودست را بنویسد. تالستوی از اشراف روسیه بود ولی با هنرمندی بسیار زندگانی روستائی (موژیک) روسی را به تصویر کشید به طوری که درباره اش گفتند: «پیش از این کنت، هیچ موژیک روس به این خوبی در صحنهٔ قصه پدیدار نشده است.»

در زمینهٔ هنر دینی نیز گفته اند که «همیشه آدمهای مذهبی نیستند که هنر دینی می آفرینند. منشاء چنین هنری الزاماً اشخاص مذهبی نیستند بلکه حس دینی است. آدم مذهبی هم به هرحال در زندگانیش افت و خیز دارد. هم افت و خیز روحی و هم افت و خیز هنری یعنی می توان انتظار

---

۱. ادموند ویلسون: The Triple thinkers، چاپ نخست ۱۹۳۸، چاپ هفتم ۱۹۷۴

داشت که شخص مذهبی اثری تولید کند که نه هنری باشد نه مذهبی یا هنری باشد امّا مذهبی نباشد. عکس این وضع نیز هست یعنی هنرمندی که هیچ اعتقادی به فراطبیعت ندارد، گاهی در خلوت خود چنان حال و هوائی پیدا می کند و حتی برای چند ساعت و چند روز چنان پرده های غفلت از آئینه فطرتش کنار می رود که اثری کاملاً مغایر با باورها و روش زندگانی روزمره اش خلق می کند ... پس گاهی نسیمی بر روح آدم می وزد که او را ناخودآگاه در این مسیر قرار می دهد. به گفته اسحاق آسیموف: «داستان ها خود، خودشان را می نویسند!»

پس نباید گفت که هنر دینی نداریم بلکه بگوئیم هنر دینی محصول «حس دینی» است نه حتماً حاصل کار دین دارها. عقیده و ایمان اگر وارد خون هنرمند شده باشد بدون خواست او در اثرش جاری می شود و بر خواننده هم تأثیر می گذارد ... بعضی ها می خواهند بگویند: اندیشه را به طور مستقیم در قصه طرح نکنید امّا به جای آن می گویند: اندیشه را مطرح نسازید. بین این دو عبارت فرق زیاد است. اثری که اندیشهٔ جدی در خود نداشته باشد در ردهٔ ادبیات قرار نمی گیرد. پس وجه تمایز ادبیات تحلیلی با ادبیات تفریحی چیست؟ این است که اولی نگاهش به زندگی و هستی جدی تر است و اندیشه ای را طرح می کند و ما را به اندیشیدن وا می دارد. امّا دومی چنین نیست. اگر «جاذبه» ملاك برتری باشد کلاه ادبیات تحلیلی پس معرکه است. پس باید در جستجوی عامل دیگری بود. کدام اثر معتبر و کلاسیک جهانی است که خالی از اندیشه باشد؟ البته کار داستان دینی انتقال «حس دینی» است نه انتقال اطلاعات دینی، به گفتهٔ سپهری:

بار دانش را از دوش پرستو به زمین بگذاریم

داستان، یک پرستوست و ظرفیّت (و توان) انجام هر کاری را ندارد.[۱]

در این نظر مدارای بیشتری نسبت به هنر و هنرمند می بینیم زیرا بیشترین توجّه را برخود اثر متمرکز می کند نه بر شخص بوجود آورنده اثر. درواقع در تاریخ هنر آثاری را می بینیم که بدون توجه به نظریه ای معین و از پیش مفروض، منظره‌ای از جامعه و زندگانی مردم به نمایش گذارده اند که نه فقط تأثیر هنری بلکه تأثیر اجتماعی نیز داشته است. در مثل داستایفسکی، گرچه در دوران دوم زندگانی خود پس از تبعید در سیبری به شدت به باور کلیسای ارتودوکس روس پیوست و مسکو را مرکز جهانی مسیحیت دانست در رومان «برادران کارامازوف» در همان زمان که جذاب ترین سیمای دینی قصه های جهان یعنی الیوشا کارامازوف را تصویر کرد، به وصف گفتار و سیمای ایوان نیز دست برد. البته ایوان کارامازوف دین ناباور و خدانشناس نیست امّا باور چندانی به اخلاق و تئولوژی مسیحیت ـ به ویژه مسیحیت کاتولیک ـ ندارد. او جهان را چنان غرق در بدی و شرّ می بیند که از بسیاری مرزها فراتر می رود. ایوان در بحث دربارهٔ جهان و انسان ها با برادر کوچکتر خود از دردها و خون هائی سخن می گوید که سراسر زمین را در خود غرقه کرده است. او برای القاء بیشتر سخنش از کودکان و رنج کودکان حرف می زند. کودکی روستائی روزی سنگی پرتاب می کند و این سنگ به تصادف به سگ خان مالک می خورد و او را می کشد. مالک بی رحم فرمان می دهد در روز برفی کودك در حضور مادرش برهنه شود و سپس کودك را با تازیانه می زند، کودك از ترس می گریزد. در این حال مالک

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۵، مهدی حجوانی، ص ۴۴ و ۴۵، آبان ۱۳۷۳

دستور می دهد بند سگ های شکاری را بگشایند. سگها در پی کودك می دوند و او را قطعه قطعه می کنند. ایوان چنین دنیائی را نمی پذیرد و نمی تواند آن را «بهترین جهان ممکن» ـ آن طور که لایب نیتز گفته بود ـ بداند.

پس می توان پذیرفت که «داستان کوتاه مهمان اثر آلبرکامو در مثل ـ که ترسیمی کلی از تفکر اگزیستانسیالیستی است هم زیباست و هم اندیشه ای در بطن آن جاری است نه اینکه آدمهای داستان همه فیلسوف باشند و حوصلهٔ خواننده را سر ببرند. آثار رئالیستی و حتی رئالیستی اجتماعی نیز وجود دارد که شعاری نیستند. «عدل» نوشتهٔ صادق چوبک در این رده است. این قصه دقیقاً رئالیستی و زاویه روایتش نیز زاویهٔ نمایشی است یعنی نویسنده از مسائل درونی آدمها اطلاعی به ما نمی دهد و کارش کار دوربین فیلمبرداری است. کار از این رئالیستی تر نمی شود با این همه کوچکترین قضاوت مستقیم و جانبدارانه و شعاری در این قصه به چشم نمی خورد (البته به جز نام قصه). عکس این وضع نیز متصور است. می توان داستانی را فرض کرد که کاملاً غیررئالیستی باشد، خلاف آمد عادت و خلاف آمد طبیعت باشد، و در مثل زاویهٔ روایتش هم شیوه سیال دانستگی گزیده شود و در عین حال مملو از شعارگوئی و مستقیم گوئی باشد. این طور نیست که اگر نویسنده حرف های خودش را از روزنهٔ دانستگی مغشوش و سیال شخص عمدهٔ داستان روایت کند دیگر خیالش راحت باشد که شعار نداده است. در قصه گاهی حرف اشخاص رك و مستقیم بیان می شود اما به دل می نشیند. در مثل تالستوی و داستایفسکی در موارد زیادی این طور حرف زده اند و به دلیل عمق و تازگی حرف یا به دلیل صداقت هنری

ایشان، حرف به دل می نشیند.

ما باید در مرحلهٔ نقد، شخصیت فعلی هنرمند را از اثرش جدا کنیم. در مثل همهٔ کسانی که نتوانسته اند هدایت را از هنرش جدا کنند به خطا رفته اند. نادر ابراهیمی در کتاب «لوازم نویسندگی» می گوید: هدایت نویسنده نبود، بیمار روانی بود. ابراهیمی در مقام قضاوت، هنر نوشتن را با شرائط روحی نویسنده خلط می کند. درست این است که بگوئیم: هدایت آدمی مأیوس و بدبین بود. امّا داستان نویس چیره دستی هم بود.»[۱]

با این تفاصیل می توان «انواع هنرها» را تصدیق کرد و به هریک در مرتبه خود بها داد. به ویژه که در آثار بزرگ ادبی و هنری زوایای متفاوت زندگانی بشری اکتشاف می شود. این آثار بسیار غامض اند و نمی توان آنها را با نگرشی واحد تفسیر کرد. در مثل «موبی دیک» هرمان ملویل در همان زمان که گرایشی عرفانی را در کل نمایش می دهد، چالشی سهمگین نیز با خلقت درخود دارد. دربارهٔ نهنگ سفید و ناخدا اهب تفسیرهای زیاد و متفاوتی بدست داده اند. بعضی نهنگ سفید را تجسّم شر و بعضی او را تجسم نیک شمرده اند و بعضی اهب را پرومته ئوسی دانسته اند چالشگر در برابر زئوس و نهنگ سفید را زئوسی دیدند متجسّم در هیولائی افزار واره یا حجم عظیم بدون تفکر که کشتی پکود و دریانوردان را می بلعد و این چالشی است که او به سوی انسان می افکند. آیا نهنگ سفید تمثّل کل حیات است؟ آیا این خود اهب یعنی انسان نیست که در چالش با او غیر انسانی شده و به صورت جانوری خودکار درآمده است و می خواهد از زندگانی انتقام بگیرد؟ شاید اهب

---

۱. ادبیات داستانی، همان ۴۸ و ۴۹

در این چالش اسیر دست پولادین اراده به قدرت مرگ طلب خود باشد.[۱] با این همه در «موبی دیک» احساس عمیق دینی وجود دارد ـ که گرچه به صورت دگر شده و باژگونه به تجسّم درآمده به طور شگرفی مؤثر و هیجان انگیز است.

با این همه هنر و قصهٔ دینی همچنانکه هنر و قصهٔ «حماسی» یا «غنائی»، تعریف مشخصی دارد و نمی توان در مثل داستان های «جنایت و کیفر» داستایفسکی و «آناکارنین» تالستوی را از این لحاظ که در برخی بخش های آن ها خطوط یا احساس دینی منعکس شده داستان دینی شمرد. الیوت گفته است که وجه مشترك مهم دین و ادبیات در این است که هردو بر رفتار مردم به گونه ای آگاه یا ناخودآگاه تأثیر می گذارند. او نقد ادبی را فرامی خواند تا بدور از خرد شدن در ریزه کاری های فنی به وجه دیگری که روح و مضمون ادبیات را دربرمی گیرد، عنایت کند. در این صورت است که ادبیات در مسیر مذهب و سنت های روحی فرهنگ بشری قرار می گیرد و دیگر خود متأثر از فضای الحادی حاکم بر جامعهٔ معاصر و واضع قوانین اخلاقی ویژه و الگوی رفتاری ویژه نمی شود. امّا الیوت به ادبیات مذهبی به معنای خاص آن توجه ندارد. او نه به آثار مذهبی مانند نوشته های جرمی تیلور سروکار دارد نه به اشعار دینی و پارسایانه و نه به آثاری مانند آثار چسترتون که می خواهند از طریق داستان به تبلیغ صریح دینی بپردازند ... او بیشتر به ادبیاتی عنایت دارد که بدور از شعار، وعظ و اندرزهای مستقیم و صریح، در درون به طور هنرمندانه ای، هسته های اصلی ایمان دینی و گرایش به صفات نیک انسانی را بپرورند و ناخودآگاه خواننده را در فضائی از فرهنگ روحی

---

۱. عقیدهٔ ادبی در آمریکا. ام. دی. زابل. M. D. Zabel، ج۲، ص۵۹۳، نیویورك ۱۹۶۲

قرار دهند.

الیوت تمایل داشت دو نوع ادبیات را از هم جدا کند. نوعی ادبیات باید داشت ویژهٔ مردمی که جهان مینوی را باور دارند و به راستی با ایمانند و نوع دیگری که از این قبیله نیستند. هریک از این دو نوع ادبیات وظیفه ویژه‌ای دارد و به نوعی می باید فرهنگ معنوی و الگوهای اخلاق پسندیده را به شکل ظریف و هنرمندانه‌ای ترویج کنند. و نیز تأکید دارد که وظیفهٔ همهٔ خداشناسان است که در کار نقد برای خود، با کمال هوشیاری، اصول و معیارهائی به کار بندند تا برتر و والاتر باشد از آنچه بقیهٔ افراد از آن استفاده می کنند و نیز همهٔ خواندنی های ما با همین اصول و معیارها سنجیده شود.

به این دلائل الیوت مخالف است با کسانی که اظهار می دارند که منحصراً با استقلال فردی است که حقیقت آشکار می شود، یعنی افکار و آراء مختلف از مغزهای مستقل تراوش می کند و کم کم با رویاروی شدن این آراء و اندیشه ها، حقیقت از معرکه پیروز بیرون می آید، در جز این صورت باید خود را به دیدگاه های واپس گردنده بسپاریم یا مستبدانه به عرضهٔ ایده هائی ویژه بپردازیم یا هردو.[۱]

دلائل گفت و گو یا منازعهٔ طرفین هرچه باشد در این تردیدی نیست که از آغاز پیدایش ادبیات، چه ادبیاتی که سینه به سینه به نسل های بعد رسیده و چه آن هائی که مکتوب شده-انواع ادبیات دینی، عرفانی و جز آن ها وجود داشته. حتی نویسندگانی که نقص ها و زشتی ها را می بینند و تصویر می کنند در پرورش و بهتر شدن انسان سهمی دارند. خود الیوت نیز در منظومهٔ «سرزمین ویران» از زندگانی مردم امروز غرب و به تفصیل

---

۱. ادبیات داستانی، کاظم عابدینی مطلق، ۴۰، شمارهٔ ۱۳، آبادن ۱۳۷۲

انتقاد کرده است. داستایفسکی هم که هنرمندی مسیحی بود در جنایت و کیفر و ابله و برادران کارامازوف به قتل و جنایت و پدرکشی و نیمکرهٔ تاریک روح و زندگانی بشری پرداخته و آنها را با شیوه ای هراسناك به تصویر کشیده است.

دربارهٔ رومان معاصر گفته اند که «این رومان پرده از وادی های مخوف و پرهول و هراس نفسانیت آدمی برمی افکند امّا دیگر رومان روحانیت و معنویت و انس و اشراق نیست. تجربهٔ بشر معاصر از حیات و هستی تجربهٔ نومیدی و مرگ است، بی هویتی و بی سامانی و بی قراری و به اضطراب کشیده شدن ... همه در رومان معاصر مشاهده می شود. بسیاری از چهره ها و شخصیت های رومان معاصر، پهلوانان شکست خورده و زبون و فرزندان خودکشی هستند تا فرزندان رستاخیز و جاودانگی.»[۱]

البته باید دانست که همهٔ رومان های معاصر این طور نیستند و بسیاری از آنها نیز درس دلیری و مبارزه و پایداری و اصلاح جامعه می دهند (آثار رومن رولان، توماس مان، روژه مارتن دوگار، همینگوی ...) و همچنین: «می توان دریافت که این همه مذموم شمردن ادبیات و هنر در جامعه فقط به دلیل طاغوتی بودن عده ای از اهل هنر نبوده و تا اندازه ای از ماهیت هنر و ادبیات هم ناشی می شود یعنی اینکه اصولاً کار ادبیات داستانی پرداختن به زوایای نامکشوف روح آدمهاست که به زیر ذره بین بردن جزئیات زندگانی می انجامد.»[۲]

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۶ و ۲۷، ص ۱۶.

۲. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۵، ص ۴۸

گفتیم که از آغاز پیدایش داستان کوتاه و رومان ایران معاصر ـ یعنی از میانه های دورهٔ حکومت قاجار تا امروز انواع ادبیات وجود داشته است. در ادب کهن ما نیز انواع ادبیات دیده می شود که بسیاری از آنها را می توان هنر دینی در معنای وسیع کلمه دانست. با این همه فکر ایجاد ادب دینی به صورت مجموعه ای آفریده شده بر بنیاد اصل توحیدی و دینی و متکی به نظریه ای جامع متعلق به دهه های اخیر است و در این طریق متفکرانی مانند آل احمد و دکتر شریعتی کوشش بسیار کرده اند و سهم بسیار دارند. پس از انقلاب این تفکّر شدّت و حدّت بیشتری یافت و نویسندگانی که نقد آثارشان را در این کتاب می خوانید و همفکران ایشان کوشیدند آثاری بوجود آورند که تجسّم و مصداق آن نظریه باشد. البته هم آن نظریه و هم این داستان ها به رغم هم جهتی بارزشان تفاوت های نمایانی نیز دارند. برخی از آن ها با تساهل و مدارای بیشتری نوشته شده اند و برخی دیگر ـ حتی نسبت به اشخاصی که در قصه ها ـ و حتی قصهٔ خودشان آمده ـ سختگیرند به این معنا که اجازه نمی دهند قهرمان منفی قصه نیز حرف خودش را بزند.

این تعارض در نظریه ها را در آراء کسانی که به ویژه متکی به تفکرات هایدگر هستند و به پیروی او می گویند انسان جدید غرقه در ناسوت است و ساحت غیبی آن را بدست فراموشی سپرده و آراء نویسندگانی که به طور عمده تکیه بر عرفان خودمان دارند به طور بارز می بینیم. نظریهٔ نخست بیشتر نقص ها را می بیند و می گوید:

آن نسلی که بتواند رومان دینی بنویسد ـ اگر بشود گفت به این معنی جدید رُمان دینی وجود داشته باشد، هنوز من نمی شناسم و ندیده ام. مشکل این است که با حدیث نفس نمی توان در حوزهٔ قصهٔ دینی کاری از

پیش برد. بیشتر نویسندگان ما، در نفس، جز غرائز سرکوفته چه می‌بینند که ما انتظار تقرب به حق را در آنها داشته باشیم؟ و قصه‌نویسی دینی ما تجدید شود. درمیان آنها من کمتر اهل خلوت و معرفت دیده‌ام... اگر وضع موجود را نگاه کنید خیلی بحرانی و وحشتناک است. در شعر، نقاشی و سینما این بحران آخر زمانی وسوسه‌ها و آلودگی‌ها را می‌بینید و در کنارش هم می‌بینیم تمنا وتمایل باطنی به سوی نوعی تأمل دینی وجود دارد. حال ممکن است این تمنا ناخواسته باشد. شنیده‌ام رومانی شبه عرفانی نوشته شده است از سوی کسی که اصلاً اهل این سیر و سلوک‌ها نیست.[۱]

در برابر این نظر کسانی نیز گفته‌اند که افق آینده تاریک نیست و به پیروی از تحوّل معنوی که در دهه‌های اخیر در جهان ایجاد شده، انسان وضع تازه‌ای در برابر هستی خواهد یافت. الیوت که با نظری بدبینانه به جهان می‌نگریست، جامعهٔ معاصر خود را جامعه‌ای منحط می‌دانست و تأکید داشت که همه جا را فساد و الحاد فرا گرفته است. این دیدگاه در قطعه شعری از او به نام «وحشت» کاملاً نمایان است «امروز ما چنان آلوده‌ایم که با هیچ وسیله رنگ آلایش را از تن خود نمی‌توانیم زدود. آخر، امروز دیگر روح ما، خانهٔ ما، شهر ما نیست که آلوده شده. سرتاسر جهان آلوده است.» او این بدبینی را در قطعه شعر دیگری به نام «صخره» به گونه‌ای دیگر طرح می‌کند: «کجاست آن زندگی که ما آن را به علّت زنده بودن از دست داده‌ایم؟ کجاست آن «دانش» که ما در میان «دانستنی‌ها» گمش کرده‌ایم؟ بیست قرن گذشته و تازه معلومات ما دربارهٔ آسمان ما را از خدا دورتر و به خاک بی‌قابل نزدیکتر کرده

---

۱. ادبیات داستانی، شماره ۱۶، دکتر محمد مندپور. ص ۲۵ و ۲۷

است . »[1]

بحران وجود دارد و در این تردیدی نیست امّا باید دانست که بحران اختراع زمانهٔ ما نیست و می توان انتظار داشت که انسان بر برخی از جهات آن غلبه کند و به مرتبهٔ بالاتری برسد : «من ، یعنی کیفیت حضور انسان در عالم وجود است که دیگرگون خواهد شد و اگر این دگرگونی در ادبیات بازگوئی شود ، باید منتظر بود که ادبیات داستانی تسلیم تحولی عظیم ، حتی در فرم و قالب بشود . نباید رومان معاصر را مانند ظرفی بینگاریم که نسبت به مظروف خود بی طرف است و به همان سهولتی که آب در پیاله جای خود را به شربت می دهد ، رومان نیز محتوای تفکر معنوی را بپذیرد . اگر چنین بیندیشیم سخت به اشتباه رفته ایم . رومان نویس چیزی جز تجربه های حیاتی خود که چگونگی حضورش را در عالم تعیّن می بخشد ، نمی نویسد و نمی تواند بنویسد . شخصیت ها همه از بطن نویسنده پای به عالم داستان می گذارند و به این لحاظ چاره ای نیست جز آنکه آنها را مراتب و وجوه متفاوت و متعدد «من» بدانیم . تا این «من» متحول نشود ، رمان نویسی متحوّل نخواهد شد و محتوای دیگری را نخواهد پذیرفت . »

به نظر می رسد که این تحوّل در انواع قصه های امروز ما صورت گرفته است ، به طوری که می توان دو دههٔ اخیر را یکی از پر رونق ترین دوره های قصه نویسی صدساله متأخر فارسی دانست . در این دو دهه قصه های کوتاه و رومان های مهمی مانند کلیدر ، مدار صفردرجه ، جزیره سرگردانی ، نغمه در زنجیر ، سال بلوا ، نوشدارو ، اهل غرق ... نوشته است . این رومان ها هریک در مراتب خود مشکل هائی که در

---

۱ . ادبیات داستانی ، شماره ۱۳ ، همان ۴۱

جامعهٔ ما وجود دارند به نمایش گذاشته اند و خواندن آنها، آگاهی ما را دربارهٔ زندگانی اجتماعیمان وسعت داده است. در قصه های دینی نیز تحول و حتی تکامل می بینیم. این قصه ها به تدریج از حالت تبلیغی و خامی اولیه بیرون می آیند و با توجه به ظرائف زبان و شکل و رعایت قواعد کار رو به پیشرفت دارند. نمونه های خوبی از این نوع قصه اکنون در دسترس است، گرچه بعضی ناقدان و نویسندگان هنوز آن ها را کافی نمی دانند و می گویند: البته نمونه هائی داریم ولی با یک گل بهار نمی شود. و می افزایند: واقعیت این است که قالب داستان طوری است که برای انعکاس دادن دورهٔ ویژه تاریخی نیاز به گذشت زمان دارد. به نظر می آید که بهتر است در حال حاضر به جای ادبیات انقلاب از انقلاب ادبی صحبت کنیم. شما اگر ادبیات داستانی سال های پس از انقلاب را خیلی کلی ارزیابی کنید متوجه خواهید شد که خیلی چیزها فرق کرده است. حتی در آثار نویسندگان دیگر نوع نگاه تغییراتی کرده است. امّا آنچه از سوی نویسندگان قصه های دینی در بحبوحهٔ جنگ منتشر شد بیشتر جنبهٔ تبلیغی داشت تا تحلیلی، هم به علت گرم بودن صحنه های کارزار و هم به دلیل کم تجربگی و پخته نبودن قلم نویسندگان جوان امّا اکنون باید کم کم در انتظار آثار تحلیلی باشیم ... که اعتماد خواننده را به نویسنده و قصه اش جلب خواهد کرد. افزوده براین عظیم بودن واقعه ای اجتماعی مانند انقلاب و جنگ، نویسنده ها را در آغاز کار ناخودآگاه به سوی ثبت واقعیت و ضبط حماسه ها و انتشار فوری و کاربُردی آن ها سوق می دهد، یعنی کاری که داستان را از عنصر تخیل نویسنده تهی می کند و به نوشتهٔ او جنبهٔ گزارش و خاطره نویسی یا تاریخ نگاری می دهد یا بگوئیم نوعی رئالیسم محض به ویژه که نویسنده

خود در صحنهٔ رویدادها حضور داشته و زیر تأثیر قرار گرفته باشد امّا با فاصله گرفتن از آن ها و کمرنگ شدن جوشش اجتماعی و برخی سرخوردگیها و درونی شدن نویسنده و نیز به هرحال پخته تر شدن قلم او به تدریج داستان های درونی تر و ماندنی تر پدیدار خواهند شد.

اکنون بهتر است به این نوع داستان ها که به ویژه در دههٔ ۶۰ انتشار یافته اند نظری بیفکنیم. این قصه ها به طور عمده دربارهٔ مبارزه های دورهٔ ستمشاهی، وقایع جنگ و انقلاب، تحول معنوی اشخاص و چالش با مخالفان خودی و بیگانه سخن می گویند و جنبهٔ تهیجی و تبلیغی بسیاری از آن ها زیاد است و شور و حرارت عاطفه و در برخی موارد تفکر دینی در آن ها شعله ور است.

**طالع بازیافته. مسعود شکوئی، ۱۳۷۱**

داستانی است دربارهٔ مهدی و خانوادهٔ او. پدر مهدی حاج صادق از مبارزان بوده و به زندان دورهٔ شاه افتاده است. همسرش هر روز درحالی که مهدی را در بغل دارد به در زندان می رود تا خبری از شوهرش بگیرد. او در این جا با زنی دیگر ـ همسر محسن آقا ـ آشنا می شود. این زن نیز برادری زندانی دارد. مهدی دوسال تمام به دلیل خشک شدن شیر مادر، شیر همسر محسن آقا را می خورد. سال ها می گذرد و مهدی در جبهه نبرد دچار موج گرفتگی و فراموشی می شود به طوریکه خانواده از او بی خبر می مانند و گمان می برند شهید شده. سپس به کوشش راوی، مهدی حافظه اش را باز می یابد و به نزد پدرش حاج صادق برمی گردد. یک روز همسر محسن آقا مهدی را می بیند و

به تصور اینکه او فرزند مفقود شدهٔ خودش است او را در آغوش می گیرد. و چون به او می گویند مهدی پسرش نیست به بستر بیماری می افتد. مهدی در وضعیتی غامض قرار می گیرد. از سوئی احساس می کند با همسر محسن آقا آشناست و از سوی دیگر می داند که حاج صادق پدر اوست. مهدی پس از سفر به مشهد و بازگشت از این شهر هر روز به عیادت زن بیمار می رود تا او به تدریج تندرستی خود را باز می یابد. حاج صادق و محسن آقا تصمیم می گیرند که مهدی با یکی از دخترهای محسن آقا ازدواج کند تا قضیهٔ محرمیت حل شود. مهدی باز دچار سرگردانی می شود. احساس می کند همسر محسن آقا با وی آشناست و از سوئی دیگر در مشهد خواب دیده که در مراسم عروسی اش، عروس جامهٔ سیاه پوشیده است و در وسط مراسم عروسی میهمانان تبدیل به مجسمه های سنگی شده اند و او و عروس در چاهی بی انتها و وحشتناك سقوط کرده اند ... بعد کاشف به عمل می آید که مهدی و عروس (دختر محسن آقا) از یک پستان شیر خورده اند. مهدی خدا را شکر می کند که تن به ازدواج با خواهر (رضاعی) اش نداده است. حالا که موضوع روشن شده مهدی رمز خوابی را که در مشهد دیده است درمی یابد.

**راه دراز استانبول. مصطفی زمانی نیا، ۱۳۶۴**

داستانی است در قالب سفرنامه. گروهی از ایرانیان در اتوبوسی به ترکیه می روند. بیشتر آن ها اهل عشرت و خوشگذرانی هستند جز خانواده های حسین و غلام. حسین که مدتی در جبهه بوده با پدر و مادر

و همسر و فرزندانش به استانبول می رود تا برای حج عمره از سفارت عربستان ویزا بگیرد. غلام دانشجوی دانشگاه تهران با مادر پیرش سفر می کند تا خویشان خود را که مقیم آنکارا هستند ببیند. او پیش از حادثه جنگ در فرانسه درس می خوانده و سپس با شنیدن خبر جنگ برای دفاع از میهن به ایران بازگشته. در طول سفر مسافران دیگر، در اتوبوس رقص و بزن بکوب را می اندازند و چون می فهمند حسین و خانواده اش از این موضوع ناراحت اند به کارشان شدّت بیشتری می دهند و چون به خاك ترکیه می رسند بعضی از مسافران باده می نوشند و مست می شوند. در این جا طاقت حسین طاق می شود و از جا برمی خیزد تا با آنها منازعه کند. غلام و چند تن دیگر وساطت می کنند و مانع درگیری می شوند. بقیهٔ مطالب کتاب شرح رسیدن مسافران اتوبوس به استانبول است و وصف مشاهده های راوی کتاب دربارهٔ زندگانی اسف بار ایرانیان مقیم ترکیه.

**زن، جنگ، امید. احمد جانه، ۱۳۷۰**

داستان بلندی است دربارهٔ زنی که شوهرش را عراقی ها کشته اند و او در ایام موشک باران تهران در یکی از اداره های دولتی که پناهگاه چند خانواده شده پناه گرفته است. زن با خانوادهٔ حمید راوی داستان دوست می شود و با آنها الفت پیدا می کند و آنها نیز به او و پسرش مهرداد کمک می کنند. به تدریج مهدی و همسر او متوجه می شوند که زن با چند تن غریبه ـ که بعد معلوم می شود جزءِ شبکه جاسوسی دشمن هستند، تماس هائی دارد. مأموران نیز که در پی زن هستند متوجه ارتباط های

مشکوك او شده اند، درحالیکه زن درواقع جاسوس نیست و اطلاعاتی به دشمن نداده. علت اینکه او سرّش را فاش نمی کند این است که جاسوس های دشمن او را تهدید به مرگ کرده اند. حمید که متوجه مظلومیت زن شده در هرحال مدافع زن می شود بطوریکه حتی با ابوالفضل یکی از مأموران درگیری لفظی پیدا می کند. سرانجام زن در حمله ای موشکی مجروح و پسرش کشته می شود. در این میان محمود، مأمور دیگر که برای نجات زن خود را به آتش زده به شدت مجروح می گردد و در بیمارستان بستری می شود و مدت کمی بعد درمی گذرد.

**سرود اروتدرود. منیژه آرمین، ۱۳۶۸**

شروع غیرمنتظرهٔ جنگ زندگانی خانواده عبدالرزاق خرمشهری را بهم می زند. نامزد دختر این خانواده در آستانهٔ ازدواج به واسطه بمباران شهید می شود و عبدالرزاق نیز همینطور. خانواده ناچار می شود به قصد سفر به تهران، خرمشهر را ترك گوید. از پسران خانواده، اصغر به رزمندگان می پیوندد و اکبر به ضدانقلاب و عبدل که شاگرد مدرسه است یک پایش را در بمباران از دست می دهد. سلیمه مادر خانواده با مشکلات زیاد روبرو می شود. نگرانی برای عبدل، نگرانی دربارهٔ وضعیت اکبر و بیماری دخترش فاطمه، درد بی سرپرستی، ترس از عاقبت دختر دیگرش ربابه که در معرض خطر افراد سودجوئی مانند صادقی است ... همه و همه او را به تنگ آورده است. ربابه که در یکی از مدارس شمال شهر تهران درس می خواند بواسطهٔ معاشرت با ناجنس، می لغزد و با فرامرز که جوانی معتاد است ازدواج می کند. ثمرهٔ

ازدواج ربابه و فرامرز ـ که مدتی بعد اعدام می شود ـ یک فرزند است. اکبر متحول می شود و به جبهه می رود و به شهادت می رسد و عبدل درگیر و دار حوادث پخته تر می شود و گمشدهٔ خود را در شعر می یابد و نخستین شعرش را دربارهٔ خرمشهر می سراید. این سرود به هنگام آزادی خرمشهر از رادیو پخش می شود.

**ترکه های درخت آلبالو، علی اکبر خلیلی، ۱۳۶۸**

حمید مدنی، سرهنگ ارتش نظام پیشین در زندان انقلاب است و منتظر صدور حکم اعدام خود. سرهنگ در زندان به دورهٔ کودکیش برمی گردد. روزهائی را به یاد می آورد که روی طاق های گلی بازارچه می نشسته و گنبد طلائی و گلدسته های شاه عبدالعظیم را تماشا می کرده است. روزی دو اسکناس ده تومانی پیدا می کند و وقتی پدرش (آقاجون) از این موضوع آگاه می شود تصمیم می گیرد با ترکه های درخت آلبالو پسر را تنبیه کند. امّا درست در لحظهٔ تنبیه، طناب را از دست و پای او باز می کند و خود نقش برزمین می شود و همان شب می میرد.

در مجلس ختم پدر حمید، سخن از قیام مردم، حکومت نظامی و تعطیل بازار است که خبر ترور رئیس دولت در مسجد شاه به گوش حضار می رسد. شیخ احمد، برادر بزرگتر حمید که طلبه است در میان قیام کنندگان است. در این گیر و دار در صحن حرم حضرت عبدالعظیم، نیروی سوارنظام به سوی زائران حمله می برند. حمید به واسطهٔ پرتاب شلاق یک سوار نظام به زمین افتاده زیر سم اسب او

مجروح می‌شود.

مدتی بعد سربازان برای دستگیری شیخ احمد سرمی رسند و چون او را در خانه پیدا نمی کنند، به اذیت و آزار دیگران می پردازند. در این میان عمو سرهنگ حمید سرمی رسد و سربازان را ناچار می سازد که عذرخواهی کنند و خانه را ترك گویند. حمید با دیدن این صحنه شیفتهٔ لباس نظامی و شغل عمو می‌شود و این انگیزه‌ای است برای ورود بعدی او به حرفهٔ نظامی گری. او همزمان با ورود به ارتش با صفورا دختر عمه سمیرا ازدواج می کند.

حمید دانشکدهٔ افسری را تمام می کند و وظائفی به عهده می گیرد و چون برادر شیخ احمد است در هرحال به او سوء ظن دارند. او با درجهٔ سرگردی به مأموریت کردستان می‌رود. با دیدن فقر و گرسنگی مردم روستا، خوراك روزانهٔ خود و افرادش را با اهالی ده تقسیم می کند، گروه مبارزان کرد به سوی حمید و افرادش شلیک می کنند و یکی از سربازان کشته می‌شود، حمید مؤاخذه و به مأموریت جنگی در عمان اعزام می گردد و چون شورشیان عمان را تار و مار می کنند به درجهٔ سرهنگی می‌رسد.

بازگشت او مصادف است با قیام مردم در سال ۱۳۵۷. او را به فرماندهی نظامی یکی از مناطق تهران می گمارند ولی او در این مقام اجازه شلیک به جمع تظاهرکنندگان نمی دهد و با مردم و تظاهرات مردم همسوئی می کند و سرانجام در روز ۲۱ بهمن ماه به قیام مردم می پیوندد. پس از پیروزی انقلاب، او را در محل کارش دستگیر می کنند و به زندان می برند. مدتی بعد او تبرئه و از زندان آزاد می شود.

مرحلهٔ دیگر زندگانی او حضور داوطلبانه او در جنگ کردستان

است. در حوادث کردستان برادرش شیخ احمد کشته و پدرزنش مجروح شده است. سرهنگ حمید مدنی با ستون نیمه زرهی و ابزار فرسوده از راه های پربرف و صعب العبور کوهستانی کردستان عبور می کند و در این جا با گروه مسلح مخالف و تیمسار فراری شاه، «منجی» درگیر می شود. تیمسار منجی در میان تنگه ای پربرف به همراهی چند سوار در حالیکه پرچم سفیدی در دست دارند با شمش های طلا به سوی ستون زرهی سرهنگ می آیند و از سرهنگ می خواهند وارد شهر نقده شود. سرهنگ از قبول رشوه امتناع می ورزد و با اسلحهٔ کمری به شانهٔ تیمسار شلیک می کند. درگیری دو گروه منجر به فرار تیمسار و گروهش می شود.

ورود سرهنگ و نیروی او به شهر با استقبال مردم رویاروی می گردد ولی در همان زمان گروه مخالف که در میان مردم مخفی شده اند به سوی سرهنگ و افرادش تیراندازی می کنند ولی سرهنگ و افرادش پس ازساعتی نبرد با مخالفان به پادگان شهر وارد می شوند. سرهنگ در این جا به وجود ستون پنجم در بین سربازان و افسران پی می برد و دستور می دهد که آنها را بازداشت کنند و همان شب طرح عملیات آزادسازی شهر و شکستن حلقهٔ محاصرهٔ باشگاه افسران را عملی می کند و یوسف یعنی یکی از پاسداران را به فرماندهی گروهی مبارز می گمارد تا او خود را به محل محاصرهٔ باشگاه برساند. گروه یوسف پس از دادن تلفات بسیار وارد باشگاه می شود. خود سرهنگ برای آزادسازی فرودگاه به این محل می رود و در جنگ با گروه مخالف کشته می شود.

یوسف و قوای داخل باشگاه همچنان در برابر نیروی مخالف مقاومت می کنند. دشمن برای به زانودرآوردن آنها، آب را به روی آنها

می بندد. مقاومت کنندگان به تدریج به واسطهٔ تشنگی به حال ضعف می افتند. در آخرین لحظه ها نیروی کمکی فرا می رسد و آنها را از حلقهٔ محاصره نجات می دهد و باشگاه را آزاد می کند. روز بعد درحالی که شهر آزاد شده، همهٔ مبارزان به محل گور دست جمعی سرهنگ حمید مدنی و افرادش می روند و جنازه‌های خون آلود آنها را از خاك بیرون می آورند و به شهدا ادای احترام می کنند.

**مخمصه، علی رضا افزودی، ۱۳۶۴**

راوی این داستان عضو گروه جنگ‌های نامنظم است. همسنگرهای او عبدو و محسن از بچه های خرمشهرند. عراقی ها خواهر عبدو و مادر محسن را در آخرین لحظه های سقوط خرمشهر کشته اند. این واقعه در روحیهٔ عبدو که همین خواهر را داشته و به او بسیار علاقمند بوده تأثیر عجیبی می گذارد. او در شبیخون ها و نبردها رشادت بسیار نشان می دهد. راوی در یکی از شبیخون ها مجروح می شود. او را به درمانگاه می برند و او در درمانگاه با نصیر از مبارزان مجروح آشنا می شود. نصیر دارای روحیه ای است مقاوم و به همه کمک می کند و همیشه می گوید:

«بی رحمی جنگ در این است که آدم درست وقتی فکر می کند نجات یافته، هلف تیر قرار می گیرد» عبدو نیز مجروح می شود و او را به درمانگاه می آورند ولی چون زخمش خطرناك است به زودی درمی گذرد. او خود را روی نارنجکی که دشمن به سنگر ایشان پرتاب کرده انداخته تا افراد دیگر آسیبی نبینند. عراقی ها درمانگاه را شناسائی

می کنند و قصد حمله به آن را دارند. در این میان هلی کوپترهای خودی به نجات آنها می شتابند ولی به هنگام فرود، یکی از هلی کوپترها به سقف بیمارستان برخورد و سقوط می کند و درست در لحظه ای که مجروحان تصوّر کرده اند نجات یافته اند، کشته می شوند یا دوباره مجروح می گردند.

راوی پس از مدتی بستری شدن از بیمارستان مرخص می شود. در سر راهش دکانی قنادی را می بیند که برای مردمی که در شهر باقی مانده اند، نان می پزد. راوی با پسر قناد حرف می زند و این دو دربارهٔ وضع مردم رنجدیدهٔ شهر، چاره جوئی می کنند. در این میان محسن و مبارزان دیگر به آن جا می آیند تا دربارهٔ رزم در جبهه تصمیم بگیرند.

**زیر درخت آلبالو. احمد اکبری، ۱۳۷۱**

مشهدی مظفر حسین آبادی، باغدار زحمت کشی است که پنجاه سال از عمرش را در کار باغبانی باغ سرهنگ افروز سپری کرده است. همسر او خیرالنساء و دخترانش فاطمه و زهرا و پسرانش محمود و نادر نام دارند. محمود در شهر مغازهٔ تعمیر اتومبیل دارد و نادر در دبیرستان درس می خواند. سرهنگ که فردی متعهد و دلسوز است، نادر فرزند کوچکتر مهدی را از دیگران بیشتر دوست دارد. نادر می خواهد در کنکور دانشگاه شرکت کند و سرهنگ قول می دهد که اگر او در کنکور دانشگاه قبول شود، وی را در زمان خدمت سربازی به قسمت زیر فرمان خود ببرد. بین دختر بزرگ سرهنگ، «سیمین» و نادر بحث هائی دربارهٔ حجاب درمی گیرد و این دو به بیان دیدگاه های خود در این زمینه

می پردازند.

رویدادهای دیگر داستان عبارتند از مرگ خیرالنساء، پریشانی نادر و ناتوانی او در کارها و موفق نشدن در کنکور، خدمت سربازی او در دفتر پادگان سرهنگ، کمک به درس و مشق دو فرزند کوچک سرهنگ، مطالعهٔ کتاب در کتابخانه او، نوشتن ده داستان به نام «ده شب در آرامش» دربارهٔ افراد مضطرب و شکست خورده که توانسته اند خود را نجات دهند، تحول روحی سیمین به واسطهٔ خواندن این داستان ها و آشنائی بیشتر او و نادر و آمادگی این دو برای ازدواج با یکدیگر.

نادر پس از ازدواج با سیمین پس از سقوط خرمشهر با گردان رزمی سرهنگ افروز به جبهه می رود و رشادت ها می کند و پس از کشته شدن سروان قاسمی، به دستور سرهنگ، وظیفهٔ سرپرستی اردوگاه را به عهده می گیرد و با کار بستن طرح مارشال رومل در العلمین، ضربات مهلکی به پیکر قوای دشمن وارد می آورد. و سپس برای خاکسپاری پدر و عیادت سرهنگ در بیمارستان که در سانحه ای هوائی مصدوم شده به مرخصی می رود. او در عملیات فتح خرمشهر مفقود می شود و همسرش سیمین در کسوت پرستار در بیمارستان به کار می پردازد و از طریق دوست و همسنگر نادر اطلاعاتی دربارهٔ شوهرش بدست می آورد. هفت سال بعد، پس از متارکهٔ جنگ، نادر که جزء اسیران ایرانی در عراق است، آزاد می شود و به میهن و نزد همسرش بازمی گردد.

**طلوع در مغرب، رنجبر گل محمدی، ۱۳۶۷**

جمشید، شخص عمدهٔ داستان که با کمک خیرخواهانهٔ دوست

کفاش خود مشهدی سبحان به ثروت زیادی دست یافته برخلاف همسر و سه فرزندش با انقلاب مخالف است. او با احتکار لوازم یدکی پول زیادی به جیب می زند. در این هنگام دو پسر او به جبهه می روند و به شهادت می رسند امّا او همچنان سرگرم زد و بند و پول اندوزی است. روزی انبار مخفی جمشید لو می رود و او به گمان اینکه علی فرزند کوچکش، انبار را لو داده او را کتک می زند ولی زود می فهمد که کار، کار او نبوده است. جمشید به تشویق همسرش خود را به مأموران معرفی می کند تا تخفیفی در مجازاتش داده شود و با معرفی و کمک او عدهٔ زیادی از محتکران دستگیر می شوند، و سپس او برای جبران گناهانش مقداری از اموالش را به پسر مشهدی سبحان و اکبر شاگرد خودش هدیه می کند و خود در مقام رانندهٔ بولدوزر کارهای ساختمانی می کند. علی نیز به جبهه می رود. جمشید برای بازگرداندن پسر به جبهه می رود امّا در آن جا با مشاهدهٔ ددمنشی های دشمن و جانبازی جوانان خودی متحول می شود و در مقام جهادگر به صف سنگرسازان می پیوندد و در عملیات فاو به شهادت می رسد درحالی که پسرش علی شاهد این ماجرای خونین است.

**عروج. ناصر ایرانی، ۱۳۶۳**

بچه های خانی آباد منتظر حسین کاپیتان تیم خود هستند تا با تیم تهرانچی ها مسابقه دهند. حسین که بهترین بازیکن تیم است و وجودش در بازی سرنوشت ساز است با لباس بسیجی و ساکی در دست به نزد دوستانش می آید و می گوید عزم دارد به جبهه برود و دوست صمیمی

خود را به عنوان کاپیتان تیم معرفی می کند. این گروه برنده بازی می شوند و بیست و یک روز بعد خبر شهادت حسین به این افراد می رسد. مهدی بسیار اندوهگین و متحول می شود و پس از گذراندن آموزش نظامی به جبهه می رود و در چند عملیات جنگی شرکت می کند و ناظر دلاوری های رزمندگان و صحنه های پرجوش و خروش نبرد می شود و ماجرای زندگانی و نبرد افراد زیادی را می شنود و زیر تأثیر فضای سرشار از فداکاری جبهه قرار می گیرد.

**فقط به زمین نگاه کن. محمد رضا کاتب، ۱۳۷۲**

عمده پرسش سرگرد عراقی از اسیران ایرانی این هاست: زرباطیه کجاست؟ درجه دار هستی؟ درجه دار بودن یعنی چه؟ و تأکید می کند که کسی به صورتش ننگرد و فقط به زمین نگاه کند.

انگشت های اسیر اولی می شکند، اسیر دوم خونین و مالین می شود. اسیری دیگر، نوجوانی نترس سبب خشم سرگرد می گردد. او به هیچ یک از پرسش های سرگرد پاسخ درستی نمی دهد و حتی او را دست می اندازد. سپس اسیر دیگری را به دفتر سرگرد می آورند و او پیرمردی است همسال سرگرد. پیرمرد از پرسش های سرگرد درمی یابد که او دچار مشکلی است و در نهایت می فهمد سرگرد پیش تر تیمسار بوده و چون در زرباطیه از نیروی ایرانی شکست خورده تنزل درجه یافته است و در ضمن وضع خانوادگی بدی دارد. سرگرد دستور می دهد که پیرمرد اسیر را اعدام کنند ولی هیچ وقت نمی تواند خاطرهٔ او را فراموش کند.

در این داستان و داستان های علی مؤذنی، گفت وگوی اشخاص اهمیّت می یابد و بدل به عامل کشش داستانی می شود. در قصهٔ «فقط به زمین نگاه کن» شانزده صفحه از آن ـ که شصت صفحه است ـ به بازجوئی از سه تن از اسیران و بقیه به بازجوئی پیرمرد اختصاص داده شده است. نویسنده در پرداختن معماگونهٔ گفت وگوها و درآوردن لحظه های طنزآمیز مهارت دارد. حاضر جوابی های اسیران ایرانی و سرگرد عراقی در همان زمان که باعث خواندنی شدنی داستان ها می شود، پس از مدتی خواننده را خسته می سازد زیرا داستانی می سازد یکنواخت و بدون فراز و نشیب. سرگرد عراقی در گفت وگو با اسیر دوم از او می خواهد به جهت دریافت دستمال کاغذی تشکر کند:

مرد گفت: از دستمال کاغذیتون تشکر می کنم.

ـ اگه از خودم هم تشکر می کردی باز عیبی نداشت.

همین حاضر جوابی را در گفت و گوی سرگرد عراقی با اسیر شانزده سالهٔ ایرانی می بینیم: گفتی چند سالته؟ ـ همین الان گفتم. ـ یادم رفت آخه ـ هفده ... ـ یه دقیقه پیش گفتی شانزده سالته که. ـ تو که یادت رفته بود![1]

نکتهٔ دیگر اینکه همهٔ این اشخاص متوجه طعنه ها و مفهوم های پوشیده در سخن یکدیگر هستند و به سرعت به هم پاسخ می دهند. به همین سبب، جذابیّت این نوع گفت وگو پس از مدتی لطف خود را از دست می دهد زیرا هرقدر بیشتر ادامه می یابد مصنوع تر و غیرواقعی تر به نظر می رسد. شخصیّت های کتاب همه یکسان هستند و تفاوتی بین شخصیت های پیر و جوان در حاضر جوابی موجود نیست. در برخی

---

۱. فقط به زمین نگاه کن، ۱۷ و ۲۳

موارد تشابه جمله ها دیده می شود. (ص ۱۲ و ۵۷) طرز حرف زدن سرگرد و ستوان به فارسی سؤال برانگیز است. شیوه سخن گفتن ایشان هرقدر هم که به زبان فارسی مسلط باشند باید با حرف زدن ایرانی ها تفاوت داشته باشد درحالی که نه فقط چنین نیست بلکه سرگرد عراقی گاه با گویش غلیظ تهرانی حرف می زند:

اگر فکر زن و بچه ات هستی این قدر، چرا پاشدی اومدی جنگ، وسط گوله، وسط تیر و تفنگ. چرا خود تو گذاشتی جلو توپ؟[۱]

در فضاسازی داستانی نیز همان مشکل شخصیت پردازی، نثر ... یعنی کم کاری به چشم می خورد. در مجموع می توان این داستان را جالب و خواندنی دانست. البته به دلیل کم توجّهی به بسیاری از عناصر داستانی مصنوع به نظر می آید. خواننده بیش از آنکه داستان را حس کند و به شخصیت های آن نزدیک شود یا حتی مشتاق دانستن پایان قصه باشد پی گیر بازی جمله ها، کنایه ها و لطیفه هاست. نام داستان زیباست و معنی چندگانه (ایهام) دارد.[۲]

**فراسوی ستیزها. کورش صفائی، ۱۳۷۲**

حمید فرزند بزرگ خانواده سرآوری پدر، مادر، خواهر و برادرش را به عهده دارد. در خانه آنها همسر و دختر یکی از دوستان پدر حمید ـ که در بمباران خرمشهر کشته شده است ـ نیز زیست می کنند. حمید برای حفظ شئون دینی این دختر را که شوکت نام دارد عقد موقت

---

۱. فقط به زمین نگاه کن، ۴۱

۲. ادبیات داستانی، سمیرا اصلان پور (نقل به اختصار)، ص ۵۸ و ۵۹، شمارهٔ ۳۵، شهریور ۱۳۷۴

می کند و سپس به جبهه می رود و در آن جا دوست قدیمی خود، راوی داستان را می بیند و از او قول می گیرد که درصورت کشته شدن وی به خانواده اش و نیز به شوکت و مادر شوکت کمک کند. خبر شهادت حمید شنیده می شود و راوی به عهد خود وفا می کند.

راوی دوسال بعد با شوکت ازدواج می کند و شوکت در اداره ای استخدام می شود و روزی همکلاسی قدیمی اش سمراء را می بیند. سمراء کارگر کارگاه تولید لباس است و با مادر بیمارش در اردوگاه آوارگان جنگی زندگی می کند. شوکت درمی یابد که صاحب کارگاه به سمراء نظر سوء دارد پس او را به خانه خود، خانهٔ پدرشوهرش می آورد و اطاقی به او می دهد که او با مادرش در آن زیست کنند. سمراء که به زبان انگلیسی تسلط دارد در بخش اعزام مجروحین به خارج ارتش استخدام می شود.

یک سال بعد خبر می رسد که حمید زنده است و در بیمارستان بستری. راوی نگران حال حمید است که مبادا خبر ازدواج او و شوکت زندگانی حمید را به خطر اندازد امّا حمید حال خوبی ندارد و هیچ کس را نمی شناسد. درمانگران توصیه می کنند که حمید با پرستاری دلسوز برای درمان به خارج برود و سمراء که پیش تر اصول پرستاری را آموخته با حمید به خارج می روند و چند ماه بعد برمی گردند امّا راوی همچنان نگران واکنش حمید است. امّا این نگرانی موردی ندارد و سمراء در طول سفر با ظرافت موضوع را برای حمید توضیح داده و توجیه کرده است.

حمید و سمراء با هم ازدواج می کنند. حمید نیز برای تهیه معاش، پیشهٔ هنری گذشته اش را پی می گیرد و به کار نقاشی می پردازد و روزی

برای حمید و دیگران ماجرای زنده ماندن خودش را بیان می کند: در روز حمله به پادگان، حمید برای آوردن آب به چشمه نزدیک قرارگاه رفته بوده است. آن منطقه را عراقی ها تصرف کرده اند. حمید چند سرباز عراقی را می کشد و لباس یکی از آنها را می پوشد. در همین وقت موج انفجاری او را دچار موج گرفتگی می کند. عراقی ها او را به پشت جبههٔ خود می برند و چون درمی یابند سرباز ایرانی است شکنجه می دهند و به اردوگاه اسیران می فرستند. حمید پس از پایان جنگ آزاد می شود و به میهن باز می گردد.

**نفر پانزدهم، جهانگیر خسروشاهی، ۱۳۶۹**

شخص عمدهٔ این داستان حسام‌الدین کاظمی است و صحنهٔ نبرد در کردستان. او در عملیات رزمی از جمله آزاد ساختن پادگان سقز، پاکسازی جنگل ... دلاوری ها می‌کند ولی در بازگشت به کرمانشاه در زمان اعلام صلح موقت، به اسارت نیروی مخالف می‌افتد. او را در طویله ای محبوس می کنند. دوستان هم زندانی، او را حاج حسن قدیمی می نامند تا سرهنگ فرمانده نیروی مخالف که در صدد یافتن حسام است او را نشناسد. محیط زندان طاقت فرساست. نیش پشه، بوی بد، گرسنگی و تشنگی زندانیان را به ستوه آورده است. دو نفر زندانی به نام محمد و خلیل که قصد فرار دارند دستگیر و اعدام می شوند. در میان افراد مخالف شخصی به نام نورمحمد که پیش تر در سنندج اسیر شده و به کمک «حسام» آزاد شده است پنهانی به زندانیان یاری می رساند و اطلاعات نادرستی به سرهنگ می دهد تا او یقین کند

این زندانی همان حسامی نیست که سرهنگ دنبالش می گردد.

حسام که مورد توجه سرهنگ قرار گرفته از سرهنگ امتیازاتی برای زندانی ها می گیرد. در روز مبادلهٔ اسیران، فرمانده نیروی خودی نام چهارده نفر را می خواند و در این وقت سرهنگ با شیطنت ویژه‌ای می گوید: نفر پانزدهم را ما انتخاب کرده ایم. حسن قدیمی. دو نفر زیر بازوی «حسام» را می گیرند و به این طرف می آورند. او بیش از حد لاغر شده و موی سر و محاسنش سپید گشته است. وقتی فرمانده خودی حسام را تحویل می گیرد با لحنی فاتحانه می گوید: نفر پانزدهم را ما انتخاب کرده ایم: حسام الدین کاظمی فرماندهٔ عملیات منطقه.

سرهنگ دچار سرگیجه می شود و فریاد می زند: «نور محمد کجاست؟» افراد سرهنگ به او خبر می دهند که نور محمد به شهر رفته است.

**به شب ماه می آد. مصطفی زمانی نیا، ۱۳۶۹**

یک کشتی باربری یونانی در مسیر حرکت به طرف ایران مورد حملهٔ جنگندگان عراقی قرار می گیرد ودماغهٔ آن آتش می گیرد. کشتی های نیروی دریائی ایران افراد کشتی یونانی را نجات می دهند. دونفر به نام عباس و رضا مأمور محافظت از این کشتی می شوند زیرا کشتی صدمه دیده جزء اموال ایران محسوب می شود. آنها اطاق های کشتی را وارسی می کنندَ و اجناس و کالای بسیاری در آن اطاق ها می بینند: دارو، یخچال های پر از مواد غذائی، تلویزیون های رنگی، ویدئو، انواع فیلمهای ویدیوئی که برای رضا خوشایند است. دو قایق تندرو ایران که

برای بازگرداندن عباس و رضا به سوی کشتی می آیند به علت هجوم جت های عراقی ناچار به عقب نشینی می شوند. رضا و عباس درمدتی که در کشتی هستند، فیلم تماشا می کنند، داخل کشتی گشت می زنند. رضا پشت سرهم مشروب می خورد و مست و لایعقل روی کف رستوران پهن می شود. آب های خلیج فارس برای او یادآور فرار ناموفق او از کشور است. رویدادهای بعدی داستان خبر از ورود نیروهای دریائی آمریکا به خلیج فارس می دهد، رضا و عباس خلبان آلمانی را که با هواپیمای عراقی سقوط کرده در انبار کشتی پیدا می کنند، رضا با کمک خلبان آلمانی با نیروی آمریکائی تماس می گیرد، عباس به شدت ناراحت می شود و رادارها را به رگبار می بندد و می خواهد خلبان آمریکائی را بکشد امّا رضا مانع این کار می شود. فردای آن روز قایق های آمریکائی به سوی کشتی یونانی حرکت می کنند، رضا رومیزی سفیدی را به عنوان پرچم آشتی و تسلیم به هوا می برد، عباس رضا را تهدید می کند که اگر او دست از این کار برندارد، وی را می کشد، به رگبار بستن قایق های آمریکائی از سوی عباس، شلیک هلی کوپتر آمریکائی به کشتی و کشته شدن خلبان آلمانی و قطع یک پای رضا. سررسیدن آمریکائی ها و اسیر شدن رضا و عباس ... از رویدادهای دیگر قصه است. آمریکائی ها به عباس پیشنهاد می کنند یا با آنها برود یا به داخل آب بپرد. عباس راه دوم را برمی گزیند و خود را به دریا می افکند و نهنگ وار گسترهٔ دریا را می شکافد و به سوی ایران پیش می رود.

**نخل های بی سر، قاسم علی فراست، ۱۳۶۳**

خبرهائی از حملهٔ عراق می رسد و شهر ناامن است. ناصر و حسین و شهناز خارج از خانه اند و مادر نگران حال ایشان است. ناصر و برادر و خواهرش به خانه می آیند و می گویند حملهٔ دشمن جدی است و آنها ناچارند در دفاع از شهر سهیم شوند. به سفارش آنها پدر و مادر و خواهر کوچکترشان به آن سوی شط شهر خرمشهر و به خانهٔ دائی بچه ها می روند. چندی بعد شهناز که به امداد رسانی مشغول است کشته می شود. کمی بعدتر حسین درحال حمل مهمات به جبهه از بین می رود. خانوادهٔ آنها به علّت ناامن شدن منطقه به تهران کوچ می کند. ناصر که غمناك مرگ خواهر و برادر است، دچار لکنت زبان و لرزش دست ها می شود و به اصرار دوستان به تهران می رود و در بیمارستان بستری می شود. ولی پس از مدتی با وجودی که بهبودی نیافته به رغم سفارش پزشک و پدر و مادرش، بیمارستان را ترك می کند و عازم جبهه می شود. روزی یکی از دوستان، به مادر ناصر تلفن می زند و مژدهٔ آزاد شدن خرمشهر را به او می دهد. مادر ناصر با شنیدن این خبر می گوید: حالا اگر ناصر شهید بشه، غمی ندارم. و دوست ناصر می گوید: پس ناصر هم شهید شد.

**چشم های اشک آلود، جلیل پور، ۱۳۶۴**

راوی، جوان نحیف و زرد نبوئی را در گورستان می بیند، کنجکاو می شود و با او به گفت وگو می پردازد. این جوان که علی نام دارد، پدرش را پیش از تولد و مادرش را در پنج سالگی از دست داده است. او

در هشت سالگی دست به دزدی می زند و کتک مفصلی می خورد. مدتی بعد ابراهیم که فردی نیکوکار است او را به فرزندی قبول می کند و او را به مدرسه می فرستد. علی همراه فرزندان ابراهیم، ایرج و پری بزرگ می شود و زندگانی گذشته را فراموش می کند. چند سال بعد ابراهیم و زنش در تصادف اتومبیل کشته می شوند. بچه ها با بافتن قالی معاش خود را تأمین می کنند و تحصیلات خود را به پایان می رسانند. علی که به بیماری سل مبتلا شده به خانهٔ پدری خود باز می گردد و ایرج و پری پس از سلسله ای ماجرای عاشقانه، همسر می گزینند. ایرج برای دفاع از میهن به سربازی می رود و در جبهه به شهادت می رسد و علی نیز مدتی بعد به سبب بیماری سل درمی گذرد.

**بمباران. محمود بدر طالعی، ۱۳۷۱**

بهمن از ناراحتی گوش رنج می برد. نزد پزشک می رود و پس از عمل جراحی ناموفق به اصرار همسرش به تهران می آید و در بیمارستان مورد عمل جراحی قرار می گیرد و بستری می شود. این ایام مصادف با بمباران های هوائی است. بهمن ناچار می شود این ایام را در خانهٔ یکی از دوستان بگذراند. خانوادهٔ این دوست برای فرار از خطر حملهٔ هوائی به شمال کشور می روند. بهمن در خانه تنها می ماند. اودر شب بمباران متوجه می شود که هیچ کس در آپارتمان نیست پس به سوی خانهٔ دوست دیگرش یوسف می رود. چراغ آپارتمان یوسف نیز خاموش است. بهمن به چند نفر از دوستان قدیمی تلفن می زند. این دوستان نیز به سفر رفته اند. پس او به یاد تهران قدیم می افتد و به یاد شبهائی که بدون هیچ

ترس و واهمه ای در طبقهٔ چهارم آپارتمان یکی از دوستان کتاب می خواند، و به مردمی فکر می کند که اکنون از هر صدائی می هراسند.

## پیلکا، اسماعیل جمشیدی، ۱۳۶۵

راوی برای گذراندن ایام تعطیل با خانواده به شهرستان و نزد مادرش می رود و در این جا با خبر می شود که اتومبیل برادرش «حاج عمو» در راه گرگان به پل تصادف کرده و به رودخانه افتاده است. زن حاج عمو در این حادثه می میرد و او و بچه ها راهی بیمارستان می شوند. این حادثه همهٔ افراد خانواده را به دور هم گرد می آورد. همه به برادر بزرگتر به نام عمو فیلسوف که از حادثه سخت متأثر است تسلیت می گویند. در این هنگام راوی باخبر می شود که برادر کوچکش کوچک عمو، اتومبیل خود را در اختیار «پیلکا»، پسر بزرگ عمو فیلسوف گذاشته و او با یک سواری تصادف کرده و به شدّت آسیب مغزی دیده و اکنون در بیمارستان بستری است.

این خبر را از «عمو فیلسوف» مخفی می کنند. در مجلس ختم زن حاج عمو، سخن از حملات هوائی، بمباران، مرگ و میر زمان جنگ است. راوی به طور تصادفی از ملاك زاده ای می شنود که خانوادهٔ حاج عمو و راوی و این چند برادر، هیچ کدام به انقلاب و جبهه کمکی نکرده اند و چیزی از دست نداده اند و بهرحال لازم بوده این ها نیز مصیبتی ببینند. خبر مرگ پیلکا به گوش عمو فیلسوف می رسد و او در بیمارستان به سختی درهم می شکند. سرانجام روزی در حالی که از محله ای که محل بازی دوران کودکی پیلکا بوده است عبور می کند،

دچار سکتهٔ مغزی می شود.

**چشمانم زنده است. هادی خرمالی، ۱۳۶۹**

صحنهٔ داستان نخست در ترکمن صحراست. پدر یاشا مرده است و او و مادرش و خواهر کوچکش سونا در یکی از روستاها زندگانی می کنند. سونا نابیناست و وضع مادی این خانواده بد است. یاشا به رغم ناتوانی مالی خانواده ولی به وصیّت پدر درس می خواند و سپس برای اتمام تحصیل با دوستش آنا به شهر می رود و همزمان با درس خواندن در مغازهٔ خطاطی و نقاشی استاد سخی مشغول کار می شود. یاری های استاد مشوّق اوست. آنا و یاشا دوستی به نام محمد پیدا می کنند. این سه نفر موفق به دریافت دیپلم می شوند. یاشا در کنکور دانشگاه موفق نمی شود. محمد نامزدش «آی جمال» را ترك می کند و همراه با آنا به خدمت سربازی می رود. استاد سخی مخارج تحصیل یاشا در آلمان را تأمین می کند. با قطع کمک های استاد سخی، یاشا ناچار می شود با دانشجوئی ایرانی ازدواج کند تا بتواند به زندگانی و تحصیل در آلمان ادامه دهد. آنا و محمد در ۱۳۵۶ از خدمت سربازی مرخص می شوند. آنا در روستا معلم می شود و محمد می خواهد با «آی جمال» ازدواج کند. چند سال بعد جنگ آغاز می شود و محمد و آنا به جبهه می روند. رویدادهای بعد عبارتند از: مفقود شدن محمد در جبهه، مجروح شدن شدید آنا به طوری که فقط چشمانش سالم مانده، آگاهی یاشا از این موضوع و بازگشت او همراه با همسرش گلی به ایران، غمگین شدن زیاد یاشا از مفقود شدن محمد و آگاهی او از راز «آنا» (که

عاشق سونای نابینا بوده و اگر مجروح نمی شد حتماً با او ازدواج می کرد)، درخواست آنا در آخرین لحظهٔ عمر که چشمانش را به چشمهای سونا پیوند بزنند، عمل جراحی پیوند چشم و بیناشدن سونا، درگذشت آنا، برگزاری مراسم شهادت محمد، دوست شدن سونا و آی جمال به علت درد مشترك... سرانجام یاشا در میان اندوه فقدان دوستان و برای ادامه تحصیل، و پس از پرداخت بدهی هایش به استاد سخی با همسرش به آلمان برمی گردد. او در طول راه این جمله به یاد ماندنی آنا را با خود زمزمه می کند: «چشمانم زنده است و همه جا را خواهد دید.»[۱]

**از دیار حبیب. سید مهدی شجاعی، ۱۳۷۲**

از وجوه مشترك داستان های حماسی جنگ کربلا، وجود شخصیت های دلیر و با ایمان و از جان گذشته است. این گونه شخصیت ها رو به پیش دارند و کمتر دچار تعارض و تردید می شوند، همچنانکه قاسم بن حسن سیزده ساله در کنار حبیب بن مظاهر هشتاد ساله در میدان نبرد حاضر شدند و جانبازی کردند. در داستان شجاعی، پیرمردی هشتاد ساله در میدان نبرد شرکت می کند و در آغاز نبرد دو تن از افراد مسلح دشمن را از پا درمی آورد. او در داستان آن گونه ظاهر می شود که بود و آن گونه می جنگد که جنگید و آن گونه به شهادت می رسد که رسید و این پنجره ای است «به دیار حبیب» که خواننده به تماشای بخش هایی از منظر آن می نشیند. در این داستان کوشیده

---

۱. خلاصهٔ داستان ها به نقل از ادبیات داستانی شمارهٔ ۲۴، حسین حداد، ص ۱۵۵ به بعد.

می شود که شخصیت های حقیقی دستخوش قهرمان سازی های تخیلی نشود.

**زیر شمشیر غمش. داوود غفارزادگان، ۱۳۷۰**

نیمروز بادیه، چلهٔ آفتاب ...

باد خره های عطشناك اسبان را در فراخنای بادیه گم می کرد و سمچال ها را با شن ریزه ها می پوشاند. گوئی طبیعت به ماندن هیچ نشانی از این شمشیر آختگان نمی یارست امّا دشت در سماسم هزار سوار می لهید. سایه سارانی رمنده بر ریگزار که به تاخت می گذشتند و در هُرم آفتاب موج برمی داشتند و می شکستند، با تلألو هزار نیزهٔ جهنده در دست ها و بیدقک های ملوّن، گره خورده در گلوگاه نیزه ها، از دور دست انگار پهنهٔ برگهائی در باد! چه سرابی ... !

سرآغاز داستان چنین است و سپس شرح تحوّل و دلاوری حُربن یزید ریاحی و شهادت او گفته می آید. وصفی است از حریّت و آزادی. آنچه «حُر» را بین شخصیت های رزمی شاخص می سازد، جاکن شدن او از تردید به یقین است. کتاب پُر از تصاویر زیباست. تغییرهای ناگهانی امّا آگاهانه در زاویهٔ دید، جمله های آهنگین و ضرب آهنگ های نهفته در آن ها از توانائی به قوه نویسنده در آفرینش داستان خبر می دهد:

منظر، اسبی یله در گلوگاه خونین صبح، باریک میان و فراخ سینه، افراشته سر و پریشان یال ... با کوبش نرم آهنگ سم ها بر خاك و رقص همساز ساق ها و عضله ها، زیر پوستی شفاف و ابلق و در زمینهٔ زرد آتشین بیابان ... و در آمیختگی شب و صبح و خورشید در حال طلوع.

وه چه رؤیائی. (ص ۵۴)[۱]

**نفس ها و هوس ها. رضا شابهاری، ۱۳۶۷**

کشته شدن پدر منصور در حادثه ای در کارخانه، معاشرت مادرش مهین با پزشک معالج پدر و سپس ازدواج این دو، دچار بحران روحی شدن منصور به واسطهٔ نفرت از ناپدری، ناسازگاری او با دانش آموزان و آموزگاران و رها کردن مدرسه، کار در کارگاه تراشکاری به رغم مخالفت مادر، پیشرفت در کار و دوستی با جوان انقلابی، جواد، خواندن کتاب های مخالف حکومت شاه و پخش اعلامیه، درگیری با مأموران رشوه بگیر شهرداری، زندان و شکنجه ... منصور درمی یابد ناپدریش از کارمندان ساواك است و مبارزان بسیاری را کشته است. پس موضوع را با مادرش در میان می گذارد و با او منازعه می کند. مدتی بعد خواهر جواد را به همسری خود برمی گزیند و صاحب پسری به نام مهدی می شود. با فرا رسیدن انقلاب، مادر و ناپدریش به غرب می روند. منصور با شروع جنگ به میدان نبرد می شتابد و به واسطهٔ رشادت خود به مقام فرماندهی می رسد. در زمان مرخصی در درگیری مأموران با فردی مهاجم در فرودگاه تهران، متوجه می شود که فرد مهاجم همان ناپدری اوست. به جبهه برمی گردد و وصیت نامهٔ خود و نامه ای به مادرش می نویسد و از او می خواهد به میهن بازگردد. سپس در بمباران هوائی مجروح می شود و به یکی از بیمارستان های تهران منتقل می گردد. جراحت او شدید است و دو پای خود را از کف می دهد. در این ایام

---

۱. ر. ك ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۴ ـ ابراهیم حسن بیگی، ص ۱۰۸ و ۱۰۹

مادر منصور که نگران ناپدید شدن شوهر خود می باشد و نیز از نامهٔ پسرش بسیار متأثر شده به ایران بازمی گردد، در ملاقات زهرا و پدر و مادر زهرا با منصور حضور می یابد. منصور با ویلچر به سوی ملاقات کنندگان می رود و نگاهش با نگاه زنی چادر پوش گره می خورد. چهرهٔ خسته و فرتوت مادر، غوغایی در درونش بوجود می آورد.[۱]

این قصه ها در دوره ای حاد و پرشور نوشته شده است. در برخی از آنها زمینه و بُن مایه خوبی هست که با پرداخت بیشتر می توانست به مرتبهٔ هنری بالاتری برسد. در برخی دیگر شخصیت پردازی ضعیف است یا نویسنده بیش از حد لازم دچار هیجان و شورانگیزی شده است. به سخن دیگر: «اگر قرار باشد که داستان نویس به همهٔ عوامل موجود در قصه اش عشق بورزد ناشیگری به خرج داده است. برای نمونه در داستان های جنگی ما، نویسنده در آن واحد هم شخصیّت داستانی را دوست دارد و هم موضوع اثرش را. این مقدار علاقه داستان را ضعیف می کند، تنش ضروری داستان را می گیرد و آن را از تضاد و تباین محروم می کند درنتیجه خواننده با قصه ای کاملاً تخت (مسطح) رویاروی می شود.

نویسنده به این دلیل در نوشتن قصهٔ رزمی ناموفق بوده است که نتوانسته است دست کم به طور موقت جانبداری از شخصیت قصه و موضوع آن را کنار بگذارد. قصه نویسان مخالف جنگ هم به همین

---

۱. ادبیات داستانی، شماره ۲۴، ص ۱۷۱

ترتیب نمی‌توانند به خود ببالند که داستان‌های ضد جنگ خوبی نوشته‌اند. با این همه آنها به علّت ستیز با موضوع قصه‌شان و ایجاد تنش در آن تا حدودی توفیق‌هائی یافته‌اند.»[۱]

یکی از عوامل مهمّ تکوین قصه آنست که نویسنده موضوع و شخصیت آن را درونی و فردی کند و سپس آن را صورت عام و اجتماعی بخشد. در چنین حالی شخصیت قصه وجودی مستقل می‌یابد که می‌تواند بر پایهٔ خود ببالد و تناقض‌های فردی و اجتماعی را مجسّم سازد. بر بنیاد همین منطق هنری است که نویسنده به آفرینش شخصیت‌های مستقل و متضاد موفق می‌شود و سیمای واقعیت را که چند وجهی و پر از تباین است بهتر نشان می‌دهد.

پیدایش داستان بر بنیاد رویکرد دینی و تمرکز بر جهان‌نگری واحد در ایران جدید تا حدودی تازگی دارد. این قصه‌ها البته پیشینه‌هائی داشته است مانند قصصی که دربارهٔ پیامبران و پیشوایان مذهبی نوشته شده یا مراثی و تعزیه‌ها یا اشعاری که منحصراً در این زمینه سروده شده (از این جمله است اشعار ناصرخسرو) امّا قصه‌های کهن ما: قصه‌های تمثیلی اخلاقی و رمزی، قصه‌های عامیانه و رزمی ... اساساً به زبان نامستقیم و شیوهٔ رمزی یا تجسمی بیان می‌شده است. سعدی که در قصه‌های منثور و منظوم توانائی بسیار دارد می‌نویسد:

غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبت‌آمیز و کوته‌نظران را بدین علت زبان طعن دراز گردد که مغز و دماغ بیهوده بردن و دود چراغ بی‌فایده خوردن کار خردمندان نیست ولیکن بر رأی روشن صاحبدلان که روی سخن برایشانست پوشیده نماناد که درّ موعظه‌های شافی را در

---

۱. مجلهٔ ادبیات داستانی ـ کاوه بهمن، شماره ۲۴، ص ۱۵۲ و ۱۵۳

سلک عبارت کشیده است و داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته تا طبع ملول از دولت قبول محروم نماند.[۱]

همین ویژگی را در قصه های رمزی سهروردی یا در قصه های تمثیلی مولوی، در خسرو و شیرین نظامی گنجوی و در منطق الطیر عطار ... می بینیم. این قصه ها در همان زمان که خواندنی و جذابند آموزش می دهند و خواننده را متأمّل، شاد یا غمگین، مضطرب یا آسوده خاطر می سازند. برخی از قصه های امروز مانند قصه های مهدی شجاعی، راضیهٔ تجار، محمود اسعدی، ابراهیم حسن بیگی، علی مؤذنی، زهرا زواریان، زنوزی جلالی که با زاویهٔ دید اول شخص یا سوم شخص نوشته شده، جنبه های متضاد واقعیت و اشخاص داستانی را نشان می دهند. در این قصه ها نویسندگان با حفظ پایگاه فکری خود، رویدادها را چنان پرداخته اند که اشخاص قصه سایهٔ نویسنده نیستند و وجود و التهاب و غم و شادی و تنش هایشان پذیرفتنی است. کتمان نمی کرد که حوادث دو دههٔ اخیر بسیار حاد و تکان دهنده بوده و نویسندگان غالباً برای تأمّل دربارهٔ قصه و رویدادها مجال کافی نداشته اند. به تدریج که خامی ها و شتاب زدگی ها جای می پردازد و آگاهی و خودآگاهی نویسنده بیشتر می بالد، پرداخت هنری قصه ها نیز بهتر می شود. این موضوع به ویژه زمانی که قصه به زبان رمزی بیان می شود یا نویسنده جهات متضاد واقعیت را با هم می بیند و تصویر می کند، بیشتر واقعیت می یابد. «دختر دریائی من» زهرا زواریان، ماه جبین مهدی شجاعی، سفر به ریشه ها راضیه تجار، «شکلات» زنوزی جلالی، «چته ها»ی ابراهیم حسن بیگی ... که سه داستان اولی رمزی و

---

۱. کلیات سعدی، کتابفروشی اسلامیه، ص ۱۵۴

دو داستان بعدی اجتماعی اند حکایتگر همین مسأله است. در «دختر دریائی من» به گفتهٔ خود نویسنده همهٔ داستان در درون شخصیت می گذرد، حتی چیزهای بیرونی نماد از موقعیت و شرائط روانی و روحی شخصیّت داستان است. اطاق، شام بهنام، کهنهٔ بابک موضوع ویژه را نشان می دهند و معنی کنائی به خود می گیرند. قصه در واقع مبیّن سیر و سلوك است تا آن معرفت حقیقی ظهور کند. آغاز داستان در واقع گریز از روزمرگی و گریز از وابستگی ها و چیزهائی است که زنی را اسیر خودش می کند و بیدار کنندهٔ طلب برای رسیدن به حقیقت وجودی انسان است. او به یاری ندای درونی از وابستگی ها دور می شود. به خیابان هم که می آید باز هیاهوی شهر، همان نشانه ها و چیزها تعالی روح او را به مخاطره می افکند و برای گریز از کدورت به بیابان گام می گذارد. بیابان نماد سادگی و صداقت و سکوت و خلوت است و در واقع آن چیزی است که سالک در آغاز راه به آن نیاز دارد. در این جا احساس خویشی با خاك می کند. خاك به عنوان حقیقت وجود انسان درنظر گرفته شده است: و نفخت فیه من روحی. انسان از خاك خلق شد و روح خدا در او دمیده شد. او در سکوت و در سادگی خودش و در کاوش درونی صدائی می شنود، صدا از دختربچه ای است. تمامیت حقیقت وجود انسان در کودکی است و کودکی معنای آن نسبتی است که با حقیقت دارد. چون جنس زن به حقیقت وجود نزدیک تر است و هنوز با روزمرگی ها و کدورت ها آشنا نیست، نسبتش با حقیقت خیلی نزدیکتر است. این دختر زخم خورده است و صورتش خون آلود است و چشمانی درشت و وحشی دارد، نوعی سادگی و مظلومیت آراسته نشده دارد. در واقع هویّت زخم خوردهٔ زنی است که در قرون متمادی همواره

ستم و اجحاف دیده و به علت عوامل بسیار حقیقت وجودش زنگار گرفته است و بیگناهی گمشده‌ای دارد که باید آن را بیابد ... یافتن این بیگناهی، فهمیدن این سرگردانی و چشیدن این زخم مراحلی است که باید طی شود تا زن بتواند لحظه‌ای آرام گیرد و در این جاست که سرش را بر پای آن دختر می گذارد و به آرامشی موقتی می رسد ... به خواب می رود «خوابی عجیب، مبهم و گیج کننده. انگار رجعتی بود به گذشته یا مروری در آینده. نمی دانم. امّا صداهای عجیب گوشهایم را با فضاهای جدید آشنا می کرد» این مرحلهٔ خودآگاهی است که او می تواند با هستی نسبتی برقرار کند. آتش عشق وجودش را شعله ور می کند و در دریای وجود خود رها می شود. چرا تلاطم است؟ زیرا هنوز به آرامش نرسیده و شناخت لازم را برای رسیدن به معرفت حاصل نکرده است. باید در دریا قرار گیرد، ببیند و بیابد. هنوز آشفتگی هست و هوا تاریک است. در این جا رهائی از تعلّقات مادی است ... در عالم ماده است که سنگینی را احساس می کنیم. «فریاد زدم» وارد شدن به این مرحله نوعی وحشت ایجاد می کند ... بعد می گوید «پیراهن سوخته ام در دریا افتاد» پیراهن نماد جسمانی انسان است ... بعد از اینکه صاعقه روی می دهد، آن عشق این سوختن را به ارمغان می آورد. «جیغ می کشیدم یا نمی کشیدم ... امّا چشمهایم به خوبی می دید که دخترم در امواج دست و پا می زد» این همان حقیقت وجود فرد است که هنوز به آن آرامشی که نیاز دارد نرسیده است. هنوز تلاطم آزاردهنده است. «نوری آن دورترها همه جا را روشن کرد. دریای سیاه ناگهان سبز شد و دیدم دست و پای دخترم را در میان گرفتند» آن نور، نور قدسی، نور معرفت است که تا در وجود انسان تابد انسان به معرفت راز و رمز هستی نمی رسد، معرفتی

که فلسفهٔ زیستن انسان در آن نهفته است. آن نور تمام حقیقت هستی است. نور می تابد و دریای سیاه سبز می شود یعنی سیاهی وجود انسان سبز می شود.[۱]

داستان کوتاه «ماه جبین» سید مهدی شجاعی، قصه ای رمزی است. در آغاز آن وصف کویر می آید. زمین سوخته و قطعه قطعه شده و تشنه است و باد گرم و سوزان در آن می وزد. مردی در کویر راه می سپارد و در معرض گرد و خاك به هوا برخاسته کویر است. گلویش می سوزد و دست هایش کبود شده است. کودکی از او علت کبودشدن چهره و دست هایش را می پرسد. او درحالی که می کوشد با دستها چهره اش را بپوشاند می گوید نمی داند. از بیداری مردم ده ترسان است. کودك می گوید دستها و چهرهٔ مرد مانند گونهٔ «ماه جبین» کبود است و او متعجّب است که چگونه کودك ماه جبین را می شناسد. کودك پاسخ می دهد «همه او را می شناسند.» ماه جبین دختری زیباست که همه او را می شناسند و هیچ کس او را نمی شناسد.

مرد می گریزد. امّا مقصدی نمی شناسد. همین که خورشید سرزند مردم گرد خانه اش جمع خواهند شد تا او را ببینند و بهم نشان بدهند و بگویند این است معلم بچه ها! یا ما چه طور دختران خود را دست او سپردیم؟ اکنون مرد باید برود، از ده دور شود تا هیچ کس چهرهٔ کبودش را نبیند و آن را با گونهٔ کبود ماه جبین ربط ندهد. کویر اکنون صفحهٔ سرنوشت اوست. بعد به آئینه می نگرد. چهره اش به سیاهی و سرخی می گراید گوئی پوست چهره اش شعله ور است.

داستان داستان عشق است. اما عشقی رمزی. به این دلیل که عاشق

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۰، زهرا زوّاریان، ۳۱ تا ۳۳

در سحرگاه در حضور معشوق قرار می گیرد و دیدارها در سحرگاه تکرار می شود:

در اولین دیدار خیال کرده بود که این خواب صبحگاهی است و رؤیائی آسمانی که تنها فرشتگان می توانند آن را در سحرگاه خود داشته باشند ... فهمیده بود که تصویر این قاب، خواب نبوده است، تصویر نبوده است ... و چه بوده است نمی فهمید.

در سطح واقعی این عشق، دلبستگی متقابل ماه جبین، دختر روستائی و جوانی معلم است. خلاف آمد عادت محیط روستاست و سر به رسوائی می زند. معلم می گریزد. کبودی دست ها و چهره نشانهٔ رسوائی است. مهربانی ماه جبین به او بی سببی نیست:

کار هر روز دخترك این شده بود «نرم و آرام می آمد، پیالهٔ شیر را در دست های مرد می گذاشت. پیاله پیشین را بازپس می گرفت و ناگهان قاب از تصویر خالی می شد. هرچه در ذهن و حافظه اش کلنجار می رفت که به یاد بیاورد این دختر را پیش از این در کجا دیده است به جائی نمی رسید.» دیدار دست داده امّا معشوق غایب شده است. عاشق نمی تواند رازش را با کسی درمیان نهد.

دربارهٔ این قصه نوشته اند که «معلم که حضور را یافته است برای تداوم این لحظه های زیبا و حیات بخش دست درازی می کند. خواهش ها سربرمی کشد. حضور به غیبت مبدل می شود و عاشق روسیاه از دست درازی می گریزد، از رسوائی خود و معشوق می ترسد. شیطان محرك ما در چیدن میوه است. آدم و حوا به اغوای شیطان از درخت ممنوعه میوه چیدند و هرکس که خیرگی کند از بهشت رانده خواهد شد.

«او لب هایش را بر گونهٔ ماه جبین گذاشت ... و وقتی برداشت گونهٔ ماه جبین را درست به اندازهٔ دست ها و لبهایش کبود یافت»

عاشق با همین خطاست که در پی توبه است. می گریزد، می ترسد. امّا چرا از رسوائی؟ ... عاشق خود را مسبب اصلی کبودی صورت ماه جبین می داند. گناهکار است و بیش از خود به فکر معشوق است. امّا به کجا می تواند بگریزد؟ کویر و تشنگی و آب چشمه و آینه ای کوچک ... شجاعی قصهٔ گریز و توبه را به خوبی گزارش کرده است.[۱]

داستان «مستانه» (۱۳۷۱) زهرا زواریان نیز رمزی است گرچه به پایهٔ «دختر دریائی» او نمی رسد. رویدادهای کتاب در فضائی رمزآمیز می گذرد. مستانه زنی است که از آن سوی دیوارها صدایش می زنند و از سوی دریا. مسعود آشنای در گذشته به دریا رفته است «او دریای طوفانی را دوست دارد» این دریا دریای عشق الهی است. مشکل مستانه این است که آیا زن نیز می تواند غواص این دریا باشد؟ حیدر شوی او و فرزندانش موانع رسیدن به ایمن دریا هستند. اطرافیان درد او را درنمی یابند. پزشک می گوید «چیز مهمی نیست. تب بُر می دهم، تبش پائین می آید.» آنها ظاهر را درك می کنند نه باطن و درون را. دل مستانه به سوی دریاست، می خواهد در ساحل گام بزند و صدای همهمهٔ موج را بشنود. حیدر می گوید «دیگر نمی گذارم به ساحل بروی. پنج سال تحمل کردم. دیگر تحمل نمی کنم» ولی مستانه می خواهد آن قدر به مرغ دریائی نگاه کند تا مسعود برگردد» مسعود، مرغ دریائی و دریا رمزند. دریا همان پهنهٔ بیکران عشق است. مسعود کسی است که به دریا رسیده و در آن غرق شده و می تواند ساحل نشینان را به دریا ببرد. مرغ دریائی

---

۱. ادبیات داستانی، ناصر هاشم زاده، ص ۳۷، شمارهٔ ۲۰

نشانهٔ راه است و نقطه پیوند زن با طریق و راه و راهبر.

حیدر خندید. یک دستش تفنگ بود و دست دیگرش مرغ دریائی. از دستانش خون می چکید. گفتم حیدر بوی کفتار می دهی، خندید. قاه قاه خندید. گفت: تنها نقطهٔ اتصال تو با مسعود را کشتم.[۱]

مستانه پی درپی به گذشته باز می گردد. مرغ دریائی را از دستش گرفتم و دویدم. ساحل خلوت بود. دریا ناآرام بود، شن ها بوی عطر نارنج می داد.[۲]

در ساحل امن نمی توان به آن روشنائی رسید. دل کندن از علائق دنیوی دشوار است. دریا از مردان بی رحم تر است. امّا با این همه هرسفر دشواری با حضور کسی که به دریا رسیده آسان می شود.

مجموعهٔ داستان «شیوان» (۱۳۶۸) امید مسعودی حاوی چند قصه کنائی و واقعی است. مرگ پروانه ها، شهری در آینده را وصف می کند که در آن هوا مسموم و غبارآلوده شده و زندگانی را برای انسان ها دشوار کرده است. مرگ و میر افراد بر آلودگی هوا افزوده است. انسان که اسیر دست صنعت شده است خود را از بین می برد:

بی آنکه خود بدانیم با دستان خود فضا را آن چنان آلوده می کنیم که آرام آرام ما را در کام خود فرو ببرد و ببلعد، پس از آن نیز بی آنکه خود بخواهیم جنازه هایمان را بر دوش می گیریم.[۳]

در «تمام شب باد می وزید»، اسب حاج امان با شیهه های مداوم خود همه را از خواب بیدار می کند. مردم روستا از ده بیرون می زنند. جای

---

۱ و ۲. مستانه، زهرا زواریان، ۱۵ و ۱۲

۳. شیوان، ۸ و ۲۱، امید مسعودی، تهران، ۱۳۶۸

سم اسب تا کنار رودخانه به خوبی پیداست. اسب هراسان بر دو پا برمی خیزد و به آسمان چنگ می اندازد و شیهه می کشد. زلزله درگرفته است. مردم وقتی که به ده برمی گردند از آن جز تلی از خاك برجای نمانده است. حاجی امان دستی بر یال بلند مادیانش می کشد و مخمل قهوه ای گونهٔ استخوانی او را بوسه می زند. این قصه قصه ای است خوش ساخت و فضای روستا و سیمای صاحب اسب و ویژگی های اسب را به زیبائی تجسّم می دهد.

در داستان «زخم» نخست قهوه خانه و فضای آن و حضور نقال وصف می شود. راوی پسر بچه ای است که همراه پدر به قهوه خانه آمده، پس از روایت نقال نوبت روایت شتربان لنگ است. او در فرار از هجوم جمازه ای مست خود را به چاه بی آبی در کویر می افکند. شتر بر بالای سرش در دهانهٔ چاه سر می کشد و فریاد می کند. در این هنگام ماری سهمگین فرا می رسد. اکنون راه نجاتی نیست ولی ناگهان کژدمی سیاه بر مار می تازد و نیش خود را به تن او فرو می برد. مار سیاه زخمی کشته شده و هر دم بر حجم تنه اش افزوده می شود، نعرهٔ شتر نیز دیگر به گوش نمی رسد. شتربان با چوبدستی خود کژدم را می کشد و با تلاش فراوان از چاه بدر می آید. هوا گرم است. شتر دراز به دراز افتاده و بر حجم شکمش افزوده می شود. شتربان لگد محکمی به طبل نرم و برآماسیده شکم شتر می کوبد و پایش در آن فرو می رود. پایش تیر می کشد و زهر در زخم های پایش لانه می کند[1] و چون به پزشک دسترسی ندارد، حکیم آبادی با ساطور پایش را قطع می کند. در این قصه زندگانی سخت صحرانشینان توصیف می شود و این در سطح

---

۱. شیوان، ۸ و ۲۱، امید مسعودی، تهران، ۱۳۶۸

واقعی است امّا اگر مراد مسعودی نوشتن قصه تمثیلی از آن قسم که در کلیله و دمنه می بینیم (آن جا که مردی از شتر مست به قعر چاهی پناه می برد ...) بوده روابط تمثیل در نوشتهٔ او روشن نیست.

در «خیابان تابوت شمار» بیماری مسری بیداد می کند. عده زیادی می میرند. دارو و پزشک نیست و تنها پزشک محل دندان ساز است. با این همه معصوم علی حکاك قبر کارش سکه است. او باور دارد که از مرگ نباید ترسید. تنها پسر خود او مریض است و روز به روز تکیده تر می شود، و این تنها اسباب نگرانی اوست. تا روزی که جنازهٔ فرزندش را تشییع می کنند. چند روز بعد همان سنگ صاف و یکدست که بهترین کار معصوم علی است به نام پسرش حک می شود.

برخی از داستان های «شیوان» دربارهٔ جنگ و مبارزان است و برخی دیگر از مسائل زندگانی روزانهٔ مردم سخن می گوید یا باورهای دینی مردم را مجسّم می سازد (نماز باران) قصه ها در مجموع موجز و وصفی هستند و از آگاهی نویسنده از جزئیات زندگانی شهر و روستا خبر می دهند.

در داستان زنوزی جلالی به ویژه در قصهٔ «فاخته» زندگانی به قسمی دیگر دیده می شود. روابط بیشتر درونی و خشن است. سروکار بعضی از شخصیت ها در آخر کار با مرگ است. او خود می گوید: «در قصه هایم از مرگ برای ایجاد تقارن استفاده می کنم. فرض مرگ را در یک سوی قضیه نگاه می دارم و در سوی دیگر به دلمشغولی آدمها می پردازم، یعنی چیزهائی که باعث می شوند آدمها مرگ را نادیده بگیرند ... مرگ را به عنوان سرانجام کارها درنظر می گیرم، سرانجامی که سبب می شود دید ما نسبت به برخی قضایا تغییر کند. در قصهٔ

«فاخته»، آقای موسوی به این دختر زشت که از زشتی سیمایش عذاب می کشد می گوید: «ببین این دنیا و معیارهای ظاهریش که باعث دل نگرانی تو شده چه نهایتی دارد.»[۱]

بیشتر داستان های جنگ و انقلاب متضمن وصف روابط واقعی است. جنگ با نمای پرقدرتش پیش می تازد، باران گلوله و خمپاره و بمب می بارد و دشمن هجوم می آورد امّا در این سو نیز مبارزان خودی استوار ایستاده اند و ضربهٔ دشمن را با ضربهٔ متقابل پاسخ می دهند امّا برخی قصه ها و رومان های قصه نویسان ما پس از پایان نبرد، درونی تر شد. در وضع نخست مجالی برای تمرکز بر کاویدن درون اشخاص آن نیز درمیان سیل آتش و خون نبود امّا در وضع دوم قصه نویسان می توانستند به وصف درون مبارزان و معلولین یا مسائل خانوادگی پشت جبهه و واکنش خانواده ها نسبت به فرزندان از جبهه برگشتهٔ خود بپردازند. در این زمینه از رومان های «ریشه در اعماق» حسن بیگی و «گلاب خانم» فراست می توان نام برد. در «ریشه در اعماق» جانباز بلوچ شفی محمد در جامعهٔ بومی خود تنها می ماند. خودش معلول می شود و زنش می میرد، شریف همرزم او ترور می شود «خیروك فرزند شفی محمد می تواند نمادی از پاکی و ارزش های متعالی و کمرنگ شده در جامعه باشد. می شود که او را همان شفی محمد دانست زیرا از پدرش جدا نیست. هر فرزندی عصای دست پدر و ادامه دهندهٔ راه اوست. شفی در پی خویشتن از دست رفته و باور و توانمندی هائی است که هرکس در خودش دارد. به هرحال او در برابر موانعی که در سر راهش قرار دارد مبارزه می کند ... شخصیت های دیگر داستان نیز

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳، ص ۴۸، دی ماه ۱۳۷۱

به نوعی کنار گذاشته می شوند تا او به تنهائی به سفر برود. او در عمل خود به پیش زمینه ای تاریخی تکیه دارد. پدربزرگش و دوست محمدخان مبارز ملی و میهنی منطقهٔ بلوچستان مبارزه های ضد استکباری زیاد داشته اند. شفی محمد با آگاهی گام در راهی می گذارد که دوست محمدخان و پدربزرگش در آن گام گذاشته بودند. او در این بستر می جنگد و در همان راه مبارزهٔ خود را ادامه می دهد و جانباز می شود.»[۱]

زمینه های دیگری هم هست، از آن جمله زندگانی ایرانیان مهاجر. بعضی از اینان از طاغوتیان بوده و به فرنگ رفته اند و در آن جا مشغول عشرتند. بعضی دیگر به پیروی از دیگران یا به واسطهٔ درگیری با دولت یا برای تحصیل، کار و دستیابی به زندگانی بهتر مهاجرت کرده اند. گروهی از اینان پس از مدتی از زندگانی در غربت به ستوه می آیند و به میهن بازمی گردند. «ثریا در اعماق» (۱۳۷۱) اسماعیل فصیح از این قسم داستان هاست. شخص عمدهٔ رومان، جلال آریان به درخواست خواهرش برای رسیدگی به وضع ثریا، دختر خواهرش به پاریس می رود. ثریا که ماه های آخر اقامتش را در پاریس می گذراند در راه بازگشت به خانه از دوچرخه به زمین می افتد و از ناحیه سرآسیب می بیند. جلال، کارمند شرکت نفت که در زمان بستری شدن در بیمارستان شاهد وضع زخمی های جنگ بوده در سفر، شب های آتش و خون را به یاد می آورد. او همین که به پاریس می رسد به عیادت ثریا که در حال اغماست می رود و پزشکان از او می خواهند برای درمان خواهرزاده اش با بیمار روابط عاطفی برقرار کند تا آنها نوارهای ضبط

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳۴، ابراهیم حسن بیگی، ص ۳۵، مرداد ۱۳۷۴

شده از حرکات مغزی بیمار را مطالعه کنند.

کار دیگر او دیدار دوستان ادبی است. ادیبان مهاجر در کافه ای گرد می آیند و مباحثه می کنند. بعضی ایشان چون نتوانسته اند با وضع جدید سازگار شوند مهاجرت کرده اند، بعضی دیگر سال ها پیش از انقلاب به فرنگ آمده اند، عدهٔ دیگر سرمایه دارانی هستند که ثروت خود را از کشور بیرون برده اند. گروهی نیز در هراس از جنگ و گذراندن زندگانی آسوده یا پر از عیش و عشرت به مهاجرت دست زده اند. این ها هرکدام سازی می زنند. یکی از آنها نادر پارسی شوخ و بذله گوست. لیلا آزاده که او و جلال سال ها پیش باهم ازدواج کرده اند نیز در آن جاست. جلال به او می گوید او و امثال وی در قیاس با مردم آبادان، خرمشهر، هویزه ... نیستند جز اشخاصی بی درد و سپس نمونه هائی از صحنه های دردناك جنگ را توصیف می کند. درحالی که شهرها و روستاهای ایران بمباران می شود، نادر پارسی، عباس حکمت ... در کافه گرد می آیند و به آوازخوانی و عیش می پردازند. وضع ثریا روز به روز بدتر می شود، و هم چنین به دلیل انقضای مدت اقامت رسمی ثریا با هزینهٔ درمانی او موافقت نمی کنند. جلال ناامید و خسته در خیابان از پادرمی آید. زن سیاه پوستی او را به درمانگاه می رساند و جلال همهٔ پول هایش را در آن جا از دست می دهد. در نیمه های شب، زمانی که منتظر است آخرین خبر را دربارهٔ وضع ثریا بشنود، لیلا به او تلفن می زند. لیلا از بی بند و باری و هرزگیش فرسوده شده و طالب دیدار جلال است تا او را تسکین دهد. جلال به بیرون پنجره نگاه می کند: به واقعیت و بیداری، به نور و جسم و جنس، عشق و شراب و هرچیزی که به دروغ به دنیا و دیار غربت زدهٔ آنان عظمت داده است، می گذارد مغزها در «بی هوشی»

متوقف شوند. در صفر.

ثریا در اغما مانند بیشتر رومان های فصیح طرح داستانی واحد و ضعیفی دارد. مردی اهل عشرت و لاابالی و نیمه مرفه، مجرد که در مقام کارآگاه کشف جنایت یا پیداکردن اشخاص گمشده به روی صحنه می آید، با مخاطرات و اشخاص مساعد و نامساعد رویاروی می شود، و پس از پایان کار موفق یا ناموفق به راه خود می رود تا در رومان دیگر ظاهر شود. جلال آریان فرصت طلبی به تمام معناست. هم با بورژواها می جوشد و هم با پابرهنه ها، هم با مؤسسه های دولتی کار می کند و هم ناقد آنهاست و گاهی برای آنها تره هم خرد نمی کند. از صحنه های جنگ و مصائب جنگزدگان می نویسد و از وضع کشته شدگان و معلولان متأثر می شود و در ستایش شهادت داد سخن می دهد امّا چون «به خلوت می رود آن کار دیگر می کند» رومان هایش معجون عجیبی است از گذار به جبهه تا مجالس انس اشرافی تهران و پاریس. مطالب را زیاد بسط می دهد و چیزهای نامتجانس را بهم می چسباند. با این همه او از معدود نویسندگانی است که به مسائل امروز شهرهای بزرگ ما عنایت دارد و روابط شهری جدید را به صحنهٔ داستان می آورد.

در رومان دال، محمود گلابدره ای (۱۳۶۵) نیز سخن از مهاجران است و با «آینه های دردار» هوشنگ گلشیری همسایگی دارد. گلابدره ای در دههٔ ۵۰ چند داستان کوتاه و بلند موفق نوشت. او که بچهٔ گلابدرهٔ شمیران است، در داستان های نخستین خود به اسلوب رئالیستی زندگانی مردم فقیر شمیران و حوالی آن را به خوبی وصف کرد. تهران به تدریج می بالید و همچون اختاپوسی نواحی اطراف و از جمله شمیرانات را به چنگ می آورد. ثروتمندان خانه و زمین مردم فرودست

را به ثمن بخس می خریدند و کاخ و ویلا و ساختمان های بزرگ می ساختند. گلابدره ای از روی آگاهی در کنار کاخ ها، کوخ نشین هائی را نشان می داد که در فقر و شوربختی و جدال های خانوادگی روز می گذرانیدند. اشخاص خوب داستان های او دارای عواطف و باورهای دینی اند و در تنگناها به مکان های قدسی پناه می برند. قهرمان های رومان «دال» دچار بحران هویت اند. نبی شمیرانی دلش نمی خواهد از ایران برود ولی چون زن و فرزندانش در سوئد اقامت دارند با دعوتنامه دوست دوران مدرسه اش، عازم این کشور می شود. این محیطی است که برای ایرانی مسلمان تحمل پذیر نیست. سردی هوای سوئد و محیط و زندگانی ویژه این سرزمین نبی شمیرانی را از خود و اقامت در سوئد بیزار می کند. علاقه به فرزندان و همسر و دلبستگی به محیط بومی و بازگشت به میهن در وجود او ستیزه ای سخت دارند. او ناچار است با مهاجرانی مانند مهندس قمی، شهرام شاهنده، دکتر طاهری ... که از عوامل نظام ستمشاهی بوده اند، معاشر باشد و این وضع برای او تحمل پذیر نیست. بیشتر مهاجران زندگانی ناهموار و مضطرب کننده ای دارند. رفاه مادی موجود است امّا علائق معنوی از بین رفته و درد غربت بر رنج های روحی و جسمی افزوده است. یکی ناتوان از پیوند با همسرش خود را نابود می کند و دیگری به مواد مخدر پناه می برد. نبی که فردی تحصیل کرده و با ایمان و دردمندی است در تارهای عنکبوتی هنجارها، قوانین و رسم های کشوری غریب اسیر شده نه در غربت دلی شاد نه رو سوی وطن دارد. اما سرانجام او روزی بر ضد این وضع طغیان می کند و در بیمارستانی که به علت رفتارهای عصبی و به بهانه داشتن بیماری روانی و درمان یافتن بستری شده با یکی

از مخالفان کتک کاری می کند و بیمارستان را بهم می ریزد تا دولت سوئد ناچار او را به میهن برگرداند. نویسنده برای نشان دادن نبی در حال چیرگی بر موانع، او را در وضعی مجسم می کند که وی با کمک رانندهٔ ماشین برف روب، تنهٔ درختی را از وسط جاده کنار می کشد. خواننده احساس می کند که او گام در راه جدیدی گذاشته و تصمیمی انقلابی گرفته است.

بیشتر اشخاص داستانی قصه های انقلاب و جنگ: زمین سوخته، مدار صفردرجه (احمد محمود)، سال های ابری، علی اشرف درویشیان، رازهای سرزمین من رضا براهنی، عشق سال های جنگ حسین فتاحی، گلاب خانم قاسمعلی فراست ... از اقشار ستم دیده و رنجبر جنوب شهرها یا روستائیان هستند و در کارگاه ها، مغازه ها و مزارع کار می کنند. این نویسندگان اعم از اینکه از سکوی دینی حرکت کنند یا از سکوی لائیک، اختلافات طبقاتی را می شناسند و اشخاص خوب داستانی شان به علت ستمدیدگی یا به واسطهٔ شخصی راهنما، به مبارزه اجتماعی و میدان نبرد کشانده می شوند. در زمان شاه در گروه مخفی گرد می آیند، اعلامیه پخش می کنند و با ساواك درگیری دارند. باور آنها هرچه باشد برای استقرار حکومت مطلوب خود می کوشند. اشخاص داستانی حوض سلطون و باغ بلور محسن مخملباف نیز همینطورند. مبارزه و جنگ و طلب شهادت شعار آنهاست، عده ای برای استقرار حکومت عدل اسلامی و گروه دیگر برای سرنگونی نظام ستمشاهی و برپاداشتن حاکمیتی آزادی گرای به شیوهٔ غربی. البته هدف و باور این دو گروه یکی نیست امّا هردو گروه نظر به تغییر در زندگانی فردی و اجتماعی و نظر به آینده دارند. امّا نویسندگان درون گرای مانند

گلشیری، عباس معروفی در ضمن اینکه در قصه نویسی به نوعی بن مایه های دینی یا اسطوره ای یا رمزآمیز توسّل می جویند (در مثل برادر کشی به الگوی هابیل و قابیل در رومان سمفونی مردگان) به دائرهٔ مسدود زندگانی فکر می کنند. در کار اینان (برخلاف آنچه در آثار راضیه تجار، زهرا زواریان، علی مؤذنی می بینیم که به حقیقت و حوزهٔ ملکوت عروج می کنند)، هیچ پیشرفت صعودی و معنوی در کار نیست. داستان، داستان شکست مکرر است یا داستان داستان نظاره و سکوت است. در مثل در «چراغ های رابطه» (۱۳۷۳) خاطره حجازی خانواده ای را می بینیم که از هراس جنگ و بمباران به این سو و آن سو می گریزند. زیور از اشخاص این داستان پس از مرگ شوهرش، در بروجرد تنها زندگانی می کند. از دو دختر او یکی در تهران و دیگری در خرم آباد است و زیور که نمی تواند از خانه و اثاثیه اش دل بکند در شهر خالی شدهٔ، بروجرد مردد و وحشت زده است. به نزد دخترانش برود یا نرود؟ پسران عذرا (دختر بزرگ زیور) به بروجرد می آیند و به زیور قول می دهند که اثاثیه ها را روز بعد بیاورند و به این ترتیب او را راضی می کنند و با خود به بروجرد می آورند. سپس خرم آباد هم بمباران می شود و زیور و خانواده دخترش به روستا می گریزند. در بین راه هواپیماهای عراقی در ارتفاع کم از بالای سر آنها می گذرند و شیشه های اتومبیل خرد می شود و روی سروصورتشان می ریزد. همه از اتومبیل پیاده می شوند و می گریزند جز زیور که خونسرد و آرام به پشت صندلی اتومبیل تکیه زده و از پنجره بیرون را نگاه می کند و چشمان خسته اش را به یک بمب دوخته است.

«او را که دیدم زیبا شدم» (۱۳۷۲) شیوا ارسطوئی به شیوه تک گوئی درونی نوشته شده است. در این رومان آثار بعدی جنگ نشان داده

می شود. شهرزاد پرستار و امدادگر، عاشق ابوطالب است که در جبههٔ جنگ مجروح شده ولی جوان مجروح درمی گذرد و شهرزاد در حرمان و اندوه فرو می رود. او چند سال بعد پرستاری کودکی به نام بابک را که در زلزلهٔ شمال مصدوم شده به عهده می گیرد و این دو بهم علاقه ویژه پیدا می کنند. شهرزاد که اکنون دانشجوست عاشق یکی از استادان می شود و در خیال خود کودکی به نام «ماهنی» را از او آبستن است. او می خواهد سرپرستی بابک را به عهده بگیرد و زایش سه نسل را تجربه کند: نسل های جنگزده، زلزله زده و دانشگاهی ... ولی با درخواست او موافقت نمی کنند و سرپرستی کودك را به «آمنه» خواهر ابوطالب می سپارند. شهرزاد خاطره های روانی ناگواری از پدر و مادر و تعارض های ایشان دارد و این یادهای تلخ را به شیوه درونی بازگو می کند و در حال التهابات روحی، همچنان کار امدادگری در بیمارستان را ادامه می دهد.[۱]

به اعتقاد بسیاری از پژوهشگران رومان «زمین سوخته» احمد محمود (۱۳۶۱) بهترین یا از بهترین داستان های مربوط به جنگ و مصائب و تحولات آنست. راوی داستان خود در جنگ مشارکتی ندارد و صحنه های بمباران، گریز مردم، مقاومت جوانان و رزمندگان، روابط اداری، احتکار و گرانفروشی سودجویان را روایت می کند. کشته شدن خالد برادر راوی، و پسر ننه باران فرصتی بدست نویسنده می دهد تا هم صحنه های غم انگیز زاری سوگواران را تصویر کند و هم روح مقاومت و دلاوری رزمندگان را. راوی مدتی نزد ننه باران در محلهٔ فقیرنشین اهواز بسر می برد و یکی از شبها برای تلفن به برادرش به خانهٔ خود

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۴، ص ۱۷۵

برمی گردد. نزدیکی های صبح محلهٔ ننه باران موشکباران می شود. ننه باران، محمد میکانیک و زن و بچه اش، عادل و مادر و خواهرش، مهدی پاپتی و کل شعبان ... همه کشته می شوند.

از ویژگی های بارز «زمین سوخته» ترسیم سیمای اشخاص متفاوت است. در مثل درحالیکه بیشتر مردم شهر به هم کمک می کنند یا در جبهه های نبرد خود را به آب و آتش می زنند، یوسف بیعار و احمد فری به کار دزدی مشغولند، یا امیر سلیمانی دبیر بازنشسته که خانواده اش را به جای امنی فرستاده و پسرش را هم از ترس سربازی در انگلستان اقامت داده روزها تک و تنها جلو خانه اش می نشیند و با خود تخته نرد بازی می کند.

تصویرهائی که از خواندن این داستان ها پدید می آید مُعرّف دوره ای پرتلاطم و طوفانی است. در مثل در «زمین سوخته» احمد محمود، مردم اهواز یوسف بیعار و احمدفری را در حال دزدیدن دستگیر می کنند. مردم برای دزدان دادگاه صحرائی تشکیل می دهند، محمد میکانیک بازجو می شود، و حکم اعدام دزدان را صادر می کند، امیرسلیمانی فرمان آتش می دهد و عادل و ننه باران به سوی دزدان شلیک می کنند. مأموران وقتی سر می رسند که جنازه ها نقش زمین شده است. یا در «ریشه در اعماق» حسن بیگی شفی محمد بلوچ را می بینیم که به رغم مخالفت خانواده به جبهه می رود، در میدان جنگ دو دستش قطع می شود، به موج گرفتگی دچار می گردد، به خانه باز می آید و سربار پدر و مادر فقیرش می شود، خواهرش مفلوج است، زنش «بماه» می میرد و خود او در محیط بومی بیگانه می ماند. در پیرامون او هرچه هست اضطراب انگیز و کُشنده است. با این همه در هر دو رومانی که نام

بردیم نقطه های روشنی نیز دیده می شود. شفی محمد «شاپوك» در محیطی زیست می کند که دارد دگرگونی های تازه ای از سر می گذراند. نسل قدیم با باورهای بومی و قدیمی (ازجمله باور به اینکه ایرانیان، «قجر» یعنی بیگانه اند یا رسم و آئین «اهل هوا»ی شیخ جرگال که گمان می برد شفی محمد دچار بیماری زار شده است) از سوئی و نسل جدید که شفی محمد نمایندهٔ آنست در کشمکش اند. شفی محمد بار این ستیزه را به دوش دارد و در این حال به پسرش خیروك امید بسته است. در عشق سال های جنگ حسین فتاحی، یکی از مبارزان به نام حمید به علت انفجار آرپی جی به شدت مجروح می شود و یکی از چشم هایش را از دست می دهد و صورتش اعوعاج پیدا می کند (و این مشابه است با وضع موسی شخص عمدهٔ رومان گلاب خانم فراست)، نارنجک شکم سیدکاظم را می درد، هادی به واسطهٔ انفجار نارنجک دو دست و یک چشمش را از دست می دهد ... این ها تصاویر وحشت انگیزی از مصائب جنگ است ولی در همان زمان نرگس همسر حمید و گلاب خانم نامزد موسی پس از جدال درونی بسیار تحول معنوی می یابند و در پس پشت چهره های کژ و مژ شده شوهر و نامزدشان، سیرت نیکوی آنها را تشخیص می دهند و به سوی ایشان بازمی گردند.

در این داستان ها شادی های پیروزی و لحظه های شور و شوق و رسیدن به افق روحی نیز کم نیست. مبارزان می میرند امّا مبارزه ادامه دارد. هم چنین در این داستان ها ـ و حتی در فیلم ها ـ به انتقاد اجتماعی نیز پرداخته شده است. نمونه های بارز آن را در «اشراق» امیر فجر، داستان های کوتاه حسن بیگی، فیلم عروسی خوبان و رومان باغ بلور محسن مخملباف و طنزهای سیدمهدی شجاعی ... می بینیم. در

عروسی خوبان رزمنده ای که دچار موج گرفتگی شده برای درمان به تهران می آید. او که با نیّت صادقانه ای به میدان جنگ شتافته اکنون در تهران شاهد مواردی نامنتظره می شود. اشخاص فرصت طلب با تغییر دادن رویّه و سیمای خود همچنان به بهره گیری از کار و زحمت رنجبران مشغولند. عده ای آرمان های انقلاب را فراموش کرده اند و به جمع آوری پول و کسب مقام می اندیشند. جوان دردمند و مبارز راهی ندارد جز اینکه هنوز درمان نشده به میدان نبرد بازگردد چراکه در آن جا اصالت و آرمانخواهی و ایثار می بیند نه سوداندوزی و فرصت طلبی.

بنابراین می توان گفت که ادبیات دو دههٔ اخیر ـ دینی و جز آن، واقع گرایانه یا درون گرایانه، رمزی یا واقعی، وجه تازه ای از ادبیات معاصر ماست. رسم است که طرفین منازعه کار یکدیگر را نخوانند یا بی اعتبار بدانند و این شاید ویژهٔ دوره های ستلاطم باشد، امّا از دیدگاه مورخ ادبی مسأله به این صورت طرح نمی شود. مورخ ادبی می خواهد بداند در پس پشت این تصاویر زیبا و زشت، شادی آور و غم انگیز، جامعه و اشخاص چه دگرگونی هائی از سر گذرانده اند و به چه نتائج و مراتبی دست یافته اند. تصویر داده شده هرچه باشد خبر از تحول می دهد و آن جا که نویسنده توانسته باشد رویدادها را به شیوهٔ هنری بپردازد و به کشف های تازه ای در درون اشخاص یا گوشه و کنار جامعه برسد، کارش در حوزهٔ پژوهش و نقد ادبی قرار می گیرد.

رضا رهگذر در این زمینه می نویسد که «در ادبیات داستانی پس از انقلاب، موجی تازه پدید آمد. در آغاز زیر تأثیر تحول بنیادین، معدودی از نویسندگان نسل پیش و جمعی از نویسندگان نسل انقلاب بر آن شدند تا ضمن بهره گیری متناسب از فنون تجربه شده به کنکاش در میراث های

کهن داستان های ملی و دینی بپردازند و از ترکیب این شگردها گونه های داستانی ایرانی را پی افکنند. و نیز کوشیدند عینک های «ایسم ها»ی وارداتی را کنار بگذارند و جامعه و مردم را بی واسطه ببینند. پس به تدریج گونه ای جدید از واقعیت گرائی با عرصه ای وسیع تر و غنی تر که از مرز محسوس ها می گذشت و وارد عوالم فرا واقعی (غیب) می شد (و این با سوررئالیسم غربی متفاوت بود) پا به عرصهٔ وجود گذاشت. اما به سبب های متفاوت از جمله نداشتن منابع تغذیه کننده و پشتوانهٔ کافی پژوهشی، ضعف تجربه و توانائی در نوشتن، نبود جریان نقد در این زمینه ویژه، عدم تشویق از سوی اندیشمندان، بروز عناصر نفسانی مُخلّ در نویسندگان دینی ... چراغ رو به خاموشی گذشت.

بارزترین ویژگی ادبیات داستانی معاصر پیش از انقلاب، خصلت ضد دینی یا دست کم غیردینی آنست، حتی در آثاری که به ظاهر تنها به انتقاد از آداب و رسوم مردم یا هجو آن پرداخته می شد و نیز داستان هائی نوشته شد که حاوی موارد ضد اخلاق مانند طرح موضوع های جنسی بی پرده و تبلیغ ارزش های غربی و ضد یا غیر ارزش های اسلامی بود. بن مایهٔ تفکر انسان پرستی (اومانیستی) که هنوز در بیشتر آثار داستانی کاملاً به چشم می آید، بدون تأثیر گرفتن از چند دهه مجاورت با چنان آثار و تبلیغات عقیده ای نیست.

انقلاب اسلامی به ویژه در سال های نخست پیروزی خود، موجد تحولی اساسی در مردم پاك ضمیر و دین باور شد از این رو انتظاری متفاوت با گذشته ازنویسندگان و ادبیات داستانی در خوانندگان پدید آمد. افزایش آگاهی عمومی و بینش سیاسی مردم ... توقع قصه خوان های ما را بسیار بالا برد. دیگر همچون گذشته رومان های

سست و مبتذل پلیسی یا داستان های احساساتی و خنک عاشقانه و نوشته های سوزناك و داستان های تودرتو و معماگونه رمزی و شرح و تصویر اوهام و آشفتگی های روانی و امیال و عقده های سرکوفته ... نمی توانست خوانندهٔ داستان را راضی کند. نویسندگان نیز هریک به حدّ ظرفیت وجودی خود و به نسبت تهذیب نفس و خودسازی و دانشی که از هستی و زندگی داشتند، این پیام مخاطبان خود را دریافت کردند و کوشیدند در حدّ تشخیص و توان خود با آن همراه شوند. درنتیجه نوعی غنا و تعالی در مضامین و محتواهای داستان ها رخ نمود که پیش از آن بی سابقه بود. به بیانی دیگر فرمالیسم منحط دست کم برای مدتی از ادب داستانی ما رخت بربست. اگر هم نویسنده ای چند سردر لاك خود هنوز به فرمالیسم وفادار مانده بودند در عمل در انزوا قرار گرفتند و آثارشان مخاطبی چندان نیافت. درواقع شکل گرائی که در بیشتر موارد پوششی موجّه نما برای جبران فقر وحشتناك مضمون داستان نیز هست با موج های نیرومند مضامین و اندیشه های جدیدی که انقلاب با خود آورده بود، به یک سو رانده شد و پیروان آن، خواسته یا ناخواسته ناگزیر شدند دست کم برای مدتی در روش کار خود تجدید نظر کنند و به ضرورت ها و نیازهای زمان خود گردن بگذارند. ازجمله مضامینی که در این دوران به ویژه به وسیلهٔ نویسندگان نسل انقلاب در قصه ها طرح شد، می توان از بی توجهی به مادیات، دعوت به اخلاق و الهیات و عالم غیب، ستیز با استعمار و استبداد، بی عدالتی اجتماعی، کفر و الحاد، استقبال از شهادت و جهاد و رویکرد به عرفان اشاره کرد.»[1]

یکی دیگر از ناقدان می گوید «به گفتهٔ سال بلو واقعه پردازی کردن به

---

۱ . . ادبیات داستانی شماره ۲۴، ص ۳۰ به بعد.

قوهٔ تخیل نویسنده لطمه می زند. اگر کسی بخواهد رئالیست محض باشد دنیای هنر را در معرض خطر قرار می دهد. انسان هرقدر رئالیست تر باشد، هنر را محدودتر می کند ... هنوز نمی خواهند بپذیرند که دوران رئالیسم سال هاست به سر آمده و در نتیجه شاهد آن بوده ایم که حتی در رومان فارسی دههٔ اخیر هم بیشتر نویسندگان به گزارش واقعیت های تاریخی و سیاسی بسنده کرده اند و جز در چند مورد نادر نمی توان اثری را پیدا کرد که ترکیبی از صورت رومان غربی با درونمایهٔ کاملاً ایرانی بوجود آورده باشد. رومان نوع ادبی وارداتی است و ما ناگزیر هستیم معنای بومی را در قالب فرنگی آن بریزیم و «سنتزی» از این دو عنصر بوجود آوریم. اگر قرار باشد ادبیات و هنر واقعیت محض را منعکس کند دیگر نمی شود بر آن نام هنر و ادبیات گذاشت. خطر رئالیسم در این است که هنر را در حدّ دادن اطلاعات پائین می آورد و رومان جنبهٔ روزنامه نگاری می یابد. در سال ۱۵۹۵ سیدنی شاعر و منتقد انگلیسی در «رسالهٔ دفاع از شعر» در برتری شاعر بر مورخ نوشت:

جهان واقعی برنجین است و فقط شاعران، جهانی زرین می آفرینند.

یا: تخیّل پی بردن به عمق واقعیت را به ما ارزانی نمی دارد بلکه علی البدل واقعیت را به ما می دهد و این از هرلحاظ برتر است. تودوروف از ادبیات شگرف (Fantastic) سخن می گوید که در آن از وضعیّت عادی و طبیعی به وضعیّت فراطبیعی می رسیم و از مسخ کافکا مثال می آورد که ناگهان از وضعیتی فراطبیعی آغاز می شود و به تدریج آن را طبیعی می نمایاند. اومبر تواکو از «اثر گشوده» سخن می گوید که در هربار خواندن، معنای تازه ای در آن یافت می شود و به سخن دیگر در این زمینه معنای اثر ناپایدار است. اثر گشوده باید پنهان باشد و بتوان از

آن تفسیرهای گوناگون کرد.

اشتباه طرفداران رئالیسم در ایران این است که می پندارند چون ما از لحاظ صنعت ضعیف هستیم و ناچار مصرف کننده ایم باید از لحاظ دیگر، یعنی از نظر تاریخی و فرهنگی که ملتی ریشه داریم، در زمینهٔ مسائل روبنائی دیگر مصرف کننده نباشیم. آیا با تقلید رومان سنتی، یعنی رومان رئالیستی هنوز هم در همان مرحلهٔ مصرف کننده باقی نمانده ایم؟ حال که حتی در زمینهٔ ادبیات هم مصرف کننده مانده ایم چرا می آئیم چیزی کهنه یعنی رئالیسم قرن نوزده اروپائی را تقلید می کنیم؟ چرا نباید از رومان نو تقلید کنیم؟ به گفتهٔ ژرارژنت «ادبیات به اندازهٔ کافی درگذشته پیام بدون رمز به شمار آمده و حالا وقت آن رسیده که آن را رمز بدون پیام بدانیم.»[۱]

البته سیر واقعیّت بدین سان نیست. رئالیسم به معنای واقعی آن کهنه نشده و می توان در چهارچوب آن قصه های خوب نوشت. گزارش صرف واقعیّت رئالیسم نیست و در اثر رمزی هم پیامی موجود است و اساساً نمی توان وجود پیام را در هنر انکار کرد. آنچه قصه نویسان خوب ما نوشته اند ترکیبی بوده است از تأثیر صوَر غربی قصه، بهره گیری از میراث دامنانی ادب کهن ایران و خلاقیّت و ابداع فردی و توجّه به واقعیت های موجود اجتماعی و به محک نقد زدن آن، از این جمله است سووشون سیمین دانشور، کلیدر محمود دولت آبادی، نون و القلم، مدیر مدرسه جلال آل احمد، چشمهایش بزرگ علوی و مدار صفر درجه احمد محمود ... در برخی از قصه های دینی نیز صورت های قصهٔ غربی به نحو خلاقانه ای با میراث بومی ترکیب شده است مانند قصهٔ ماه

---

۱. ادبیات داستانی شماره ۲۵، دکتر بهرام مقدادی، ص ۴ تا ۶

جبین سید مهدی شجاعی، «نوشدارو»ی علی مؤذنی و درهٔ جذامیان میثاق امیرفجر ... پس چرا ما باید توفیق های بدست آمدهٔ قصه نویسان ایرانی را انکار کنیم یا بخواهیم کار ایشان را کلاً تقلید بشماریم و به این نتیجه برسیم حالا که قرار بر تقلید است پس تقلید از رومان نو بهتر است؟ گمان نمی رود که این داوری درست باشد که می گوید: «در هرصورت شکل رومان فارسی تقلیدی خواهد بود، چه به شیوهٔ واقعگرایانه نوشته شود چه به روش رومان روان شناختی نو یا به سبک جویس، پروست و کافکا ... پنجاه درصد صورت رومان فارسی تقلیدی است. حال چون چاره ای جز تقلید «صورت» رومان نداریم بهتر است از این پس به جنبهٔ «رمزی» آن توجه کنیم و به تقلید از «فرم» پیشرفته تری بپردازیم.»[۱]

پاسخ این داوری در خود آن نهفته است که می گوید پنجاه درصد صورت رومان فارسی تقلیدی است. خوب، بحث برسر آن پنجاه درصد دیگر است که تقلیدی نیست و در نتیجه این ادعا که چاره ای جز تقلید نیست باطل می شود. باید دانست که تحول اجتماعی و در نتیجه تحول هنری خلق الساعه نیست و پیش زمینه هائی دارد. زمینهٔ این تحول از میانه های دورهٔ قاجار آغاز می شود. جنبش مشروطه و اصلاحات اجتماعی حاصل ازآن،راه پیدایش نوعی ادبیات جدید را باز می کند. همهٔ نیروهای دینی و ملی در این زمینه دست اندرکار بوده اند. ادبیات داستانی جدید ما از حاجی بابا ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، سیاحت نامهٔ ابراهیم بیک، چرند پرند دهخدا، یکی بود یکی نبود جمال زاده و داستان های هدایت تا به امروز،این واقعیت را نشان

---

۱. ادبیات داستانی شماره ۲۵، دکتر بهرام مقدادی، ص ۴ تا ۶

می دهد : «در این فرارونـد تشریک مساعی وجود دارد که با کیفیت های متفاوت بوده است . داستان فارسی معاصر محصول یکصد سال تلاش نویسندگان ماست ... و به طور غیرمستقیم مخاطبان را نسبت به مسائل اجتماعی و فرهنگی حسّاس کرده و آنها را رشد داده است و این نیز به نحوی در خدمت تحول اجتماعی جامعهٔ ایران قرار داشته .

ادبیات دو دههٔ اخیر هنوز خام است و دلیل هم دارد . یکی از مسائل ، انتظارها و توقعی است که عدّه ای از هنرمندان و نویسندگان دارند و بین این توقع و آزادی هنرمند تضادی موجود است . علت اصلی رکود ادبیات پس از انقلاب روسیه نیز همین تضاد بوده ... به هنرمندان و نویسندگان تجویز می شود چه بیافرینند . راه معقول و مطلوب این است که شرائط اجتماعی به گونه ای باشد تا وجدان و آگاهی هنرمند در مسیری بیفتد که داوطلبانه به خلق اثر بپردازد . »[1]

به نظر می رسد که با وجود موانع درونی و برونی ، نویسندگان ما در دو دههٔ اخیر توانسته اند آثاری که جهات متفاوت زندگانی فرهنگی ، سیاسی و اجتماعی ما را نشان می دهد بنویسند . برخی از این آثار مکرر چاپ می شود و برخی که موفق تر است به زبان های دیگر به صورت ترجمه راه می یابد . در برخی موارد ناپختگی و نقص وجود دارد و در مواردی نیز تکامل و پختگی می بینیم . وجود گرایش های متفاوت و حتی متضاد در یک جامعه دلیل پویائی آن جامعه است . جامعه ای که در آن همه یک جور و به یک شیوه بنویسند ، جامعه ای راکد و ساکن است و خوشبختانه در جامعهٔ ایران جدید تفکر فردی و اجتماعی پویائی بیشتری یافته و بازار گفت و گو و نقد و ایجاد آثار جدید گرم است . ما باید از این

---

۱ . ادبیات داستانی ، شمارهٔ ۱۶ ، دکتر محمود عبادیان ، ص ۲۲ و ۲۳

رویداد استقبال کنیم و با حفظ پایگاه های خود و در همان زمان با حفظ اصل وحدت کوشش فرهنگی وسعهٔ صدر، سرزمینمان را به جایگاه بلند فرهنگی که به حق داشته و هنوز نیز می تواند داشته باشد برسانیم.

# نفرین زمین*

(جلال آل احمد)

---

* چاپ نخست ۱۳۴۶

قصه های کوتاه آغازین جلال آل احمد، قصه های وصفی اند. تأثیر هدایت و علوی و کمتر از اینان تأثیر چوبک براین قصه ها نمایان است. نویسنده در این قصه ها توضیح می دهد، به تفصیل می گراید و روایت های او سر راست و مستقیم است. او که در فضای آشفتهٔ سیاسی دورهٔ پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ وارد عرصه مبارزه و مطبوعات شده و از خانه پدر گریخته و به حزب پیوسته است قصه ها و مقاله های حزبی می نویسد. از قصه ها پیداست که تجربه اش اندك نیست، امّا چون در حزب است، چهارچوب رئالیسم اجتماعی را پذیرفته است و به این سیاق قصه می پردازد.

در چند قصه آغازین او بُن مایه های دینی موجود است امّا به صورتی رقیق (شمع قدی، گلدسته ها و فلک ...) امّا بیشترین توجّه او به مبارزه و تبلیغ اندیشهٔ سیاسی است. قصه ها غالباً فراز و فرود معین و مرحلهٔ اوج و گره گشائی ندارند و روایتی ساده و مسطح از رویدادهای روزمره اند. در بین این قصه ها البته قصه های کوتاه خوبی مانند: لاك صورتی، معرکه، دزد زده، نزدیک مرزون آباد ... نیز دیده می شود که مؤثر و تجسمی است.

آل احمد به عنوان نویسنده ای صاحب سبک با مدیر مدرسه تولّد می یابد. قهرمان این قصه مدیر مدرسه ای است که عزم دارد با فساد

اجتماعی مبارزه کند، با شاگردان خاطی، آموزگاران کم کار، رؤسای فاسد بجنگد و جامعهٔ سالمی بوجود آورد ولی در نبرد با مشکلات از پادر می‌آید و استعفا می دهد. این طرح داستان است و می بینیم که چقدر ساده است امّا همین طرح ساده در دست نویسنده به صورت اثری جذاب و خواندنی درآمده است. البته موضوع قصه هیجان و تأثیر ویژه خودش را دارد امّا آنچه به کتاب روح و جان می دهد اسلوب کار نویسنده است. خودش می گوید که راهگشای وی در این اسلوب، فردیناند سلین و کتاب این نویسنده «سفر به اعماق شب» بوده است. این کتاب در سال ۱۳۷۳ ترجمه و به چاپ رسید. و البته بخش های مهم داستان در ترجمه حذف شد و همچنین برگردان فارسی ظرائف سبک نویسنده فرانسوی را نشان نمی دهد. آل احمد متن فرانسهٔ کتاب سلین را خواند و از او تأثیر پذیرفت. با این همه پیداست که اسلوب وی در نگارش مدیر مدرسه منحصراً تقلیدی نیست و نفس گرم نویسندهٔ آن را در سراسر کتاب حس می توان کرد.

حوادث سیاسی دهه های ۲۰ تا ۴۰ فرصتی فراهم آورد تا آل احمد وارد معرکه های سیاسی شود، حزب توده، نیروی سوّم، جبهه ملی و مبارزه های اجتماعی را تجربه کند امّا این برایش کافی نبود. او می خواست به ژرفای اجتماع پی ببرد و بداند گره کور مشکلات در کجاست. از دیدگاه او روشنفکران پیوند کافی با جامعهٔ خود نداشتند و بر بنیاد مفاهیم غربی می اندیشیدند و او که اهل عمل بود و با مردم عادی رابطهٔ عمیق داشت به این اندیشه رسید که «غرب زدگی» ریشهٔ مشکلات جامعه ایران جدید است. انتشار «غرب زدگی» امواجی از افکار مخالف و موافق در ایران برانگیخت و گروهی را به صف آرائی در برابر

نویسنده اش واداشت . حتی احمدفردید که این عنوان از اوست گفت آل احمد مراد مرا از این مفهوم کلیدی درنیافته است زیرا «غرب زدگی» منظور من جغرافیائی نیست ، وجودی و فلسفی است .

از دیدگاه فردید و مفسران آراء او «غرب زدگی» همان «قصهٔ غربیه» سهروردی (حکمت اشراق) و دور شدن انسان از شرق وجود و فروافتادن در ساحت غسق (تاریکی) است . «انسان مدرن تعلقی به نور وجودی ندارد و عالمش عالم تاریکی و ظلمت آخر زمانی و مرتبتش مرتبت پرستش ساحت دنیوی و استغراق در کثرت های نفسانی است . فردید غربزدگی را غیاب اسماء الله و غلبهٔ حجاب شیطان بر کرهٔ ارض تلقی می کرد امّا آل احمد مشکل را در غرب مآبی و زیستن به شیوهٔ مادی و فرهنگی غربیان می دید و در کتاب غرب زدگی خود در حجاب توهّمی از اندیشه های فردید می زیست ، و وضعی را نفی می کرد که خود مصداق آن بود . غرب زدگی در عرف فردید استتار وجود بود و حوالت تاریخ غفلت از وجود حق و حقیقت امّا در عرف جلال آمیختگی زندگانی شرقی با صورتی غرب مآبانه . در بطن نظریهٔ غرب زدگی فردید انتظار ظهور وجود پس از استتار به میان می آید که نوری را از ظلمات به ظهور می آورد . پس معنای پس فردای تاریخ همچون پریروز آن به ظهور مجدد نور وجودی بازمی گشت و این جز با کشف راز ظهور تاریخی اسماء الله نمی توانست پیدا آید .

فردید مانند حکمای عالم اسلامی که از مادهٔ شرك زدهٔ فلسفه یونانی صورت نورانی و توحیدی فلسفهٔ اسلامی رابرآورده بودند از آثار هیدگر به اقتضای قابلیت آنها نوری برجان می تاباند تا هویّت ایمانی و دینی این آثار را درك کنند و از این طریق فردید با نوعی جان آزمودگی از ظلمات

غرب و عالم استتار وجود به نسبت می گذشت با این همه هنوز نتوانسته بود از این ظلمات به کلی و به تمامی بگذرد.»[۱]

توجه آل احمد در غرب زدگی برآشفتگی و بحران و استثمار جهان سوم است. او می گوید که غرب صنعتی همراه کالای خود، آداب و رسوم خود را نیز به جهان سوم صادر می کند و مردم این بخش جهان را به الگوی خود می سازد تا مصرف کننده باشند و نتوانند به استقلال برسند. مشکل آل احمد، سیاسی-اجتماعی است و معضل فردید معضل فلسفی و وجودی و پیداست که این دو نظریه در عمق باهم پیوندی ندارند. آل احمد پس از برشمردن و توضیح غرب زدگی و عوارض آن از متفکران مشروطه می آغازد که با دنبال کردن نظریه های متفکران غرب و ترجمهٔ آن ها به فارسی راه غرب زدگی را هموار کرده اند.

گروهی گمان می کنند که طرح مسألهٔ غرب زدگی به این صورت در ایران معاصر، بی سابقه بوده است. امّا این گمان نارواست. از متفکران مشروطه جز میرزا ملکم خان و اتباع او، دیگران همه متوجه خطر استعمار غربی بوده اند و با استدلال استوار، زیان های تشبه به زندگانی اروپائی یا فرنگی (و غربی) را گوشزد کرده اند. کوشش ایشان بر این بود تا هویت ملی را بر اساس فرهنگ بومی در متن جهانی تعریف کنند و مردم بتوانند به وضع خود مانند یک ملت در متن تاریخ جهانی آگاهی یابند.[۲] حکومت قاجار بی کفایت و مردم ناآگاه بودند و نویسندگان آن دوره می کوشیدند راه چاره ای برای استقلال و آزادی کشور بیابند. آن ها

---

۱. ماهنامهٔ مشرق، شماره ۲ و ۳، دورهٔ اول، ۲۱، بهمن و اسفند ۷۳

۲. ایران فردا، داریوش آشوری، شمارهٔ ۱۹ ص ۵۰، مرداد ۱۳۷۴

می خواستند مردم با کسب علوم جدید که اسباب برتری اروپائیان شده بود، راه مقابله با سیاست های استعماری روسیه تزاری و انگلیس را آگاهانه درنوردند تا اسیر دست رویّه سیاست های بیگانگان نباشند. طالب زاده نوشت: از هیچ ملت جز علم و صنعت و معلومات مفیده چیزی قبول ... و جز نظم ملک چیزی استفاده نکنیم.[1] و هم او از سرمایه داری اروپا و فرهنگ مبتذل مصرف پرستی و جهانگیری دولت هایش انتقاد کرد. در آغاز جنبش و مشروطه و سپس در دهه ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ چند تنی از مورخان از جمله در اواخر دورهٔ قاجاریه میرزا آقاخان کرمانی مردم را از تشبه به عادات و رفتار اروپائی ها برحذر داشتند به ویژه نویسندهٔ «اروپائیگری» نظم صنعتی اروپا را که بر پایهٔ زور و قدرت و انهماك در مادیات استوار شده است، به باد حمله گرفت.

آل احمد نیز انتقاداتی بر همین نظم دارد و می گوید که این نظم ما را خادم کارخانه های غربی کرده است و مصرف کنندهٔ صنایع آن و به تدریج آئین ها و سنت های ما را از ما می گیرد و ما را تبعهٔ خود می کند. از دیدگاه او راه چاره، بازگشت به فرادهش های دینی و حفظ آنهاست. این وجه نظری او در آثار داستانی و سفرنامه های او جلوه ای بارز می یابد و یکی از موفق ترین کارهای او در این زمینه «نفرین زمین» است.

نفرین زمین داستانی است که از زبان معلمی به روستا رفته نقل می شود، ماجرای آنچه او در مدت نه ماه اقامت در ده دیده، شنیده و آزموده به صورت یادداشت های روزانه عرضه می گردد. یادداشت های او زمانی که وی به روستای دیگری منتقل می شود پایان می یابد. طرح کلی داستان روایت گونه است و شیوهٔ بیان آن مستقیم و واقع گرایانه، با

---

۱. اندیشه های طالب زاده، دکتر فریدون آدمیت، ص ۲۶ و ۹۲، تهران ۱۳۶۳

صحنه سازی های مؤثر و گاه تصویری و تجسّمی. ورود معلم به ده همان گونه وصف می شود که در زندگانی روزانه روی می دهد. معلم از کامیون پیاده می شود، کودکان مدرسه برای استقبال معلم جدید به ترتیب قد صف کشیده اند. روستائیان دور تا دور میدانچهٔ آبادی و در قهوه خانه لم داده اند. مباشر روستا و مدیر مدرسه نیز حضور دارند و همراه با معلم جدید در کوچه های ده راه می افتند و به مدرسه ای می روند که در قبرستان متروك روستا ساخته شده است. این رویدادها به مدد صحنه ها و تصویرهای پی درپی نشان داده می شود. نویسنده گاه مطلبی را ناتمام می گذارد تا بعد آن را کامل کند. آدمهای داستانی در مرتبهٔ نخست معلم است و بعد درویش و مباشر و مدیر و زنی تازه بیوه شده به نام «ماه جان» و پسر او اکبر شاگرد مدرسه. بعد نوبت به بی بی مالک ده و پسرش که وکیل دادگستری است و ریش سفیدان محل می رسد. خواننده به تدریج با سرگذشت و کردار این آدمها آشنا می شود. کردار و سیمای بعضی از آنها را از زاویه های متفاوت می بیند. در پشت این تصاویر دگرگونی های اجتماعی از جمله اصلاحات ارضی، ورود ماشین به ده، تلاقی روستائی و شهر و رویدادهای تازهٔ دیگر ... به تصریح و تلمیح نمایان می گردد. تغییر سنت ها و پریشانی روستائیان به واسطهٔ این تغییر، مایهٔ بنیادی داستان است. ورود ماشین به روستا و عوارض ناشی از آن در این جا به زبان قصه بیان می شود. ماشین به روستا می آید و همراه خود ابزار تازه را جانشین ابزار کهن می کند، این ابزار از آن شرکت های خارجی یا سرمایه گذاران داخلی است. روستائی ناچار است شب و روز کار کند تا پول قسط این ابزار را بدهد، درنتیجه ماشین سبب گرفتاری و پریشانی روستا می شود. پی آمد دیگر ورود ماشین به روستا

از بین رفتن رسم های بومی در زیر گامهای ماشین است. شهر با تصاویر فریبنده، سینما، بلیط بخت آزمائی و عشرتکده هایش [در زمان حکومت شاه] روستائی را به سوی خود می کشد و از جا ریشه کن می کند. پیرها غروغر می کنند و جوانان راه شهر را در پیش می گیرند و در این میان روستا در میانهٔ وضع قدیم و جدید دست و پا می زند و عرصهٔ کشمکش های تازه می شود. صفای روستائی و باورهای بومی از بین می رود و جای آن را نیز مناسبات مطلوبی پُر نمی کند.

نفرین زمین را با وجود ارزش هائی هنری که دارد، رومان نمی توانید نامید بلکه مجموعه ای است از تصویرها و صحنه ها، وصف حال ها، گفت وگوی درونی و سخنرانی. البته کتاب از صحنه های تجسّمی خالی نیست امّا در کل، داستانی مسطح است. غالب آدمهای داستان مانند هم حرف می زنند و سخنگوی اندیشه نویسنده اند. در استقلال خود رشد نمی کنند و به پیروی از «اصل زندگانی» که بر شخصیت ایشان حاکم است به روی صحنه نمی آیند. در مثل مباشر، بی بی و پسرش وکیل دادگستری، درویش و مدیر مدرسه ... هریک به قسمی از دگرگونی ها با زبانی واحد انتقاد می کنند و همه افسوس از دست رفتن رسم های قدیمی را می خورند. بی بی می گوید: «مشکل آب و ملک و سربازی را با زور می شود حل کرد ننه امّا معنویات به زور تو گوش مردم نمی رود. تو خودت این ها را بهتر از من می دانی ...»[1] جملهٔ آخر برای پاسخ به اعتراض احتمالی خواننده آمده برای اینکه خواننده نپرسد چگونه پیرزنی مالک با این زبان از «معنویات» سخن می گوید. پسر بی بی نیز می گوید: «فایده ندارد رئیس. دیگر ده نان شهر را نمی دهد. اختیار

---

۱. نفرین زمین، ۸۵، تهران ۱۳۴۶

دیگر نه دست دهاتی جماعت است نه دست شهری جماعت ... و با دست اشاره ای کرد به نمایندهٔ کمپانی.»[1] حرف این اشخاص تا حدودی درست است امّا بیان چنین سخنی در آن شرائط از سوی پسر مالک که خود شهرنشین است و درون روابط جدید، بعید به نظر می رسد. شخصیت بی بی و پسرش و همانندهای آنها ایجاب می کند که پنهانکار باشند و برای حفظ منافع خود با زمانه سازگار شوند. اگر معلم مدرسه چنین می گفت پذیرفتنی بود ولی پسر مالک ده که در شبکهٔ اشرافی اجتماعی جای گرفته است باید مست بوده باشد که چنان حرفی را در حضور همگان بزند.

یادداشت های معلم گاه از صورت داستانی بیرون می آید و مقاله ای می شود: «امّا مرگ و میر در شهرها کم کم دارد از صورت امر آسمانی درمی آید یعنی دست کم رابطه اش را با آن قسمت از امور سماوی بریده که فصل باشد یا سرمای زیاد با سوز زننده، یا گرمای کشنده.» شخصیت خود معلم نیز تهی از نقص نیست. او در ده دیگری معلم بوده، حرفی که می بایست نزند زده و به این روستا سنگ قلاب شده. در این ده نیز کارهائی صورت می دهد، در نشست مشورتی ده ـ در حضور بی بی و ریش سفیدان محل ـ شرکت می کند، به بازرسی کار قنات کندن می رود، میانجی مدیر مدرسه و مباشر می شود، برای مدرسه مزرعهٔ صیفی کاری درست می کند ... ولی همین شخص روز بعد از ورود با «ماه جان» که به کمک و خدمت او آمده سر و سرّی بهم می زند. باز احتمال این هست که معلم جوانی به انگیزهٔ شور جنسی، کاری از این دست بکند ولی این شخص نمی تواند «معلم» مبارز تصویر شده در

---

۱. نفرین زمین، ۷۵

«نفرین زمین» باشد. او آدمی است با هدف‌های برتر و نمی تواند لاابالیگری کند یا این طور حرف بزند:

به این فکر افتادم که اطاقم از یک اطاق شهری هیچ دست کمی ندارد جز چسنالهٔ خیل گداها و قارقار کامیون ها و نوار مدام فحش خواهر و مادر ولگردها و عربدهٔ یخ بلوری و گل انار ...[۱]

و این طبیعی نیست. معلم جوانی که در دانشسرا درس خوانده و چنان سیمای مثبتی دارد به علت هدفش روستا را برتری می دهد. طبیعی است که شهر با جوش و خروشش او را به خود بکشد امّا او در برابر این کشش مقاومت می کند و برای پرورش کودکان روستا بر امیال فردی غلبه می کند. کشمکش درونی او می بایست به این شیوه نوشته می شد. شهر به او می گوید با من باش و از جوانی خود لذت ببر و وظیفه به او می گوید به خلق خدا بیندیش و به آنها یاری برسان. معلم مدرسهٔ نفرین زمین این طور استدلال نمی کند و در گیرودار اندیشه‌های پراکنده‌ای است. خام و جوان است، و گمان نمی رود با این وضع بتواند در مثل در مجلس مشورتی مالک و ریش سفیدان حضور یابد یا اگر حضور یافت حرفی بزند یا کاری بکند. وضع روحی او آن جا آشکار می شود که به سیاه چادرهای نزدیک ده، نزد دوست نقاش خود می رود و این دو با هم مانند متفکری اجتماعی مسائل «غرب زدگی» را به بحث می گذارند. معلم در گرما گرم همان مباحث از دید زدن به خواهر نقاش باز نمی ماند.[۲]

فقره های فرعی یا «اپی زودها»ی کتاب زیاد است (ازجمله

---

۱. نفرین زمین، ۴۱

۲. نفرین زمین، ۲۴۵

سرگذشت طولانی فضل الله جوان روستائی در فرار از ده به شهر و به سربازی رفتن و بقیهٔ قضایا) که سیر اصلی داستان را گاه در سایهٔ خود می گیرد. قصه، قصه عقاید است و بیشتر افراد با زبان و بیانی سخن می گویند که از آن روستا و روستائی نیست. به رغم این نقص ها داستان جاندار و پرکشش است. از توفیق های نویسنده باید از تصویرهای پی درپی و کوتاهی که برای تجسّم صحنه ها آمده است یاد کرد. تصویر صحنه ای که گرگ کودك مدرسه را می خورد، وصفی است موجز و تصویری. نویسنده در این جا هراس و سوگ عظیمی را درون دل خواننده رسوخ می دهد. معلم در اطاق خود نشسته که صدای های و هوی روستائیان برمی خیزد: «هوا تاریک شده بود امّا روشنائی برف که بر زمین نشسته بود در هوا می تراوید، و خبر در چشم ها خوانده می شد.» معلم و دیگران به کُشتنگاه کودك می رسند: «اول لکه های سیاه بر روی برف، بعد جای پاهایشان سه انگشت جلو و یکی عقب. بعد یک جا برف بدجوری آشفته بود. یعنی صحنهٔ جدال؟ و میان خودشان؟ یا پسرك هم مقاومتی ... که دوتا ازبچه ها به گریه افتادند» مرگ کودك نامستقیم بیان می شود: «اول کیفش را پیدا کردیم، بعد یک لنگه کفش را و بعد یکی دوتا پارچه» سپس حالت درونی راوی «... که دیدم دلم دارد بهم می خورد. خودم را ... کشیدم کنار و دو مشت برف به صورتم مالیدم و دندان هام که از سرمای برف آزرد حالم جا آمد و دیدم که ستاره ای افتاد ... هرچه بود قندیل های از یخ بستهٔ ستارگان آویخته بود» و بعد تصویر چهرهٔ کودك که طُرفه است و سوگ بعدی را دو چندان می سازد: «و چه پسری؟ وقتی می خندید درست انگار که گلی می شکفد. تنها لب هاش به خنده باز نمی شد یا پرّه های بینی و خطوطی

که کنار لب‌ها می‌افتد، تمام صورتش می‌شکفت و خون تا پشت گوشش می‌دوید.»[۱]

صحنهٔ خلوت معلم در سکوت نیمه شب نیز به زیبائی پرداخته شده است:

ستاره‌های درشت در آسمان آویخته و خیلی نزدیک. درست همچون دانه‌های تازه از دریای نور بیرون کشیده و نقره چکان ... آسمان به قدری نزدیک بود که به طالع بینان حق دادم و درد پلنگ‌ها را فهمیدم و نیز درد عاشقان را ... و سگی که به مدارا رانده بودمش به در پنجه می‌کشید و گفت‌وگوی مرموز بانگ خروس‌ها از پاس سوّم یک شب دهاتی خبر می‌داد، و از مردگان هیچ خبری نبود، نه اثری، نه ارثی، نه سایه‌ای، نه وهمی ... و ترس سایه‌ای گذرا در خاطرم افکند همچون گذر سایهٔ گنجشک دیر کرده‌ای، در نیمه روز چلهٔ تابستان بردشتی بایر امّا حضور نامرئی ده و آن آسمان عمیق و بلند و آن ستاره‌های در دسترس آویخته، و این گورستان تحوّل یافته، و سگی که رانده بودمش چنان بهم نزدیک بودند و چنان تنگ هم نشسته ... که هیچ جائی برای ترس نبود. همه جا پُر بود. پُر از چیزی ورای قبرستان و مدرسه. پُر از چیزی برتر از مقایسه‌ها و غمها و دردسرها. و چه تسلائی! و چنان عظیم که خجالت کشیدم به دستاویز روشنائی زرد و چرکین یک فتیلهٔ نفتی بیاویزم. چراغ را کُشتم و در نور ستارگان بر فرش خاکی و بی‌نشانهٔ مدرسه و به انتظار خوابی که نمی‌آمد، به استحاله‌ای تن در دادم که از قبرستانی مدرسه‌ای و از ستاره‌ای شعری و از درویشی معلمی می‌سازد.[۲]

---

۱. نفرین زمین، ۱۵۵ و ۱۵۶

۲. نفرین زمین، ۶۷ تا ۶۹

یکی دیگر از ویژگی های «نفرین زمین» نشان دادن رسم ها و دورنمای برونی و وضع درونی روستا و طرز تقسیم زمین و آب و روحیهٔ روستائیان است. آل احمد چنان که در «اورازان» و «تات نشین های بلوك زهرا»و «سرگذشت کندوها» ... نشان می دهد آگاهی زیادی دربارهٔ روستا دارد و آن را از درون وصف می کند. او در توصیف سیاه چادرها می نویسد:

دم غروب بود که رسیدم. بهار با همهٔ خنکا و بویش در هوا بود و خشکرود کنار آبادی هنوز معبر چوبی بود از الباقی هرزه آب بهاره و بر دامنهٔ تپه ای که به آن می پیوست سیاه چادرها، نچ و سنگین و وصله دار، به طناب های بالائی خود آویزان. چهار تا بودند و میان هردوتای از آنها با تیغ و گون حفاظی ساخته برای احشام ...[1]

و در توصیف خرد روستا:

دهی مثل همهٔ دهات. یک لانهٔ زنبور گلی و به قد آدمها. کنار آب باریکه ای یا چشمه ای یا استخری یا قناتی ... که افتادیم توی کوچهٔ اصلی، از زیر ردیف بیدها می گذشتیم و سپیدارها، بیدها گرد گرفته و خفه و سپیدارها دلباز و بلند ... و چشم های ریز و درشت بر تنه هاشان مانده.[2]

و در توصیف کودکان مدرسه:

تا پایم از رکاب کامیون به زمین رسید بچه ها هورا کشیدند، و کف زدند و دهاتی ها برگشتند و نگاهی. و سایهٔ ریشخندی روی صورت چندتاشان. ولی دست زدن بچه ها اصلاً صدا نداشت. انگار نمد به کف

---

۱ و ۲. نفرین زمین، ۲۳۷ و ۹ و ۱۰

دست هاشان بسته بودند.[۱]

و در وصف آدمها:

درویش به صدای پای ما برگشت. چپقش را به یک حرکت خالی کرد که جرقه هایش را باد بلعید، و برخاست. در سایهٔ بیدها و تپه، که دیگر سایه نبود و چیزی از شب با خود داشت. اول ریش دراز سیاهش را دیدم و بعد کفنی راسته اش را و بعد صورت سیاه و استخوانی اش را.[۲]

و در توصیف پسر مالک:

پنجاه ساله مردی بود با شکم بزرگ و هیکل متوسط و تاسی وسط کله اش را با دستهٔ نازك و چسب خورده موهای طرف چپ پوشانده و سیگار فرنگی بدست ... ته چائی اش را سرکشید و پکی به سیگارش زد که دودی شیرین داشت و بیشتر عطر بود تا دود.[۳]

اوصاف دیگری نیز در کتاب وجود دارد که مهم است از آن جمله صحنهٔ پشک انداختن برای کشت دیم در حضور بی بی. و صحنهٔ گفت وگوی درویش و معلم دربارهٔ عوالم روستائی و شهری و ... هدف نویسنده در داستان نشان دادن ریشه کن شدن روستائی است از ده و اثبات بدی دور شدن از آئین های کهن. منظومهٔ روستا، با مالک، زارعین، احشام و گله و درخت ها و درویش و خوشه چین هایش، با تعزیه، شاهنامه خوانی و طرز کاشت و برداشتش همساز است و هرکس در جای خویش است. ناگهان ماشین و عوارضش سرمی رسد و این منظومه را

---

۱. نفرین زمین، ۲۳۷ و ۹ و ۱۰

۲ و ۳. نفرین زمین، ۱۹ و ۷۵

بهم می ریزد. آمدن ماشین و تراکتور به روستا خیلی چیزها را عوض می کند، روستائی که به شهر رفت و سینما و تئاتر دید دیگر دلی به سخن نقال نمی دهد. راه چاره چیست؟ آیا باید از ماشین و خرمنکوب و جادهٔ اسفالته گذشت و با وضع پیشین ساخت یا جامعهٔ روستائی را به واحدهای زراعی امروزیه درآورد که حتی آبیاریش نیز ماشینی است؟

گمان می رود که آل احمد با هردو وضع مخالف است. نه می توان از ابزار جدید دست برداشت و نه می توان از رسم و رسوم بومی دل کند. این است جنبهٔ غامض درونمایه ای که او در نفرین زمین پیش می کشد و خودش نیز پاسخ مُنجز و عملی برای آن ندارد. به نظر ما اهمیّت درونمایه اجتماعی کتاب درجای دیگری است. او به اصلاحات ارضی دورهٔ شاه و رویّه حکومت آن روز مخالفت می ورزد. اصلاحات ارضی باسمه ای که مناسبات کهن روستا را بهم ریخت و مناسبات بسیار بد و زشتی را به روستا تحمیل کرد. از زارع رنجبر و هنرمند ایرانی عملهٔ ساختمانی شهری ساخت، جوانان روستائی را به شهر آورد و بلیط فروش و پا رکابی اتوبوس و عامل فروش اجناس قاچاق کرد. تغییر دادن فرمایشی و ناگهانی جامعه و بدون درنظر گرفتن مراحل رشد و تربیت مردم همان نتایجی را به بار می آورد که آل احمد و دیگر نویسندگان خوب ما نشان داده اند. مهاجرت بی رویّه روستائی به شهر، خالی شدن روستا و بهم خوردن نظم اجتماعی و تراکم افراد مصرف کننده. این جنبهٔ دردناك قضایا را آل احمد به هنرمندی نشان می دهد. البته مسائل دیگری نیز هست. نظم قدیم روستا بهر تقدیر حقیقتی در خود داشت و هماهنگ بود. امّا «نظم» بی نظم جدید افزارواره است و معیارش سود بیشتر. آل احمد با اندوه و اشتیاق به گذشته می نگرد و از فقدان جهان

ارزش های سنتی خشمگین می شود. در نظم کهن هرچیز سرجای خود قرار داشت و تعاون و شفقت و کمک به دیگران، الفاظی تهی از معنا نبودند. امّا در نظم ماشینی امروز افراد موجوداتی هستند متفرق و منتشر و بردهٔ ماشین. درگذشته انسان ها اصیل، ساده تر و کاملتر بودند.

نفرین زمین از همین ارزش های کهن سخن می گوید که نظم افزاروارهٔ جدید آن ها را در معرض خطر قرار داده است. این مشکل در «غرب زدگی» به زبان استدلال و در «نفرین زمین» به زبان داستان بیان می شود. آل احمد می گوید ما غرب را نمی شناسیم. فقط کورکورانه از رسم و اخلاق و ظواهر آن تقلید می کنیم بی آنکه به اصول اولیه ماشین یعنی به علوم جدید آشنا شده باشیم[۱] (این همان درونمایه ای است که پیش از او در «اروپائیگری» و «تسخیرتمدن فرنگی» و پیش از این ها در آثار طالب زاده طرح شده بود.) اکنون مصرف کننده فرآورده های ماشین هستیم و این را غرب استعماری به ما تحمیل کرده است. از ماشین می توان سود جست مشروط بر اینکه آن را به خدمت خود درآوریم، نه هدف بلکه وسیله اش بدانیم برای از بین بردن فقر و تأمین رفاه مادی و معنوی برای همهٔ خلق[۲] (البته در جائی نیز می گوید حتی اگر ماشین را ساختیم باز غرب زده خواهیم بود)

آل احمد بیشتر نگران انقطاع فرهنگی است. جامعه باید به سنت های خود تکیه کند و در حوزهٔ تاریخ خود ریشه بدواند. از ارثیه ایرانی و اسلامی و اهمیّت آن آگاه شود و معیارهای زندگانی و هنر و ادب خود را از دست ندهد.[۳] در این صورت است که می تواند در جهان پرآشوب

---

۱ و ۲ و ۳. غرب زدگی، ۲۵، ۱۱۹، ۲۰۸، تهران ۱۳۴۱

کنونی برپای خود بایستد، زندگانی روحی و معنوی اش را تداوم بخشد و دعوی استقلال کند.

# جزیرهٔ سرگردانی*

(سیمین دانشور)

---

*. چاپ نخست ۱۳۷۲

«خوب، سرگشته‌ام. کی نیست؟ کرهٔ زمین سرگردان است. من هم یکی از ساکنان کرهٔ زمینم». (ص ۲۵۵)

رومان «جزیرهٔ سرگردانی» (۱۳۷۲) داستان سرگردانیها و راه‌جوئی‌های جوانان و مبارزان دههٔ ۱۳۵۰ به هنگام 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. گفتگوهایی 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:

«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». (ص۱۶۵)

سلیم می گوید:

«من هم به مبارزهٔ مسلحانه اعتقاد ندارم، مبارزهٔ مسلحانه امکان دموکراسی را از بین می برد». (ص۱۶۵)

صدای دیگر صدای «هستی» است. او دختر ۲۶ ساله هنرمند و زیبایی است. نقاشی می کند، کتاب می خواند و از طرفداران آل احمد و سیمین دانشور است. البته در زمینه های هنری، سیاسی و اجتماعی باورهای خود را داراست و مستقل است، یا می کوشد مستقل باشد. از آنجا که زن است، با نگاهی مردد و کنجکاو به رویدادها و اندیشه ها می نگرد. 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 مجادله ها و گفتگوها و راه جوئی های مردان صدای درونی او را می شنویم که می گوید:

«کدام روشنفکر انقلابی؟ کدام توده های مردم؟ یک مشت شبه روشنفکر به جان هم افتاده اید ... و توده های مردم که هر را از برنمی دانند». (ص ۱۶۶)

با این همه، «هستی» بی علاقه به کار سیاست نیست. وقتی می شنود مراد و گروه او زیر ضربه قرار گرفته اند، خطر می کند و به «شهر حلب» (کوی فقیرنشین ها) می رود، مراد زخمی را به خانهٔ خود می آورد و در درمان او می کوشد، در همان زمان در ادارهٔ خود با قرطاس بازی و فساد اداری می ستیزد. نقاشی می کند، در محافل روشنفکری و دینی هر دو شرکت می جوید. از ستمگری، ریا و ناراستی بیزار است، صداقت و پاکی را دوست می دارد، بذله گو، ساده و در عین حال زیرك و توادر و

مهربان است. نمونهٔ کاملی از یک دختر تحصیلکردهٔ ایرانی است که به سنتها و رسمهای ارزشمند بومی پایبند است. نه غرب زده است، نه اُمل. جرأت و پشتکار دارد. حتی زمانی که سلیم در خواستگاری تعلل می کند و کار را به امروز و فردا می کشاند، خود پای پیش می نهد و می گوید به شرایطی حاضر است زن او شود. پیداست که چنین دختری برای کار سیاسی به الگوی مبارزاتی دههٔ ۵۰ ساخته نشده و از همین روست که او را در عرصهٔ مبارزهٔ مستقیم با حکومت آن روز نمی بینیم.

اما به هرحال بر اثر رهنمودهای آل احمد و بانو دانشور به اجتماع و نیک بختی اجتماعی فکر می کند و در پشت صحنهٔ مبارزه به مراد و دیگران یاری می رساند. مبارزه های سیاسی گروهها در آن زمان آن طور که در واقعیت بوده و به گونه ای که در رومان بازتاب یافته [به گونهٔ بریده بریده یا خاطره ای با روایتی] در اینجا چندان مورد نظر نگارندهٔ این سطور نیست و افزوده بر آن، این خط سیر مبارزاتی در رومان خوب پرورده نشده و به گزارش نامه بیشتر شبیه است تا به داستان. عیب عمدهٔ این بخش از رومان این است که نویسنده با کار مبارزه مخفی آشنایی چندانی ندارد و روی هم رفته شنیده های خود را نقل می کند. در کار مبارزهٔ مخفی هیچ گاه مبارزی از پشت تلفن مسایل را با دیگری در میان نمی گذارد یا در گفتگو با اشخاص ـ حتی با دوستان و نزدیکان ـ سرنخی از کار خود و گروه خود به دست نمی دهد. اگر جز این کند، یا دیوانه است یا ناشی. افزوده بر این، هراس و پیچ وخم مبارزه مخفی را کسی می شناسد که زمانی در این عرصه به آزمونی دست زده باشد. در پیوند با این مسایل، این بخش از رومان را که مستقیم یا نامستقیم به وصف آن قسم مبارزه اختصاص یافته اساساً نمی پسندم و در قیاس با آن می توانم از

رومان «سالهای ابری» درویشیان نام ببرم که در جلدهای سوم و چهارم رومان خود صحنه های مبارزه با عوامل ساواك و دستگیری و شکنجه مبارزان را به خوبی وصف کرده است. تنها موردی که نویسنده در کار خود در این زمینه موفق است، مبارزهٔ «شهر حلب» نشینان است. مردمی که در جنوبی‌ترین نقطهٔ تهران زیست می کنند و در فقر و بیماری و فساد و شوربختی غوطه ور هستند. این فقیران و محرومان در عین محرومیت و فقردارای احساس والای انسانی اند.

«در شهر حلب خورشید به آوارگان و بچه های کرایه ای زُل زده بود و در آسمان ابری نبود تا بگرید. بچه های نیمه لخت با یک توپ پلاستیکی در زمین بایر جلو آلونکها فوتبال بازی می کردند، اما نه از دروازه خبری بود، نه از دروازه بان». (۲۳۲) مردم این «شهر» صاف و مستقیمند. هنگامی که بر اثر گفتارهای آقا شیخ سعید و سلیم و دیگران به ستمی که برایشان می رود آگاه می شوند و در می یابند مبارزهٔ ضد ستمگری، «جهاد» و وظیفهٔ انسانی ایشان است، دیگر عذر و بهانه نمی آورند و مرد و مردانه وارد عرصهٔ نبرد می شوند. هنگامي که هستي به یکی از ایشان مي گوید عملیات فردا به هم خورده، او می گوید:

«سی چی بهم خورده؟ این همه یار گرفته ایم. چماقها حاضره، حلب بنزین، آجر. پلنگ عباس بنزین می ریزد رو ماشین های دم برزن و سهند کبریت می کشد و ما زن و مرد می ریزیم تو و شیشه و اثاث را خرد می کنیم. داد می زنیم: ما خانه می خواهیم، نان و آب می خواهیم. محال ممکن است موقوف بشود. قیامت می کنیم». (ص۲۳۳)

این مبارزه البته در آن دورهٔ پر اختناق شکست می خورد. آقا شیخ سعید را در زندان اعدام مي کنند و او به شهادت می رسد، اما مبارزان،

این نبرد و همچنین اعتصاب کارگران کارخانهٔ چیت سازی را نقطهٔ عطف مبارزهٔ مردم ایران می‌دانند. در رومان مبارزهٔ دههٔ ۳۰، دورهٔ اوجگیری مبارزهٔ جنبش ملی نیز یادآوری می شود. پدر هستی در یک راهپیمایی خیابانی تیر می خورد و کشته می شود. مادر او (مادربزرگ هستی) خانم توران نوریان که خود از طرفداران جنبش ملی است به یاد فرزند می موید و زاری می کند، اما عشرت خانم (مادر هستی و عروس او) که اکنون به آقای گنجور شوهر کرده و در رفاه غوطه ور است، از مرگ شوهر سابقش به هیچ رو متأثر نیست و حتی باور دارد که او به تصادف کشته شده، نه در میدان مبارزه. بین مادر بزرگ و عشرت خانم ورطه ای عظیم از اختلاف و سوء تفاهم ایجاد شده. توران خانم و مهرماه مدام به وسیلهٔ تلفن سربه سر عشرت خانم می گذارند و او را به بی عاطفگی متهم می کنند. در یکی از این مکالمه های تلفنی مهرماه با دگرگون کردن صدا، عشرت را حسابی چوبکاری می کند:

«هنوز سال شوهر ناکام قهرمانت نشده بود، بچه هایت را بی مادر گذاشتی و رفتی زن گنجعلی خان گاراژدار شدی. چرا دیگر دست از سربچه ها [مراد هستی و برادر او شاهین است] برنمی داری؟

عشرت خانم هم از آن پاردم ساییده ها است و در جدال لفظی کوتاه نمی آید:

ـ چاخان نکن. می دانم کجاش می سوزد؟ پسرش نه قهرمان بود و نه در راه مصدق شهید شد ... چه شهادتی؟ من و حسین می رفتیم لاله زار خرید، بعد از هرگز می خواست یک لباس تابستانه برایم بخرد و یک چادر نماز برای ننهٔ گور به گوری اش ... از خیابان اکباتان رد می شدیم، 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. سروصدا بود اما تیراندازی نبود. حسین از پشت ماشین سرك کشید، تیر خورد وسط پیشانی اش. من یقه ام را پاره کردم، جابه جا مرده بود. حالا دیگر صدای عشرت هم شکسته، گوشی را می گذارد». (ص ۱۱۱)

این قسم اوصاف به هرحال نمی تواند از رومان «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؟» استروفسکی و این گونه آثار می بینیم، دوره ای و استوار بر بنیاد هیجان انگیزی است و منطق غامض واقعیت را در ساحتی یگانه، ساده می کند. رومانهایی که نام بردیم ساختار حماسی دارند. عنصر اساسی حماسه همانا جدال است (Agon). جدال و ستیزه البته آن طور که در «جنگ و صلح» تالستوی یا در «داشتن و نداشتن» همینگوی آمده، از روایت صرف رویدادها فراتر می رود و حتی بُعد فلسفی و جهانی پیدا می کند. شخصیت اصلی رومان «داشتن و نداشتن» موتور لنجی دارد و به کارهای ممنوع و قاچاق می پردازد، و در این عرصه با قدرت رسمی رویاروی می شود. او یک تنه با این قدرت عظیم می رزمد، اما حریف نبرد را نمی شناسد. در پایان کار، آنجا که در نبرد با «پلیس فدرال» از پا درمی آید درمی یابد که نه با قدرتی شخصی، بلکه با قدرتی سازمان یافته و ماشینی رویاروی بوده است و این تعبیر تازه ای از نبرد حماسی است که همینگوی با قدرت و هنرمندی بسیار به بازنمایی و تجسم آن توفیق یافته. اما در رومان «جزیرهٔ سرگردانی» مبارزه ها از حاشیه و اغلب از دیدگاه «هستی» وصف می شوند، به گونه ای که در

ساختمان داستان به خوبی جوش نخورده اند. در اینجا ما تصاویر دوری از مبارزه را می بینیم، تصاویری از پشت دریچه های اتاق، از فراز مهتابی ها، از دید و روایت اشخاص و مراد را در عرصهٔ مبارزه نمی بینیم. وقتی زخمی و تبدار به خانهٔ توران خانم می رسد، به پیش نما می آید. شخصیت اصلی رومان (هستی) اساساً از قبیلهٔ مبارزان نیست. همان طور که باید باشد، شخص مردد و سرگردانی است و به سلیم می گوید:

«من قاطی پاطی هستم. گاهی فکر می کنم چپ انسان دوستم و هوادار خلیل ملکی و گاهی فکر می کنم به قدرت تحرك مذهبی معتقدم و پیرو جلال آل احمد یا به قول شما به دینامیزم مذهبی. گاهی فکر می کنم تنها به هنر روبیاورم با برداشت درست سیاسی و اجتماعی، اما چه برداشتی درست است؟» (ص۸۷)

افزوده براین، سیمای مبارزان ـ از هر دو گروه ـ به نحو مغشوشی تصویر می شود. اوصاف دو شخص عمدهٔ مبارزه در رومان (مراد و سلیم) اغلب کلیشه ای و سطحی است. نویسنده نمی تواند درون این اشخاص را نشان بدهد و بیشتر عکس ساده ای از ایشان و کنش و واکنش هایشان را به دست می دهد. برای نمونه سلیم در پاسخ هستی که می پرسد: مبارزهٔ سیاسی خاص مردان است؟ می گوید:

«نه، اما شما پتانسیل و کاپاسیته 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 ...» (ص۸۷)

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 این طور حرف بزندو با زبانی سراسر مستعار و ملمع و ساختگی ادای مقصود کند؟ مگر اینکه گمان بریم نویسنده می خواهد زیر آب اعتبار سلیم را ـ که به خودی خود از شخصیتهای جذاب رومان است ـ بزند و او را به استهزا گیرد و البته با بیانی از این دست نیز در این کار توفیق نمی یابد. نویسنده به تقریب در همه جا سلیم را شخصی فهمیده، دردمند و عارف پیشه می شناساند و این گونه سخن گفتنها نه فقط درون او را نشان نمی دهند، بلکه با خصایل اساسی او ـ که در رومان آمده ـ نیز همسازی و همنوایی ندارند.

به این ترتیب می توان پرسید مزیت رومان «جزیره سرگردانی» در چیست؟ ساختار رومان چگونه است؟ و به سوی کدام هدف می رود؟ پاسخ این پرسشها دشوار است، زیرا کتابی که به بحث گذاشته ایم، جلد نخست مجموعه ای سه گانه است و دو جلد دیگر آن هنوز به چاپ نرسیده. با در نظر گرفتن همهٔ جهات و زمینه های موجود جلد نخست، می توان گفت این رومان نه داستان مبارزهٔ سیاسی، بلکه سرگذشت پرفراز 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 می شوند و خصایل زن طبقهٔ متوسط و تحصیلکرده ایرانی را به نمایش می گذارند. زری که در آغاز رومان «سووشون» شخص بی طرفی است و می کوشد مانع از ورود نتایج مبارزهٔ سیاسی یوسف خان به خانه اش شود، در پایان رومان و پس از شهادت شوهرش متحول می شود و به میدان مبارزه می آید و عزم می کند به دست پسرش (خسرو) تفنگ بدهد. تأثیر افکار آل احمد بر این رومان نمایان است و بانو دانشور به

شیوهٔ خود سخن شخصیت اصلی کتاب «نون و القلم» را تکرار می کند: «کسی که فرار می کند از خودش سلب حقیقت می کند ... برای من مؤثرترین نوع مقاومت در برابر ظلم، شهادت است». (ص ۲۰۲ تا ۲۰۴) البته در «جزیرهٔ سرگردانی» تأثیر افکار آل احمد و خود او نیز حضور دارند، اما این تأثیر در برخی گفتگوها ورویدادها دیده می شود نه در ساختار و بافت رومان. بانو دانشور اینجا در ترسیم چهرهٔ «هستی» بُعد دیگر زندگانی زن ایرانی و ویژگیهای دوره ای حیرت انگیز و سرگردانی آور را به نمایش می گذارد رومان از نظر داشتن خط طولی سیر تحول «هستی» کلاسیک است، اما از جهت برگشتنگاههای یادآوری کننده و حضور در حوزه دانستگی اشخاص داستان به رومان نو نزدیک می شود. رومانهای نو چنان که می دانیم، داستانهای روان شناختی و از نظر مدار تاریخی آخر زمانی هستند. اینکه جهان امروز در اقیانوس آشوب و اضطراب دست و پا می زند و به تعبیر الیوت به «سرزمینی ویران» بدل شده، به شدت در ادب مدرنیسم حضور یافته است و شعر «رستاخیز دربارهٔ مسیح» ییتز (W.B.Yeats) گواه این معناست:

**اشیاء از هم دور می شوند**
**مرکز توانایی نگهداری آنها را ندارد،**
**آشوب محض جهان را فراگرفته**
**موج آلوده به خون، عنان گسسته است**
**و همه جا آیینهای پاکی و بیگناهی غرقه می شود.**

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 نمی شود، سخن می گوید. 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 بتواند اشیاء را نگاه دارد و آنها را در ترکیبی جدید مشارکت دهد، پوشیده نیست. سیمین دانشور در «جزیرهٔ سرگردانی» چه در عرصهٔ خانواده و چه در اوصاف زندگانی و کار مبارزان می کوشد به درون آشوب جهان جدید رسوخ کند، گرچه ما خوشبختانه از آن بسیار دوریم و فقط پشنگه هایی از آن بر اندیشه های ما ریخته است. سرگردانی هستی، سرگردانی فردی نیست و به ویژه در دههٔ پنجاه همگانی بوده است. برای زری قضایا روشن و توضیح پذیر بود، اما برای هستی بغرنج و تودرتوست. به این ترتیب «جزیرهٔ سرگردانی» چند گام از اندیشه های آمده در «سووشون» جلوتر برمی دارد، و برای برطرف ساختن آشوب می کوشد در درون آن به جستجو بپردازد. ایران دههٔ پنجاه برخلاف گفتهٔ حاکمیت آن روز «جزیرهٔ ثبات» نیست، «جزیرهٔ سرگردانی» است.

با این همه مزیت رومان از لحاظ نگارندهٔ این سطور در چیز دیگری است، یعنی در ترسیم صادقانه زندگانی زن و خانوادهٔ ایرانی که به رغم تحولات و تلاطم های بسیار و تهاجم آیینها و رسمهای غربی ـ چنان که در رومان می بینیم 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 تلاطم ها و تهاجم ها قرار می گیرند. زندگانی آنها زندگانی فرنگی است و نمونهٔ اشرافیت وابستهٔ آن روز ایران. تجمل پرستی، آزادی (بخوانید بی بندوباری) نوع غربی، غرقه

شدن در مُد و الکل و دود، بوزینگی در پذیرفتن هرچه از فرنگ می رسد و بی اعتنایی به آنچه محلی و بومی است ... خانوادهٔ گنجور را به لب پرتگاه و عشرت را به آستانهٔ خودکشی می راند. اما نویسنده نشان می دهد که این زندگانی تجمّل پرستانه، دروغین و سطحی است و جز شوربختی حاصلی ندارد. وقتی کار دشمنی و اختلاف عشرت و شوهرش بالا می گیرد، عشرت آن تجمل و زندگانی دروغین و کابوس وار را رها می کند و از خانه می گریزد. آقای گنجور، هستی، بیژن (نابرادری هستی) و همهٔ خویشان به جستجوی او برمی آیند. اضطراب مدتی همه را در خود غرقه می کند، اما سرانجام عشرت را می یابند و به خانهٔ مادربزرگ بازمی آورند. بازگشت عشرت به نزد مادرشوهر سابقش (توران خانم) و تنبّه او از آن زندگانی بی ثمر ... بازگشت زن غرب زده آن دههٔ ایران است به خانهٔ بومی خودش:

«عشرت دست توران جان را بوسید و گفت به شما پناه آورده ام تا مرا هم مثل «هستی» آدم بکنید».

این تحوّل عشرت و بازگشت او به خانهٔ بومی به خوبی در ساختار داستان با سیر تحول هستی ـ که جاذبهٔ رومان بیشتر بسته به وجود اوست ـ جوش خورده 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 می برد.

در ادب زنانهٔ غرب کوشش می شود نظام ارزشی و معنوی مردانه از میان برداشته یا دست کم بی اثر شود. از زن خواسته می شود تمنای خود

را در نوشتار خود بگنجانند. فرادهش مردسالاری اغلب موفق شده صدای زنان را از آنها بگیرد. زن باید خود را از منع ها رهایی بخشد و شایستگی های خود، تمنای خود و حوزهٔ پهناور هستی خود را که با مُهر و موم نگاهداری شده، بازیابد. (راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، رامان سلدن، ترجمهٔ عباس مخبر. ص ۲۸۷ـ۲۸۶، تهران، ۱۳۷۲): در این ادب زنانه دو گرایش کاملاً متضاد نمایان است. نخست گرایشی که می خواهد شأن اجتماعي زن را بالا ببرد و ستمی را که بر او می رود عریان سازد و او را آگاه کند که زن می تواند همدوش مرد در کارهای اجتماعی مشارکت جوید. این گرایش همان است که در داستانهای سیمین دانشور، به‌ویژه در «جزیرهٔ سرگردانی» او باز تابیده شده، گرایش دوم گرایشی است که به عرصهٔ جسم و جنس می پردازد و مروّج نوعی بی بند و باری و مخرّب اساس خانواده است. گرایش دوم در جامعهٔ ما جایی ندارد و همان طور که زندگانی عشرت نشان می دهد، روابط زن و مرد را کدر و مغشوش و بنیاد خانواده را متزلزل می سازد.

توران خانم و هستی دو زن کارآمد و مهرورزند و به ارزش خود و کار خود واقفند. اعتبار زن را در انجام وظیفه او می دانند نه در بی بند و باری. از سوی دیگر، هردو در فعالیتهای اجتماعی مشارکت دارند (توران خانم سالها دبیر ادبیات بوده است). تجدد خواهی آنها، تجددخواهی خردمندانه و واقعی است. هستی در همان زمان که فرادهش های بومی و آیینی را پذیرفته است باور دارد که استقلال اقتصادی زن باید حفظ شود و در پاسخ این پرسش سلیم که «می خواهید بعد از ازدواج به کارتان ادامه دهید؟» بی درنگ پاسخ می دهد: «البته، برای استقلال مالی». نتیجهٔ سلطهٔ اقتصادی مرد، استثمار هرچه بیشتر

زن است، ولی سلیم که جامعهٔ خود را خوب می شناسد، می گوید: «نمی خواهم زنم هم در خانه کار کند و هم در اداره، هم بچه داری کند و هم شوهرداری، فرسوده می شود. فکرش را بکنید، بچه ها را صبح سحر از خواب ناز بیدار کردن و مثل توپ فوتبال به عمه و خاله و مادربزرگ پاس دادن تا خانم برود اداره. آیا کار درستی است؟». (ص ۴۱)

در رومان استقلال و حتی حسابگری هستی البته به قسم دیگری نیز طرح می شود. هستی باور دارد که عاشق شخصیت نیرومند مراد است. البته شخصیت جذاب و وضع خوب مالی سلیم را نیز می پسندد، اما زمانی که می بیند مراد غرقه در کار سیاسی است و کار خواستگاری را به امروز و فردا می افکند، زود موقعیت خود را تشخیص می دهد و خواستگاری سلیم را می پذیرد. این انتخاب البته هیچ رابطه ای با آگاهی یا باور سیاسی ندارد. حس زنانگی وی به او می گوید ازدواج با مراد به سامان نمی رسد و پایه اش بر آب است:

«ته دلش لرزید. عهد کرده بود که دیگر آلت دست مراد نشود، مثل همهٔ زنهای روزگار شوهر کند و بچه به دنیا بیاورد. با سلیم پیمان بسته بود که کاری به کار سیاست نداشته باشد [گرچه] می دید سیاست است که دست از سر او برنمی دارد». (ص۱۳۸)

با این همه، «هستی» مانند همهٔ زنهای روزگار نیست، بوی سیاست و هنر به دماغش خورده و به این آسانی نمی تواند 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 رومان است که بیش از هرجا در درون «هستی»

می گذرد. البته این حیرت و سرگردانی در سلیم و عشرت و گنجور نیز هست، اما نه به شدتی که در وجود هستی می بینیم. عشرت پس از گذر از معبر دوزخی بی بند وباری به زندگانی خانواده برمی گردد و سلیم در زمینهٔ کار زن بی هیچ تردیدی می گوید:

«من اگر جای هستی بودم زنانگی و هنر را انتخاب می کردم. عشق و هنر خواهران توأمند. برای زن هنرمند مسألهٔ 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 می گیرد». (ص ۲۹۲) «هستی» به هرحال به انتخابی آگاهانه دست می زند و سلیم را برمی گزیند، زیرا می داند که در خانهٔ او هم تأمین مالی دارد و هم می تواند به کار هنری اش ادامه بدهد. زمانی که به پایان جلد نخست رومان می رسیم این دو را در کنار هم می بینیم که قربان صدقهٔ یکدیگر می روند و هر دو از گزینش خود خوشنودند.

صحنه ها و ماجراهای فرعی (اپیزودهای) زیادی در رومان می بینیم که اغلب مجسم کننده و مؤثرند و در بافت و ساختار رومان به هم جوش خورده اند. از این جمله است صحنهٔ نماز و دعاخواندن توران خانم و مویهٔ او بر مرگ 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»، توصیف جامه ها و کارهای زنانه و به ویژه صحنهٔ جشن عید نوروز در خانهٔ آقای گنجور با حضور چند فرنگی که تجدد دروغین آن دوره را خوب نشان می دهد:

نخست توصیف حیاط خانه را می خوانیم: «آب الماسگون به استخر

می ریخت و شتاب داشت. چیزی نمانده بود که سر ریز بکند. در حاشیهٔ باغچه ها، گلهای بنفشه به آب زلال استخر آبی رنگ چشم دوخته بودند و با نگاهشان تمنّا داشتند که به آنها هم برسد. تمام گیاههای زینتی گلخانه بیرون کشیده شده بود». (ص۱۱۵)

سپس وصف اتاقها و تالار و سفرهٔ هفت سین و جامهٔ اشخاص می آید: «عشرت یک پیراهن بلند سفید با نخهای سیمین و زرین پوشیده بود که دوطرف دامن تا زانوها چاك داشت ... موهای بوربلندش را تا توانسته بود پیچ و شکن داده بود ... احمد گنجور هم آمد شلوار سفیدی به پا کرده بود و رویش لبادهٔ سفید گشادی پوشیده بود که تا مچ پا ادامه داشت و طناب مانندی را سه دور، دور کمرش بسته بود ... (ص۱۲۳) بعد آمریکاییها می آیند، هلن دختر مستر هیتی لباس قلمکاری بلند تنش بود و به کمربندش دوتا زنگولهٔ شتر آویزان بود ... به مچ پاهایش خلخال بسته بود». (ص۱۲۵) همه دور سفرهٔ هفت سین گرد می آیند. زن و مردی هندی نیز حضور دارند. گنجور از آیین نوروز، جشن زایش زمین و آسمان و فروهرها و هبوط آنها به زمین سخن می گوید. لعل بیگم دستهایش را به هم می زند و می گوید: «خدای من، پس آسمان ایران پر از فرشته است؟». (ص۱۲۶)

میزبانها و میهمانان به یکدیگر هدیه می دهند، اما این محفل دوستانه با ناآگاهی و بی ادبی مستر کراسلی تیره و کدر می شود:

«حاجی فیروز با دایرهٔ زنگی اش 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 کن. ارباب خودم چرا نمی خندی؟ کراسلی حاجی فیروز را هل داد که

در دامن هستی افتاد و دایرهٔ زنگی اش رها شد و هستی در هوا قاپیدش. کراسلی داد زد: برو به جهنم کاکاسیاه. از تو متنفرم بوگندو.

بیژن دست حاجی فیروز را گرفت و بلندش کرد و هستی دایرهٔ زنگی را داد دستش ... حاجی فیروز تقلا می کرد برود و هستی به کراسلی می گفت که 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 ... دوشیار سفید اشک در صورت سیاهش جاری بود». (ص ۱۳۲)

روی هم رفته اوصاف رومان از دیالوگ ها (گفتگوها)ی آن نیرومندتر است و به هرحال در مجموع سرگردانی و به آب و آتش زدن جوانهای دههٔ پنجاه را خوب نشان می دهد.

«جزیرهٔ سرگردانی» در لایهٔ اصلی خود، آنجا که «هستی» می کوشد جهان پیرامون خود را کشف کند، ویژگی «رومان نو» می یابد. کتاب با این جمله آغاز می شود: «سحر نبود ... نور از شیشهٔ پنجره پشت پلکهای هستی افتاد و به قلبش راه یافت» و چند سطر بعد «خواب می دید در سرزمین ناشناسی» است. خواب او وحشتناك است. زمینی سوخته، درختهای بی سایه، پرندگان مرده یا بال شکسته، گربه و سگهای بی دست و پا یا کور، بوی لاشه ها، ساختمانی فرو ریخته. هستی خود را می بیند که روی زمین دست می مالد، اما کلیدی پیدا نمی کند». (ص ۶)

هستی در پایان کتاب نیز خواب می بیند؛ این خواب درست متضاد با آن خواب است. «در جاده ای قدم برمی دارد بی آغاز و انجام، جاده ای

هموار با دیواره هایی از سروناز. نتیجه و نوهٔ سرو کاشمر؟ می رسد به استخر آت گلی، خودش چنان شفاف است که انگار نور در سراسر بدنش ساری است. اسب «قره قاشقا» از آب در می آید. کنار هستی می ایستد و می گوید سوار شو. می رسی. هستی می گوید: دیر وقت است. اسب: هیچ وقت دیر نیست، نترس! در اینجا کلید زرینی در دست هستی است که به همهٔ قفلها می خورد. هستی مانند پرنده ای در آسمان بی ابر در پرواز است». (ص۳۲۵)

ما در آغاز کتاب، در خواب هستی «دوزخی» می بینیم و در پایان کتاب در خواب او «فردوس» را. در فواصل کتاب صحنه هایی می آید به روایت مستقیم یا نامستقیم، رمزی و واقعی. گاهی روایت «هستی» به تعبیر نویسنده «دوری تند» پیدا می کند. سیلان دانستگی موج برمی دارد، برمی آید و سپس فرو می نشیند. گاهی «هستی» مکث می کند تا نویسنده روایت خود را از مادربزرگ و عشرت و سلیم ... به دست دهد. بافت رومان البته رمزی نیست، آمیخته ای از روایت مستقیم یا نامستقیم با سیلان دانستگی است.

اما بن مایه (Motif) رومان «رمزی» است. رمزهای خواب نخست هستی در مثل خالکوبی های چانه و گردن زنان با نقش مار، کژدم، ستاره، هلال ماه، گرما، از تشنگی له له زدن، زنهای دیگ بر سر، درختان سوخته ... اینها همه رمزهای دوزخی و ضدزندگانی هستند. در مثل آب که رمز یا نماد آفرینش، باروری، پاك شدگی است، در خواب نخست هستی موجود نیست. او کنار چاه آبی ایستاده، اما چرخ چاه ورسنی در دسترس نیست. صدایی می گوید: «کسانی که ریسمانی در دستشان بود و کسانی که کلید داشتند، همه گم و گور شده اند». هستی از

تشنگی له له می زند، درحالی 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 بی گل و گیاه که هیچ نمودی مژدهٔ رستگاری دربرندارد، مانند «زمین ویران» الیوت که در آن «دختر سنبل» مرده است و از صخره های خشک آبی بیرون نمی جهد. در خواب نخست هستی نمادها و رمزهای دیگر نیز از همین قسم هستند، درخت سدر (کُنار)، کلید گمشده، پرندگان مرده، زنهای خالکوبی شده. بی سبب نیست که به دنبال تصویرهای وحشتناك خواب «هستی»، مادربزرگ را می بینیم 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 می شود، اما لحظه ای بیش نمی پاید. 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 سلیم اند، فواره های حوضچه در اوج است و رشحه های زندگانی می پراکند. منتظران شفافند، آب و نور جاری است، کلید «آزادی و آزادگی» یا به تعبیر عارفان کلید «رستگاری» پیدا شده است. «سلیم می گوید: ترنج را چیدیم. آخ نگفت» (۳۲۵) اسب بابک خرم دین «قره قاشقا» از دل استخر بیرون می آید. این همان اسبی است که پس از کشته شدن بابک، قاتل او را سوار بر پشت خود چهار نعل به کوه سبلان می آورد و او را طوری به کوه می کوبد که قاتل تکه تکه می شود. اما خودش آن قدر اشک می ریزد تا استخر «آت گلی» پر می شود. 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. (۳۱۳) این اسب در خواب دوم هستی پدیدار می‌شود. نماد کهن رستاخیز نجات بخش (Sotre) در اینجا جلوه‌ای تازه یافته است، اما نماد مهمتر کتاب در قصهٔ «نارنج و ترنج» است. این قصهٔ زیبا و کهن 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 به گونه فشرد. سلیم گفت وقتی می‌چیدمش صدایش را می‌شنیدم که می‌گفت: آخ! نچین! آی چید. مگر از شاخه جدا می‌شد ... چرا سلیم به او ترنج داده بود؟ چرا هستی را به یاد نارنج و ترنج انداخته بود؟ آیا می‌خواست بگوید اگر بخواهم تو را بچینم فریاد خواهی کرد: آی چید!» (۴۴ و ۴۶)

هستی در یکی از تأمّلات خود، ترنج هدیه سلیم و عکس او را روی میز می‌گذارد و ابزار نقاشی را کنار دستش قرار می‌دهد. طرح اصلی نقاشی را شب پیش که دریافته دیگر «مراد» نمی‌آید به تصور آورده: دایره‌ای بزرگ، ترنجی تر و تازه با شاخ و برگ در وسط دایره، دایره‌ای درون دایرهٔ دیگر. نور بالا، نور محاط، نور محیط ... طرحهایی از چشم سلیم ... نیز می‌تواند پرنده‌ای در حال پرواز رو به چشم باز و تمام رخ سلیم بکشد که بالای سر ترنج قرار می‌دهد [پاسخ قبولی خواستگاری] یا طرح مبهمی از بدن خود درون ترنج بکشد [خواستگاری 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 شهزاده ای مغرور» است که روزی سوار بر اسب سرکشی از راه دور خواهد آمد. اسبی سپید. گستاخ و دوست داشتنی، مطلوب و ترسناك. اما در اینجا قصهٔ نارنج و ترنج را داریم که نویسنده در دل تأملات هستی جای داده است.

همین نماد در جای دیگر ویژگی منفی پیدا می کند. در طرحی که او برای سلیم می کشد، سیاهی حاکم است، به طوری که خود او نیز از آن وحشت می کند.

«درختی که از بار ترنج ها سرفرود آورده در مرکز، درختهای لخت یا کم برگ، درخت نارنج و ترنج را احاطه کرده اند. بر سر هر درخت بچه دیوی 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 هدیه ای نیست که بشود به کسی داد.

تحلیل بافت رمزی و تأملات هستی و سلیم نیازمند نوشتن رساله ای است. نویسنده این رمزها و تأملات را با مهارت در دل روایت گنجانده است. هر دو طرح «هستی»، تأملات پنهانی او را مجسم می کنند. چیدن دختر نارنج و ترنج و حالت رمزآمیزی که قصه کهن بیان می دارد (و می توانند از دیدگاه دانش «تحلیل روان» تفسیر شود) و آن شعف همراه با اندوه (حزن برادر کهتر عشق در ادب عرفانی که در خواب دوم هستی ناپدید می شود) که در رؤیاهای «هستی» بازتابیده شده، افزوده بر امتیاز زیبایی غم آلوده اش، معنایی استعاری نیز دارند که بر هوشمندان پوشیده نیست. مسامحه های لفظی و معنایی نیز متأسفانه در کتاب آمده که اگر از قلم نویسندهٔ تازه کاری بود، می شد 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 رومان است، گفتگو دربارهٔ مسامحه‌های قلمی نویسنده را به زمان دیگری وامی گذاریم.

# واگویه
# و داستانهای دیگر

(محمود اسعدی)

«واگویه» حاوی هشت قصه و همه به طور عمده دربارهٔ جنگند، به جز قصه های «حرف های سبز» و «حسرت» که دارای فضا و گفت وگو و ویژگی های داستانی اند، بقیه از وضعیت داستانی دور افتاده اند. نوشتن رویدادهای صحنهٔ نبرد برای نویسنده ای که عناصر اصلی هنر حماسی را دست کم بگیرد، همچون راه رفتن بر لبهٔ تیغ است. به همین دلیل نویسندگان ما هنوز در این زمینه توفیق چشمگیری به دست نیاورده اند. نبرد طولانی و سنگین هشت ساله برای داستان نویسان ما وضعی بوجود آورد که پیش از درگیری نبرد به سال ۱۳۵۹ ناشناخته بود، زیرا موقعیت تازه، صحنه آرایی و صناعتی می طلبید که نویسندگان معاصر ما در سدهٔ اخیر با آن ناآشنا بودند. سالیان درازی در ایران جز منازعه های کم دوام محلی و درگیری های 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 این رو نویسندگان ما در این زمینه نه تجربه ای داشتند، نه به آن می پرداختند.

از سه راه ممکن برای تصویر رویدادهای نبرد: شیوه های حماسی، نمایشی و طنز، نویسندهٔ «واگویه» شیوهٔ نخست را برگزیده است، یعنی خواسته تا نبردآزمایی رزمندگان ما را در رویارویی با دشمن نشان دهد. راوی «خط تنهایی» می گوید:

«ما تنها موفق شدیم یک شهر «بُستان» 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 بازپس گیری «بستان» به ما نزدیک می شوند و من صدای هلهله آنان را می شنوم».

در اینجا راوی قصه ـ که نوجوانی بیش نیست ـ نه از درون، بلکه از برون و در مقام یکی از سران نبرد سخن می گوید و این گفته ما را با موقعیت درونی او آشنا نمی کند؛ درحالی 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 می گوید، ما به او نزدیک تر می شویم. یا زمانی که فرمانده او که چندین ساعت است نخوابیده و پلک هایش را فشار می دهد و به صورتش گل می مالد تا به خواب نرود و از پا درنیاید، ما بیشتر در موقعیت خطیر نبرد قرار می گیریم. یا وقتی از زبان راوی می شنویم که «دلهره و اضطراب سراسر وجودم را گرفته و با کوچکترین صدایی از پشت خاکریز به عقب برمی گردم» و هم او می کوشد بر هراس خود چیره شود، با آنچه واقعی است مواجه می شویم. روایت داستانی با تک گویی درونی «حمید» شکل می گیرد. او هنوز به هیجده سالگی نرسیده و با تلاش بسیار به جبهه آمده و اکنون عملیات صحنهٔ نبرد را گزارش می دهد، اما آنچه می گوید آهنگی تراژیک و در بسیاری موارد کلیشه ای دارد و فقط گزارش است، نه قصه:

«مسلم است همه کشته خواهیم شد. این مسأله چنان واضح است که حتی فکر بازگشت هم به ذهن آدم نمی آید، اما اینکه چگونه بمیریم هنوز محل بحث است».

اینها افکار درونی حمید نیستند، بلکه مطالبی هستند که نویسنده به دهان او می گذارد. حمید خردسال در عرصهٔ نبرد جایی که انفجار بمب ها و ترکش ها جهنمی برپا کرده است، به خود می گوید:

«در این سپیده دم صبح [!؟] آیا کسی به فکر ما هست؟ آیا دستی به دعا برآسمان رفته است؟ آیا قلبی به تپش افتاده است؟ دلی شکسته است؟ چشمی گریان شده است؟ آیا امروز هم خروس خانه مان می خواند؟» (۷۵)

تمایز و تغییر لحن از حماسه به تغزل و غم انگیزی طبعاً بدون هیچ پیش زمینهٔ واقعی صورت گرفته است، افزوده بر اینکه تک گویی درونی «حمید» نه غموض عاطفی نوجوانی را در عرصه نبرد نشان می دهد، نه هراسناکی و موقعیت خاص نبرد را. من گمان نمی کنم که به وسیلهٔ شیوه هایی مانند تک گویی درونی بشود صحنهٔ کارزار را نشان داد و شخصیت رزم آوران را به قسمی استوار و در نظامی داستانی به طور هماهنگ مرتبط ساخت. این هم البته فقط به فن داستانی مربوط نمی شود. تجربه و روحیه و منش نویسنده نیز در اینجا دخیل است. از پس کلمات و ترکیب های نرم و تغزلی نویسنده، شخصی «نازك اندیش» و مهربان به دیده می آید که از زبان قهرمان داستان خود می گوید:

«ما آدمکش نیستیم! ما در اوان جوانی جز محبت و دوستی چیزی نمی دانستیم. 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 بی پیرایگی پرکنیم.» (۵۷)

در اینجا به کمک نویسنده عامل «اخلاقی مرسوم» به روی صحنه می آید و همه برای این است که درنده خویی خصم و مهربانی و

مردم دوستی رزم‌آور خودی را نمایان سازد. و همین گرایش است که خشونت صحنهٔ رزم را رقیق و کمرنگ می سازد. بیش از هرچیز باید گفت جنگ، جنگ است و معیارهای «اخلاقی» دیگری دارد و در این زمینه سخن از «آدم کشی» نباید به میان آورد. جنگی درگرفته و مهاجمان به سرزمین ما حمله آورده اند. در اینجا قضایا با آتش پولاد فیصله می پذیرد و تعارف هم برنمی دارد. 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. با کسی که آمده دست رزم‌آور را ببندد و مصالحه نمی شناسد و می گوید یا ناچار است بگوید: مرغ یک پا دارد، جز به شیوهٔ رستم پاسخ نمی توان داد. اسفندیار در برابر مصالحه جویی رستم که در آشتی می گوید: «زیرا در این زمینه همآورد رزم، خانگی است» هیچ کوتاه نمی آید و لجوجانه می گوید:

«جز از بند یا جنگ چیزی مگوی!»

رستم، جهان پهلوان که از گفت وگو با حریف خسته شده است و او را مصمم به نبرد می بیند، بار دیگر در لاك پهلوانی خود می رود و با خشمی حماسی فریاد برمی دارد:

«به او گفت رستم که ای شیر خوی
تو را گرچنین آمده است آرزوی
تو را بر تک رخش مهمان کنم
سرت را به کوپال درمان کنم!»

دو عنصر اصلی و مهم حماسی را در این گفته می بینیم: رستم هم رزم را می پذیرد و برای حریف رجز می خواند و هم حریف را

کوچک نمی‌شمارد (او را شیر خوی می‌نامد). این بیان آرام و نقلی فردوسی توانسته است 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 می‌شود، و دشمن نیز به طور کلی بی‌ارزش است و چیزی به حساب نمی‌آید. چنان که 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 زنگ زده‌ای حریف را به زانو درآورده به سوی اردوگاه اسیران می‌برد. سرباز خصم این طور فکر می‌کند و مراقب خود را این طور 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 این طور 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 آدم کشی 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 والا به جای اینکه روبه رویم بایستی، در کنارم

می ایستادی». (۳۱)

روایت ذهنی این دو ادامه می یابد. حریف، مزدور و دزد و دغل معرفی می شود. سرباز خودی خسته و تشنه و از پا درآمده با عزمی استوار به مدد اسلحه می خواهد او را در میان انفجارها به پشت خاکریز ببرد و سرباز خصم در فکر گریز است «حالا من مانده ام چه کنم. اگر اسلحه را ازت بگیرم، مجبورم ضربه ای بزنم والا باز هم مشکل درست می کنی. پس بیا و مردی کن. مرا به حال خود بگذار و برو. این طور هر دو خلاص می شویم». (۳۵)

در «واگویه» سربازان خودی به خطا به مکان استقرار حریف می روند و اسیر می شوند. اسماعیل سرباز خودی، حریفان را متجاوز می نامد و به شدت مضروب می شود. بعد سربازان خودی می رسند و حریفان به کمند اسارت می افتند. اما اسماعیل با نهایت ملاطفت با ضارب خود رفتار می کند و او را «برادر من» می نامد، به طوری که بر صورت حریف عرق می نشیند و سرش را به زیر می برد و خود اسماعیل نیز شرمسار می گردد. بعد نیز اسماعیل در صحنهٔ نبرد بعدی از پای درمی آید.

در قصهٔ «واله» مصطفی و مرتضی دو دوست شفیق به جبهه می روند. انفجار ترکش مرتضی را می کشد و مصطفی موفق به فرار می شود. اما مسؤول عملیات او را در کشته شدن مرتضی سهیم می بیند. مصطفی که با مهری عاشقانه مرتضی را دوست داشته، می کوشد ماجرا را توضیح دهد ولی درست از عهده برنمی آید: «مصطفی دیگر نتوانست تحمل کند. دست و پایش لرزید. دو آب راهه 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 نامه ای و در واقع وصیت نامه ای از جبههٔ نبرد بفرستد و با خود در کشاکش است که چه بنویسد. آیه ای بنویسد با ترجمه ای عالی یا به جانبازان و مستضعفین درود بفرستد؟ [این واژه به ظاهر این روزها جایش را به قشر کم درآمد داده است] فکر می کند بهتر است از «جمشید خان» که زمین آنها را گرفته و ضمیمهٔ املاك خود کرده است شکایت کند یا چند جمله ای برای «خان» بنویسد و دل او را نرم کند یا از سیاست و این جور چیزها بنویسد. سپس درمی یابد که همه حرف های خوب را بچه های دیگر نوشته اند. یا از آرزوهایش سخن گوید «عدالت اجتماعی برقرار شود و محرومین به حق خودشان برسند. بابام حقش را از جمشیدخان بگیرد» یا از قرض ها و طلب هایش بنویسد. اما قرض و طلبی هم ندارد. پس درمی یابد اصلاً هیچ چیز ننویسد، بهتر است (۸۳).

ما به طور دقیق در همین جاست که مشکل نویسنده ـ نه مشکل جوان روستایی ـ را پیدا می کنیم. نویسنده نامه حتی نمی خواهد «جمشید خان»ها را [اگر در واقع چنین کسانی موجود باشند، زیرا دورهٔ خان خانی مدتهاست سپری شده] از خود برنجاند.

گفتیم «حرف های سبز» و «حسرت» تا حدودی ویژگی داستانی دارند. در داستان نخست، «اسماعیل» و «ابراهیم» در جبههٔ نبرد هستند. ناگاه در صحرای برابر آنها گله ای آهو نمایان می شوند «آهوها با چابکی جفت می زدند توی حریر باد و گاه به گاه میان گرد و غبار گم می شدند». اسماعیل برای نجات آهوها در صحرایی که مین کاشته شده به سویشان می دود تا آنها را بتاراند، اما چند مین منفجر می شود و

اسماعیل و آهویی چند کشته می شوند. مدتی بعد ابراهیم در شهر است. مضطرب و پریشان خاطر است و همه جا در طلب اسماعیل است. سرگشته به این سو و آن سو می رود. ناگهان مرد میانه بالایی را سی بیند «با دو چشم سبز ابروان به هم پیوسته و چهرهٔ ساده» می خواهد با او حرف بزند، ولی آن مرد می گوید وقت ندارد و دور می شود. ابراهیم خشمآگین و آشفته شهر را ترك سی گوید و خود را به بیابان می رساند. «خودش را به چاه رساند. سرش را داخل چاه کرد و از ته دل حرف زد. چند دقیقه بعد شعله های بلند آتش فضای بیابان را روشن کرد» (۹).

داستان «حسرت» از این هم غم انگیزتر است. راوی به خانه «حاج سلیمان» می رود تا خبر شهیدشدن «عباس» پسر حاجی را به او بدهد. «ننه صغری» سراغ عباس را از او می گیرد و او دلش نمی آید واقعیت را بگوید. می گوید بچه ها او را دیده اند و به زودی برمی گردد. حاجی پک عمیقی به چپقش می زند و می نالد که عباس دیگر برنمی گردد. ننه صغری هم اشك هایش را پاك می کند و می گوید:

«مگه نشنیدی آقا اسماعیل چه گفت؟ بچه ها دیدنش [او را دیده اند] برمی گردد». (۴۷)

اسماعیل با ناراحتی به این سو و آن سو می رود. کسی مرگ عباس را به او تسلیت می گوید و به او خبر می دهد فردا حاج سلیمان و ننه صغری برای تشییع جنازهٔ پسرشان به شهر می روند. اسماعیل تعجب می کند: مگر خبر دارند؟ آن شخص می گوید: قبل از همه آنها خبردار شدند. اسماعیل به بیابان می رود و کنار تك درخت سرو نشسته و سرش را میان زانوانش می گذارد و آهسته می گرید. (۴۸)

محمود اسعدی نثر روانی دارد، روشن می نویسد و با این همه مسامحات لفظی نیز در نوشته او کم نیست و از این جمله است:

ـ «بوی علف استشمام کند» (ص۳) بهتر است نوشته شود بوی علف به دماغ بکشد.

ـ «اسماعیل زور زده بود و یک نفس ...» (ص۴): اسماعیل تلاش کرده بود.

ـ «تک نفراتی میان تودهٔ متراکم انسان ها» (ص۴): افرادی میان تودهٔ ...

ـ «نعره های آهنگین» (ص۷)!؟

ـ «سر حال که شدیم» (ص۱۴): سر حال که آمدیم.

ـ «خون های صورتت خشک شده بود. باد این طور خواسته بود» (ص۱۵) که کاربرد بیان مجازی در اینجا لازم نیست. باید این طور بنویسد: باد خون ها ... را خشک کرده بود.

ـ «تمام آرزوهایم» (ص ۲۶) همهٔ آرزوهایم.

ـ «اگر یک سیلی آبدار از همان فاصله دومتری توی گوشم بخواباند» (ص۲۹) از فاصلهٔ دومتری نمی شود به کسی سیلی زد.

ـ تمکین نکنی» (ص ۳۰): اطاعت نکنی بهتر است. تمکین معنای دیگری دارد [تکیه بر بالش بی دوست نه بس تمکینی است] (سعدی)

ـ «کلی روی من حساب می کند» (ص۳): این تعبیر غلطی است. از راه ترجمهٔ لفظ به لفظ به زبان فارسی رسیده. باید نوشت: اعتبار زیادی برای من قایل است.

ـ «به خاطر همان است» (ص ۳۳) به همین دلیل است.

ـ «تمام تکنیک هایی که یاد داشته ای» (ص ۳۳): همه فوت و

فن هایی را که بلد هستی .

ـ «رو به روی من دستهایت را ... » (ص ۳۳) : مراد پیشاپیش است .

ـ «آن وضعیت خود تست» (ص ۳۳) : تنافر حروف دارد : وضعیت خود تست .

ـ «چندرغاز گندم ته کندو مانده بود» (ص۴۵) : معنی جمله مفهوم نیست .

ـ «به طول نمی انجامید» (ص۴۶) : طول نمی کشید بهتر است .

ـ «چند روز پیش دیدنش» (ص ۴۷) : او را دیده اند .

ـ «یک مسیر طولانی» (ص۴۷) : مسیری طولانی .

ـ «سعی در شرمساری ام دارند» (ص ۵۱) : سعی در شرمسار کردنم دارند .

از این نمونه ها باز هم هست و نویسنده در ویرایش نوشتهٔ خود نکوشیده است .

به تازگی از اسعدی چند داستان به نسبت خوب در «کیهان فرهنگی» به چاپ رسیده است که عیب هایی را که در سطرهای بالا آوردیم ، ندارد یا کمتر دارد .

داستان «ناشناس» فضائی وهم آمیز دارد . ماشینی در جاده ای خلوت می راند . رانندهٔ آن جسی آمریکائی است و شش تن سرنشینان دیگر ملیتی دیگر دارند . جسی چشمان ریز و آبیش را به جاده دوخته است و درحالی که مواظب است به دقت رانندگی کند انتظار دیدن یک اتومبیل تویوتا با در کشوئی و رنگ سفید یخچالی دارد . او مدتی است رانندگی می کند و خسته است امّا دست از طلب برنمی دارد . شش تن همراه او شادند و می خندند . تنها نگرانیشان این است که جسی درست رانندگی

کند. نه جسی زبان آنها را می فهمد و نه آنها زبان او را درمی یابند. شب کم کم فرا می رسد و بر اضطراب جسی افزوده می شود:

به ساعتش نگاه کرد و اندیشید. اگر این سه ساعت دیگر را هم می توانستم دنبال همزاد خود بگردم چه خوب می شد. یک اتومبیل تویوتا با در کشوئی و ... جاده چه زیبا بود. در غروب کناره های مملو از گلهای سفید و سرخ رنگ و درختان پُر برگ و کوتاه قامت دیدنی می نمود. امّا جسی گوئی همه این ها را نمی دید. در وهم و گمان خود غوطه می خورد. درست مثل مردمانی که آن سوی ساحل میان آب های زلال دریای «بالاتن» وول می خورند. آیا اتومبیلی با در کشوئی خواهد آمد؟[1]

جسی با خود فکر می کند. 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 می راند بلورهای عرق چهره اش را پوشانده است. آن شش تن هم نگران هستند و می گویند نکند راننده ایشان را به کشتن بدهد. و اتومبیل همچنان به سرعت در جاده پیش می رود. در ده کیلومتری مقصد، اتومبیل ناگهان درجا میخکوب می شود. اتومبیل تویوتا به آرامی از کنار جاده عبور می کند و آن سوتر می ایستد. جسی با شعف به سوی اتومبیل تویوتا می دود و شش همراه در پی او می دوند. جسی تویوتا را برانداز می کند. پلاکش را خوب از نظر می گذراند، همان اتومبیلی است که در جستجویش بوده است. خودش را روی اتومبیل می اندازد و آن را در بغل می گیرد و همراهان هاج و واج می شوند:

---

۱. کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۱ سال ۹، ص ۳۸ و ۳۹

لحظاتی بعد جسی اشک هایش 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.[۱]

قصه بیان کنندهٔ حدیث تنهایی است. «جسی» شخصی است که در جامعهٔ پر ازدحام جدید دچار سرگردانی شده و با هیچ کس الفتی ندارد. پس برای پرکردن خلاء وجودی خود به ماشین دل می‌بندد. او به قصد گرفتن پول سفر نمی کند، مقصد او پیدا کردن اتومبیل تویوتائی مثل اتومبیل خودش است. از نظر مادی احساس بی نیازی می کند، نیاز به هم سخن دارد. همینکه آن اتومبیل را که همانند اتومبیل خود اوست پیدا می کند به آسودگی خاطر می رسد و همراهانش را وامی گذارد و به راه خود می رود.

در قصهٔ «ابر می بارید و باران نه» صادق نیمه شبی بارانی از خواب می پرد. «سحر» همسرش و «شبنم» کودك پنج ساله اش در خوابند. لحظه هائی بعد او را در خیابان می بینیم. باران همچنان می بارد. او دوست دارد آسمان را در بغل بگیرد. چهره اش را به سوی آسمان می گیرد تا چند قطره باران در چشم و دهانش بیفتد. راه می رود و همچنان به منظرهٔ خیابان شب می نگرد. دوایر آب را نگاه می کند. اتومبیلی سرمی رسد و او را سوار می کند. راننده نیز از هوای سرد و بارانی خشنود است. صادق مقصدی ندارد و در جائی پیاده می شود و در پاسخ راننده که می گوید: مقصد شما کجاست؟ می گوید: زیرباران. باران همچنان می بارید. صورتش را به سمت آسمان بُرد. چند قطرهٔ باران چهره اش را پوشاند. کم کم هوا روشن می شد. صدای موج های

---

۱. کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۱ سال ۹، ص ۳۸ و ۳۹

کوچک جوی آب او را به کنار خیابان کشاند. قدم زنان راه افتاد ... نان گرفت و به طرف منزل حرکت کرد.

بارش باران از نیمه شب آغاز شده بود، امّا صادق هنوز خواب بود. «سحر» به بالینش آمد. کنار بسترش زانو زد: «صادق! باران!» و به چشمان صادق خیره شد. مژه های سیاه و ابروهای بهم پیوسته اش تکان نمی خورد. سحر بار دیگر گفت: دارد باران می آید. بلند نمی شوی؟ صادق همچنان بی صدا بود. هنگام تشییع، هوا ابری بود. امّا باران نمی آمد.[1]

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 می آید و مژدهٔ باریدن باران را به او می دهد ولی صادق بی صداست. باران دیگری او را برده است. در غیاب او هوا ابری است ولی باران نمی آید. اسعدی در این قصه مقاطعی از رویدادها را با زبان کنائی توصیف می کند. گزارش نامستقیم است و به این دلیل تأثیرش زیادتر است.

قصهٔ «هزوارش» همانطور که نامش نشان می دهد، باید رمزیابی شود. به زبانی نوشته شده است و باید به زبان دیگری خوانده شود. در این جا در نزدیکی جبههٔ جنگ هستیم. آمیرزا که از مأموریتی بازگشته و پایش تاول زده و خود بسیار خسته است از گرد راه می رسد و بی اعتنا به دیگران وارد اطاق می شود و در صدر مجلس می نشیند جائی که قالیچه ای سرخ رنگ با نقش آراسته به تخت طاووس پهن است و دو

---

۱. کیهان فرهنگی، سال دهم، شمارهٔ ۱۲، ص ۴۷

پشتی ترکمنی و چند پتوی مخملین در انتهای اطاق قرار دارد. هنوز آمیرزا روی قالیچه سرخ رنگ آرام نگرفته است که صدای تحکم آمیز حیدر ـ که مریض احوال است ـ بلند می شود: بیا پائین! آمیرزا حیرت می کند و با خشم دانه های تسبیح کله قوچی اش را می گرداند و به حیدر نحیف اندام می نگرد. حیدر می گوید: اگر چند دقیقهٔ دیگر همان بالا بنشینی، چند ترکش تیز و داغ پیکرت را متلاشی می کند. اول چیزی نمی فهمی، فقط احساس می کنی گوشه ای از بدنت داغ شده ... روی زمین می غلطی آن وقت گمان می کنی (که) تمام دنیا تیره شده است.»

آمیرزا خسته شده و نیاز به استراحت دارد ولی حیدر مزاحم اوست و نعره های او آمیرزا را از جا در می برد. مش قنبر پادرمیانی می کند: اگر ممکن است این دفعه تشریف بیاورید کنار در بنشینید. این طور غائله ختم می شود. آمیرزا که می بیند مقاومت فایده ندارد، غرولندکنان برمی خیزد «طفلک گمان می کند که آن پائین ترکش نمی آید.» و همینکه می خواهد پائین اطاق بنشیند، نعرهٔ حیدر بلند می شود: منشین! جمع تعجّب می کنند. مرد میانسالی از حیدر می خواهد اجازه دهد آمیرزا بنشیند. ولی حیدر مخالف است. به توده های سیاه آثار انفجار خمپاره اشاره می کند و می گوید تا وقتی که دشمن از این «خمپاره ها استفاده می کند، کسی نباید بنشیند. مرد میانسال به آمیرزا می گوید: شما به بزرگی خودتان ببخشید و او نگاه خصمانه ای به حیدر می اندازد و پایش را از چهار چوبهٔ در بیرون می گذارد. گمان می رود که حیدر از عقلای مجانین باشد. آمیرزا صدرنشینی را دوست دارد، و حیدر در کسوت دیوانه ـ هرچند عاقل است حقیقتی را بیان می کند: «آن بالا همیشه خطرساز بوده است.»

«حلقهٔ ماه» از بهترین قصه های محمود اسعدی است. رویدادهای آن در حوالی «قرقان تپه» تاجیکستان می گذرد. در سال ۱۳۷۱، این کشور دچار جنگ داخلی شد که ماه ها به طول انجامید. داستان بر زمینهٔ این جنگ قرار داده شده است. اشخاص داستانی این قصه دونفرند. یکی ازتاجیک های دشتی است و دیگری از تاجیک های پامیری و این دو قوم با هم در جنگ هستند. زن داستان پامیری است و در میان «دشتی ها» گیر افتاده. مردی ناشناس حاضر می شود به او کمک کند و به زن می گوید باید با حیله از این گرفتاری نجات یافت و هرگاه کسی را دیدند باید خود را طور دیگری بشناسانند:

ما با پامیری ها هیچ نسبتی نداریم. حالا هم داریم می رویم پیش پدر پیر تو. او مریض است و دارد می میرد. تو زن من هستی. نترس چیزی نمی شود. تو حلقه ماه هستی و من گل نظر.

داستان با گفت و گوی این دو نفر پیش می رود. در طول جاده شش مرد مسلح به آنها نزدیک می شوند. مرد می گوید من دشتی هستم و این زن ـ حلقه ماه ـ همسر من است. در ضمن گفت وگو صدای شلیک به گوش می رسد. مردان مسلح می گویند: باز هم چند تا پامیری به درك واصل شدند. نفیر آه و ناله چند زن و کودك در کوه پیچیده است. گل نظر و حلقه ماه اجازه می یابند به راه خود بروند. زن با شتاب و هراسان می دود. بچه هایش منتظر او هستند و پدر و مادرش در انتظار آمدن وی نزدیک به مرگند. او باید هرچه زودتر خود را به «قرقان تپه» برساند. دشتی ها که خود را تاجیک اصلی می دانند، می گویند حکومت باید در دست ما باشد و هرجا تاجیک پامیری می بینند می کشند. مرد و زن در میان صدای تفنگ و صفیر گلوله ها می گذرند و زن به جان وحشت زده

است. پدرش اهل ولایت خجند است و خودش در «قرقان تپه» معلم است. گل نظر مدام در گوش او می خواند که تو زن منی. امّا زن در اندیشهٔ رسیدن به خانوادهٔ خویش است. او کم کم نسبت به مرد مشکوك شده است. اول گمان می بُرد که مرد از روی خیرخواهی حاضر شده است او را از میان تاجیک های دشتی فرار بدهد امّا اکنون می بیند که مرد مرتب به او نزدیک می شود و در گوشش نجوا می کند و می خواهد او را از بیراهه ها عبور دهد. هردو در سکوت پیش می روند. پیچ جاده را که طی کردند از بالای تپه چشمشان به گروهی مسلح که کنار جاده ایستاده اند می افتد:

زن ملتهب شد. به مرد زل زد:

من زن توام. ما دو ماه است ازدواج کرده ایم. 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.[1]

مرد منتظر پاسخ زن است. به گمان خود موقعیتی خوب بدست آورده. امّا زن از جا می جهد و با جرأت می گوید: نه، بچه هایم منتظرند. همسرم چشم به راه من است. و به سرعت به سمت جاده می دود. او دیگر از مرگ هراسی ندارد. مرد از پی او می دود و مردان مسلح فرا می رسند. مرد می گوید: من دشتی هستم و کارتش را درمی آورد و زن به جان می لرزد. امّا تدبیر گل نظر برخطاست. مردان مسلح از تاجیک های پامیری هستند:

---

۱. کیهان فرهنگی. سال ۱۱، شمارهٔ ۷ ص ۴۵

زن صدای گلوله را که شنید بی رمق روی زمین افتاد. وقتی به هوش آمد. جسد مرد را کنار جاده دید. اهالی قرقان تپه گرد او حلقه زده بودند. از لابلای جمعیّت صدای آشنائی شنید: حلقه ماه! حلقه ماه![1]

در این قصه وصف و حرکت با هم درآمیخته و از نوع قصه های تجربی همینگ وی است. لحظه های آرام و تند به ضرورت ضرب آهنگشان تند یا آرام وصف می شود. موضوع آن به تعبیر قدیمی «فرج بعد از شدّت است» و سیر حوادث نشان می دهد که اشخاص نیک سیرت همیشه از پای درنمی آیند و برای آنها گشایشی هست. قصه با ایجاز و به طور مؤثری ساخته شده است.

---

۱. کیهان فرهنگی. سال ۱۱، شمارهٔ ۷ ص ۴۵

# اشـــراق*

# و داستانهای دیگـــر

(میثاق امیرفجر)

---

*. چاپ نخست، ۱۳۶۷

*میثاق امیرفجر* به سال ۱۳۲۸ خورشیدی در تهران (محلّهٔ سیدنصرالدّین، 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 فوق لیسانس 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 رومان مهم او «درّهٔ جذامیان» (۱۳۶۷)، «نغمه در زنجیر» (۱۳۶۷) و «اشراق» (۱۳۷۳) با یکدیگر پیوستگی ساختاری دارند و به پرسشهای مهم 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 اخلاقی، دینی، عرفانی و اجتماعی است، و هنگامی 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 دریاکناران، افقهای نزدیک و دور همه و همه غرق در نورند. انسانهای صادق و پاکبازی مانند *اشراق*، *ماه صبا*، *عارف*، *کریستینا* و *شهاب* ... خورشیدوار می درخشند و به دیگران نور می پاشند. تلألؤ این همه روشنی در آثار سرشار از زندگانی و روح *امیرفجر* تصادفی نیست و از تفکّر اشراقی و معنوی او سرچشمه می گیرد. به راستی او یکی از سالکان راستین فلسفهٔ اشراق *شهاب الدّین سهروردی* در ایران جدید است.

روشن کردن نکته ای مهم دربارهٔ شخصیّت و آثار *امیرفجر* نیز در آغاز این نقد ضروری است: در این عصر نیرنگ اختری و فن سالاری فوق مُدرن امروزین، دیدگاه بسیاری از انسانها متوجّه نسبیّت گرایی اخلاقی، بهره وری هرچه بیشتر از کامیابیهاست. این اشخاص گمان می برند در جهان امروز دیگر جایی برای اخلاق و عرفان نیست. پس «هر کسی روزبهی می طلبد از ایّام» و نیز در سرزمین ما به ویژه کسانی هستند که اندیشه های بزرگانی مانند *سهروردی*، *مولوی*، *سعدی* و *حافظ* را واگذاشته اند و دیده به افکار مُدرنیستهای غربی دوخته اند یا سیاست زده اند و بی توجّه به شرایط تاریخی و فرهنگی ما از الگوی غربی پیروی می کنند یا خشک اندیشانند که حتّی سخن گفتن از زیبایی و گل و سبزه و عشق را مُجاز نمی دانند و می خواهند انسانهای امروز را در چارچوب خُرافه های کهن محبوس کنند.

«گویند رمز عشق مگویید و مشنوید
مشکل حکایتی است که تقریر می کنند»

نویسندهٔ «درّهٔ جذامیان» و «نغمه در زنجیر» ... اهل هیچ یک از این

قبیله ها نیست. جریده رو و گوشه نشین است و گوش هوش به ندای درون دارد و به زبان حال می گوید:

«خیال درهمه عالم برفت و بازآمد
که از حضور تو خوشتر ندید جایی را»

طبیعی است که نویسنده ای اصیل چونان او از توجّه بازارگان و ساده فکران و خشک اندیشان و سیاست زدگان دور بماند و اینان اهمیّت کار او را در نیابند امّا برای نویسنده ای که گوشِ هوش به «پیام سروش» دارد و راه خود را یافته است، این بی توجّهی چه وزنی دارد؟ گو که امروز گوش شنوایی برای پیام او موجود نباشد (که البتّه هست) برای او که حامل رسالتی خطیر است، این مانع یا مانع بزرگی نیست. سرانجام فرهیختگان او را در خواهند یافت.

*امیرفجر* مبدع قسمی رومان نویسی جدید در ایران است که او خود آن را «رومان متعالی» نام می نهد و مزیّت کار او در این است که شرایط لازم را برای این کار نیز احراز کرده است و اگر پیش از او یا در همین زمان کسان دیگری بوده یا هستند که در این زمینه کوشیده یا می کوشند به دلیل نداشتن شرایط لازم یا ناپی گیری خود به دستیابی به چنین روشی توفیق نیافته اند و با جرأت می توان گفت که *امیرفجر* در این زمینه در ایران امروز بی همتا و بی بدیل است. اکنون باید دید دیدگاه او و نیز ساختار داستانهایش چیست و چگونه است و او چگونه می خواهد در جهان جدید، اخلاق و فلسفهٔ متعالی یا بهتر بگوییم «ترانساندانتالیسم» خود را پی افکند؟ او در این زمینه در «درّهٔ جذامیان» توضیحاتی به دست داده است که بسیار روشنگر است، *شهاب پسر عارف*، یکی از اشخاص داستان که عرفان گوشه گیرانه و قدیمی پدر را نمی پسندد به «رومان» روی

می آورد:

«او می خواست رومان نویس شود و در پهندشت اندیشه و ادب از کلام مخیّل، جهانی نو بسازد و آنجا هر چیز ـ همهٔ مکانها و آدمها را ـ به جبران آنچه در زندگی واقعی نیافته بود در مکان خاص خود قرار دهد... در قاموس او رومان نویس از علوم سیاسی و جامعه شناسی تغذیه می کرد و چنین کسی می توانست آیینهٔ تمام نمای جامعه و فرهنگ آرمانی خود باشد. نویسنده به اندازهٔ ده شاعر، فیلسوف، جامعه شناس و تاریخدان ـ در صورتی که کاربُرد این مقولات را در رومان می شناخت و هدف آن هم، یعنی بازآفرینی هنرمندانهٔ شان را بر طبق نیازهای واقعی بشری در می یافت می توانست بیاموزد. چرا نسل معاصر در گذشته و در لا به لای الهیّات کهن و منطق ارسطویی، عرفان منظوم، و منشآت مرسل گیر کرده و نسل نو در ادبیّات پوچگرا و فرمالیسم مقلدّانه... گرفتار مانده و تا این حدّ از هنر مسؤول یعنی ازقدرت و کارآیی «رومان متعالیه» که زندگی را تفسیر می کرد غافل مانده بودند... وظیفهٔ نویسنده پیدا کردن جهان درون و اعماق زیرین حیات و راه بردن به دنیای ایده هاست» (ص ۴۰۰ و ۴۰۲).

بدین ترتیب نویسنده می خواهد «بادهٔ کهن» را در «جام» مناسب و نو بریزد و برای یافتن مفاهیم عرفانی به سردابها و مکانهای دور افتاده و زیرین جامعه سلوك کند و پندار را از حقیقت باز شناسد و باز بشناساند. این همان ادب عرفانی کهن است که می کوشد در قالب رومان 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 رومان نویس با جزئیات و حاّق

واقعیت و سلسله روابط جامعه و گسترش یا کاهش نهادهای اجتماعی و فکری و روانی سر و کار دارد نه با ایده ها. از ایده ها نمی توان به سوی واقعیّت رفت و جهان را در لولهٔ آزمایش تصوّرات و تخیّلات صرف نمی توان شناخت. این گرایش را در ادب غرب، در ترانساندانتالیسم نیوانگلند (*امرسون*، *هاثورن*، *هرمان ملویل* ...) و در رومانتی سیسم آلمانی و دنبالهٔ آن رُمانهای *هرمان هسه* و *گوتفریدکلر*[1] مشاهده می کنیم. از دیدگاه اینان جهان کلیّتی زنده و رازآمیز است و نمی توان آن را دستگاهی افزارواره و بی روح دانست. رابطهٔ ما با جهان و انسان رابطهٔ شناسنده و شناخته شده، فرمانده و فرمانبر نیست. ما در جهان حضور می یابیم و جهان در ما. این دو همچون رنگ و بوی گل در گل، درهم آمیخته اند. انسانها برای یکدیگر نه اوبژه یا «موضوع شناخت» صرف بلکه همان طور 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 نمی توان 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 (اتم های) دموکریتوس/ و ذرّه های نور نیوتون/ دانه های شنی هستند بر دریای سرخ/ جایی که خیمه های امرائیلیان به روشنی می درخشند.

رومانس معروف *نووالیس*[2] به نام «هینریش فن اوفتردینگن» ـ که به شیوهٔ «ویلهلم مایستر» گوته نوشته شده، گرچه در محیط آلمان قرون

---

1. G. Keller, 1819-1890

2. Novalis

وسطی قرار داده شده، آیین تشرّف و کارآموزی سالک را نه در جهان بزرگ بلکه در حوزهٔ برترین رمز و رازهای زندگانی وصف می کند که در اندیشهٔ شاعر باید در حوزهٔ «اسطوره» قرار گیرد. آیین تشرّف به وسیلهٔ سلوك هینریش در طلب «گُل آبی جادویی» ممثّل می گردد. این دانش اسطوره ای با «عصر آهن» ـ عصری که اکنون بر جهان چیره گشته ـ آغاز می شود (و این نمادی است از فقدان فردوس آغازین) و با عروسی «عشق» [اروس] و «فره یا» پایان می گیرد. پاداش قابل (قصّه)، دوك نخریسی «تقدیر» است که برای همیشه رشته های زرّین ناگسستنی ببافد و در نتیجه وحدت و شادی کیهانی در آیینی شکوهمند، الوهی می شوند.

در «درّهٔ جذامیان» نیز فرّخ فرهمند به همراهی کریستینا راهبهٔ مسیحی که وجود خود را وقف خدمت به بیماران و شوربختان کرده است ـ می کوشد بیماران جذامی را به آینده ای درخشان امیدوار سازد، بیماری ایشان انتقام الهی نیست و می توان آن را درمان کرد. خدا که سراسر بخشایش و نیکی است ایشان را بیمار نکرده بلکه بی سالاتی 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 می توانند و اگر بخواهند کوهها را به حرکت در آورند قدرت دارند و اگر بخواهند مردگان را زنده کنند توانایند. همهٔ غمهای گیتی در جنب پرتو نگاهشان زائل می شود و مویه ها لبخند می گردد و فقرها در ذات خود غنا و گنج ابدی می گردند» (۱۶۷).

«برادران انتقامی در کار نیست، کیفر و پاداش فردا خواهد بود و

آن سان بزرگ که امروزه در وهم های ما نمی گنجد... کسی به نجات ما می آید... شفابخش دردها و عدالت محض» (۱۶۶، ۱۶۷).

سپس کریستینا نیز به خواهش فرّخ برای جذامیان دعا می کند:

«ملکوت تو محقّق گردد. اراده ات چنان که در آسمان است بر زمین نیز محقّق شود. ما را در آزمایش میاور بلکه از شریر رهایی ده» (۱۶۸).

جمع جذامیان از این پیامهای شورانگیز به هم بر می آید. گُل مژده در دل آنها می شکفد و لحظه ای شوربختی خود را فراموش می کنند و به امید بهروزی و درمان می نشینند. امّا همان طور که در کتاب می خوانیم هیچ جذامی ای بهبود نمی یابد و هیچ آینده ای که در آن گرگ و میش از یک آبشخور بنوشند، فرا نمی رسد. و دردها همچنان باقی و درمان همچنان غایب است. افزون بر آن، این گونه مسائل که به طور مبسوط در رومان به بحث گذاشته می شود از آن حوزهٔ تئولوژی است و به صورت مجرّد نباید در رومان بیاید. با بهره گیری از این مقدمه می توان نتیجه گرفت که «درّه جذامیان» در واقع رساله ای کلامی یا عرفانی است و نویسنده شکل رومان را وسیله ای ساخته است تا با آن تصوّرات خود را به روی کاغذ بیاورد و به مدد اصلی عرفانی، تضادهای صعب واقعیّت را در ایده هایی خوش بینانه و مسائلی ناظر به آینده منحل سازد. در حالی که این استنتاج به کلّی شتابزده است. نویسنده در حالی که غرق در تصوّرات خویش است، منحصراً در جهان درون سیر نمی کند؛ رگه های واقعیّت از زیر پوششهای آرمانی دیدگاهش به وضوح و روشنی و با رنگی تند ساطع است و مهمتر از همه این است که او در «درّهٔ جذامیان» با مشکل بزرگی تماس می گیرد و می کوشد ابعاد گستردهٔ آن را به روی صحنه آورد. این مشکل بزرگ، مشکل شرّ و بدی در جهان

است.

«درّهٔ جذامیان» همان جهان پرشور و شرّ ماست. تمثیلی است از زندگانی بشری بر کرهٔ خاك. در این عرصهٔ زیرزمینی و دوزخی که «آسایشگاه بابا باغی» [واقع در بیست کیلومتری تبریز] نام دارد، در باغی پردرخت آدمیانی زیست می کنند با چهره هایی از شکل افتاده، لبهای نیمه لهیده، دندانهای ریخته و کژ و مژ. بعضی از ایشان پای ندارند، بعضی بی دستند، شندره هایی غریب بر تن دارند. مردان جوان و پیر با خشتکهای هفت رنگ و پاره و پوره می آیند و می روند. آدمیانی هستند غالباً با چشمانی قرحه ناك و آبکی. گروهی از ایشان بی حرکت و مبهوت زیر پتوی کثیف خود فرو رفته در حالی که از چشمهای حیران و از مسامات و سلولهای دیدگانشان حرارت و آتش تب زبانه می زند. در اینجا زنی را می بینیم به کلّی نابینا. در حدقهٔ دیدگانش پردهٔ مات و سفید رنگ یکدستی مانند سفیدهٔ تخم مرغ نیمرو شده جایگزین شده است و دم به دم انبوه مگس بر آن چربی پیه آسا و سر و صورتش می نشینند و برمی خیزد.

در تابستان مگسها به کمک شاخهای خود در تخم این چشمها سوراخ ایجاد می کنند و تخمهایشان را در سوراخها می ریزند و بعد این تخمها رشد می کنند و کرمهای ریزی می شوند. کرمها تا پایان پاییز به حفر تونل در درون چشمها و خوردن مواد غذایی ادامه می دهند (ص۲۵).

دردناکتر از همه این است که در این آسایشگاه افراد مجذوم با خانواده (کودك، زن یا شوی) تندرست خویش به سر می برند و در یک جای می خوابند و با هم در تماس مدام هستند و می توان انتظار بُرد که اشخاص تندرست نیز به این بیماری خطرناك آلوده شوند. جذامیان

افرادی هستند از خانه و کاشانه و دیار خود رانده شده. مردم روستا و شهر و کسان ایشان گمان می برند که آنها به دلیل گناهی که کرده اند گرفتار انتقام الهی گشته اند و خود نیز پس از مدّتی به همین نتیجه می رسند که این بیماری «لعنت و انتقام الهی است» (۱۶۴).

«درّهٔ جذامیان» نسخهٔ اصیل و دوّمین «دوزخ» *دانته* و رنجنامهٔ «ایّوب» است. جذامیان همچون دوزخیان فریاد می زنند، زاری می کنند، نجاتبخشی می جویند ولی همه بیهوده است؛ فریاد ایشان به خودشان باز می گردد و درد ایشان را درمانی نیست.

شگفتا که در این وادی پُرفقر و مسکنتی که در درد و تیرگی غوطه ور شده است، همان روابط و قوانین بیدادگرانهٔ جهان ما حاکم است. در اینجا نیز قدرتمندان ناتوان را می درند و می خورند و جذامیان بر سر یکدیگر فریاد می کشند و به یکدیگر بهتان می زنند و خوراك و ابزار دیگران را می دزدند. اینجا آتش غرایز و شهوات بشری نیز زبانه می کشد و بر هر کس دست تطاول می گشاید. در «درّهٔ جذامیان» سلسله مراتب طبقاتی نیز برقرار است، فرادستان به فکر فرودستان نیستند و ناتوانان پناهی ندارند و این همه در سیمای مردی سُبُع و قلدر به نام *شیراوغلی* [کندی اوقلو] ممثّل می شود. جذام فقط صورتش را معیوب کرده است ولی دست و پایش سالم است و همین سلامتی بدنی مایهٔ قدرت او می شود. او نخست بر هم اتاقیهای خود سُلطه می یابد و ایشان را مطیع خود می سازد یا از میدان به در می کند. دندانهای مصنوعی مردی کور را می رباید و به دیگری می فروشد. دو رأس گوسفند از مادر چوپانی جوان که از بالای کوه فرو افتاده و مرده است می خرد (ظاهراً جوان چوپان را نیز خود او کشته) و تکّه زمینی را که در دامنهٔ کوه قرار گرفته است به یاری

عمله واکرهٔ خود آباد می سازد و مقدّمات سروری خود را بر جذامیان فراهم می‌آورد. اکنون او مردی است ثروتمند و با قدرت و دندان طمع برای *تلی* [انبوه گیسو] زیبا و تندرست تیز می کند و به رغم مخالفت پدر دختر، *تلی* را به همسری خود درمی‌آورد. به تدریج دیگران در برابر او زانو می زنند و پتک قدرت می‌سازند و در دستهای او می نهند که بر مغزشان بکوبد: «او نیز دقیقاً همین را می خواست و به آن نیاز متقابل دامن می زد. این مرد به طور غریزی روح قدرت و بازتاب افکار جامعه‌ای را که قدرت و زور بر آن حاکم است دریافته بود...» جذامیان نیز او را مصدر کارهای خود می سازند. او تسمه از گرده شان می کشد، چلاقها را به زور به بسته بندی کردن یونجه وامی دارد، از شل ها برای بردن کاه و علوفه بار می کشد، مزد مزدوران را نمی پردازد، آنها زیر جلی دشنامش می دهند و در خفا لعن و نفرین می گویند ولی باز از تعظیمش دست نمی کشند» (۶۰).

دکتر *جواهری‌نیا* مدیر آسایشگاه نیز دست کمی از او ندارد. وظیفهٔ خود را انجام نمی‌دهد و پشت میز خود به زد و بند می پردازد و می خواهد از سکّوی «آسایشگاه» رنجوران به مراتب برتر اداری بجهد. او به اعتباری سنگدلتر از *شیراوغلوست* و حتّی زمانی که *کریستینا* دچار لغزش می شود، و در ورطهٔ گناه و درد غوطه ور می گردد، به عوض دلداری دادن و حمایت او، سنگدلانه بر زن فداکار و فریبخورده می تازد و حتّی می خواهد از فرصت استفاده کند و با وی در آمیزد.

فرّخ فرهمند ـ دانشجوی پزشکی و انترن بیمارستان ـ شخصیّت اهریمنی (demonic) دیگر رومان که خود خواسته به جذامخانه آمده از آن دو بدتر است. او مردی است دچار تعارض شدید روانی، از خود

بیگانه، بی‌هدف و با همسرش در ستیز. گرچه ظاهراً به نام انسان دوستی به جذامخانه آمده و به کمبودهای آسایشگاه و شیوهٔ مدیریّت آن معترض است؛ در سویدای دلش اهداف و رؤیاهای دیگری دارد. او «*کریستینا*»ی عفیف را می‌فریبد، سپس خود را کنار می‌کشد و نه فقط 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 می‌گزیند.

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 جامعه شناسانه 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 *شوپنهاور*گونه را با شخص 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 بی‌در 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 نچشیده اند و پیرامون خود جز تلخی و بی ثباتی ندیده اند» (۲۱۱).

می بینیم که در اینجا فیلسوف *امیرفجر* پیشنهاد *محمّدغزالی* و لایب نیتز را دربارهٔ «بهترین جهانهای ممکن» به زیر پرسش می برد، و به شیوایی نقض می کند. *هگل* نیز از شوربختیهایی که شریفترین اقوام و جامعه ها و خداوندگاران فضیلت و پاکدامنی متحمّل می شوند، آگاه بود و تصدیق می کرد که در این گزارشها «تصویری سخت هراس انگیز، دیده می شود و اندوهی که از آن شوربختیها به دل می نشیند چنان جانکاه و گران است که هیچ چیز نمی تواند آن را فرو بنشاند»[1]. با این حال او با این اصل خود را تسلاّ می دهد که «روی دادنی ها همه باید روی دهد و راه دیگری ندارد و حکم تقدیر است و دیگرگون نخواهد شد».

به هر یک از این استدلالها می توان 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 «درهٔ جذامیان» نیز به گونهٔ دیگر با شرح و بسط بسیار آمده است به طوری که حتّی خطوط اصلی روایت داستانی را در پرده گذاشته است. در میان این بحث و جدلها و آراء متضّاد فیلسوف و عارف و ستاره شناس که راه نیز به جایی نبرده، در میان تیرگیهای محیط جذامخانه و استغاثه و مویهٔ جذامیان، ناگهان روشنی آرامش بخشی با تموّجی تند و تابناك، چونان پرتو خورشید در هالهٔ پاك و سپید ابر می درخشد. گویی در میانهٔ کویری تفته، چشمه ای آب بجوشد یا در

---

۱. «فلسفهٔ تاریخ هگل»، بن کیمپل، ترجمهٔ ع. دست غیب، ص ۱۳۹.

شبی تاریک در بیابان پرتو روشنی نمایان گردد. این نور فروزان وجود و کردار *کریستیناست*. *کریستینا* راهبهٔ مسیحی که بار گناه نامزد مردهٔ خود را به دوش می کشد و به او قول داده زندگانی خود را مایهٔ رستگاری او سازد، با اینکه دختری سختکوش است و آینده ای مطمئن دارد، به سلک راهبان در می آید و مدّتی در جذامخانه های شرق میانه و سوریه خدمت می کند و آنگاه به آسایشگاه «بابا باغی» تبریز می رسد. او آموخته است که:

«آدمی در صورتی توفیق بندگی و عشق راستین خدا را در می یابد که به مردم بپردازد. سرودها و اذکار، زانو زدنها در برابر شمایل و محراب، کاری از پیش نمی برد... و خدا چه نیازی به این همه دارد... خدا که در همهٔ مدت بر این روح بزرگوار و باوفا نگریسته و مراقب او بوده نمی گذاشت چنین نهر زلال رشگ انگیزی به مرداب بریزد».

*کریستینا* در آسایشگاه جذامیان سخت ترین کارها را به عهده می گیرد، بر زخم چرکین زنان و مردان و کودکان مرهم می نهد، با پیرزنان و پیرمردان عصبی و بدخُلق حرف می زند، خوراك به دهان ایشان می گذارد، کودکان را می بوسد و با آنها بازی می کند؛ هر جا که کار سختی پیش آید و دردمندی نیازمند او باشد در آنجا حضور می یابد و رخسارهٔ زیبا و دل مهربان او شمع فروزان آسایشگاه و مایهٔ تسلاّی رنجوران است. او پیکرهٔ قدسی است و وجود خود را وقف خدا و انسان کرده است.

اما ناگهان *فرّخ* فرا می رسد و این گُل شاداب را پژمرده می کند. *فرّخ* دروغ می گوید. 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 بدر بَرد. سوگندهای مؤکدش دربارهٔ عشق به کریستینا همه دروغ و خدعه است. او جسم زن ایثارگر را می خواهد و چون به مقصود می رسد راهش را پیش می گیرد و گام در جادّهٔ گریز می نهد. کریستینا اکنون زنی بی پناه و باردار شده است و مرد خدعه گر در بند بیچارگی او نیست و هوای دیگری درسر دارد. فرخ برخلاف نامش خجستگی و برکتی ندارد، نه تقیّد دینی دارد نه تقیّد اخلاقی. او حتّی فرزند آیندهٔ خود را بی هیچ دلیل موجّهی ترك می گوید و آنها را فدای هوای نفسانی خود می کند.

گمان می کنم که نویسنده می خواسته از فرّخ چهره ای متناقض بسازد و بعد او را در جادّه پشیمانی و آرامش و کمال یافتگی قرار دهد و از او شخصیتی مطلوب بسازد. فردی که دچار بحران روحی و تضاد درونی و وسوسه های خودکامانه شده است و سپس بر اهوای خود چیره گشته، به حوزهٔ نیکی و خوبی در آمده است اما در عمل به خوبی متوجّه می شود که فرّخ مستعد چنین تکاملی نیست. گرایش به واقعیت ـ به رغم آرمانهای نظری ـ وی را بر آن می دارد 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 می شوند.

کریستینا حتّی پس از فقدان فرزند و شنیدن دشنام و شماتت خویش و بیگانه (حتّی راهبهٔ دیگر، خواهر ژولی به ملامت او می پردازد) از پای نمی نشیند و در مسیر عشق به آفریدگار و خدمت به خلق پیش می رود و سپس در اندوه این زندگانی ناپایدار و عشق و شادی به زندگانی

سرمدی، جان می سپارد:

در آن شب کریستینا پریشیده وار در دشت و صحرا راه رفت. زیر بارانی از ستاره ها و چتر رحمانی نگاهی که نوید می داد و به خود می خواند... و هیاهوی عظیم افلاك را با موسیقی سحابی ها در گوش داشت. مغناطیس عشق، کوه کهربا، کاهی را به خود می کشید و در گردباد خویش به سوی خود می بُرد و در آن گم می شد، سپس ساعتی را رو به جهت ستاره های آسمان جنوب، خوشه های فلکی آشنا، قندیلهای فروزان کرد و زانو زد و غرقهٔ جهان درون خود شد» (۴۲۱).

نه فقط کریستینا بلکه جذامیان نیز از دل آگاهی بی بهره نیستند «هر یک قلب و روحی شکنجه شده و در عین حال هنوز متوقّع و آرزومند دارند. روحی زندگی جو، پرتلاطم که جوهرهٔ آن جمال و دریافت کمال است» (۸۹).

پس اینجا، دگربار به همان ایدهٔ کهن می رسیم؛ در حوزهٔ اخلاق، شرّ و بدی همان اندیشهٔ تباه و نیکی و زیبایی اندیشهٔ درست و همراه با راستی است. انسان می تواند به مدد علم و فن، «شرّ» و آفات طبیعی را ریشه کن سازد ـ همان طور که بسیاری از بیماریها از جمله جذام که در قدیم درمان ناپذیر شمرده می شد ـ امروز در برخی از کشورها از بین رفته است ـ امّا تا به مرحلهٔ خودآگاهی و دل آگاهی نرسد و عشق و برادری را جانشین کینه و دشمنی نسازد، همچنان «انسان، گرگ انسان خواهد بود» و انتظار پایان گرفتن جنگ و تجاوز به جایی نخواهد رسید. «درّه جذامیان» به تلویح و تصریح همین آرمان بزرگ رامجسّم و بیان می کند: تغییر دادن شرایط اجتماعی و طبیعی کافی نیست. آدمی باید خود و جان و فرهنگش را نیز دگرگون سازد تا به آرامش، شادی و نیکبختی برسد.

البتّه این هدف والا دشوار است امّا رسیدن به آن ناممکن نیست.

## نغمه در زنجیر

نغمه در زنجیر، از جهتی داستان عروج عرفانی جانهای عاشق و پاکی است که در دورهٔ ستمشاهی ققنوس وار از دل تاریکی برمی آیند و در آتش اشراق و در شعلهٔ بیداد زمانه می سوزند. اشخاص عمدهٔ داستان، بیشتر جوانان مبارز آغاز سال ۱۳۵۰ و سالهای پس از آن هستند و هرنام و نشانی که داشته باشند، و از دل هر خانواده ای که بیرون آمده باشند، به قبیلهٔ عاشقان تعلّق دارند. حضور این مبارزان را به قسمی دیگر در داستانهای سووشون *سیمین دانشور*، نون و القلم *آل احمد*، در سیمای قهرمانانی مانند *یوسف و میرزا اسدالله* دیده ایم و نیز می توانیم حضور و مبارزه و مرگ آنها را تجلیل شهادت بنامیم و نیز سندی از واقعیتهای آن سالها. اشخاص این داستانها، به خلاف اشخاص داستانهای درون گرایانه، در عروج عاشقانهٔ خود، سرنوشت خود و تحوّل جامعهٔ خویش را نیز رقم می زنند. از این رو، در کار و اندیشهٔ خود، در موج حماسه، حماسه ای که پایانی تراژیک می یابد، پیش می روند. در «نغمه در زنجیر» هم آن شهادت و هم این عروج عاشقانه از درون و از سکوی دینی-عرفانی گزارش می شود و از این رو بیشتر از داستانهای یادشده، آهنگی حماسی و عرفانی می یابد.

*میثاق امیرفجر* به نسل دهه های ۵۰ و ۶۰ تعلّق دارد و از آن دورهٔ پرالتهابی است که رویدادهای طوفانی و عظیمی جامعهٔ به ظاهر آرام و راکد ما را به تکان آورد. *امیرفجر* از دل این طوفان جوشنده برآمده و

گوش جان به مزامیر عرفانی و عاشقانه سپرده است؛ از عرصه ای برآمده که موج مبارزه در آن می توفید و صحنهٔ جانبازی عاشقان بود.

*اشراق*، موسیقیدان، شعرشناس، عاشق و شخص عمدهٔ داستان به خود می گوید:

اسبی که از مانع بزرگ می جهد، مانعهای کوچکتر را نیز پریده است. وانگهی، درختی که شکوفه کرده، چرا سیوه اش را ندهد؟ اینجا، تنها وظیفهٔ جان، بازیابی و ادراك خویشتن است؛ و از خود می توان به جان جهانها رسید. بدینسان، وی بر اوّلین پله های معراج خود بالا برمی آمد.[۱]

بدینسان، خواننده هم در آغاز داستان به عرصهٔ وسیع عشق و اشراق می رسد و با شخص عمدهٔ داستان، *اشراق*، همدردی پیدا می کند. *اشراق* با رنج و پشتکار فراوان خود را می سازد و پیش می رود، موسیقی او را از زمین به آسمان می برد. طبیعت و دل او هردو سرشار از شادی و اندوه اند. دلش، دلی پرآرزوست که نغمه و زیبایی نهفتهٔ خود را بر جهان بازمی تاباند. او، با نردبان موسیقی، به اوج و فراز برمی شود و خورشید درون او گسترهٔ سرد و بی فروغ جامعه را روشن می سازد.

این بُنمایهٔ (Motif) عرفانی و موسیقیایی را خواننده در سراسر کتاب، حتی آنجا که *اشراق* به شهادت می رسد، می بیند و می شنود. روح آزادی و شهادت، نغمهٔ رهایی و جان باختگی بر بال صفیر گلوله می نشیند و به سوی این جوان عاشق می آید. او، افق دور دست را می نگرد؛ مرزی فراسوی جهان خاك. گلوله ها فرا می رسند و تن او بر خاك می افتد و جان به جانان می پیوندد و شب تیره از پرتو شهادت خونین *اشراق* و همسالان او روشن می شود.

البته اگر نغمه در زنجیر منحصراً در این سطح پیش می رفت و کلاً از آن حوزهٔ عشق و اشراق بود، می بایست بگوییم که *امیرفجر*، شطحیات حلاّج و شمس تبریزی و ... را برای خواننده به زبانی جدید بازنویسی کرده است؛ در این صورت، درواقع، کتاب او نیز مناسبتی با رومان، به معنای امروزینهٔ واژه، نمی یافت؛ و به هرحال می توانست قسمی رُمانس نو باشد، نه داستان بلندی که غموض زندگانی جدید را بازمی تاباند. امّا، نغمه در زنجیر رُمان است؛ زیرا در دل عروج عرفانی *اشراق* و *ماه صبا*، سعید، سپهرو ... حوادث دههٔ طوفانی ۵۰ و زندگانی اجتماعی این دوره را درخود جای داده است. در سطح واقعی رُمان، خواننده وارد بازیهای پر پیچ وخم زندگانی مردم، مقاطعه کاران، سرمایه داران، روشنفکران و حتی درباریان می شود و کنش و واکنش اجتماعی و تنشهای تاریخی را می بیند. نویسنده، البته به نشان دادن پوستهٔ رویدادها بسنده نمی کند، درون رویدادها و آدمها را با بینشی ژرف می کاود و به طور زنده مجسّم می کند.

نغمه در زنجیر، در مرتبهٔ نخست، داستان زندگانی *اشراق* است که به یاری موسیقی و عشق، عرصهٔ شناخت جان آگاهانه را درمی نوردد و روح آب و جان نسیم را می بوید. اما روزی فرا می رسد که او درمی یابد «گر مرد رهی میان خون باید رفت» و به این شناخت می رسد که انسان نمی تواند 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، پاك برآید و شناخت حقیقی را از خلال رنج و شکنجه بیابد»[۲]. و در اینجاست که او نیز به صف مبارزان جوان می پیوندد. داستان *اشراق* و نامزد او *ماه صبا* رومانسی واقعی است. با همان سادگی و عفافی که

در منظومه هایی مانند لیلی و مجنون *نظامی گنجوی* می توان دید.

*اشراق*، جوانی است بیست و هفت ساله، با قامتی میانه بالا، پوستی گندمگون، چهره ای درخشان، دهانی محکم و کم گو و سینه ای ستبر و چشمان خمارگونه ترکمن وار، دستهای معمولی، اما انگشتهایی بسیار عجیب چالاك 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 می شناساند. او جوانی است با عزم و هنرمند که با کوشش فراوان تار زدن را فراگرفته است و بیشتر وقت خود را در دامان طبیعت به نوازندگی و هنرآموزی می گذراند. اما موسیقی نزد او پیشه ای قدسی است. نغمهٔ موسیقی از آسمان، جهان قدس و از معماهای زندگانی و شکوه جان جهان سخن ساز می کند. نزد او، همه چیز به موسیقی بدل می شود و پلهٔ سلوك درونی می گردد. جانش با طبیعت و موسیقی درهم می آمیزد و از صدای ساز او رودخانه موج می زند و از رود تحریرهای دل انگیزش، آوازِ اصیل و شگرف جان به گوش می رسد.

*ماه صبا*، شخص عمدهٔ دیگر داستان، دختری است بیست و دو ساله، بلند بالا، با گیسوان خرمایی، چهره ای گشاده و خندان، پوستی سپید، دندانهای مرواریدگون، چشمهای روشن و میشی رنگ و لهجه ای شیرین و کشدار. دختری مهربان و لطیف و دوست داشتنی. *اشراق* و *ماه صبا* زوج عاشق پیشهٔ کهن اند که ناخواسته به جهان جدید آمده اند و در پایان سروکارشان به شهر و خیابان و سیمان و سنگ می افتد. این دو، در دهکده ای کوچک، کنار جنگلی خرم بسر می برند. نامزد یکدیگرند و دیر یا زود می بایست وارد زندگانی مشترك

شوند. *امیر مشتاق* (پدر *اشراق*) و *کوشیار* (پدر *ماه صبا*) برادر خوانده‌اند. اولی هنرمند و درویش است و دومی کاسبکار و ثروتمند. این دو، دیرزمانی 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 بی دغدغه با یکدیگر به سر برند.

هشت سال پیش از آغاز داستان، *کوشیار* می‌میرد و کارهای او به دوش *امیر مشتاق* می‌افتد. او، *ماه صبا* را مانند فرزند خود دوست می‌دارد و در پروردنش به جان می‌کوشد. سپس، خود او نیز درمی‌گذرد و *اشراق* و *ماه صبا* در اندوه درگذشت او به سوگ می‌نشینند.

*امیرمشتاق* موسیقیدان است. همهٔ ردیفهای موسیقی ایرانی را از بَر دارد. هفتاد سال با موسیقی زیست کرده و دارای پنجهٔ سحرانگیزی است و ردیفهای *میرزا حسینقلی*، استاد معروف را، بدون یک مضراب غلط، می‌نوازد. اما 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 بر فراز این جنگل بی‌ترحم آغاز کند ... به جوجه کبوتری می‌مانست ... پرنده‌ای بی‌دفاع و در معرض خطر.[۳]

دوران سوگ و تنهایی *اشراق*، در اندیشه به مرگ و تقدیر می‌گذرد و به زودی اضطراب بر آشوبندهٔ متفاوتی فرا می‌رسد، و آن حضور *فرید*، پسرعموی *ماه‌صبا*، درخانه است. این دو، بیشتر وقتها با هَم‌اند و سخنانی نهائی می‌گویند و می‌شنوند. *اشراق* دندان بر هم می‌ساید و در

خلوت خود رنج می برد. او درد خود را باید پنهان دارد؛ زیرا می داند که *ماه صبا* 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 آرمان گرایی دروغین و واژه پردازی ادبی را همواره با یک پتک می کوبد.[۴]

*فرید* و *اشراق* به زودی وارد مجادله ای نظری دربارهٔ هنر، عمل، انسان و جامعه می شوند. *فرید*، انقلابی است و رگبار مسلسل را بر نغمهٔ موسیقی زیبا و بی اثر برتری می دهد.[۵] *اشراق* کم کم درنظر خود بازسنجی می کند و به قسمی با *فرید* به سازش می رسد، امّا با این همه، «بین جهان نگری منهای آرمانگرایی الهی هنر است که او را رنج می دهد. جهان نگری و فلسفه ای که پس از طرد عواطف بشری در غایت لجام گسیخته می شود و پا به رکاب فاشیسم می کند.[۶]»

*اشراق*، هنوز در جهان درونی خود و گسترهٔ طبیعت سیر می کند، می نوازد، رنج می برد و با مهری پاك، *ماه صبا* را دوست دارد. دستهای *ماه صبا* را می گیرد، و بر صفحهٔ باغ به گل نشسته، در زیر آسمان ستاره بار ... به چهره اش می نگرد ... چنگ می نوازد. نَفَس روح انگیز شب از آن سوی نارنجستان فرا می رسد.[۷]

این رُمانس آغاز کتاب که می توان آن را قسمی درآمد (Prelude) نیز به شمار آورد، سرشار از شور و التهاب جوانی، اوصاف احساساتی و گاه رمانتیک، زمزمهٔ موسیقی ایرانی و گاه تصویرهای شاعرانهٔ کلاسیک فارسی است و آیینهٔ شفاف آن را دو عامل زودگذر مدتی کدر می کند.

مرگ پدر *اشراق*، و هراسهای وجودی و عرفانی *اشراق*، و حضور *فرید* که سایهٔ حسد و تردیدی بر سطح روشن ضمیر نوازندهٔ جوان می افکند، امّا مدتی بعد سایه ها کنار می رود و اندوه مرگ پدر کاهش می یابد و *اشراق* و *ماه صبا* و *فرید* با امواج خطرناکتری رویاروی می شوند: مبارزهٔ مسلحانه بر ضد نظام ستمشاهی.

*فرید* که دانشجوی علوم سیاسی است، راهنمایی *ماه صبا* را به عهده می گیرد و او را نیز با جهان شگرف مبارزهٔ سیاسی آشنا می سازد. رهبر این گروه، جوانی است به نام سپهر و تعداد گروه ده نفر است. در عرصهٔ مبارزه، یکی دو نفر از گروه زیر شکنجه جان می سپارند. افراد گروه، همه پارسا و متفکّرند، «از آن نوع که در معرکهٔ جهادی الهی انتظار می رود.[۸]» و در آغاز کار، قصد مبارزهٔ مسلحانه نداشته اند، ولی با مشاهدهٔ دیوار ستبر دروغ حکومت و شکنجهٔ یاران، چاره ای نیافته اند جز اینکه صدای خود را از راه غرّش سلاح به گوش مردم برسانند. *ماه صبا*، پس از دورهٔ کارآموزی وارد عرصهٔ عمل می شود. ولی *اشراق* به صلاحدید *ماه صبا* و یاران، از حوزهٔ خطرناك مبارزه دور نگاه داشته می شود. *اشراق* مدتی دچار حسد و رنجی توان فرسا می شود و گمان می برد که *ماه صبا* 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.

*ماه صبا*، *احسان*، *فروغ*، *فرید* و دیگران به مبارزهٔ نابرابر با ساواك می پردازند. در صحنهٔ مبارزهٔ مسلحانه، *فروغ اسدی* و *ماه صبا* کوشیار را می بینیم که برای آزاد کردن *احسان* به کلانتری محلهٔ جمشید حمله می برند و به درون کلانتری نفوذ کرده *احسان* را نجات می دهند. امّا، در

جریان کار، *فروغ* که همسر سپهر است، تیر می خورد و نیمه جان دستگیر می شود.

این صحنهٔ جنگ و گریز را نویسنده به خوبی پرداخته و بسیار شورانگیز و حماسی است. اما *اشراق* همچنان در حوزهٔ آرام موسیقی سیر می کند و در این زمان می کوشد به حلقهٔ شاگردان استاد بزرگ موسیقی، *شهنازی* درآید. *شهنازی* و هنرستان موسیقی نخست از پذیرفتن او امتناع می کنند، ولی بعد که هنرنمایی او را می بینند، به او اجازه می دهند در کلاس درس استاد شرکت جوید و استاد در وجود او پسر گمگشتهٔ خود و موسیقیدان ماهر آینده را باز می یابد.

استاد لب صندلی خیز کرد و کنجکاو نشست. نیمه های درآمد تکانی به خود داد و دقّت کرد ... ناگاه صاعقه ای چرتش را پاره کرده بود. زمین و زمان درهم می ریخت. چیزی قلب دریاها را می درید.[۹]

*فروغ* نیمه جان در چنگال مأموران دوران بسیار سختی را می گذراند. او باید زنده بماند تا اسراری را که در سینه دارد بروز بدهد.

ماجرای *میرداماد مُحرر*، در مقام میان پرده ای، خط اصلی داستان را در سایه می گذارد. *میرداماد*، سالهاست برای مردم نامهٔ شکواییه می نویسد و دیگر بدل به صندوق هزار پیشهٔ رنج مردم شده است. او، سرشتی بلفضول و سودایی دارد.

پناه بیچارگان وادی فاقه و نسیان، و مشاور حقوقی گدایان، فاحشه ها و مطرودین است.[۱۰]

او چهل سال آزگار است که به مقامات اداری نامه می نویسد، ولی اثری از آن پدید نیامده است.

این همه مکاتبه ها، برگهای واشده که بی دریغ خون از آنها بیرون

جهیده هرگز حتی پاگرد اداره ها را رنگین نکرده است.[۱۱]

آرزوی او همه این است که «دردهای روح مردم را در نامه ای که شاهکارش خواهد بود، بگنجاند و نقاب ستم را بدرد». او «نویسنده ای است شوخ و طنزگرا که واقعیت در چرخشت تفکر او رنگی از نمادهای غریب به خود می گیرد.[۱۲]» نامه های او در لفافهٔ ادب ظاهری حاوی تیر طعنه و استهزایی است که به قلب ستم و دروغ می زند و با سیمای حق به جانب، خلافکاریها را عریان می کند. یکی از این نامه ها، نامه ای است از سوی *نقش الملوك*، ساکن خیابان سی متری به دربار که حاوی زندگینامهٔ این زن پیر و روسپی بازنشسته نیز هست:

نیکوکارا چه شوق انگیز است افشای این حقیقت تابناك که اعلام دارم بر بدن این کوچکترین (این کرم خاکی و حقیر) تصویر کامل خاندان جلیل سلطنت، تاجگذاری شاهنشاه، صحنه های بی شمار ساختن بیمارستان، افتتاح راه آهن به دست مبارك پدر فقید ملت و دهها تابلو دیگر وجود دارد. این جانب که موزه مشاء (رونده) و تاریخ مصوّر ... این مردمم، از شما می خواهم که از اضمحلال این نقوش آسمانی پُر جلال جلوگیری به عمل آورید ... باید زنده بمانم تا تاریخ معاصر حفظ و حراست شود![۱۳]

*داود محرُر*، صبح روزی که *فروغ اسدی* تیر می خورد، تابوت خون چکانی را که وسیلهٔ حمل او به بیمارستان است، می بیند و از آنجا که سرشتی کنجکاو دارد، بر آن می شود ته و توی قضیه را درآورد. فروغ را پس از بهبود نسبی به سلول انفرادی می کشند تا روحیه اش را در هم بشکنند و در این میان، بازجوی بیرحم و حیله گر، سرگرد *فرهنگ آرین* و دو شکنجه گر ترسناك *رطیل* کینه توز و *نازنین* عصبی و دچار جنون

جنسی، مأمور می شوند که *فروغ* را به حرف بیاورند. نامهٔ *نقش الملوك* به دفتر *شهبانو* و رئیس دفتر خیالپرداز او دکتر *افتخار* می رسد. دکتر با حالتی دیوانه وار می گوید:

زنی براندام خود ـ حتی بی شک بر اسافل اعضاء خود ـ تاریخچهٔ مصور خاندان شاهی را خالکوبی کرده ... با این نامه همهٔ مقدسات را مسخره کرده اند.[۱۴]

به فرمان دکتر *افتخار*، پیرزال بیمار را به جرم توطئه به زندان و به سلول *فروغ* می اندازند. سرانجام، این دو پیر و جوان سپیده دمی در برابر جوخهٔ اعدام می ایستند و شربت مرگ را می چشند.

مبارز بر خاك افتاده است، اما مبارزه ادامه دارد. *اشراق* در دهکدهٔ پدر *ماه صبا* غرقه در موسیقی و عرفان است، و *ماه صبا* و *فرید* هم به آنجا پناه آورده اند. روزی مأموران فرا می رسند و درگیری مسلحانه آغاز می شود. دومبارز موفق به فرار می شوند و *اشراق*، بی خبر از همه جا، به بند می افتد. اما او از ماوقع بی خبر است و سرگرد *امیرآرین* به فکر می افتد از او به عنوان طعمه برای صید کردن *ماه صبا* و *فرید* بهره بگیرد. *اشراق* آزاد می شود و در هنگامهٔ گشت و گذارها و تردیدها و سرگردانیها، با مردی شصت ساله، عارفی حقیقی به نام *مشکات* آشنا می گردد و به راهنمایی او به یاری درماندگان، بیماران، زلزله زدگان می شتابد.

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 می یابد 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 می آمیزد و با

بصیرتی موشکافانه آدمهای مقام پرست را از درون و برون به تماشا می گذارد. در این بخش، ما کلاً در عرصهٔ واقعیت هستیم. نگاه تیزبین *امیرفجر* از درهای بسته و پرده های آویخته می گذرد و به ژرفای دل حاکمان آن روز ایران می رسد و جذبه های شهوت و شکم پرستی و مال اندوزی آنها را هنرمندانه تصویر می کند. اگر این بخش را با تک گویی (مونولوگ) *ماهی* [رازهای سرزمین من] مقایسه کنیم، آن گاه تندی بصیرت *امیرفجر* و آفرینشگری کلک او را بهتر درخواهیم یافت. او بدون آویزش به مسائلی مانند سیفلیسی شدن *شاه* در اثر نزدیکی با *ماهی*، به ژرفای اشرافیت زمان راه می یابد و چرك و فساد آن را نشان می دهد. اوصافی که در «رازهای سرزمین من» می بینیم، به طور عمده، چاشنی جنسی و انحرافهای جنسی دارد و با زبانی الکن و غالباً نادرست بیان می شود. (یکی از علل چاپ مجدد این کتاب، به رغم نقصهای بی شمار فنی و زبانی آن، همین مطلب بوده است.) درحالی که *امیرفجر* در «نغمه در زنجیر» همهٔ عناصر واقعی کاخهای درباری و ملتزمین رکاب، ندیمه ها و کاسه لیسان قدرت را همراه با اشیاء: درختها، بوته ها، میزهای مطالعه و خوراك، بسترهای پرندین و ... زنده می سازد. در این عرصه، شهوت و هوس البته جای نمایانی دارد و آن نیز شهوت پیری که سر به رسوایی می زند. اوصاف نغمه در زنجیر در اینجا تجسمی و زنده است:

با خود می اندیشید: آدمی هزار سال عمر کند. بدون اینکه یک دقیقه از عمرش گذشته باشد. چه شگفت انگیز [است]! *ماه تابانش* را برمی داشت و با هم به سفر پایان ناپذیر افلاك و کرات آسمانی می پرداختند ... هزار سال ... هزار سال. چه موهبتی! چنین عمری

شوخی نبود و جز در محدودهٔ خیال نمی گنجید! راستی در این مدّت چند بار می توانستند عشقبازی کنند.[۱۵]

سپهر که به دنبال واقعیت بخشیدن به نقشهٔ خود به دربار رفت و آمد دارد، از سوی ساواك شناسایی می شود. مأموران، شبی خانهٔ تیمی سپهر و یاران او را محاصره می کنند. سعید تیر می خورد. سپهر و *مهران* که دیگر فشنگی ندارند، همدیگر را در آغوش می گیرند و با هم بدرود می گویند. سپس قرصهای سیانورشان را از جیب درآورده می خورند و کنار هم به زمین می نشینند.[۱۶] و مدتی بعد می میرند.

*اشراق*، دور از *ماه صبا*، به یاری *جمال گلشن* وارد عرصهٔ مبارزه می شود و سپس دستگیر می شود. شکنجه هایی که می کشد، بسیار دردناك است؛ اما او با تفکرات عرفانی و یادآوری خاطرهٔ *ماه صبا*، بر آنها چیره می شود. دیری نمی گذرد که *ماه صبا* نیز به چنگال مأموران می افتد. حتی سرگرد *امیر آرین* نیز از زیبایی شگفت آور او حیران می شود و از آن همه رنگ و بو مست می گردد.[۱۷] بازجویی از *ماه صبا* به جایی نمی رسد و دخترِ مبارز، با قهرمانی از آرمانهای خود دفاع می کند. سرگرد خشمگین می شود و فرمان می دهد:

بی آنکه 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 بی صورتش کنید.[۱۸]

*ماه صبا* پس از دیدن شکنجهٔ بسیار، به صورت پیرزالی درمی آید و سپس او را به دهکدهٔ بیماران روانی می فرستند تا در آنجا از پادرآید. *اشراق* را نیز مدتی بعد بر بالای تپهٔ اوین اعدام می کنند و داستان با یکی

از اسطوره های ایران باستان ـ اسطورهٔ سیمرغ ـ روح آزادی و شهادت پایان می گیرد.

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 می آورند. *ماه صبا* و سپهر و فرید و ... می میرند، اما نیروی نیک از بین نمی رود. این پرندهٔ روح آزادی، روح *ماه صبا* و *اشراق* و تمامی شهیدان حریّت و عدالت است ... پرنده ای که چون می خواند چنین می سراید: نغمه را در زنجیر نمی توان کرد و نه آزادی را در بند[۱۹]. از سوی دیگر، بیدادگران به رغم پیروزی ظاهری دربند هستند. اضطراب و هراس و ناایمنی آزارشان می دهد. کار و جانشان آلوده و چرکین است و این آلودگی به نمایش درمی آید. پیرزن اشرافی که بزرگترین گروه مجهز پزشکی را به دور خود گرد آورده، از ترس مرگ، لحظه ای آرام ندارد. *رطیل* شکنجه گر، در زیر بار عقدهٔ چرکین درونی خود، روز و شب به خود می پیچد. رئیس دادگاه نظامی، تیمسار معزّی که روزها شیر میدان دادگاه است، شبها در اتاقی مقفّل و دورافتاده، مانند کودکی به آغوش زن فربهش پناه می برد و وحشت زده در دستهای زن چنگ می اندازد و می گوید: «برایم قصه بگو![۲۰]»

مبارزان، با پیشانی غرور آفرین و چهره ای باز، به استقبال مرگ می روند و انگیزهٔ ایشان عشق و ایمان است. *اشراق* که در دامان موسیقی پرورده شده است، به ضرب آهنگ موسیقی درونی خود درمی گذرد.

چهار مضرابی شیرین بسان همهمه های سرشار معرفت و عشق که

هزاران ساز همنوا و همخوان آن را می نواختند ... شور مهر و جوشش امید در رگهایش می گرفت و شادی ای سخت سُکرانگیز از پا درش می آورد. آن صدا زمین و آسمان را می شکافت و همراه آن رگبار موسیقی فرو می آمد. در هر قطره ای اوقیانوسی پُرجلال از شادی و امیدَ درخود داشت.[۲۱]

*امیر فجر*، عارف است و برخی خصایل خود را در چهرهٔ اشراق باز می تاباند. نظر او دربارهٔ ادبیات نیز رنگ عرفانی دارد و در مصاحبه ای می گوید:

انسان، کلمه ای الهی است. انسان درخت است. انسان گیاهی است که خدا با دست خودش در خاك هستی غرس کرده است ... درختی ریشه در اعماق گرفته ... شاخه بر افلاك گسترده، در تمامی آفاق میوه های آرمانی و اشراقی خودش را می دهد. این درخت بی نهایت استمرار دارد ... ما با ادبیاتمان در جستجوی معنای انسان هستیم و این معنای انسان چیز خیلی عظیمی است و ریشه در تمامی زمینه های اندیشهٔ ما دارد. فرمود: أَتَزْعَمُ أَنکَ جِرم صغیر ... خدا دست انسان را می گیرد 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 و عرفان موسیقی و وقوف به ادبیات تأثیر بس مهم دارند. تمامی زمینه های خلق ادبیات، جامع الاطراف بودن نویسنده ای است که می تواند این شرایط اجتماعی را بسازد و از آن ماده های خام نهایت حسن استفاده را ببرد.[۲۲]

به همین دلیل، *امیر فجر* مبارزانی را وصف می کند که جهاد و شهادت و پس از آن لقاء الهی را در منظرهٔ خود دارند و طبیعی است که قهرمان عمدهٔ داستان او، *اشراق*، بیش از همه در جریان تجربه های

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 می بینیم. در آن، حسین *میرزا* به شیوهٔ خود با جهان فراسوی تجربهٔ حس تماس می گیرد و نیز رقیه زن حاجی گلاب دارای حس پیشگویی است و «زنی نورانی به خوابش می آید.»[۲۳]

حسین *میرزا*، در هنگامهٔ طوفانی روحی، در کوچهٔ پشت مسجد جامع، سرش را به سینهٔ روحانی جوانی می گذارد و گریه می کند و آن شخص هفت آیهٔ نخست سورهٔ معارج را برای او می خواند و ناپدید می شود.[۲۴]

تفاوت نویسندگان نغمه در زنجیر و رازهای سرزمین من در این زمینه چیست؟ اولی به عرفان و بنیادهای آن باور دارد و همان طور که نوشته هایش نشان می دهد، آگاهی و تجربهٔ کافی در این زمینه را نیز فراهم آورده. دومی کسی است که می خواهد در داستانی که بُنمایه جنسی و لایک دارد، ظاهراً به اقتضای مصلحت اندیشی به عرفان تفوه کند و برای جامعیّت (؟) کار از این سو و آن سو آیه و حدیث و سخن عارفانه گرد بیاورد و در داستان خود بجا و بی جا بگنجاند، و فکر می کند با بازکردن مثنوی، مقالات شمس و سوانح *غزالی* و ... و نقل جمله هایی از آنها ـ و طبعاً بدون درك آنها و زندگانی با آنها ـ بحرالعلوم بودن خود را به رخ دیگران می کشد؛ درحالی که نوشته اش از دور جار می زند از این معانی بی خبر است و این دو دوزه بازی کردنها را عریان می کند. مرادم این است که رُمان را بر اساس جهان نگریهای متضاد بنیاد نمی توان کرد: «یا زنگی زنگ، یا رومی روم». اگر کسی می خواهد

عارف باشد، نخست می باید خود را پالوده و آیینهٔ جان را شفاف سازد. عارف نان به نرخ روز نمی خورد، دنبال خر دجّال شهرت و ثروت نمی دود. یار دارا بودن و دل با *اسکندر* داشتن را سرلوحهٔ کارهای خود قرار نمی دهد. خواننده را به بیراههٔ باورهای گنوستیکی و آرای یونگ و *ژاك دریدا* و *هایدگر* و فرنگیهای دیگر نمی کشاند.

*امیر فجر*، چنانکه از آثارش پیداست، در کار خود اصالت دارد و به همین دلیل داستان «طُرفه» اش با توطئهٔ سکوت رویاروی شده است. ولی گمان نمی کنم این مسأله برای او مهم باشد؛ چراکه او به راه خود می رود و تجربه های خود را به روی صفحهٔ کاغذ می آورد. به همین دلیل، *ماه صبا*، برای قهرمان عمدهٔ داستانش نامزد و همسری مهربان و پرلطف است، و اشراق هم در وجود او به صُنع الهی پی می برد و در واقع با دوست داشتن او، خدا را دوست می دارد. او، در سراسر زندگانی درگیر آزمون الهی است.

می دانم آن آزمون شدنی است. اما اگر ایمان، این زره ارزندهٔ شکیبایی ام را از دست بدهم، چه؟ آیا می گذاری که فرو بیفتم؟ تو رضا می دهی که شکست بخورم؟ یاریم کن تا این راه را تا آخر به پایان ببرم.[۲۵]

*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 سروته یک کرباس *جمال زاده* و *علامه شهاب* رُمان «زیبا»ی حجازی است. این سه تن، مردانی عارف و وارسته و عزلت گزین، اما یاور و راهنمای سرگشتگان اند؛ با این تفاوت که اشخاص داستانی *جمال زاده* و *حجازی* بیشتر در میان مردم اند و بیشتر خصائل اخلاقی دارند. درحالی که مشکات هم عزلت گزین است و هم

درگیر جذبه های فراسوی تجربهٔ حسی. او با چشمانی شرربار به بیماری درحال مرگ می نگرد و با خدا عتاب و خطاب می کند:

از تو به نام تو می خواهم که برای من زنده اش کنی. آری زنده اش کن. همان گونه که برای *ابراهیم* و مسیح و موسی زنده کردی ... و این را نه برای اثبات عظمت خود که برای اطمینان دلهای ما بکن.[۲۷]

در واقع، در برخی قصه های دو دههٔ اخیر، گرایش عرفانی از قسم چینی، هندی، مسیحی و حتی سرخ پوستی آن منعکس شده است. اگر این گرایشها را زیر عنوان درونگرایی و سوبژکتیویسم در آوریم، خواهیم دید که آن جذبه ها 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 گذاشته ام و اینجا آن را مکرر نمی کنم.) این جذبه ها را در سگ و زمستان بلند (۱۳۵۵)، طوبی و معنای شب *شهرنوش. پارسی پور* (۱۳۶۹)، برجهای قدیمی ع. م *فدایی نیا* (۱۳۵۰)، آتشی بر مزاری بیدار *امیرحسین روحی*، رازهای سرزمین من، *رضا براهنی* (۱۳۶۶) و ... می توان دید، اما هیچ یک از این جذبه ها 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 سرچشمه ها آب می خورد. *اشراق*، سالک پرشور عرفانی و ایمانی است و از این راه با جامعه، انسان و تاریخ تماس می گیرد درحالی که آن دیگران از چشم غربی به این مشکل می نگرند.

نغمه در زنجیر در سطحی دیگر واقعیت اجتماعی را باز می تاباند و

روابط سرمایه سالاری وابستهٔ دوران شاه را تصویر می کند. درواقع، 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 بوزینه ای را فرا یاد می آورد و انصاف باید داد که *امیرفجر* در این کار دشوار توفیق یافته است:

تن پژمرده و چروکیده اش از زیر پرنیان گران قیمت بسان تپالهٔ خشکیده ای سیاه می نمود. در برابر آیینهٔ تمام قدی ایستاده بود و در پرتو نور شمع که در شمعدانهای نقره ای می تافت، با آزرم بسیار سینه های صاف و چروکیده ای را که مثل نیمرو بود، می نگریست. افسر (جوان) یک دم در آیینه ظاهر شد. از پشت، چشمهای او را گرفت و سپس گردن و شانه های او را غرق بوسه ساخت. زن از سرشوق و حجبی آتشین همچون ناز دختر جوانی که اولین شب زفافش را می گذراند، گریه سر داد. همیشه عادتش چنین بود. این گریهٔ مستی بود.[۲۷]

نثر *امیرفجر*، با نثر *حجازی* و *پاینده* و *افغانی* همسایگی دارد. به ویژه، جاهایی که به طنز با وصف رویدادهای روزانه می گراید، به نثر *ابوالقاسم پاینده* همسایگی بیشتری می یابد. این نثر، در قیاس با توصیف مسائل جزئی زندگانی از سوی او، در حوزهٔ نمایش مسائل مجرد و مشکلهای عرفانی نیرومندتر است و روی هم رفته نثر پاکیزه و خوبی است. *امیرفجر* صحنه های زندان، روستای زلزله زده، کلبه های روستایی و کاخهای اشرافی را از درون می نگرد و وصف می کند، نه بر حسب شنیده ها؛ از این رو، در تجسم آنها توفیق می یابد.

نغمه در زنجیر رُمان است؛ زیرا رویدادهای آن در سطوح متفاوت عرفانی و واقعی، فردی و اجتماعی ماهرانه به هم تنیده می شود و کلیّت پیوسته ای می سازد. تعارض اصلی آن البته تعارض بین باورها و احساسهای جوانانی است که «جمله جان شده اند یا می خواهند بشوند» با سرمایه داری وابستهٔ آن روز ایران و بیدادگری نظامی که پول پرستی، فساد و تجدّدی ظاهرفریب را رواج می داد. *اشراق* نُماد موسیقی، شعر، دادخواهی و بیگناهی نابی است که راه دشوار «از خاره ها به ستاره ها» را درمی نوردد و بر بلندای صلیب عشق و عدالت خواهی خود می میرد. اما با این همه، بیشتر بخشهای رُمان غرق در شور و اشراقی است که سر به رُمانتیسیسمی دوآتشه می زند و تعارض اصلی داستان را در سایه می گذارد. این تعارض، از نظر جامعه شناسی، فاقد پایه های تاریخی است و به این دلیل منظرهٔ اصلی اشخاص عمدهٔ کتاب از آرمانها و اشراقهایی رنگ و مایه می گیرد که گرچه از نظر اخلاقی بسیار ارجمند است، از نظر فن داستان نویسی تهی از نقصها و دشواریهایی نیست. شخصیتها به نحوی مبالغه آمیز در افق آرمانها و اندیشه ها پرواز می کنند و صفات فراانسانی به خود گرفته اند. درواقع، رهبر آنها بیشتر شور و عشق است تا خرد تاریخی. تردیدی نیست که چنین جوانانی وجود داشته اند و وجود دارند. و کارهای ایشان به حق می تواند موضوع آفرین گویی و سپاسگزاری باشد. پرسش اصلی این است که آیا این شخصیتها پذیرفتنی و اقناع کننده نیز هستند یا نه؟ وضع ایشان در برابر آرمان وضع ادراك کننده ای 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 می رسد. از شگفتی نیمه منتظرهٔ رنج بار در همان زمان جذّاب جهان درون *اشراق* و *ماه صبا* و *فرید* تکان می خورد و از فقدان ادراك اجتماعی و به فعل واقعی آنها متعجب می گردد. جهان و انسان برای رُمان نویس نه سیاه سیاه است، نه سپید سپید؛ خاکستری است. رُمان، همان طور که *استاندال* گفته است، «آیینه ای است که در طول جاده ای به حرکت درآید. هم لاجورد آسمان را منعکس می کند 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 نمی کنیم، اما دربارهٔ روابط شخصی و اجتماعی اشخاص داستانی جای 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 می گردد.

عرفان *امیرفجر* هنوز کلاسیک است و دگرگونیهای جهان جدید را منعکس نمی کند. عرفان هسه و گوته، با حفظ مایه های اصلی، جدید است. عارف و کیمیاگر و فیلسوفی مانند *فاوست* که عمری را در مطالعهٔ راز جهان و معنای وجود گذرانده و در جهان ایده ها محصور مانده، به ورطهٔ گناه درمی غلتد و سر از خرابات بیرون می آورد، اما سپس در گذر از لذّتها و رنجهای جهانی، به ذروهٔ شناخت حقیقی می رسد و آن گاه به سوی کار و زندگانی جهانی و همدردی انسانی می آید و به ساختن کشتزار و باغ و کارخانه می پردازد. در گرگ بیابان هسه، «مرد متمدنی

احساس می کند که ناگهان گرگی در نهاد او زنده شده است و معنویت و حیوانیت در برابر هم قرار می گیرند. همسه از خود می پرسد: آیا حیوان بودن خود وسیله ای برای پویایی معنویت نیست؟ همین گفت وگو با خود را در نرگس و زرین دهن نیز می بینیم. *گلدموند* هنرمندی است طبیعت دوست و طرفدار خاك و زمین که با زاد بوم اصلی خود «مادران» رابطه دارد و طرح آشتی بین دو جنبهٔ متناقض انسانی را پیشنهاد می کند.[۲۸]»

چرا راه دور برویم، رُمانس شیخ صنعان *عطار* نیشابور برابر ماست. طبع *عطار* در این اثر، «فسون سازیهای 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 خوك بانی 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 خوك و زنّارهست سخن رانده است.[۲۹]»

بنابراین، شیخ *صنعان* در گذر از ورطهٔ خطا و گناه به صفا و رستگاری می رسد نه در سیر در حوزهٔ آرمانها و ایده ها.

شخصیت *اشراق* و دیگران در نغمه در زنجیر خیلی شفاف است. از حجاب تن، جان پرشور و بلندگرای ایشان را می توان دید، بی آنکه 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 دعویّ 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 نمی یابند و در صحنه های رُمانی جدید به آن صورت نباید ظاهر شوند. *امیرفجر* می تواند در رُمان خود یک *الیوشا کارامازوف* داشته باشد، اما اگر شمار شخصیت های بی نقص و پارسای او از دو و سه و چهار برگذشت، آن گاه ما دیگر نه با منطق غامض واقعیّت، بلکه با قصهٔ عقاید رویاروی می شویم. ناچاریم بپذیریم که دیگر حقیقت مطلقاً در سوی *اشراق* و گروه اوست و در نتیجه مسئوولیت همه نابسامانیها به گردن گروهی اندك می افتد و دیگران در این میانه همه تهی از خطا و لغزش اند. 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 شریک اند. *جمال الدین اسدآبادی*، آن آزاد مرد راستین، می گفت: من از ظالم و مظلوم هر دو به یکسان نفرت دارم. از ظالم به این دلیل که بیداد می کند و از مظلوم به این دلیل که بیداد را می پذیرد.

شخصیتهای اصلی نغمه در زنجیر تک بُعدی اند و هنوز صورت نوعی به نسبت کاملی نیافته اند. بیشتر خلق و خوی و منش ایشان تعیین کنندهٔ واقعیت است، نه به عکس. و آرمان و ایده ها راهبر کنش ایشان است، نه رابطهٔ دوجانبهٔ فرد و اجتماع. به همین دلیل، *امیرفجر* در مصاحبهٔ خود، دبستان ناتورالیسم را به طور مطلق رد می کند و رُمان نویس بزرگی مانند همینگوی را ژورنالیست می نامد. در مورد نخست، می گوید:

اصلاً ناتورالیسم برای این بنیاد گذاشته شد که آدمی را نجات بدهد.

آدمی را از چه نجات بدهد؟ مشکل فرد، شخصیت بیمار هذیانی را تسری دادن به کلِ جامعه و کل جامعه را از دیدگاه تفکر عمیق زایل کردن و شخصیت انسانی را که درگیر مسائل جنبی، مهملات ذهنی و اندیشه های منتزع کردن ... تسری جزء را به کل دادن. این است ناتورالیسم.[۳۰]

نگارنده نیز خود را از ناقدان دبستان ناتورالیسم[۳۱] می داند. اما آیا به راستی ناتورالیسم همین است که *امیرفجر* می گوید؟ آیا این طور سخن گفتن، ترتیب دادن مقدمات دلخواسته برای آسانتر رد کردن دعاوی حریف نیست؟

اما همینگوی. *امیرفجر* می گوید:

آدمی مثل او خبرنگار جنگی است. وداع با اسلحه را نوشته. این آدم رفته در دامنهٔ کلیمانجارو شکار کرده. برفهای کلیمانجارو را نوشته. در دریا کوسه گرفته. پیرمرد و دریا را نوشته است. زمینهٔ اجتماعی و دید ادبی برایش مساعد بوده. امّا این آدم به نظر من آدم عمیقی نیست. این آدم فقط صبغهٔ ژورنالیستی دارد. نویسندهٔ غیرژورنالیست مسائلی عمیقتر، والاتر و بالاتر از این حرفها می زند.[۳۲]

چنین حکمی را دربارهٔ *تالستوی* و *داستایفسکی* نیز می توان داد، و در مثل گفت: *تالستوی* به جبههٔ نبرد در قفقاز رفته (افسر ارتش تزاری بوده)و جنگ و صلح را نوشته است. *داستایفسکی* مصروع و بیمار روانی بوده و گرایش به کشتن دیگران داشته، پس جنایت و کیفر را نوشته است. بنابراین، این دو نویسنده آدمهای عمیقی نبوده اند؛ و چون به ساختن ادبیات متعالی نپرداخته اند، مرده اند. من اطمینان دارم که خود *امیرفجر* که دارای آگاهی فلسفی و ادبی خوبی است، چنان احکامی

را جدّی نمی گیرد و دلیلش هم این است که در همان مصاحبه از بزرگی نویسندگانی مانند *داستایفسکی* سخن گفته است و نیز می توانم بگویم با قدرتی که او در توصیف و تجسم و قصه پردازی دارد، می تواند ـ با حفظ پایگاه خود ـ از حال و هوای مجرد بیرون آید (چنانکه در توصیف درباریان و شکنجه گران و کاسه لیسان دورهٔ ستمشاهی به خوبی نشان داده و بیرون آمده) و جامعه و حرکت آن را در افق بیطرفانه تر و وسیعتری بنگرد و همهٔ وجوه زندگانی اجتماعی را در داستانی فراگیرتر و ژرفتر ترسیم کند. □

## پانوشت:

۱. نغمه در زنجیر. میثاق امیرفجر، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۷، ص ۳۳
۲. همان، ص ۷۵۳.
۳. همان، ص ۵۳.
۴. همان، ص ۵۹.
۵. همان، ص ۶۱.
۶. همان، ص ۶۲.
۷. همان، ص ۶۶.
۸. همان، ص ۹۲.
۹. همان، ص ۲۰۴.
۱۰. همان، ص ۲۲۴.
۱۱. همان، ص ۲۲۵.
۱۲. همان، ص ۲۳۱.
۱۳. همان، ص ۲۴۱.
۱۴. همان، ص ۳۸۷.
۱۵. همان، ص ۶۹۴.
۱۶. همان، ص ۷۱۳.
۱۷. همان، ص ۸۳۳.
۱۸. همان، ص ۸۳۶.
۱۹. همان، ص ۹۳۸.
۲۰. همان، ص ۸۶۹.
۲۱. همان، ص ۹۳۵.
۲۲. *کیهان فرهنگی*. بهمن ۱۳۷۱، ش ۹۳، صص ۸-۱۲۶.
۲۳. *رازهای سرزمین من*. رضا براهنی، ج ۱، ص ۶۳۴.
۲۴. همان، ج ۱، ص ۳۶۰.
۲۵. نغمه در زنجیر، ص ۳۲.
۲۶. همان، ص ۵۱۱.
۲۷. همان، صص ۳-۶۹۲.
۲۸. مجلهٔ «سخن». دورهٔ ۱۳، ص ۱۲۵.
۲۹. *شرح احوال و آثار عطار*. بدیع الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۴۰، ص ۳۳۵ و ۳۶۳.
۳۰. *کیهان فرهنگی*، ش ۹۳، ص ۱۲۸.
۳۱. برای آگاهی از سبک ناتورالیسم، نگاه کنید به «تاریخ هنر» هاوزر، ج ۴، ص ۶۰.
۳۲. کیهان فرهنگی، ش ۹۳، ص ۱۲۸.

## اشراق

«اشراق» زندگینامه دانشور و عارفی است به نام «شهاب الدین سهروردی»، نویسنده و استاد دانشگاه در قالب رومان و در مجموع داستان سلوك معنوی مردی جوینده است در جهانی دشمن کیش و ترسناك، در این جهان که محورآن از دست رفته وجان های پاك و حقیقت جو در معرض هزاران خطر است، مرد جوینده، تنها به راه خود می رود و از گریوه های مهیب می گذرد، عاشق می شود و به زندان می افتد و از حوزهٔ «غسق» [تاریکی] به حوزهٔ نامحدود روشنی و اشراق وارد می شود و سرانجام همنام [و همزاد] خود فیلسوف بزرگ اشراق «شهاب الدین سهروردی» را می یابد. دوران محنت سالک به پایان می رسد تا مرحله ای دیگر آغاز شود.

رومان «اشراق» ساختار غنائی [لیریک] دارد. در تعریف این نوع داستان گفته اند که «تسلسل خطی زمان را می شکند، تصویر را جایگزین واقعه می کند. از گفت وگو و «عمل» دور می شود و به تک گوئی به صورت بیان خاطره ها، یادداشت های روزانه ... نزدیک می گردد، از طرحِ داستانی بهره می جوید تا رویدادهای تصویری رومان را با هم پیوند دهد. دوحالت متفاوت شاعرانه و داستانی در چنین رومانی، نوعی تضاد و کشش بوجود می آورد.»

رومان «اشراق» برخی از این ویژگی ها را داراست امّا به شیوهٔ تک گوئی نوشته نشده. زاویهٔ دید در این جا سوم شخص مفرد و دانای کل و در شیوهٔ بیان کلاسیک و گاهی نو کلاسیک است. بیشتر روحیات و عواطف اشخاص داستانی را می کاود و ناچار به حوزهٔ روان شناسی می رود. این اشخاص بیشتر از طبقهٔ متوسط مرفه اند و غم نان و آب

ندارند. خود نویسنده، شهاب ـ که در رومانی که در دست داریم ـ زندگانیش را می نویسد و نیز از این طبقه است امّا هدف وی وصف معیشت و زیست طبقهٔ متوسط نیست. او داستان سلوك خود را می نویسد و بر سر باورهای خود یک تنه با معارضانش می ستیزد:

مردی که به اندیشهٔ خود ایمان دارد حرفش را نه برای بدست آوردن معاش بلکه حتی گاه به قیمت از دست دادن جانش می زند و حرفه اش را نه برای نان که [برای] ایمانش برمی گزیند (ج ۱ ص ۳۰۶)

اشخاص داستانی رومان بیشتر از کشاکش عاطفی و روحی رنج می برند یا شاد می شوند. امّا این کشاکش عاطفی نیز بیشتر در حوزهٔ سلوك معنوی است. البته رومان تحوّلات شهری را نیز وصف می کند. مردم شهر در اثر فن سالاری و بسط صنایع و ارتباط ها که صورتی تهدیدآمیز به خود گرفته رنج می برند و گاه در کابوس های شبانه می افتند امّا نویسنده از این ساحت نیز درمی گذرد و به رشته های 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 مکرر می شود:

«جهان پاره پاره. دنیای هویّت باخته و تهی از هستی و معنای خویش، در کام مرگ، گرسنگی و بیداد. و دوباره جنگ های صلیبی یکبار دیگر آغاز شده بود. در خاور دور، وضع چونان در باختر بود و در شرق هم چون غرب، لهیب جنگ و ستم همه جا را می سوخت. (۳/۱۱۶۵)

شهاب احساس می کند که پس از آزادی از زندان خود را با واقعیتی تلخ رویاروی خواهد دید:

«سپیده های سحر ترسی جانگزا جانش را فرو گرفت. شگفتا اینک که فردا می رسید جای وی در این جهان بزرگ، جهان بی آشنا، هستی باخته، هول و ناآشنا کجا بود؟ دردا که چه خام و ساده وار به فردای خود اندیشیده بود. در حالی که اشتیاق اغواگر آزادی از زندان نتوانسته بود لحظه ای به هولناکی مواجههٔ وی با حقیقت وادارش کند. فردا جهان بیرون را چه می کرد؟ جای وی در این جهان سراسر آکنده از ستم، فساد، بی رحمی کجا بود؟ به کجا می رفت؟ به چه کسی پناه می بُرد؟ دیگر نه دل بازگشت به خانهٔ خویش ـ آن کاشانهٔ سوخته و همیشه تاریک را داشت ـ نه جای دیگری را به عنوان خانه ای جدید برای خود می شناخت. وضع روحی غریبی داشت، همچنان کسی که از قلمروهای عبوس و جدّی مرگ باز گشته است ... (۳/ ۱۱۶۴)

طرح و رویدادهای اصلی رومان ساده است. حدیث تلاش های جوانی نویسنده و عارف است برای یافتن «خود» نهفته و باطنی اش در عرصهٔ دوره ای متلاطم. از این رو متعلق به داستان هائی است که سیر سلوك و تکامل شخصیتی جوان را در گذر از طوفان ها و اضطراب ها و شادی های صباوت تا بلوغ و بلوغ فکری از دیدگاهی منطقی و ایمانی مجسم می کنند [این قسم رومان ها را در غرب بیلدانگ می نامند] یکی از جدیدترین نمونه های این قسم رومان اثر جویس است به نام «تصویری از هنرمند به هنگام جوانی» که به شیوهٔ «سیلان معانی دانستگی» نوشته شده، امّا در اشراق «امیرفجر»، راوی، دیدگاه اول شخص مفرد دارد. دانای کل است و داستان را از جایگاهی برتر روایت می کند. هم زمان درون شخصیت هاست و هم از کُنش خارجی آن ها با خبر است و مهمتر از همه اینکه نظم منطقی بر داستان حاکم است. روایت گسسته بسته و

حکایت کننده حوزهٔ پریشیدهٔ ناخودآگاه نیست. تلاطم روح شهاب از قسم تلاطم هائی است که در آثار مولوی می بینیم، رو به سوی غایت و هدفی دارد و این هدف از پیش شناخته شده است هرچند مراحل سیر و سلوك و چون و چند آن [در آغاز] بر شخص عمدهٔ رومان مجهول است.

شهاب در روستائی از روستاهای زنجان به دنیا می آید. پدر او آب و ملکی که دارد به برادر بزرگتر خود می فروشد و به تهران می آید و کارگاه کفاشی برپا می کند. وضع این خانواده روز به روز بهتر می شود. شهاب در تحصیل علم و ادب کوشاست و همین که به دورهٔ جوانی می رسد و تجاربی کسب می کند، به نویسندگی روی می آورد. 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 نوشته های وی می بیند و می شنود، پسر را به کار و آموختن بیشتر ترغیب می کند. شهاب از همان آغاز در پی هدف و غایتی است. با سخت کوشی به موسیقی، فلسفه و داستان نویسی روی می آورد و در این رشته ها به مدارج بلند می رسد. امّا این ها برای او کافی نیست. معیشت و زیست نزد او اولین پلهٔ هستی است. او در پی هستی معنوی است. سیر و سلوك او طبعاً از گذرگاه رنج، ناآشنائی و حیرت می گذرد امّا نه از راه ریاضت بلکه از راه عشق.

در این سلوك مرحلهٔ نخست آشنائی با «آیدا» ست. آیدا زنی است سی ساله دارای پسری یگانه و دوست داشتنی 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 می کند و گهگاه به نزد برادرش اصلان بیگ رئیس یکی از ایلات شاهسون می آید و در آغوش

طبیعت، کوهساران بلند و چشمه های زلال، دل و جان تازه می کند و در همین جاست که شهاب و او به هم می رسند. شهاب برای انجام دادن برخی کارهای خود و تهیهٔ مقدمات عروسی به تهران می آید امّا زمانی که بازمی گردد درمی یابد «آیدا»ی محبوب او مرده است.

گام دوم سلوك شهاب آشنائی با گیتی است. دختری ستمدیده که فریب مردان را خورده و به گناه آلوده شده و به ورطهٔ بیماری روان پریشی در غلطیده است. عشق او به شهاب هم او را تا حدودی درمان می کند و هم التهاب مرد جوان را که از فقدان «آیدا» در رنج است تسکین می دهد. شهاب می کوشد گیتی را به عرصهٔ زندگانی معنوی هدایت کند امّا تلاطم محیط و وسوسه های تن و زرق و برق محسوسات مانع این کار می شود. گیتی نمی تواند از بلندی های سیر معنوی بگذرد، از این رو رابطهٔ این دو به سردی می گراید و مدتی بعد گیتی از زندگانی شهاب بیرون می رود.

«شکوه» دختر دانشجو و دوستدار ادب و هنر در این هنگام سرمی رسد و مرهمی بر زخم مرد جوان که از آلام زمانه دلی پرخون دارد می گذارد. این دو باهم زناشوئی می کنند و از این زناشوئی فرخنده دختری به نام «هستی» در وجود می آید. جمع آنها جمع است. «دنا» پیرمردی دانا و مشفق که شهاب را پسر خود می داند با ایشان است. به نظر می رسد که ایام محنت شهاب بسر رسیده و کارها بر وفق مراد است امّا دیری نمی گذرد که «هستی» در گردشگاهی که به همراه «دنا» به آن جا رفته ناپدید می شود و کوشش خانواده برای یافتن او به جائی نمی رسد. دنا افسرده حال تهران را ترك می گوید و به یکی از روستاهای کازرون فارس می رود، «شکوه» در اثر فقدان فرزند دیوانه می شود و

شهاب به اعماق نومیدی درمی غلطد. در هنگامهٔ این بحران روحی، «غزال» به گونه ای مرموز با شهاب آشنا می شود. غزال از شوهرش طلاق گرفته ولی اینک به جهاتی در خانه شوی، دکتر احسان سجادی پور، بسر می برد. این زوج به خون هم تشنه اند. سجادی پور 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 می بَرد. امّا غزال که نوشته های شهاب را خوانده او را به جان و دل دوست دارد. سجادی پور و غزال برای قتل یکدیگر نقشه می کشند. شوهر می خواهد زن را در سدّ کرج غرق کند و زن می خواهد خانه را به آتش بکشد تا شوهرش از بین برود. در هنگام درگیری و زد و خوردی سخت، سجادی پور می کوشد با تفنگ شکاری همسرش را به قتل برساند، امّا گلاویز شدن ایشان باعث می شود که خود سجادی پور تیر بخورد. غزال به گمان اینکه شوهرش را کشته به خانهٔ «شهاب» پناه می برد و شهاب از روی انسانیت او را در پناه خویش می گیرد و به اعماق جنگل های خلخال می برد. این دو در کلبه ای درون جنگل بسر می برند و در پی چاره اند. هوای جنگل سرسبز و آرامش آن، غزال را به حال عادی برمی گرداند و هوای عشق و مهرورزی بسرش می افتد. شهاب نیز از این وسوسه ها غافل نیست امّا سر آن دارد تا عُدهٔ شوی مردهٔ غزال بسر رسد و با زن زیبا ازدواج کند. شکوه مدتی پیش مرده است و مرد جوان از احساس نیاز جنسی رنج می برد. امّا ایمان او استوار است بطوریکه هنگام نوازش و دلداری غزال نیز دست از پا خطا نمی کند:

«هر شب در بستر خود به او بود که اندیشیده بود، هر صبح با اهریمنی در تن، به طلب او برخاسته بود. آه چه شیفته آسا و واله بود ...

کاش زن آزاد بود و موقعیتی دیگر داشت. قلب خود وی از اشتیاق ذوب می شد ... آه زن می پندارد که وی از سرب و آهن ساخته شده است. می دانست 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 می کرد؟ با خرمن عمری پاك دامنی که در یک لحظه به تندباد فنا می رفت، چه باید می کرد؟ آه دیوانه می شد.» (ج ۳ ص ۱۱۲۲ و ۱۱۲۶)

در سر بز نگاه درست در لحظه ای که شهاب و غزال در آستانهٔ سقوط اند، غزال درمی یابد اگر با شهاب به حرام عشق ورزی کند، دیگر شهاب نه فقط روی دیدن او بلکه تاب تحمّل بار هستی را نخواهد داشت، پس خود را در آب غرق می کند و قربانی سلوك روحی شهاب می گردد. شهاب به تهران می آید و توقیف می شود. دکتر سجادی پور زخمی شده امّا نمرده است و در دادگاه علیه او اقامهٔ دعوی می کند. دلائل شهاب را دادگاه نمی پذیرد و او را به چهار سال حبس محکوم می کند. شهاب پس از آزادی به نزد «دنا» در فارس می رود. «دنا» اکنون نابینا شده و به گوشه ای خزیده. کار او موعظه برای چند تن روستائی بیچاره، بیمار و مفلوك است. شهاب با «دنا» دیداری تازه می کند و سپس او را ترك می گوید و به بیابان می رود. در بیابان و در عرصهٔ تنهائی فیلسوف اشراق را می بیند. سهروردی شهید، جوان است و به تقریب همسال شخص عمدهٔ رومان است. او در برابر پرسش شهاب که مگر تو را نکشته بودند، حدود هشتصدسال پیش؟ می گوید:

«مرا؟ آیا عشق را می توان کشت و حیات جاودانه را؟ همهٔ زندگی و هستی و عشق از آن ماست. زندگی یکی بیش نیست و چون آغاز شد

هرگز پایان نمی یابد. هیچ کس نمی میرد و حیات عالمی است که چون بدان پاگذاشتی دیگر تا جاودانه از قلمرو آن نمی توانی بیرون بروی ... بیا برویم ... باید رفت و برای ابد و خلود ادامه داد.

بیا کتابت را رها کنیم و اگر اجازه دهی آن را این جا، در سایهٔ این چتر همایونی درخت نارون و بوته های شقایق سرخ زیرخاك پنهان کنیم. شاید روزی از بذر آن برگ و بار و میوه ای برین و دیگرگون برروئید و ثمری آسمانی تر و آرمانی تر پدیدار گشت. (ج۳، ۱۱۹۷)

سهروردی دیروز و امروز هردو در فضائی ملکوتی نغمه ای آسمانی می شنوند. نغمات قدسی همچون «صفیر سیمرغ» ... روشنی عظیمی همه جا را دربرگرفته است. همه عاشقان یک تن شده اند. در این لحظه هردو که جز یک تن نیستند در برابر آن روشنی به خاك می افتند.

رومان در این جا به پایان ظاهری خود می رسد و «بقیه [به گفتهٔ شکسپیر] همه خاموشی و سکوت است.»

در پسِ پشتِ رومان امیرفجر ساختمان استواری از تفکّری پیوسته وجود دارد. در عرصهٔ رومان های فارسی اندکند داستان هائی که این مزیّت را داشته باشند، تفکّر و دورنمای کلی که رومان «اشراق» دارد، از همان قسمی است که در رومان کلاسیک غرب به ویژه در آثار داستایفسکی می بینیم: غوطه ور شدن در اوقیانوس درد و اضطراب بشری برای یافتن ریشه های آن ها، دیدن واقعیت ها و در همان زمان رجوع دائم به حقیقتی که انسان معنای وجودی خودش را از آن بدست می آورد. البته نویسندهٔ «اشراق» تفکر خود را از آثار غرب بدست نیاورده

است . سمت و سوی او به سوی آیات قرآنی و لطائف حکمی و اشراقی است .

در همه این عالم نظمی بس شعورمند حاکم است و این نظم که در جمیع ارکان هستی ، محسوس است باز نشانه ای بارز از وجود قدرتی عالم و انکار ناپذیر است . قدرتی که هستی را براساس نظم و غایت مندی آفریده است . (۲/۶۴۷).

آدمی مهر و شیفتگی به این گُل را از آن جهت در خود بازمی یابد که در آن پرتوی از نور ، زیبائی ، حیات و رازی از عالم دیگر می بیند . این همه آغاز سلوك ، فهم و عشق است . (۳/۱۱۹۴)

وجه منفی [نگاتیف] این دیدگاه خوش بینانه و اشراقی را در آثاری مانند «مالون می میرد» بکت و «یولیسس» جیمز جویس می بینیم . آثار مُدرن غرب که نمودار گسستگی بشر از حقیقت وجودی و حتی حقائق اخلاقی است ، اسطوره ای و فاقد خصلت تاریخی و سرشار از تیرگی است . نگاه کافکا و موزیل و بکت ... همه بر تیرگی متمرکز است . بخش زیادی از رومان یولیسس جویس مشتمل بر گفت وگوها و مباحثه های غالباً بی معناست . جویس به شیوهٔ ماهرانه ای می تواند قلمبه گوئی ها و سخنان پر آب و تاب رایج بین مردم دابلین را استهزاء کند و تقلید مسخره آمیزی از آن ها بدست دهد . او در سراسر رومان ، نظری به ساحت دینی دارد . استیفن باور خود را به کلیسای روم از دست داده و بار گناهی سنگین بر دوش دارد . لئوپولد بلوم ایمان یهودی پدر را مردود می شمارد و از دوستان قدیمی خانواده گسسته است . با این همه استیفن ، پسری است که به حصول رستگاری می رسد و در زمانی که همراه پدر رنج و شکنجه می بیند ، هدفی نو را کشف می کند . امّا در

«مالون می میرد» بکت، همین دلخوشی نیز موجود نیست. در منظرهٔ او «انسانیت در طول تاریخ یا دست کم در دورهٔ زندگانی وی از گذرگاه وحشت گذشته است و از نظر او پس از این آدمی دیگر قادر به احساس کردن، رنج کشیدن و فکر کردن نخواهد بود.» در این رومان [مالون می میرد] روحیهٔ نیهیلیسم [هیچ باوری] و مرگ اندیشی به شدّت گسترش یافته است. داستان، داستان راوی پیری است درحال احتضار و در آرزوی مرگ. رویدادهای گذشته، حضور در جنگل، ضربه ای که در آن جا به سرش وارد آمده ... را به یاد می‌آورد. چماقی خونین در کنار بسترش قرار دارد. در دنیای مالون همه چیز فرو می ریزد و به سوی تاریکی می رود. زندگانی برای او نیست جز آنچه بین ظرف سوپ و سطل مدفوع می گذرد!

نیازهای اساسی این هاست:

بشقاب و لگنچه، خوردن و دفع کردن. قطب ها این ها هستند (!)

[مالون می میرد، ۲۷، تهران ۱۳۴۷] «مالون »در دانستگی ناخودآگاهانه اش، روایت هائی را نقل می کند. ازجملهٔ این روایت ها داستان «مک مان»، رُفتگر ساده ای است که در اثر کاهلی کارش را از دست داده و به کارگر آواره ای بدل شده یا به تعبیر «ای. الوارز» به سبب ناکامی شغلی، در شهری مدرن آسیب دیده است. او سرانجام سر از تیمارستان بدر می‌آورد. این گونه اشخاص در نزد «بکت» نمایندهٔ انسانند. در آثار نوگرایان افراطی غرب تیمارستان، گورستان، بستر احتضار و سرداب های بویناك ... آخرین ایستگاه های انسانی است. جهان، سرزمین ویران و شوره زار همیشگی است و انسان موجودی خُل وضع که در پریشانی، فقر و کثافت و مرداب هیچ باوری سقوط کرده

و در آن جا دست و پا می زند. موجودی بی خانمان که گام به گام به سوی مرگ می رود. رومان بکت اشخاصی از این دست را وصف می کند که حتی بعضی از ایشان مانند «ساپوسکات»ـ جوانی که مالون داستان او را روایت می کند: یک هموساپین با وسواس بیهوده گوئی 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 اوقیانوس روشنی همیشگی زندگانی یافت. جانش مانند ابری شد که پُرجوش و خروش بارید و کشتزارها را سرسبز کرد. «انسان کلمه است و هر کلمه دلالتی است. نه فقط انسان که تمام هستی کلمه اند. کلمات لایتناهای فعالیت و فیاضیت مطلقهٔ الهی ... هر انسان نیز از نظر خَلقی و خُلقی کلمه لایتناهی است ... جسم صغیر عنصری که لایتناها اوقیانوس ها را در خود جای می دهد.» (۳/۱۱۸۳)

با این مقدمات می توان پرسید که شرّ و بدی از کجا می آید؟ چگونه این خلیفهٔ الهی در زمین به جای نشاندن درخت دوستی و عشق، بذر کینه می کارد. دست به خون دیگران می آلاید و زمین را این گونه پُربلا کرده است؟ از دیدگاه امیرفجر این همه حکایتگر بی ایمانی و ناشناختگی است. انسان قدر وجودی خود را نمی شناسد و به راه ابلیس می رود. اگر انسان ها به منابع فیض بخش وجود و مشارق انوار برسند، به چنان حکمت بالغه ای دست خواهند یافت که رشک فرشتگان خواهند شد. امیرفجر برای یافتن این حکمت منوّر به سراغ روستاها و دامان طبیعت می رود. در این جاها انسان ها و طبیعت دست نخورده و بکرند. مهر و دوستی معنا دارد. نیروی باور نهادی مردم از سوی قدرت های دنیوی و

زیانکار آسیب ندیده یا بسیار کم آسیب دیده است:

«طبیعت وجهی از باطن آدمی است و انسان در نظر کردن به آن، چهرهٔ زایندهٔ خود را باز می یابد. طبیعت جلوه ای از موهبت و بخشایش دائم است. این آسمان صاف، آن قله کوه درخت پوش بلند، این دریای نوازشگر ... آن تکه ابر پاك و سپیدی که بر سرمان سایه گسترده است، نور زرین خورشید که از لابلای شاخسار همچون بارانی از شبنم بر سر ما می ریزد، همه و همه لطافت محض، نموداری از کمال صُنع و غنای هنر آفرینش و کمال بخشایندگی اند. آری طبیعت همه آغوش رحمت و زایش مهر است. (۳/۹۲۵)

نه فقط طبیعت بلکه موسیقی، زن، کودك و زیبائی، آغوش رحمت و مددکار برتری یافتن و سلوك معنوی انسانی است. از این ها برتر «چهرهٔ دلارای انسان کامل» است که در برابر آفریدگار زیبائی ها کُرنش و نیایش می کند و به این وسیله از همهٔ بدایع طبیعت پیشی می گیرد. این دیدگاه «شهاب» را بعضی از منتقدان و هم چنین یکی از اشخاص داستانی به نام «غزال» نمی پسندند. غزال می گوید: وقتی طبیعت را وصف می کنی و از لطافت آغوش زندگی بخش آن سخن می گوئی به نظر می رسد به وصف چیز دیگری می پردازی. شهاب می پرسد: چه چیز را؟ و او می گوید: نمی دانم ... شاید زن را. ناقدی نیز با انکاری آشکار نوشته است: شهاب، طبیعت را برگونهٔ زیبائی زن تصویر می کند و این تصویر تأثیری منفی برخوانندهٔ رومان دارد. شهاب این گونه اوصاف را نه عیب بلکه حُسن کار خود می داند زیرا می تواند از فضای عارفانهٔ خود به عرصهٔ زیبائی عاشقانه یعنی به اقلیم قدرت و نفوذ احتراز ناپذیر جادوی لطف زن وارد شود:

«آری زن و مادر [را وصف می کنم] زیرا وجهی از طبیعت می تواند بدین گونه تصویر شود. مادر و زن نیز نوعی مظهر و وجود مثالی از هستی طبیعت اند. طبیعت و زیبائی آن همچون روح انسانی، درختی است که ریشه در ژرفای غیب دارد.

[آن منتقد بیچاره] نمی داند آنچه [در ذَمِّ آثارم] گفته نه نکوهش که تحسین است. کاش این جا بود و تصویر تأئید طبیعت را از دو لب این زن [=غزال] که چهرهٔ مثالی، سرچشمهٔ راستین و آئینهٔ تمام نمای طبیعت است می شنید. (۳/۹۲۶)

پیداست که این دیدگاه، دیدگاه 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 ایده ها و اشعاریست از این دست:

نام سعدی همه جا رفت به شاهد بازی
این نه عیبی است که در ملت ما تحسینی است

و هم چنین آن طور که حافظ سروده:

در روی خود تفرّج حسن خدای کُن
کآئینهٔ خدای نما می فرستمت

در رومان «اشراق» این وجه نظری البته همیشه عارفانه باقی نمی ماند و گاهی بسیار زود به سمت و سوی «تصوّف عابدانه» می گراید. شهاب در سراسر کتاب فقط یکبار [و در آشنائی با گیتی] می لغزد و خود را در معرض گناه می بیند [این بخش در کتاب به صورت خفی و ایمائی گزارش شده است] ولی بار دیگر که در سناساتی 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 طلب بخشایش می‌کند.

ببخش ... به شقاوت بارترین معاصی تو گرفتار شدم. سراپایم را تسلیم شیطان شهوت کردم. (۳/۱۱۲۸)

ماجرا اگر به همین گونه ادامه می‌یافت، شهاب ناچار به «جنون بارترین کارهای زندگانی» خود دست می‌زد و از آن پس دیگر نمی‌توانست غزال را ببیند و دوست بدارد و ببخشد. در این جاست که نویسنده راه چاره‌ای 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 سخت گیر ـ خود را کنار می‌کشید و جانش را به فدیهٔ عشق می‌داد. و به این ترتیب نویسنده و شهاب هردو، «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 آن گناه دیگر را نیز می‌تواند ببخشاید همچنانکه حافظ گفته است:

جفا نه شیوه دین پروری 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»، دست کم از نظرگاه رومان نویسی اشکال دارد. ما در رومان می خوانیم که در فاصلهٔ پناهنده شدن شهاب و غزال در جنگل خلخال، شهاب چندبار به شهر رفته و به تهران تلفن کرده است. او در این فاصله می توانست از وضع دکتر سجادی پور و زنده ماندن او آگاه شود. در این صورت این بخش از داستان می توانست به مسیر دیگری بیفتد که اتفاقاً با نظرگاه کلی داستان نیز تطابق و هماهنگی داشت. امّا نویسنده در این جا، غزال را به کام مرگ می فرستد تا مرد داستانی خود را نجات دهد. این وجه از نظرگاه نویسنده به آشکار نظرگاهی مرد سالارانه و قدیمی است و به ساختار رومان تا حدودی آسیب زده 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 انسان ها نداشته باشند، در عرصهٔ داستان نویسی جائی ندارند. حتی اشخاص اسطوره ای یا خیالی از صفات بشری سهمی می برند و همین وجه مشترك انسانی است که ایشان را جذّاب و پذیرفتنی می سازد و در این رده اند: دون کیخوته، هملت، ناخدا اهب و ژان والژان ... اساساً چرا راه دوربرویم. شیخ صنعان عطار نیشابوری در برابر ماست. در این رومانس ـ که در آن شخص عمدهٔ آن در سلوك معنوی به ورطهٔ گناه می افتد ـ هیچ ملاحظهٔ غیر داستانی در کار نیست. شیخ که پیر عصر خود و پارسائی تمام عیار است، خوابی می بیند و در پی آن و برای جستجوی دختری ترسا و زیبا به روم می رود، می می خورد، خوکبانی می کند و زنّار می بندد و آن گاه که در ورطه های گناه سقوط می کند، به اعماق آن می رسد و در همین جاست که لطف الهی او را می رهاند. این سخن

سعدی ناظر به همین معناست. «بخشایش الهی گمشده‌ای را در مناهی چراغ توفیق فرا راه داشت». این نه «گناه نخستین» یهودی-مسیحی است نه وسوسهٔ ابلیس بلکه وسیلهٔ سلوك است، تا از گذرگاه گناه نگذرد، به روشنی توفیق و لطف دست نخواهد یافت.

در همین زمینه ژولین گرین رومانی 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 دیدگاه نویسندهٔ رومان «اشراق» دقیقاً در برابر دیدگاه نویسنده‌ای مانند صادق هدایت قرار دارد [که هیچ عیبی بر آن نمی‌توان گرفت زیرا تعهّد کرده است که همیشه قصهٔ عشق بنویسد. قصه زندگانی، زیبائی، جوانی و جاودانگی بشر. (۲/۸۶۱)] او همیشه روشنی و خوبی را می‌بیند و زندگانی را از منظرهٔ روشن آن وصف می‌کند در حالیکه 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 برنمی‌خوردم. یک پرتگاه بی‌پایان در یک شب جاودانی بود. (بوف کور، ۴۲، تهران ۱۳۴۲)

ما نمی‌گوئیم کسانی مانند «شهاب» وجود ندارند امّا انکار نیز نمی‌توان کرد که امثال راوی «بوف کور» و کونتین «خشم و هیاهو» و روگوژین «ابله» [داستایفسکی] نیز کم نیستند و رومان‌نویس نمی‌تواند واقعیّت را قربانی وجه نظری خود سازد. در رومان بزرگ هوگو، «بینوایان»، ژان والژان عرصهٔ زندگانی و سطوح متفاوت جرم و گناه را

درمی نوردد امّا بعد به ساحت نیکوکاری می رسد و کوزت و دیگر ستمدیدگان را دستگیر می شود و سرانجام به طور طبیعی در بستر مرگ در نظر «ماریوس» به صورت قدیس درمی آید. شهاب از آغاز رومان به تقریب کامل است. بالای سرش از هوشمندی ستاره ای بلند می تابد. هنوز دانشجوست که نه فقط استادان بخش فلسفه بلکه فیلسوفانی چون هیوم و کانت را با ضربه ای بر زمین می افکند. لحن ممتاز و روشن نگری بدیع دارد و پس از نوشتن چند رومان، خط بطلان بر آثار شکسپیر و رومان رولان و داستایفسکی می کشد. نویسنده می گوید:

«شهاب یک تنه می خواست جهانی را از نیروی اعتقادی و فرهنگی خویش بارور کند [درنظر آیدا همه چیز شهاب اعجاب انگیز 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 می کرد و شگفت اینکه پسرك از یک خانوادهٔ معمولی بود. پسر مردی که در آغاز کفاش بوده است. (۱/۳۵۷)

خوب در این جا می توانیم بپرسیم که بیرون آمدن نابغه ای از خانواده مردی کفاش چه استعجابی دارد؟ چرا باید گمان بُرد بزرگی نمی تواند از خانواده ای عادی برآید؟ پدر غزالی ها ریسنده بود، فردوسی از خانوادهٔ دهقان پیشه (مالک کوچک روستا) برآمد، پدر داستایفسکی پزشکی معمولی بود. اتفاقاً بیشتر بزرگان از خانواده های معمولی پدید آمدند.

واقعیّت این است که ما آن گاه که در حوزهٔ نظر [و در رومان امیرفجر در حوزهٔ مونیسم عرفانی] هستیم به تضاد نمی رسیم. در حاق واقعیت است که تضادها چهره می نمایند. همانطور که حافظ با بینش ژرف خود آن ها را به روشنی دریافته است:

در این جهان گل بی خار کس نچید آری
چراغ مصطفوی با شرار بولهبی ست

و در همین زمینه است که رومان و اشخاص داستانی داستان «اشراق» با تضادها و تناقضات بی شمار رویاروی می شوند و نویسنده می کوشد به قسمی آن ها را ندیده بگیرد. امّا از آن جا که نویسندهٔ اصیلی است، به رغم کوشش خود، خلاف آنچه را که می خواهد بدست می آورد. دنا ـ پیر عارف ـ پس از سانحهٔ گم شدن «هستی» به گوشهٔ روستا پناه می برد و برای چند تن روستائی که ستم اجتماعی ایشان را از بسی چیزها محروم کرده است «معرفت» می گوید که: تو به این جهان آمدی تا کلمه ات را بنویسی ... هستی فانی ات را بده تا هستی باقی ات را دریابی. تا با ایمان و عشق دوزخت را بفسُری، بشکنی و نابود سازی. (۳/۱۱۸۶) ای کاش «دنا»ی بزرگوار اندکی از این مواعظ را در گوش کر مالکان، سرمایه داران و مقام پرستان زمزمه می کرد و برتر از آن، نیروها و ساختار اجتماعی را بهتر می شناخت، تا دریابد تنازع اجتماعی را با موعظه از میان برنمی توان افکند. نویسنده خود در این جا می نویسد:

«خداوندا. برای چه در چنین جمعی سخن می گوید ... آن کلمات عمیق و عظیم ... آیا آنان می فهمند؟ آیا در میانشان جز آن مرد کر که هیچ نمی شنود و آن پسرك چوپان که آن جا خاموش و گنگ وار نشسته بود و به ابر و آسمان و کوه ها می نگریست و سپس رفت و آن مردی که کلاه نمدی بر سر داشت و گوژ کرده چرت می زد و این گیوه دوزپیر که گنگ و حیران سوزن می زند در میان شان کسی کلمه ای از این معانی را که او می گفت می فهمد؟ 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 بیابان ها، بر کرها و گنگ ها و بُله ها سرائید؟ (۳/۱۱۸۶)

در واقع یکی دیگر از مایه های عمدهٔ رومان، «جستجوی هستی» است. هستی دخترك شهاب و شکوه، نمادی از بودن و حقیقت می شود. امّا اکنون او گم شده است. آدم ربایان او را ربوده اند و چه بسا کشته اند. همانند بسیاری از کودکان دیگر که آدم ربایان می ربایند و به گروه بدکاران می فروشند. بدکاران نیز کودکان را در پنهان گاه هائی نگاه می دارند، کلیه یا چشم ایشان را به سرمایه دارانی که فاقد چشم و کلیه اند می فروشند. سپس ایشان را بیمار و مجروح رها می کنند یا برای مخفی کردن جنایت خود، به قتل می رسانند. شهاب در رؤیتی می بیند که دست های کوچک هستی از اعماق ظلمت، درد و وحشت خود به سوی او دراز شده است. دیوانه وار برمی خیزد: «به شتاب لباس پوشید: نه، چگونه فراموشت کرده ام. هر روز به تو می اندیشم و در کار جستجویت مانده ام.» (۳/۹۰۵)

یکسال پیش از پایان یافتن زندان، شهاب را برای شناسائی اجساد چند کودك که در واقعهٔ دستگیری گروهی آدم دزد، در چاله ای یافته اند به پزشک قانونی می برند. شهاب در سیمای این کودکان، چهرهٔ همه ستمدیدگان و شکنجه شدگان جهان را می بیند. شاید یکی از آن ها کودك او باشد. ولی چه فرقی می کند، بنی آدم اعضای یکدیگرند. هر کودکی کودك اوست و هر ضربه ای بر پیکر ایشان ضربه ای بر پیکر او. پس خم می شود و دست پیکری که شبیه کودك اوست می بوسد ولی هویت جسد را تأئید نمی کند:

شهاب درحالی که رو بر آسمان می کرد و لبخندی از سر رضا می زد، در درون جان خویش بیش از یک کلمه نگفت:

و تو می دانی که او که بود... دختر من بود. هستی گمشدهٔ عالم... (۳/۱۱۴۷)

گرچه این لحظهٔ تراژیک «با لبخند رضایت آمیز شهاب» پایان می گیرد و عمق فاجعه آمیز مشکل شرّ و بدی به سود مباحثه ای تئولوژیک آشکار نمی شود یا معوّق می ماند، باز از اهمیّت ویژه ای برخوردار است و طرح آن بر عمق تفکری که رُومان بر آن بنیاد شده می افزاید. رومان های فارسی تاکنون غالباً در طرح مشکل ها نسبت به رویدادها واکنشی عمل کرده اند یا به عرضهٔ ایده های مستعار از غرب پرداخته اند یا ناظر قضایا بوده اند درحالی که رومان و نمایشنامهٔ خوب، طرح مشکل می کند، می کوشد غموض رویدادها و روابط پیچیده و چند وجهی آنها را به روی صحنه آورد. در رومان «اشراق»، مشکل از دل وضعیت امروز و این جا و اکنون برمی آید. اشخاص و گفت وگوها و مشکل ها بومی و خودی است. جهان امروزینهٔ ما بسیار متلاطم است و شخص متفکر را حیران می کند. نیروهای بدی عنان گسسته و فیل مست تکنولوژی و تسخیر جهان غول آسا پیش می تازد. یکی از نویسندگان غرب به نام ژرژبرنانوس در آغاز این قرن نوشت «نیروی شرّ و بدی در قرن ما تازه در آغاز کار خویش است.» [این ایده از شرق آمده و به احتمال زیاد مأخوذ از علم المعاد باستانی ایران است]. در جهان ما حس مسئوولیت و وظیفه اخلاقی و دینی کاستی گرفته و انسانیت در معرض خطر جدّی است. رومان امیرفجر به شیوه ای مشخص با مُشکل نیک و بد تماس می گیرد و می کوشد آن را «دراماتیزه» و بازنمایی کند. نویسنده از آینده

انسان نومید نیست اما خواننده را بر پَر قوی آرامش و امید به آینده رها نمی کند. او می گوید گوهر وجود آدمی بر رویدادها اثر می گذارد و انسان می تواند در برابر بدی و بحران ایستادگی کند. او بر ضد بدی صدای خود را بلند می کند، و عشق و اشراق را به پیش نما می آورد امّا نه به صورت تزئینی و مصنوع بلکه به شیوه ای که ارزش های والای اخلاقی بتوانند جهانی دیگر و انسانی بهتر بسازند و بپرورند.

# نرگس ها* و داستانهای دیگر

(راضیه تجار)

---

*. چاپ نخست، ۱۳۶۸

«سی پاییز کفهٔ ترازو را سنگین کرده است و او به دنبال چند فصل بهاری می گردد که گم کرده است. همه آنچه را که کف اتاق است، به هم می ریزد و به جای بهار دو حلقهٔ تازه پیدا می کند و به پای روحش می زند، یک بار دیگر به کنار پنجره می رود تا ببیند به پای دریا که زنجیر زده که خاموشی نارنجستان ناممکن است».

(زن شیشه ای، 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 خواننده ای به خوانندهٔ دیگر فرق می کند. با این همه، انتظارهای ما در نقطه ای به هم می رسند و همهٔ ما می خواهیم آنچه عرضه شده «روایتی داستانی» باشد، نه چیز دیگر.

در مجموعهٔ داستانهای بانو راضیهٔ تجار: «نرگس ها» (۱۳۶۸)، «زن شیشه ای» (۱۳۶۹)، و «سفر به ریشه ها» (۱۳۷۲) با روایت داستانی جدیدی رویارو ییم. در بیشتر موارد تأثیرات حسی و عاطفی در بیانی تغزلی سرریز می کند و ظرافت کار، قصه ها را به مرز شعر

می رساند. بویژه در «نرگس ها» همه چیز رقیق می شود تا به رنگ عاطفه ها و ایده های نویسنده درآید. وحدت مضمون و عمل در اینجا به وحدت تأثیرات حسی و عاطفی تحویل می شود و اوصاف و حتی گفته ها رنگی تغزلی و شاعرانه می یابند:

«تکهٔ نوری لرزان و لغزنده به هر سو می چرخد و دست به چهرهٔ آب و سایه و خاك می کشد» و نیز «سیرسیرکی به ناله می خواند و نخستین ستارهٔ لرزان و شفاف از آبی بلند می چکد» یا «بنفشه هایی که با چهرهٔ مخملین و نگاهی خمار به حبابهایی که تیله وار می غلتند، خیره اند» و «بنفشه ها آهسته نفس می کشند. غروب روی شانه های ظریفشان سنگینی می کند» ...

نویسنده نمادهایی مانند «آب»، «آینه»، «ستاره»، «دریا»، «شیشهٔ شکسته»، «گوزن» و «آهو» را در بیانی شاعرانه می پیچد و در مواردی در معنایی «فراسویی» گرد می آورد. او به تقریب بینشی عارفانه از واقعیت دارد و با همین بینش نقبی از واقعیت روانی و دانستگی زنانه به سوی «فراواقعیت» می زند. گاه اشاراتی می کند و می گذرد و در این موارد کار به حلقه های پیچاپیچ دودی می ماند که به فراز می رود یا رشحه های فواره ای که به فرود افشانده می شود. نویسنده گویی شعری می نویسد که بینش هایی را دربارهٔ احساس روشنی و تاریکی درونی برمی انگیزد، تا خواننده را به جایی ببرد که احساس کند با چرخیدنی موزون از واقعیت هر روزینه فراتر رفته است و می تواند در لحظه های گریزان زندگانی درونی به بصیرتی ویژه دست یابد: «همهٔ آنچه در اطرافم هستند، چون من، سرشار از حسی خاکستری اند. حتی چراغهای دریایی»[۲].

این اوصاف شاعرانه و گاه قدیمی و اشرافی البته نمی تواند بیان کنندهٔ زندگانی فردی روستایی یا ساکنان کوی های فقیرنشین باشد و همین طور نیز هست، زیرا صحنهٔ رویدادهای مجموعه های یاد شده در خانه های قدیمی حیاط و باغچه دار یا در خانه های نیمه اشرافی قرار داده شده. برای نمونه در داستان «هفت بند» زنی را می بینیم 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 می گوید:

«برای آخرین بار است. این سفر را که رفتم، دیگر تمام می شود. [چوبدستی خود را به سوی زن دراز می کند] این آخرین نشانه ای است که گذاشتم وقتی که برگردم می اندازمش دور ... و یا برای یادگاری بالای طاقچه و یا هرجا ...»[۳]

زن با خود نجوا می کند:

«می دانم که دروغ می گویی. تو ماندن را نمی شناسی. تو مثل بادی، اگر بمانی دیگر نیستی ... اما این بهار حداقل این بهار».[۴]

شوهر برای هفتمین بار به میدان نبرد می رود و زن در خانه ای ییلاقی در تاکستانی که مانند سبویی مست مست زیر نور بهار لمیده، تنها می ماند:

«بر لبهٔ بام ایستاده ام: پیچک ها فواره وار بالا آمده اند و عطری گس و رخوت آور از این فواره های گردان به اطراف پاشیده می شود. روی پیراهنم دو شاه توت سرخ گلدوزی شده».[۵]

زن در دلهره ها و رخوت و انتظارها دست و پا می زند تا اینکه پستچی نامه ای می آورد: «خبر کوتاه است: دیگر نمی آیی خمپاره ای که به زمین افتاده به جای گل، به جای هرچه مرگش نمی توانست فاجعه

باشد تو را برداشته و به اوج کشانده». اگر این «داستان» را از آرایه های لفظی شعرگونه اش بپیراییم، از خبر ساده روزنامه ای فراتر نمی رود. مردی با اینکه زنش را بسیار دوست دارد، برای انجام وظیفه به جبههٔ نبرد می رود و کشته می شود و زن تنها می ماند. 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 استعاره ای 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 سلوك [هفت مرحلهٔ عشق] نیست؟

اوصافی که از زن و مرد، بویژه از مرد به دست داده می شود 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 می پردازد دیگر سنگینی ضربه های جنگ را احساس نمی کنیم. زن روایت می کند که:

«ننه رقیه برایم چای می آورد، با کلوچه هایی که طعم کره دارند».[۶]

یا: «به پشت بام می روم، 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 می روند. افشین پاهایش را از دست می دهد و تکین

کشته می شود. اینجا ما به طور مستقیم در عرصهٔ نبرد هستیم، اما آنچه از میدان نبرد گزارش می شود خبر از «شنیده ها» می دهد، نه از «دیده ها». دو برادر با هم بزرگ شده و با یکدیگر اُنس عجیبی دارند. در کودکی روزی تکین گلدان گرانبهایی را می شکند و دو برادر مانند دو موش خیس، خیس از عرق و ترس، ترس مذاب به: زیر زمین خانه پناه می برند. سرانجام سرهنگ پیشاپیش جستجوگران آنها را می یابد و دو کشیده به صورت یکی از آنها می نوازد. سرهنگ سختگیر و با هیبت است و خطای کودکانش را به شدّت کیفر می دهد و در پاسخ دایه که «بچه اند، آنها را ببخش!» می گوید:

«بچه های من! اینها باید در کوچکی هم بزرگ باشند». [۸]

این سختگیری ها افشین و تکین را دل سخت می کند، به طوری که در بزرگی می توانند بویژه در عرصهٔ نبرد رقت قلب را کنار بگذارند. به همین دلیل وقتی افسر عراقی اسیر با پا به زیر دست افشین می کوبد تا اسلحه از دستش بیفتد و گردن افشین را می چسبد، تکین بدون تأمل دشنه اش را در شکم افسر عراقی فرو می برد ... عراقی با لثه های سرخ می خندد و افشین می گوید: «آه، کثافت ها را باید کشت، رحم نباید کرد. دیدی چطور می خندید؟». [۹]

این اوصاف خواه و ناخواه این گزاره را به دست می دهد که سختگیری سرهنگ در پرورش کودکان نتیجه مطلوب به بار آورده و آنها را برای ابراز خشونت در میدان نبرد آماده ساخته. اما این علتی تامه نمی تواند باشد. عرصهٔ نبرد اشخاص را عوض می کند. در اینجا اگر نکشی کشته می شوی و خود این واقعیت کارساز است و به دلیل دیگری نیاز نیست.

باید اشاره کنیم که دربارهٔ جنگ سنگین هشت ساله ـ که فراز و فرود بسیار داشته و بر اثر دسیسه های کشورهای استعماری دو ملت ایران و عراق ضایعه ها و تلفات سخت متحمل شده اند ـ هنوز رومان یا داستان کوتاه موفقی به چاپ نرسیده است. اگر «زمین سوخته» احمد محمود را ـ که دربارهٔ رویدادهای سال نخست این نبرد تحمیلی است ـ کنار بگذاریم، دیگر داستانها، همان طور که رضا رهگذر در کتاب خود با عنوان «هشت سال جنگ» نشان داده است، اغلب از پشت جبهه گزارش شده اند. نگارندهٔ این سطور مطلبی بر آنچه او نوشته است نمی افزاید، فقط اشاره می کند که بسیاری از یادداشتها و خاطرات رزمندگان ـ با اینکه قصد ایشان داستان نویسی نبوده ـ به مراتب واقعی تر و مهیج تر از این داستانهاست. شاید یکی از عوامل بوجود آورندهٔ نقص داستانهای یاد شده این نیز باشد که نویسندگان ما از ساختار رومان و داستان حماسی بی خبرند و گمان می برند با اوصاف سلاحهای نبرد، گرد و خاك، حرکت هواپیما و غریوهای میدان نبرد وواژه هایی مانند منوّر، آتشبار، موشک، آتش توپخانه و ... به وصف صحنهٔ نبرد توفیق یافته اند. اوصافی ازاین دست: منورها کمانه می کنند. خوشه های رنگی در هوا می افشانند. در سایه روشن آتشبارها، یازده تن را می بیند.

«بعضی افتاده به خاك و بعضی گم در شب و دود». [۱۰]

یا: «آمبولانسی می رسد. سرباز زیر ملافه نفس آخرین را می کشد. یک لکهٔ سرخ، سفیدی پارچه را مُهر می زند. صدا، صدای دف می رود و می آید». [۱۱]

صحنهٔ نبرد با این اوصاف مجسم نمی شود. کسی نمی تواند مرگ را

وصف کند، جز آنکه با آن پنجه در پنجه افکنده باشد. یا صحنه های 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» می شمارد از آیین نبرد هیچ نمی داند. به همین دلیل حماسه نویسان همواره بیان آرام و سرد و بی طرفانه داشته اند 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 خویی است، اما به نزد آنها او در همان زمان مهاجمی بی باك، انتقامجو، خطرناك و مهیب است:

«شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب»

از سوی دیگر خشونت صحنه های نبرد و خصلت حریفان نباید از منظره ای تبلیغاتی و با هیجان انگیزی وصف شود. نویسنده آگاه می گذارد خود صحنه بازگو کنندهٔ خودش باشد. سیر در عرصهٔ نبرد، سیر در صفحهٔ گل و گلزار نیست که وصف آن را بتوان با برشماری سبالغی اوصاف هیجانی برگزار کرد. در اعلامیه های نبرد طرفین این کار رواست و در همهٔ نبردهای محلی یا جهانی معمول همین طور بوده است که تلفات خودی را اندك و تلفات حریف را بسیار بیان کرده و می کنند، ولی داستان نویس حماسی، اعلامیه نویس نیست و زشت و زیبا و پیروزی و شکست را با هم نشان می دهد. به عنوان نمونه باربوس (Henry Bar busse) در جبههٔ جنگ اول جهانی در دل آتش، رومانی به نام

«آتش» (Le feu) نوشت که بسیار تکان دهنده است ولی ناشر محافظه کار از او خواست که واژه های «زننده و منافی اخلاق» آن را حذف کند و این حذف آسیب بسیار به رومان باربوس وارد کرد، به کتابی که به گفتهٔ رومن رولان «زنده ترین اسناد دربارهٔ زندگانی سرباز فرانسوی در میان سنگرهاست». باربوس در قسمتی از کتاب، گفتگو با یکی از همرزمانش را نقل می کند. او می پرسد دربارهٔ چه چیز و چه می نویسی؟ باربوس پاسخ می دهد: «زندگانی خودمان را می نویسم.»

ـ می نویسی که ما چه جور شپش ها را می کشیم؟ چه جور به هم فحش می دهیم و چه طور با هم شوخی می کنیم؟

ـ آره، واقعیت را می نویسم».

البته نوشتن واقعیت به صورت مستقیم و گزارش گونه اثری هنری پدید نمی آورد. نویسنده باید درونمایهٔ واقعیت را بگیرد و آن را به زبان هنر تصویر کند.

در «نرگس ها» و «سفر به ریشه ها» البته صحنه هایی هست که اخبار و نتیجه های نبردها را از دید زنی از طبقهٔ متوسط مرفه بیان می کند. در همان داستان «هفت بند» نویسنده اندوه دوری زن از شویش را خوب نشان می دهد. خود داستان «سفر به ریشه ها» به دلیل داشتن «طرح»، منطقی تر و بهتر از آب درآمده. راوی زنی است که مجید شخص دیگر داستان را دوست می دارد، اما مجید آماده برای ازدواج نیست. او در جبهه مجروح و معلول می شود و وی را به خانه می آورند و در گوشهٔ خانه در «اتاق پنبه ها» مسکن می دهند. حالا زن سرگردان است و در کوچه ها راه می رود و گذشته را همراه ضرباهنگ پای رزمندگان که به سوی جبههٔ نبرد می روند در دانستگی خود می شنود و باز

می سازد:

«یک، دو، سه، چهار ... درخت ایستاده است. بلند و پیچاپیچ و راه را نشانم می دهد. رود خروشان با هزاران دست، جلوتر از من راه می سپارد. مه فرو ریخته و شعاع باریکی از نور می تابد. به بالا نگاه می کنم. طاق آسمان آینه کاری است. شکرین لباسها با سربندهای سبز و سرخ پیش می روند. با چند قدم خود را به آنها می رسانم، همه مجیدند. اما در نگاهشان چیزی است که به فکرم می برد. تکه آینه ای جلو پایم به زمین می افتد و دوپاره می شود. آنها را برمی دارم و راه می افتم»[۱۲].

تأثیرات حسی و عاطفی این داستان گرچه با استعاره ها و تعابیر شاعرانه رنگ گرفته است، با این همه روایت داستانی را در پرده نمی گذارد.

اکنون بجاست نظری به درونمایهٔ قطعه ها و داستانهای هر سه مجموعهٔ نویسنده داشته باشیم.

در داستان «نرگس ها» پسر جوانی را در بیمارستان روانی می بینیم «کنار آب نشسته است و خنکایش را با نوك انگشتانش باور می کند. از پشت شمشادها آدمهایی را می بیند که در آن سوی مرز زعفرانی احساس و ادراك ایستاده اند و پیش از آنکه به بیرون نگاه کنند به داخل خیره اند». پدر این جوان «حاج نایب فرش فروش، دارندهٔ حجره ای در بازار، باغی در کن، زمین دو نبش در جادهٔ ورامین و قطعه فرشهای فراوان، می خواهد از پسرش «حاج نایب» دیگری بسازد. اما پسر می خواهد

درس بخواند و برای خودش آدمی بشود. حاج آقا می گوید: «من مرد می خواهم نه برگ چغندر ... باید زرنگ بود! هفت خط بود ...». [۱۳] همین حاج آقا زنش را که پیر و شکسته شده از خانه بیرون می کند و زن جوان می گیرد. ممسک و پول پرست است. این خانواده کلفتی دارد به نام «ننه رقیه» که با عروس و نوه اش روی زیلو زندگی می کنند. پسر قالیچه ای را که در اتاق پنج دری است برمی دارد و به ننه رقیه می بخشد. روی قالیچه تصویر آهویی نقش شده، آهویی گریزان در شکارگاه. «همه شب خوابهای پسر نورباران است. نوهٔ ننه رقیه، روی کرکهای نرم فرش لخت لخت می غلتد و مثل غل غل آب می خندد». [۱۴] اما پدر از اسراف پسر باخبر می شود و قالیچه را پس می گیرد. «بی عرضه! این طور از مال من محافظت می کنی؟» سرانجام پسر از دست سختگیری های پدر به ستوه می آید و حجرهٔ پر از قالی او را به آتش می کشد. در این داستان ستمی که بر زنان می رود خوب نشان داده شده اما روایتی که به صورت تک گویی درونی پسر نقل می شود، انسجام منطقی دارد و با نحوهٔ بیان بیماری روانی نمی خواند.

در قطعه «بیست و چهار ساعت» حسب حال مردی کارمند از زاویه دید زنش نقل می شود. رئیس اداره کوششهای کارمند را درك نمی کند و به چیزی نمی گیرد و مرد و همسرش در ورطهٔ اندوه و نومیدی فرو می روند.

در داستان «نگهداری لاله در باد سخت است» حسب حال زندگانی زنی را از زبان خود او می شنویم. او در خانهٔ شوهر شب و روز زحمت می کشد و به مادر و پدر شوهر و برادرها و خواهر او خدمت می کند و «دو آهوبچه» یعنی فرزندان خود را می پرورد. او در زیر بار سنگین

زندگانی از پا درافتاده. سپس شوهرش از خانه می رود و او تنها می ماند 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 اندك [سپس زن می ماند و] دو اتاق و یک حیاط با اثاثیه ای که می شود با گاری کوچکی جابه جایش کرد و دو آهوبچه با چشمهایی مشوش، نشسته بر سر گذر». [۱۵]

«مرغ دریایی» زیباترین مجموعهٔ «نرگس ها» باز روایت از زبان زنی است که در حالت التهاب روحی بسرمی برد. او با شوهرش توافق ندارد و می گریزد و به ساحل دریا می رود. عاشق مرغ دریایی است:

«گردبادی از دور می آید، می چرخد، شیون می کند، گم می شود و دوباره پیدا، مرغ دریایی است. می شناسمش، پلک دریا باز است، موجی از اشک دارد. نگاهم می کند و به گریه ای پنهانی دعوت» [۱۶].

مرد که فکر می کند زنش دچار توهم شده مرغ دریایی را می کشد. او بی رحم و سنگدل است و عوالم معنوی زن را درنمی یابد. پا روی جسد مرغ دریایی می گذارد و می گذرد. باران بر پوست دریا پنجه می کشد.

آنچه گفتیم البته نمای ظاهری داستان است. داستان رمزی است و در مرزی بین ادراك واقعی و ادراك حقیقت نوسان دارد. آن کسی که زن دوست دارد، رابطه ای یگانه با مرغ دریایی دارد و دریا رمز پاکی، صفایافتگی و در همان زمان مظهر وسعت و هراسناکی، در پیش زمینهٔ

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 روان شناختی ننوشته تا عواطف و احساسات راوی زن را واکاوی کند. آنچه شوی زن «توهم» می پندارد، تأمل و سفر درونی است و جستجوی تضاد و درگیری های نهفتهٔ درون انسان، انسانی که در مرز بین واقعیت و حقیقت ایستاده است و مدام به سوی دریا، رمز بیکرانگی و مرغ دریایی رمزعشقی دور از دسترس و بی گناه کشیده می شود. این تجربه در همان زمان تراژیک است و خواننده باید حساسیت ویژه ای داشته باشد تا به تجربهٔ فراسویی زن پی ببرد. نویسنده در اینجا در مقام داستان نویسی جدید قطره های فروبارندهٔ احساس و تکه های بازتابنده و بازتابیده شده تجربه ای درونی را به خواننده می دهد و از او می خواهد این قطره ها و تکه ها را خود به صورت واحدی هماهنگ درآورد.

در داستان «باغ اما ویران» باز با توفانی درونی سروکار داریم، اما این بار توفان، درون مردی را زیر و رو کرده است. مرد ثروت فراوان دارد و به همسرش مهر می ورزد اما این زوج عقیمند و نداشتن فرزند فضای خالی و دریایی از سوء تفاهم بین آنها بوجود آورده. زن که به شدت خواستار کودك است بچهٔ کوچک باغبان (رضوان) را در آغوش می گیرد و او را گلابتون نام می نهد و همهٔ مهر سرشار خود را به پای او می ریزد. مرد از شدت حسادت به مرز دیوانگی می رسد و چیزهای گرانبهای خود را به آتش می کشد. 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 ترك می کند، پس با

خود می گوید:

«بگذار همه اینها در آتش بسوزند و خاکستر شوند. شاید از این خاکسترزار، ققنوسی زاده شود که روحش تبلور یک اندیشه شود. همان اندیشه ای که تو به آن رسیدی ... می شود دوست داشت پری کوچکی را که روی حصیری به دنیا آمده است، در ننویی پارچه ای خوابیده، پیراهنی پر وصله پوشیده ولی چون نبات همه شیرینی و زندگی است ... از دور به جهنمی که برپاست نگاه می کنم 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 می زند و مادرش در خانهٔ مردم نان می پزد متنفر بوده، اما زنش در بچه «جز لطافت برگ گل چیزی نمی دیده و نمی بیند».

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 سرمایه داری و سرمایه داران رفته. از سویی سرمایه داری مکانیسم ویژه ای دارد و با خواست این یا آن فرد تغییر ماهیت نمی دهد. اگر می خواست بدهد، این موعظهٔ شفقت انگیز انجیل ها را قرنها پیش به گوش جان می شنید که: «اگر پیراهنت را خواستند عبایت را نیز به ایشان بده، و خوشا حال مسکینان در روح زیرا ملکوت آسمان از آن 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 می بینیم مصنوع است یا دست کم تیپیک (نوعی) نیست. به نظر من با حذف این قسمت که مرد همهٔ ثروت خود را به تاراج می دهد و آتش می زند، داستان بهتر می توانست به آماج خود برسد. مرد می توانست پس از رفتن زنش، به شدت متنبه شود و چون به او بسیار مهر می ورزد، به خواست وی (پذیرفتن کودك 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 می سوخت نه کباب و نه داستان به صورت نصایح مشفقانه سعدی بزرگوار یا صوفیان دست از جهان شسته درمی آمد. در واقع در اینجا همان قدر که تحول مرد مصنوعی و تصورگرایانه است، مهر زن به کودك دو چندان زنده و طبیعی است. زن که پس از مدتی «رضوان» را می بیند چون گل شکوفان می شود. آهی می کشد و از سر شوق به سوی کودك خم می شود. صورتش را بین دوکف دست می گیرد و در نهایت شیفتگی به شوهرش که «مسخ شده» می گوید: «به نظر تو معجزه نیست؟» باغ در نگاه زن سبز می شود و سبز، قد می کشد و می روید».

قصهٔ نخست مجموعهٔ «سفر به ریشه ها»، «طرح پاییز» در واقع «طرح» (sketeh) است. راوی داستان زنی است در جستجوی گمشده ای: «مگر چندین پاییز گذشته که صورتم این طور خشکیده ... مثل جیوه در ذهنم پراکنده شده، آن خط جادویی که بینمان پل می بست، چرا از برگهای سوخته پوشیده شده است و من که از خیابانهای قدیمی هزار خاطره می گذرم».

در «رنگین کمان» منازعهٔ زوجی جوان را می بینیم. آنها با کودك خود

در ماشین و در خیابانها هستند. بچه گریه می کند و مرد بی هدف می راند و زن اداره اش دیر شده است. زن به ستوه آمده و می خواهد شوی و کودکش را ترك کند:

«زن جهش آذرخشی را دیده بود. باید از آن دو مرد کوچک و بزرگ دور می شد، برای مدتی تا به سهمی از روحش که کنده شده بود، عمیق تر نگاه کند». [۱۸]

اما زن نمی رود و دلبستگی او و شویش به کودك، خانواده را از فروریختن نجات می دهد.

در داستان «آن سوی دیوار شب» زن دیگری احساس می کند بین او و شویش «دیواری از یخ سربرافراشته است» اندوه و رنج چند ساله درونش را انباشته. فریاد درونش را که از آن سوی شب می آید می شنود. دو هفته است که مرد به او بی اعتناست. کودك بیمار است و ورطه بین او و شوهرش مدام عمیق تر می شود. سخن مادر را در گوش دارد که گفته بود «سازش داشته باش. نیم من باش! سنگ زیرین آسیا» و می کوشد نظر لطف مرد را به سوی خود بکشاند، اما احساس می کند که مرد او را نمی خواهد، پس باید بگذارد برود. اما باید نخست صبحانه مرد را بدهد. به کوچه و به مغازه نانوایی می رود و نان می خرد و به خانه بازمی گردد. بچه حالش بهتر شده و خوابیده. نگاه مرد همچنان عبوس و سرد است. زن می خواهد پیش از رفتن حرفهایش را به مرد بزند. حالا که این طور می خواهی می روم، اما صدایش درنمی آید. انگشتان مرد بر مچ دستش حلقه شد. و این حلقه دم به دم تنگ تر ... با این همه هنوز ورطه موجود است و شب را شیون زنی در باد و آواز قناری ادامه می دهد.

در این داستان و برخی دیگر از داستانهای راضیه تجار در زمینهٔ ویژگیهای حوزهٔ درونی و بیرونی اشخاص اوصاف اضافی می بینیم. نویسنده گاه چیزهایی را وصف و روایت می کند که ربطی به سیر پیش روندهٔ قصه ندارند. برای نمونه در همین داستان «آن سوی دیوار شب»، زن درمانده برای خرید نان از خانه بیرون می آید و ما این وصف را می بینیم:

«به کوچه که زده بود، بغض شیشه ای گلویش شکسته بود و خونابه ای سرخ ریخته بود به دلش»[۱۹]. تا اینجا وصف در جهت سیر داستان است و چنین است جمله پس از آن:

«درحالی که چادرش را محکم به دور خود پیچیده بود قدمها را تندتر برداشته بود تا به نانوایی برسد».

سپس اوصافی می آیند که با روایت ربطی ندارند و دربردارندهٔ آنچه داستان به سوی آن در حرکت است، نیستند. افزون بر این، وسوسه آوردن اوصاف شعر گونه نویسنده را در اختیار خود می گیرد:

«زن آنجا در پناه میز زهوار دررفتهٔ چوبی ایستاده و افسون شعله ها شده بود و «چونه ها» که در زیر انگشتان ورزیده آه می کشیدند، کش می آمدند، پهن می شدند و با حرکتی سریع در دهانهٔ داغ تنور جا می افتادند، هُرم شدید آتش بود و صدای جلز و ولزشان، کم کم از خامی درمی آمدند، رنگ عوض می کردند و برشته می شدند».[۲۰]

چخوف که به اصول فنی داستان کوتاه خیلی علاقه داشت، می گفت: «داستان نباید هیچ چیز زاید و اضافی داشته باشد. هرچیز که با داستان ارتباطی ندارد باید بی رحمانه دورانداخته شود. اگر در بخش

اول می گویید تفنگی به دیوار آویخته است، در بخش دوم یا سوم تیر تفنگ حتماً باید خالی شود ... توصیف های مربوط به طبیعت [نیز] باید مختصر و بجا باشد». چخوف خود قادر بود با یکی دو کلمه از شبی تابستانی، زمانی که بلبل ها از بس چهچهه می زدند سرخود را می بُردند یا از درخشش سرد استپ های بی انتهای زیر برف زمستانی تصویر روشنی به خواننده بدهد [۲۱].

در داستان «آن سوی دیوار شب» و چند داستان دیگر اوصافی می بینیم که در مسیر داستان نیستند یا به واسطهٔ شعر گونگی تصاویر و فضای داستانی را تیره و کدر می کنند. نویسنده و روایتگران در مسیر خود چیزهای بسیاری می بینند و می خواهند بسیاری از آنها را در خط سیر داستان وارد کنند، درحالی که این اوصاف در آن لحظه زمانی و مکانی معین و در ارتباط با یکدیگر نیستند و معنی مشخص و روشنی برای داستان فراهم نمی آورند.

در داستان «ناگه غروب کدامین ستاره» زنی پیر که شویش مرده در خانه ای قدیمی زندگی می کند و با یادهای تلخ و شیرین،گذشته دلخوش است. روزی دخترش می آید و همین دلخوشی را نیز از او می گیرد:

«می دانی مادر، می خواستم چیزی بگویم، رویم نمی شود اما ... ما احتیاج به پول داریم. می دانی که زمین را می سازیم. اگر، اگر می شد اینجا را فروخت. اصلاً خانه می خواهی چکار؟ تنهایی خیالات برت می دارد ...». [۲۲]

در «کوچه اقاقیا» زنی که برای شوهرش دختری آورده دیوانه شده و او را در اتاقی به زنجیر بسته اند. میرزا ابوتراب شوی این زن، زنی دیگر می گیرد و زن اول را به توصیهٔ مادر به خانه کسانش باز می فرستد. دلنواز

دختر این دو به دنبال مادر می رود و او را از اتاق بیرون آورده به بیابان می برد و آن سوی تپه را نشان می دهد. خانم کوچک از تپه به زیر می رود و از پس تپهٔ رو به رو خورشید بیرون می آید.

در این داستانها کم و بیش در محیطی نیمه اشرافی هستیم. مشغلهٔ عمده نویسنده بیان تنهایی، حسرتها و یادهای بیشتر تلخ و گاه شیرین اشخاص و نوعی تجربه «فراسویی» است. نویسنده جز در یکی دو مورد با فقر و با زندگانی پُر از تنازع آدمیان بر سر معاش آشنایی نشان نمی دهد. برای نمونه در داستان «مرغ دریایی» زن و مرد در میهمان سرای ساحلی نشسته اند. زن با خود در گفت و گوست: «در شیشه ای بزرگی را باز می کنی که پرده ای توری بر آن دریا را مشبک ساخته است. موجی از گرمایی مطبوع و بوی غذای محلی. فهرست غذا را جلو چشمانم می گیرد. می دانم که این تنها یک ژست مؤدبانه است».

در داستان دیگر، اشخاص داستانی اغلب دایه، ننه رقیه، باغبان و اتومبیل و خانهٔ باغچه دار دارند. در بیشتر این داستانها حتی روستا از صورت واقعی خود بیرون می شود و رنگی تغزلی و «رمانتیک» می یابد:

«بهار است که می آییم. بار دیگر من هستم و پدر. رگبار گل است و سبزه بر زمین و کوه. ده بیهوش است و در آغوش بارانی ریز و خاکستری، هنوز درخت بالوزی های جادویی، بالا بلند و مغرور ایستاده و نگاه می کند و در نگاهش ابر و جاده و باران جاری است»[۲۳].

و در همین روستا [و در داستان عروج] است که دختری به همراه پدرش به طور شاعرانه ای وارد می شود و با معلم روستا، که لبخندی

پیوسته به صورت دارد و در روح همهٔ خانه ها حلول می کند و رنج و شادی همه اهالی را می شناسد، آشنا می شود. «پدر دختر به او می گوید: شما نور می فروشید». در اینجا همه چیز سریع و به طور ناگهانی روی می دهد، حتی ورود پدری که معلوم نیست کارش چیست ـ و دختر به روستا سریع است ـ پدر به معلم می گوید:

«جای دنجی دارید، جان پناهی است در برابر شهر. می توانیم چند روزی میهمان ده باشیم؟»

و معلم پاسخ می دهد: «در این آبادی برای هر مسافر جا هست». [۲۴]

در این روستا «غروب از شانهٔ تاك ها برمی خیزد. بالهای دختر هم کمرنگ تر می شود. ده در روشنایی شعله ها و حلقهٔ فانوسهای رنگین و چراغهای زنبوری می درخشد» معلم خیلی زود خواستگار دختر می شود و پدر به همان سرعت با پیوند او و دخترش موافقت می کند و دختر نیز با همان سرعت «بله» را بر زبان می آورد.

البته این همه ـ اگر واقعیت نیز داشته باشد ـ به دلیل رقیق شدن و خیالی شدن بیش از حد، اقناع کننده نیست. من در اینجا می توانم از رومان «توپچنار» انسیه شاه حسینی نام ببرم که از روستا تجربهٔ مستقیم دارد. «توپچنار» با اینکه در برخی صحنه ها و نیز در وصف خصلت اشخاص اشکالات فنی دارد، به طور دقیق به وصف روستایی می پردازد که در حوالی بجنورد واقع شده و مردم آن در فقر و محرومیت زیست می کنند. شخص عمدهٔ داستان، فرزانه دختری است که در مقام معلم روزمزد به آنجا می رود. مردم ده جاده، درمانگاه و پزشک ندارند و زمستان و برف آنها را محصور و محبوس می سازد. در داستان، دختر

مسلولی را می بینیم که با پدرش دور از ده در کلبه ای زیست می کند. دختر مادرش را از دست داده است. او روز به روز تکیده تر می شود، 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 کرده، به طوری که قلب خواننده را به شدت تکان می دهد. اوصاف و رویدادهایی که در این رومان می بینیم با فضای روستا و روحیه و وضع زیست روستاییان هماهنگی کامل دارند و در هالهٔ شعر و تغزل پوشانده نشده اند.

داستانهای مجموعهٔ «زن شیشه ای» به نسبت بهتر و واقعی تر هستند. در این داستانها از اوصاف شعرگونه کاسته شده و رویدادها نیز بافت هماهنگ تر و پیوسته تری دارند. در داستان «راز آن ستاره» دختری با مادر مفلوجش زندگانی می کند. مادر با دستها و پای سنگی روی صندلی چرخدار فکر می کند، غصه می خورد و انتظار می کشد. دختر نیز در روزگار عطر و گلاب و نیشکر جوانی، شبها که به آسمان می نگرد گوزنی می بیند با شاخهایی از شهابی سرخ که ارابه ای از ابر را به دوش می کشد با کوهی از ستاره های تبدار. دایه می گوید: «اگر یکی از این ستاره ها به قلب دختری فرونشیند آن را سرشار از رازی می کند که ...»[۲۵]

سرانجام آن «ستاره» می آید و از دختر خواستگاری می کند. 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 می کند و به موهایش که شانه می خواهد. پس نمی تواند پنجهٔ مرد را بگیرد و با او پرواز کند، پا بر دل خود می گذارد و خواستگاری او را رد

می کند. با این همه، در دل زار می زند و در درون فغان می کند. «از پنجرهٔ آشپزخانه قطعه ای از آسمان آبی را می بیند و گوزنی سرگردان را که شاخهای آذرخشی اش در میان توده ای از ابرهای پیچاپیچ گیر کرده، نفس نفس می زند. ارابه ای واژگون و بی ستاره کمی آن سوتر افتاده است». [۲۶]

در داستان «هفت قدم رنج تا باغ نارنج و ترنج»، «زن نوعی» را در کسوت زن‌داستان می بینیم. زنی که قلبش شکسته و در جستجوی آرمان در تک و پوست است، سلوکی در وادی رنجها و حرمانها، در جاده هایی ناشناس، در غار، در بیابانها، با پوششی از برگهای سبز، برهنه پا بر خزه ها، از کنار دریاچه هایی که ماهی سرخ و طلایی دارند. در همهٔ این صحنه ها سایه و شبحی از مردی سخت و سرد در زمینه و از دور، نمایان است. در وادی نخست، بره آهویی به دوش دارد. سپس دشنه اش را درمی‌آورد و خون گرم آهوبچه انگشتان مرد را داغ می کند. در وادی دوم، زن با مشکی آب از سرچشمه می آید، مرد در می رسد، آب می نوشد و مشک را بر زمین می افکند «مشک چون دلی ترکیده است». زن در وادی سوم روبندی به چهره، نعلین به پا و خلخال بر مچ دارد و در بازار برده فروشان است. مردی سوار بر اسب و شمشیر به دست فرا می رسد و حلقهٔ طناب زن را از دیوار جدا می کند و او را کشان کشان می برد به بهای سکه ای چند. در وادی چهارم، زن را در خانه ای کهن می بینیم، در اتاقی آذین بسته با لاله های روشن و آیینه ای پنهان شده زیر توری سفید. مرد می رسد با قامتی بلند و نگاهی خسته و دو پاکت پر از سیب سرخ، سیب سرخی برمی دارد و با ضربه ای به دو نیم می کند و دو دستش را به سوی زن و همزادش می گشاید. در وادی پنجم، مرد از

کوه پایین می آید و کودکی را که شیون می کند می رباید و زنی کنار پنجره ستاره ها را به بند می کشد. مرد گلهای آبی را پرپر می کند و درحالی که تیغهٔ ماه بر کتفش نشسته است می رود. در وادی ششم، مردی را می بینیم معلق میان زمین و آسمان و زن کنار گهواره ای است از ابر، به بزرگی شکست و فراموشی که بالا و پایین می رود. در وادی هفتم، زن در دریا غوطه می خورد. همه جا تنهایی، وحشت و آب است. مردی با هفت کفش و هفت عصای آهنین از هفت دشت پُر از سوزن و هفت دشت پر از نمک می گذرد. دیو نگاهبان باغ خرناسه می کشد. دیو بوی آدمیزاد می شنود و از ترس کوچک می شود. شاخه ها با دهان نارنج ها و ترنج ها فریاد می زنند «چید، چید!»[۲۷] طلسم شکسته می شود. زن که با چمدانی پر از خاطره در راههای ناشناس و هراس آور گشت و گذار داشت به خانه می رسد.

این داستان، داستان نمادینی است. نگاه زنانه نویسنده به واقعیت، اجزاء طبیعت را رازگونه می کند. در آغاز داستان می خوانیم: «چشم که باز کرد و روبرگرداند، چهرهٔ خود را در جام آیینه دید. آیینه ای سنگی که در زمان کودکی وقتی چشم بر حاشیه اش می گذاشت، یک اقیانوس آبی فیروزه ای می دید، با هزار پله سبز ...» این پله های سبز می توانند زن را به باغ بهشت ببرند، به کنار جویی پر از شیر و عسل و آن سوتر درخت طوبا و پرندگانی که میوه های بهشتی را بی هراس از این سو به آن سو می برند.[۲۸]

نماد دیگر «دو طوطی گچی» است و نیز نمادهای «گل یاس» [که به گفتهٔ اسطوره شناسان با مفهومهای مرگ و مادینگی و از دست رفتن بیگناهی پیوند دارد] و «سایه» [که به زمان اشاره دارد] و «آتش» [که با

«آب» هر دو رمز پاکی و مرگ اند]. راوی مرغ دریایی «آلوده به دو حس سرخ و زرد است، هرمی مجوف» که می کوشد رؤیاها را از خود براند.

زن داستان «هفت قدم رنج تا ...» شکسته های قلبش را بر زمین می بیند و چند قطره خون و برق تراشیده ای از شکستهٔ گلدان. سپس به یاد مرد دلخواه می افتد و این بودن غم انگیز را تحمل ناپذیر می یابد و آنگاه «مشتی آب به صورت می زند تا پریدگی رنگ و برآمدگی پلکهایش شسته شوند». او گناهی نکرده است، اما چون رؤیای «مرد» می بیند [دختری است ازدواج نکرده] در دل احساس گناه می کند، آب به چهره می زند تا آب که مظهر پاکی است او را بشوید.

در داستانها از درخت طوبا و درخت بید و اقاقیا و ... نیز سخن می رود که همه جنبهٔ نمادین دارند. در همین داستان مردی که سرانجام فرا می رسد، شیشهٔ عمر «دیو» را به زمین می کوبد و می شکند و «دختر نارنج و ترنج را می چیند» طلسم شکسته می شود. کمی پیش تر دختر «در دانه های سرخ انار، اناری در طلسم باغ» دیده می شود که «با نگاهی سرخ از شکافی همه سرخ، به راه خیره مانده است». پس زن می تواند امیدوار باشد که «دیو» نماد سیاهی و بدکاری و احتمالاً ستم مرد با آمدن رهایی دهنده ای هم از جنس مرد نابود خواهد شد. اما تا آن روز همه چیز همان است و زن باز به همان وضع پیشین به خانه برمی گردد و زمانی که شویش فرا می رسد و در می زند، بر او در می گشاید.

در داستان «زن شیشه ای»، زن جلو آینه ایستاده و آه می کشد. احساس می کند دل شوی در جایی دیگر است. او خود را روی تخت

می اندازد «موها شلال و مواج به اطراف ریخت. دست خالی اش را بالا آورد و روی قلبش گذاشت ... صدایی گفت: ترق! و یک شاخه با لبه ای تیز پوستش را شکافت و بیرون زد».

در داستان «ریزش زردها ...» بانویی پزشک خسته از معاینهٔ شمار زیاد بیماران کابوسهای هولناکی دارد. می خواهد از شبحی نفرت آور خلاص شود. هرچه گل زرد می بیند کنده و در رودخانه می اندازد. از میان شکاف ابرهای انبوه شعاعی از نور می بیند که باریک و طربناك به سوی پایین می تابد. او در مطب به مراجعه کنندگان تندی می کند اما زمانی که کودکی بر در ظاهر می شود با زنی که ساقه های برنج دستهایش را خون آلود کرده، برمی خیزد و بر آن دستها نماز می گزارد؛[۲۹] و این یعنی تقدیس رنج محرومان و ستمدیدگان.

زن داستان «رهایی» در آشوب روحی عمیقی دست و پا می زند. مشتاق آن است که جامه اش را به آب دریا بشوید و پاك به جایی برود که سبز است، سبز. دایه اش به او گفته «هروقت دستت به آن بالا رسید، نیمهٔ نارنجت پیدا می شود».[۳۰]

«گل ریزان» بهترین داستان راضیه تجار و یکی از بهترین داستانهای دههٔ اخیر، مقام او را در هنر «داستان کوتاه» تثبیت می کند. 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 «گلریزان» قصه ای است تراژیک و هماهنگ که هیچ چیز اضافی در آن نیست. نان آور خانواده ای درمی گذرد. زن او با خون دل فرزندانش (محسن و مرجان) را بزرگ می کند. خانهٔ آنها قدیمی و نیم مخروبه است. بی بی مادر شوهر زن از خانه دل نمی کند. محسن نااهل، کبوتر

باز و بیکاره است. آقا یحیی مردی که یکی از اتاق ها را اجاره کرده، جوانی خوب و دوست داشتنی است و مرجان را می خواهد. شبی سقف اتاق «عزیزخانم» مادر محسن و مرجان فرو می ریزد و چیزی نمانده است که مادر و دختر زیر آوار بروند. آقا مصطفی برادر شوهر عزیز خانم، خانه را به اوس رجب ـ که خانه و زمین مردم را به ثلث قیمت می خرد ـ فروخته است. خانه و خانواده فرو می ریزد. زن عقیم آقا مصطفی (احترام خانم) نزد عزیز خانم می آید و می گوید:

«یک عمر داغ بچه به دلم مانده ... آقا مصطفی دیگه نمی تونه بیشتر از این صبر کنه ... نه نمی خواد 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 ماهم روشن بشه»[۳۱].

بی بی می میرد. 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 می بارد، پشت هم و عجولانه. گل است که می ریزد، نقل است که می ریزد. آرزوهای پرپر است که می ریزد. وقتی که کامیون حامل عزیز خانم و مرجان و اثاثیهٔ مختصر آنها از خیابان می گذرد، محسن با صدای پر از مضحکه و پوچی داد می زند: «فروشی اند، فروشی!»[۳۲].

این داستان و داستانهای «نرگس ها»، «مرغ دریایی»، «آن سوی دیوار شب»، «ناگه غروب ...»، «راز آن ستاره»، «هفت قدم رنج» و «زن شیشه ای»، اسلوب نویسندگی راضیه تجار را بهتر نشان می دهند و به ویژه داستانهای «مرغ دریایی» و «گل ریزان» هرکدام از جهتی نمایانگر

شیوهٔ کار نویسنده در اوجهای خود هستند. بانوی نویسنده بویژه با این دو داستان حضور خود را در مقام نویسنده‌ای نیرومند در پهنهٔ ادب زنانه معاصر ما نشان می دهد. 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 به ویژه زنان ماست. من این حضور را به فال نیک می گیرم و به نویسنده دست مریزاد می گویم.

## پانوشت

۱ـ «رمان به روایت رومان نویسان»، میریام آلوت، ترجمه علی محمد حق شناس، ۶، تهران ۱۳۶۸.
۲ـ ۳ـ ۴ـ ۵ـ ۶ـ ۷ـ ۸ـ ۹ـ ۱۰ـ ۱۱ـ «نرگس ها» صص ۱۱۸، ۳۷، ۳۵، ۴۰، ۴۱، ۶۶، ۶۷، ۶۳، ۶۵.
۱۲ـ «سفر به ریشه ها»، ص ۴۳
۱۳ـ ۱۴ـ ۱۵ـ ۱۶ـ ۱۷ـ «نرگس ها»، صص ۱۸، ۲۰، ۸۵، ۱۱۷، ۱۱۴.
۱۸ـ ۱۹ـ ۲۰ـ «سفر به ریشه ها»، صص ۱۴-۲۶
۲۱ـ «دربارهٔ رومان»، سامرست موآم، ترجمه کاوه دهگان، ۳۵۳، تهران، ۱۳۷۲.
۲۲. «سفر به ریشه ها»، ص ۵۰
۲۳ـ ۲۴ـ ۲۵ـ ۲۶ـ ۲۷ـ ۲۸ـ ۲۹ـ ۳۰ـ ۳۱ـ ۳۲ـ «زن شیشه ای»، صص ۷۸، ۷۹، ۴۳، ۵۷، ۷۱، ۶۱، ۱۰۹، ۱۱۹، ۳۳، ۴۰.

# ریشه در اعماق*

# و داستانهای دیگر

(ابراهیم حسن بیگی)

---

*. چاپ نخست، ۱۳۷۳

نوشته های ابراهیم حسن بیگی در زمینهٔ داستان در چند مجموعه فراهم آمده است. «چته ها» (۱۳۶۶)، «کوه و گودال» (۱۳۶۸)، «معمای مسیح» (۱۳۷۱)، و داستان بلند «ریشه در اعماق» (۱۳۷۳)، سالهای بنفش (۱۳۷۴). همچنین از این نویسنده کتابی در زمینهٔ نقد ادبی به نام «کینهٔ ازلی» (نقد رازهای سرزمین من) نیز به چاپ رسیده است.

داستان های حسن بیگی بیشتر دربارهٔ رویدادهای دههٔ ۶۰ در کردستان، توصیف حوادث جنگ ایران و عراق و شرح مبارزه های دینی و سیاسی است و همه از سکوی دینی گزارش می شود. زاویهٔ دید داستان ها بیشتر سوم شخص مفرد است که از دیدگاه داستان های قدیمی، بهترین شیوهٔ نقل روایت به شمار می آید، زیرا که در این قسم زاویهٔ دید، نویسنده آسان تر می تواند آگاهی هایی را که لازم می داند در روایت بگنجاند یا باورهای خود را به خواننده القاء کند. طرفداران داستان های جدید این دیدگاه و زاویهٔ دید را ناکافی می دانند چراکه باور دارند در پس پشت این دیدگاه منطق تک گویی (مونولوژیک) کمین کرده است و داستان را به سمت و سوی از پیش تعیین شده ای می برد، و اجازه بیان اندیشه به اشخاص دیگر و «ضدقهرمان»های روایت نمی دهد. در نتیجه قرقگاهی به وجود می آورد که اشخاص داستانی نمی توانند در موقعیت ها به آزادی عمل کنند و بر حسب الزامات روانی

و اجتماعی خود ببالند. در داستان هایی مانند داستان های دراماتیک، شخص روی صحنه می آید، با مشکلات روانی و اجتماعی و طبیعی چالش می کند، در دریای مواج شک ها، تردیدها و بحرانها غوطه ور می شود و به احتمال به آستانهٔ تصمیم گیری می رسد. تصمیم گیری او، اوج بحران را نشان می دهد. حتی در داستان های غیر دراماتیک نیز این اصل داستانی رعایت می شود. هر چیز و هرشخصی در حالت تحول و «شدن» است؛ به همین دلیل اشخاص داستانی نه خوبند و نه بد. به سخن دیگر از زاویه ای خوبند و از زاویهٔ دیگری بد. به گفتهٔ مولوی: «پس بد مطلق نباشد در جهان». داستان به هرحال باید واقعیت ها را بیان کند نه عقاید را. استاندال می گوید: «رمان آیینه ای است که در جاده ای به حرکت درآورند. این آیینه هم لاجورد آسمان را نشان می دهد و هم گل و لای جاده را».

بنابراین مونولوژیسم نظری و اعتقادی ـ که قرقگاهی برای اشخاص داستانی به وجود می آورد ـ راه جلوه گر ساختن واقعیت های اجتماعی و حتی واقعیت های زیباشناختی را می گیرد و روایت را به نوشته ای تبلیغاتی مبدل می سازد. در داستان صدایی منحصر به فرد نباید وجود داشته باشد. نویسنده باید به دیگران نیز مجال عمل بدهد و ایدئولوژی خود او نباید از درون صدای حاکم بر داستان برآید.

ممکن است گفته شود که اگر چنین اصلی را در داستان نویسی رعایت کنیم، چگونه می توان شخصیت های اهریمنی مانند «ضحاك»، «مکبث»، «اسمردیاکف» ... را مجسم یا محکوم ساخت. آیا در رومان ها و داستان های چند آوایی (پولی فونیک)، چنان اشخاصی می توانند حرف خود را بزنند یا در شمار شخصیت های خوب درآیند؟

این مباحثه ای نظری است و شرح آن به درازا می کشد، اما مُجملش این است که داستان نه مکان مباحثه های نظری است، نه جای بروز احساسات ویژه. داستان نویس باید اصول داستان نویسی را رعایت کند و به تعبیر قدیمی «نقال» باشد و ژرفاها را بکاود و تلاطم های جامعهٔ بشری و بومی را نشان بدهد و همه اینها در روایت و گزارش هنری پرکششی به حرکت درآید. نتیجه گیری چند و چون آن تلاطم ها به عهدهٔ خواننده است؛ خواننده ای که «بینوایان» هوگو را می خواند، می خواهد بداند «ژان والژان» یا «تناردیه» ... در لحظه بعد چه خواهند کرد و چه ماجراهایی را از سر خواهند گذراند؟ گفتنی است در این زمینه حکایت های منظوم و منثور فارسی (سندباد نامه، هزار و یک شب، منطق الطیر، مثنوی مولوی و گلستان و بوستان سعدی ...) راهنماهایی سودمند و بزرگند. تردیدی نیست که نادره مردانی مانند عطار و مولوی و سعدی دارای باورهای دینی استواری بوده اند، اما از آنجا که هنرمندند، سرشت و اهوا و اغراض بشری و وضعیت اجتماعی و ابزار کار خود را خوب می شناسند و واقعیت های روانی و انسانی را به نیکی در جامهٔ داستان عرضه می دارند. «شیخ صنعان» عطار در این مقام نمونهٔ طرفه ای است. پیری زاهد پس از سال ها عبادت به دام عشق دخترکی ترسا می افتد؛ ترك یار و دیار می کند، می می نوشد، زنار می بندد و در راه عشق خوکبانی می کند و تن به محن عشق می دهد و در دریای گناه غوطه ور می شود و در نهایت کار، پَس از گذراندن آزمون عشق، تحول می یابد و رستگار می شود یا مولوی و سعدی قاضیان، محتسبان، امیران و مردم عادی و صوفیان و ... را به روی صحنه می آورند و عمق بدی ها را نشان می دهند. بدی همه جا هست و نیکی نیز همین طور.

نمی شود 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 دومی ها همه نیکند. از سوی دیگر، نمی توان 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 می روند و ترسوها تسلیم می شوند یا می گریزند. همینگوی که در نوشتن داستان های حماسی و رزمی نویسنده ای است توانا و خود در صحنه های نبرد اسپانیا در جبههٔ آزادیخواهان ضد فرانکو شرکت داشت، در داستان های خود نشان می دهد که اشخاص دلیر نیز در میدان نبرد دچار وحشت می شوند، منتهی تفاوتشان با ترسوها در این است که به رغم هراس صحنهٔ نبرد، برجای می مانند و به رزم ادامه می دهند. همچنین این نکته را ناگفته نباید گذاشت که در داستان باید از همه امکان های زبانی-بدیعی [مانند طنز، مطایبه، بیان استعاری] و گنجایی های روایی و شاعرانه و فلسفی ... بهره برد، اما نباید آهنگ سخن راوی در هریک از این جهات به گونه ای 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 می رزمد و یک پای خود را از دست می دهد. در آخر داستان می خوانیم که او «آلبرت میناسیان ... در اردوگاه رشیدیهٔ بغداد به علت اینکه حاضر نشد برای صدام درود بفرستد، در زیر شکنجه های شدید، یک پای خود را از دست داد و روزی که به ایران برگشت، نمازش را در مسجد با عصا می خواند (ص ۱۸). این روایت ساده بعدها

متحوّل می‌شود 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 بی‌باك و در زیر شکنجه‌های سخت نیز حاضر نمی‌شود به رهبران خودی بدگویی کند. هنگامی 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 می‌کند و قلوه‌سنگ از بخت بد یا خوب زوزه‌کشان به صورت سرگردی عراقی که کنار سخنران ایستاده است، برخورد می‌کند و عراقی‌ها به‌همین جرم او را دستگیر می‌کنند و شب همان روز «مهره‌های پشت او را می‌شکنند» (۱۶). آخرین جرم مسیحِ 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. اما مسیح راستش را گفته بود (ص ۱۰ و 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، درحالی 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 انگیزه های اخلاقی یا ملی در جبههٔ نبرد شرکت کند یا به انگیزهٔ دیگری مسلمان شود، اما چنین حادثه ای استثنایی است و نمی تواند به صورت نمونهٔ نوعی (تیپیک) درآید.

در «کاکتوس» مردی را می بینیم که دچار بحران روحی است. در هُرُم تب می سوزد و خواب های وحشتناکی می بیند. برخی از این خواب ها مربوط به صحنه های جنگ است. به یاد می آورد در یکی از عملیات کنار «میراحمد» ایستاده است. میراحمد دارد خشاب کلاشش را عوض می کند. گلولهٔ تانکی فرا می رسد و سر احمد را قطع می کند. او «همان طور بی سر، خشاب را در تفنگ گذاشت و بعد آرام، سینه اش روی خاك افتاد. [راوی] بعدها هر وقت این صحنه را به خاطر می آورد، بی سروصدا می گریست» (۲۸) سپس راوی خود در یکی از میدان هاست. از مبارزان گذشته اثری نیست. میدان پر از کاکتوس شده است. کاکتوس های سیاه و پرخار. میدان نیست، دشت است، کویری پر از کاکتوس (۳۱).

شخص عمدهٔ داستان «نینا» گروهبانی است که در حادثهٔ بمباران با خانواده اش زیر آوار می رود. زن این گروهبان معلم است و این هردو با تلاش شبانه روزی و صرفه جویی، خانه ای می سازند ولی در همان شب نخست که به خانهٔ تازه ساز خود می روند، دچار این سانحه می شوند. گروهبان، دختر کوچکش «نینا» را در آغوش دارد و می کوشد خود را از زیر آوار بیرون بکشد. افراد دیگر خانواده مرده اند و نینا که نیمه جانی دارد با زبان کودکانه از پدر استمداد می طلبد ولی مرد قادر نیست که برای او کاری انجام دهد. سرانجام او را نجات می دهند ولی دخترك مرده است. مرد طلب مرگ می کند ولی مرگ از او گریزان است. وقتی

به هوش می آید، نوری چشم هایش را می زند. چشمهایش را می بندد. این نور را نمی خواهد. چشمهایش به دنبال نیناست (۴۷).

لحظه هایی از این داستان به ویژه آنجا که دخترك از پدرش استمداد می کند، خوب نوشته شده. اما در یکی دو مورد، نویسنده در سیر روایت مداخله می کند و مسایل دیگری، از جمله به جبهه رفتن گروهبان را در یادهای او می گنجاند؛ یعنی که گروهبان شخص باورمندی بوده و پیشینه اش از این بابت روشن است. یا گروهبان به یاد می آورد که نینا روزی دلش می خواسته مانند دایی جوادش شهید بشود. پدر می پرسدبه تنهایی می خواهی بروی یا من هم با تو بیایم؟ و نینا پاسخ می دهد:

«ـ آله بابا. به مامان هم بگیم. اونم بیاد.

ـ نیر چی؟ نادر و ناصر هم بیان؟

ـ نادل و ناصل بیان، نیل نیاد. نیل مداد لنگی (رنگی)شو به من نداده.

ـ وقتی بریم پیش خدا، هرچند تا دلت بخواهد، مداد رنگی بهت می دن.

ـ علوسک کوکی هم می دن؟ مثل علوسک سپیده.

ـ آره بابا جون، همه چیز می دن.» (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 می شود و سه نفر باقی مانده درحالی که جسد صالح را به نوبت به دوش می کشند، می کوشند از حلقهٔ محاصره دشمن راهی برای نجات بیابند. در هنگامهٔ یکی از زدوخوردها به دو نفر مسلح که به ظاهر خودی هستند

برمی خورند و به ایشان اعتماد می کنند. آن دو نفر یکراست مبارزان را به متصرفات عراقی ها می برند. هرسه نفر اسیر می شوند ولی یکی از ایشان قهرمانانه از جا می جهد و به سوی عراقی ها شلیک می کند. یکی از عراقی ها تیر می خورد و دیگران این مبارز را به گلوله می بندند:

«گلوله ها بدنت را سوراخ سوراخ کرده بودند و جلو پایمان به زمین افتاده بودی.

حسین که از درد شکم به خود می پیچید، خودش را به تو رساند و کنار جسدت زانو زد. این بار بوی خون تازه از بدن تو برخاسته بود و با بوی درخت های سنجد درهم می آمیخت.» (۶۲).

در این داستان وصف و حرکت به هم آمیخته است و به ویژه صحنهٔ آخرین آن مهیج و مؤثر است. البته اگر نویسنده شاخ و برگ اضافی آن (از جمله پنج سطر آخرین قصه که راوی در عالم خیال صدای گریه پسر مبارز را می شنود) حذف می کرد و حتی اگر آن را از زاویهٔ دید سوم شخص بیان می داشت، به مراتب بهتر از کار درمی آمد.

داستان «کلک نگاه» نیز ـ به رغم داشتن زمینهٔ روایی بکر و طُرفه اش ـ نیازمند پیرایش و آرایش است. در اینجا اشخاص داستانی در اردوگاه عراقی ها هستند. به رغم شکنجه ها مبارزه می کنند و تسلیم دشمن نمی شوند. موسم عزاداری فرا می رسد. مبارزان مصمم به برگزاری مراسمند. تهدید عراقی ها به جایی نمی رسد. در ضمن، افراد «صلیب سرخ» هم آمده اند و عراقی ها ناچارند به طور موقت دست از تهدید و شکنجه بردارند و مبارزان نیز مراسم خوبی برگزار می کنند و همچنین در تدارك مفصلی برای روز عاشورا هستند. پیشرو ایشان «سید» است که جای «مهدی» نوحه خوان روزهای پیش را گرفته (مهدی را توقیف

کرده اند تا مراسم برگزار نشود). عراقی ها که وضع را چنین می بینند با نیرنگ و به کمک «صلیبی ها» به بهانهٔ درمان مبارزان ـ که مجروح و بیمار شده اند ـ آنها را «واکسینه» می کنند [سوزن می زنند] طرفه آنکه شکنجه گر مخوف اردوگاه، «مشعل» در جامهٔ سفید پرستاری به روی صحنه می آید! اسرا بی حال می شوند و از پا درمی آیند و در نتیجه مراسم عزاداری تعطیل می شود و «سید» نیز که بر اثر شکنجه و شلاق خوردن بیمار شده و واکسن مشعل حالش را بدتر کرده است، درمی گذرد.

در مجموعهٔ «کوه و گودال»، دو داستان «شته ها و شکوفه ها» و «ایران تاکسی» دارای جنبهٔ انتقاد اجتماعی خوبی است. شخص عمدهٔ داستان نخست «سیدضیاء» باغ مصادره شده ای را سرآوری می کند و در مقام باغبانی ماهر آن را آبادتر می سازد، و مازاد محصول را به بینوایان می دهد یا برای جبهه می فرستد. صاحب باغ موفق می شود از راههای نادرست حکم بازگرداندن باغ را بگیرد، ولی سید زیر بار حکم تخلیه نمی رود و آن شخص را با توپ و تشر از اتاق بیرون می راند. او اموال ملت را چاپیده و هیچ حقی بر این باغ ندارد. مرد در حال بیرون رفتن از اتاق با خونسردی می گوید: «همان طور که آپارتمان و سینمایم را پس گرفته ام، باغم را هم پس می گیرم(۹). و سرانجام در این کار موفق می شود. سید روزهای قیام و درگیری های خیابانی و مجازات خاطیان را به یاد می آورد، زمانی که متهمان را محاکمه می کردند و محکومان را در میادین شلاق می زدند. اما این بار منظره دیگری در برابر چشمش مجسم می شود:

«چشمهایش را گرداند. جمعیت زیادی در میدان نبود. متهم را آوردند. خود سید بود. خودش بود که سرش را تراشیده بودند. روی

تختی درازش کردند و کسی داشت حکم تعزیرش را می خواند» (۱۴).

در داستان دوم، مدیر مدرسه ای دلسوز و مدبّر به علت کمی حقوق و فقر، راننده تاکسی می شود. این کار شاق قسمتی از وقتش را می گیرد و او احساس می کند 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 می نالند و در معاملات ملکی کار می کنند یا راننده تاکسی شده اند. «داریوش» شاگرد لجوج و شرور مدرسه ـ که فرزند طلافروشی است ـ کلاس را به هم می زند و معلم او را برای تنبیه شدن نزد مدیر مدرسه، آقای «فکوری» می آورد. فکوری پسرك را سیلی می زند و می گوید فردا با پدرش به مدرسه بیاید وگرنه فکر به مدرسه آمدن را از سرش بیرون کند. عصر همان روز خانواده ای می خواهند به سینما بروند و از «ایران تاکسی» تاکسی می خواهند. فکوری مأمور جابه جا کردن آن خانواده به سینما می شود. او که از افراد پولدار متنفر است، حتی حاضر نیست ریخت آنها را ببیند. در مقابل سینما زن و پسربچه او که پیداست پولدارند، پیاده می شوند و زن به پسرش می گوید: زودباش داریوش، کرایه را حساب کن برویم ... آقای فکوری خواست برگردد، اما پیش از اینکه سرش را برگرداند، صدای آشنایی گفت: بفرما آقای مدیر، این هم کرایه تان. (۶۱)

این همان دانش آموز خاطی کلاس چهارم است که اسکناسی به سوی او دراز کرده و با لبخند او را نگاه می کند!

جریان سه داستان دیگر این مجموعه و همه داستان های مجموعه «چته ها» در کردستان می گذرد. از میان این داستان ها، داستان های «چته ها»، «شیرزاد» و «یادگار پسر» جنبهٔ نمایشی و تجسمی بیشتری

دارند. گفت و گو دربارهٔ محتوای این داستان ها به طور مطلق از حوزهٔ نقد ادبی و آگاهی نویسنده این سطور بیرون است و به همین دلیل بهتر است به صورت داستانی و تجسمی آنها بپردازیم. به هر حال در بن مایهٔ این داستان ها تنازع دیرینهٔ انسانی نهفته است و این عنصر جدال (ستیزه) همان است که در آثار حماسی و تراژدی ها می بینیم. 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. صورت بندی کلی این تنازع ها را مولوی در ابیاتی نغز که با سخن هراکلیتوس پهلو می زند، به شیوایی بیان کرده است:

«این جهان جنگ است چون کُل بنگری
ذره ذره همچو دین با کافری
آن یکی ذره همی پرد به چپ
و آن دگر سوی یمین اندر طلب
ذره ای بالا و آن دیگر نگون
جنگ فعلی شان 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 انسان ها تألم آور 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 آموزه های عرفانی بتواند در آینده

برای این مشکل بزرگ چاره ای بیندیشد.

در داستان «پـه له» [بـاران زمـستانی بـرای کـشت] دو داستان در هـم ادغـام شـده اسـت. داستـان نـخست از زبـان «فـائق» پـیر صـد سـاله از «سنجرخـان» مبارز مسلمان دورهٔ قاجـاریه که در نبرد با سـتم حکومت آن عهـد کشـته مـی شود، روایت مـی گردد. عوامـل حکومتـی سنجـرخان را می کشـند اما «فائق» زنده می ماند تـا در مبارزهٔ دیگری در چند دهـه بعد به شهادت برسد. عوامل دشمـن در ده فائق، «بزلانـه» مستقر شـده اند و به مـردم سـتم می کـنند. «فائـق» این سـتمگری را برنمـی تابـد و همچـون پرچمدار مبارزه قیام می کند و درست روزی که نیروهای خودی «بزلانه» را محاصـره کرده است به میـدان نبرد می شتابـد. در «یادگار پسر» منظرهٔ دیگـری از شقاوت دیده مـی شود. پیرمـردی ترکمـن به نام «عرازحـاجی» برای دیدار پسرش کـه در کردستان است به این مکـان می آید. او راهها و سـنگلاخ هـا و بیابان ها را می کوبد تـا به دیدار پسـرش برسد. افـراد مسلح او را چشـم بسته به پایگاه خود می برند و بازجویی می کنند:

«مرد سـر بزرگ و پرمـویش را خاراننـد و با خـشونتی که دل پیـرمرد را لرزاند، گفت:

چرا پسـرت را بـه جنـگ ما فرسـتادی؟ از کـی تا حالا شـما تـرکمـن ها مزدوری می کنید؟

پیرمرد دست هایش را به هم گره زد و با تعجب پرسید:

جنگ؟ آقا پسر مـن توی جهاد سازندگی کار می کرد. عـبدالله ام پسر خوبی است.

آمده بود به مردم کمک کند.

مرد جـواب داد: فرقی نمـی کند. هرکـه برای رژیم کـار کند، دشـمن

ماست».

پیرمرد اصرار دارد پسرش را ببیند و هنگامی که از راه کوهستانی پُر برف او را به نزد فرمانده می برند در عالم خیال پسرش را مشاهده می کند که پس از آزادی از اسارت بر سر و دوش مردم است و برای آزادی او قربانی می کنند. در پایگاه فرمانده، باز پیرمرد دچار عتاب و خطاب می شود. او را تهدید می کنند و می گویند پسرت را فراموش کن. پیرمرد التماس می کند که دست کم این بقچه را به او بدهید، مادرش برای او کمی لباس و نان ترکمنی گذاشته. لباس های کثیفش را هم بدهید تا به یادگار ببرم. بگذارید مادرش بداند او زنده است (۹۲). فرمانده به ظاهر به رحم می آید و جعبهٔ حاوی لباس پسرش را به او می دهد و می گوید هرچه زودتر به ولایت خود برگردد و دیگر پشت سرش را هم نگاه نکند. اکنون پیرمرد در کوهستان است و باد سردی می وزد. با دست های لرزان جعبه را باز می کند. روی جامه ها لکه های درشت خون نشسته. دل پیرمرد می لرزد:

خواست کت خونی پسرش را بردارد که حس کرد چیزی درون آن است. به سرعت کت را باز کرد. چشمهایش سیاهی رفت. زانوهایش خم شد و آرام روی برف ها نشست.

سر بریدهٔ پسرش در داخل جعبه، بوی خون تازه می داد.

در این صحنه ها و صحنه هایی از داستان «شیرزاد» و «چته ها» لحن و تحوّل روایت کاملاً نمایشی 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 می شود، و روایتی به صورت تک گویی «شخص عمدهٔ داستان» گزارش می شود. البته این

درآمیختن دو زاویهٔ دید، کشش آن را کم نمی کند. ماجراها همه پیرامون جوانی بلوچ می گذرد. «شفی محمد» یا «شاپوك» به رغم تمایلات خانواده اش به جبههٔ نبرد می رود. عموی او خان محمد که با دولت مخالف است می گوید: اینها قجر (فارس)اند و خیر تو را نمی خواهند. اما شاپوك صلاح خود را در همکاری با دولت و دفاع از میهن می داند. خانواده اش از او کناره می جویند و او در جبهه و پشت جبهه دوستانی می یابد، در نبردها دلاوری می کند، از جبهه باز می گردد، زن می گیرد، زنش مبتلا به سرطان خون می شود و درمی گذرد. کودکش «خیروك» را خانواده همسرش نزد خود نگاه می دارند، و او بار دیگر به جبهه می رود و به هنگام خنثی کردن مین مجروح می شود و هر دو دستش را از دست می دهد. در پایان داستان او را می بینیم که برای دیدار فرزندش به مشهد و زیارت حرم می رود.

این سیر طولی داستان با تک گویی درونی «شاپوك» به هم می آمیزد و صحنه های تجسمی با حدیث نفس، هر دو در داستان گره می خورد. این قسم صحنه ها را در برخی از بخشهای داستان «چته ها» نیز می بینیم. در مثل در آنجا که جوانی ناسازگار و سرکش با پدرش درگیر می شود، پدر او را از خانه بیرون می کند. او ناچار به رفیقان نااهل خود می پیوندد و برای اثبات وجود و بلوغ خود، جذب گروه مخالف می شود. برای او فرقی ندارد که این گروه ها از چه قماشی هستند. او می ترسد، تردید دارد. لازم است به دورهٔ مردی برسد، «خود را آزاد کند» می داند که از گذشته اش می گریزد و می خواهد که از گذشته اش بگسلد. او را به نگهبانی می گمارند و به تماشای مراسم اعدام می برند تا سرسخت و سنگدل شود. گاهی سپیده دم ها برابر کوه ها ـ که نور زرین خورشید آنها

را روشن می سازد- می ایستد. مانند قطعه چوبی مایل به جلو ایستاده است و در دانستگی اش حملهٔ غافلگیرانه ای را مجسم می کند. خودش را می بیند که در میان دست و پا به هرسو پرتاب می شود. افکار وحشتناك از هرطرف 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 ناهمآهنگ است. با خود می جنگد و نمی داند چه کند؟ (ص ۲۰)

شاپوك نیز از جهت دیگر دچار همین درگیری درونی است؛ گذشتهٔ خود را مرور می کند و درمی یابد فداکاری او در محیط بومی اش به چیزی گرفته نمی شود. پدر و عمویش با کار او موافق نبوده اند و مادرش نیز از سر مهر مادری به او می رسد و به درد دلش گوش می دهد. «عایشه» خواهرش مفلوج و زمین گیر 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 «خیروك» نیز دور افتاده است. البته ایمان و امید دارد که در پایان داستان نیرومندتر می شود، اما درد، درد بدنی و روحی او نیز شدید است. نویسنده در صحنه ای با مهارت، مراسمی را وصف می کند که در آن «بابای زار»، شیخ جرگال و دهل زن های او برپا می دارند و برای بیرون کردن «زار» از بدن به عملیات عجیبی دست می زنند ولی در واقع شاپوك «موجی» شده است. بابای زار با خیزرانی در دست به گردشاپوك به رقص بدوی می آغازد (ر. ك: ریشه در اعماق، ص ۷۴ به بعد، اهل هوا، غلامحسین ساعدی)

«شیخ با خیزران چند ضربه به سینهٔ خود زد. چند بار دور شفی (شاپوك) چرخید. با ضربان دهل گام برمی داشت و آهسته پا بر زمین

می کوبید. کم کم 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 می گرفتند. از آثار چهرهٔ او (=شفی) پی برد که زار را به چنگ خواهد آورد. صدایش اوج گرفت. صدای دهل ها گویی دو چندان شده بود ...» (۷۷ و ۷۸)

نویسنده در این کتاب ما را به اعماق جامعه می برد و به محیط بلوچستان، و به نزد مردمی محروم و فقیر که زیستی بدوی دارند و در دردهایی اضطراب آور و در فقر و فاقه به سر می برند. پدر به پسرش می گوید:

«ما نان داریم شاپوک! با دو لقمهٔ نان بزچرانی تو را به اینجا رسانده ام. آبرو داری کردم.» (۲۸).

و مادر می گوید:

«زندگی مان مثل کف دستمان بود، هیچ چیز نداشتیم و نداریم. اگر مریضی یا مصیبتی می آمد ـ که آمده ـ روزمان سیاه می شد ... از وقتی زن فیض محمد شدم، همین طور بود. فیض محمد همیشه کار می کرد، اما هیچ خیری از دنیا نمی برد».

در این سطح داستانی، واقع گرایی نویسنده چشمگیر است. در داستان های او، در پس پشت مسایل نظری، جزئیات دقیقی از زندگانی مردم خرده پای ده و شهر نهفته است و او نشان می دهد که در زمینهٔ دشواری های زیست مردم و رویدادهای جبهه های جنگ، و به ویژه وضع اجتماعی و طبیعی کردستان و ترکمن صحرا آگاهی های دقیقی دارد. در برخی صحنه های مجموعهٔ «چته ها» و «ریشه در اعماق» صحنه های وحشتناکی دیده می شود که برای بسیاری از نویسندگان

شهرنشین ما ناشناخته است.

نثر حسن بیگی روان و روشن است. دو داستان «شته ها و شکوفه ها» و «ایران تاکسی» در مجموعهٔ «کوه و گودال» از نظر فضا و صورت روایت و صحنه گزاری به داستان های آغازین آل احمد شبیه است. در داستان «ریشه در اعماق» ما با فضا و زبان داستانی جدیدتری رویاروییم. در برخی از صفحات، نثر کتاب به نثر دولت آبادی نزدیک می شود، اما ریتم و ضربآهنگ سنگین و متنوع نثر او را به تمامی نمی تواند 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 می شود. طبعاً دوری از این مسامحات لفظی در بهکرد نثر او مؤثر خواهد بود:

مرحم به جای مرهم (سالهای بنفش، ص ۲۵)؛ نسبت به او بی تفاوت بودند (۲۱) باید نوشته شود بی اعتنا 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 می کرد به جای توضیح می داد (همان ۱۴)؛ تیراندازی را تو انجام دادی (همان ۵۶)؛ تیراندازی می کنند نه انجام می دهند؛ 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 می توان ضبط و ربط کردن و در اختیار گرفتن به کار برد.

نثر نویسنده در «ریشه در اعماق» دقیق تر و بهتر است و از جهت داستان نویسی نیز پروردگی بیشتری یافته و به فضای داستانی جدید نزدیک شده است. حسن بیگی داستان نویس زوایای تاریک و ناشناخته جامعه است، مردم و محیط و آداب و رسوم بومی را خوب می شناسد و اگر ملاحظاتی را که در سطرهای بالا یادآور شدیم به دیده بگیرد، بی گمان به مراتب بالاتر داستانی دست خواهد یافت.

«سال های بنفش»، روایت مبارزه های چند تن از مبارزان دینی در دهه های ۴۰ و ۱۳۵۰ است که از زبان علی اهل ترکمن صحرا و دانشجوی دانشگاه نقل می شود. نویسنده در برخی از فصل ها، از زاویهٔ دید سوم شخص، وقایع را نقل می کند و به این وسیله نکته های تاریکی را که در «تک گوئی» علی دربارهٔ گذشته و شرح مبارزه های او مبهم مانده است، به روشنی می آورد. پهلوان داستان نه «علی» بلکه «سیدرسول» استاد و راهنمای دینی و سیاسی اوست که پس از بیست سال مبارزه با نظام شاه و جنگ و گریز با ساواك در روزی سرد، در سحرگاه دی ماه ۱۳۵۶ در زندان اوین اعدام می شود.

مبارزه های دهه های ۴۰ و ۵۰، مایه های غنی و مهمی برای قصه نویسان ما فراهم آورد تا ایشان بتوانند قصه و رومان سیاسی بنویسند و در همان زمان برداشت خود را از مُشکل های عام: انسان، جهان، سیاست، دین، جهان نگری، وظیفه و رابطهٔ انسان با آفریدگار، با انسان های دیگر و با واقعیت ها را بیان دارند. نزدیک ترین قصهٔ بلند به قصهٔ «سال های بنفش»، قصه «سال های ابری» است و این دو ساختار مشابهی دارند، نهایت اینکه «سال های بنفش» برخلاف «سال های ابری»، از سکوی دینی گزارش می شود و شرحی است دربارهٔ تحوّل

زندگانی شخص عمدهٔ داستان، «علی» از دوران کودکی تا دانشگاه و زندان. این داستان در واقع دو شخص عمده، بیش ندارد: سید رسول و حاجی جواد. مردان کتاب یا در سوی سید رسول، روحانی مبارزند و در سیمای او متبلور می شوند (علی، شیخ هاشم، عموصلواتی ...) یا در چهرهٔ «حاجی جواد» (درویش، تقی بمب افکن و ...) نمایان می گردند. گروه دوم نیز مسلمانند امّا در سوی روحانیت مبارز نیستند از این رو به قسم مطلوبی تصویر نمی شوند.

علی در خانواده ای فقیر می بالد و با همکلاسی و همبازیش «حاجی نظر» ـ به دور از قضایای سیاسی ـ به مدرسه می رود، ماهی گیری می کند و برخی کارهای خانه را انجام می دهد و رویهمرفته سردر گریبان خویش دارد. ورود «سید رسول» تبعیدی به ترکمن صحرا، نقطهٔ عطفی است در زندگانی او. از این پس او به تأثیرپذیری از سیدرسول به مسائل دینی ـ سیاسی علاقه مند می شود و به تدریج به این آگاهی می رسد که باید برای مبارزه با نظام شاه به آموزش های دینی مجهز گردد. آمدن او به تهران و ورود او به دانشگاه مصادف است با اوج گیری مبارزه هاکه بسیاری از گروه های چپ و راست در آن شرکت دارند امّا علی که مجهز به آموزش های سیدرسول است راه خود را می شناسد و جذب گروه های دیگر نمی شود. تشدید مبارزه ها و شرکت او در آنها او را به زندان می کشاند و در این جاست که شکنجه می بیند، با گروه های دیگر درگیر می شود، درس مقاومت می آموزد و در برابر بازجوها مقاومت می کند و سرانجام به پانزده سال زندان محکوم می شود. از فرازهای مهم کتاب، حضور غیرمترقبهٔ سید رسول در زندان است که در پی یکی از عملیات چریکی به دام افتاده و اسیر شده است.

امّا بازجوها او را به نام دیگر می شناسند و نمی دانند که این شخص دستگیر شده همان سید رسول است که سال ها در تعقیبش بوده اند. اختلاف بین گروه مبارزان زندانی سبب می شود که «حاجی نظر» (که حالا از چریک های چپی است) سید رسول را که سال پیش دیده، در زندان شناسائی کند و به کمک حاجی جواد او را لو دهد. و این کار سبب نابود شدن سید رسول می شود و علی نیز که شیفته شخصیت سیدرسول است، حاجی جواد را به سختی مضروب و مصدوم می کند و درنتیجه به زندان انفرادی می افتد. گرچه «سیدرسول» در دیماه ۱۳۵۶ در زندان اوین اعدام می شود و کتاب نیز همین جا به پایان می رسد امّا از قراینی می توان دریافت که در «پایان سال های بنفش» مبارزه تشدید و نظام شاه سرنگون خواهد شدو علی و دیگران نیز به آزادی خواهند رسید.

به موازات این خط سیر اصلی، ماجرای عاشقانه ای در کار است. علی در دانشگاه با دختری به نام شیرین محمدی آشنا می شود. این شخص که در خانه عمویش زندگانی می کند و در زندگانی سختی بسیار کشیده است در جستجوی راه چاره و طالب مونسی است تا از دست عمویش نجات پیدا کند. عموی شیرین عضو ساواك است و دختر برادر خود را برای به دام انداختن طعمه ـ یعنی شناسائی مبارزان ـ بکار گمارده است. آشنائی شیرین با علی سبب می شود که دختر پی به وضعیت خود و وضع موجود کشور ببرد و برای مبارزه با ساواك آماده گردد. گروه علی، آگاهی های جنبی یا غلطی را به شیرین می دهند تا او به ساواك بدهد تا بهتر بتوانند سید رسول و عملیات خود را دور از تیررس ساواك نگاهدارند. این بازی شیرین مدتی ادامه می یابد تا سرانجام ساواك پی می برد از گروه مبارز رودست خورده پس علی و شیرین را توقیف

می کنند و شکنجه می دهند و حتی تهدید می کنند که عصمت دختر معصوم را لکه دار خواهند کرد. علی برای حفظ پاکدامنی نامزد خود به ظاهر حاضر می شود محل اختفای سید رسول را فاش کند مشروط بر اینکه ساواك شیرین را آزاد سازد. «مصالحه» صورت می گیرد و شیرین مانند مرغی از قفس آزاد می شود و گروه سید رسول او را در جائی «پنهان» می کنند. علی همینکه از آزادی و مکان امن نامزد خود اطمینان پیدا می کند، به دیوار حاشا چنگ می زند و اگر چه این کار او باعث می شود به سختی شکنجه ببیند، امّا شاد است که توانسته است به سهم خود هم به ساواك ضربه بزند و هم نامزد خود را از شکنجه و زندان نجات بدهد. مدتی بعد که نامهٔ شیرین در میان نان قندی شاهرودی به وسیلهٔ مادر علی ـ که به ملاقات او آمده است ـ به دست وی می رسد، این شادی مضاعف می گردد:

با احتیاط نامه را باز کردم. خط شیرین بود ... اما ننوشته بود که کجاست و چه می کند. همین قدر برایم کافی بود. مطمئن شدم که او آزاد است. گیرم که بی تاب بود و دلواپس ... احساس آرامش کردم. بعد از آن درد و رنج و تنهائی، این نخستین بار بود که سنگینی غمی را روی سینه احساس نمی کردم، گوئی اصلاً در زندان نبوده ام. (ص ۲۷۶)

بخش مؤثر کتاب، روایت دوران کودکی علی و وضع زندگانی خانوادهٔ اوست که به رغم فقر و نداری صفای ویژه ای بر آن سایه انداخته است. در این زمینه به ویژه چهرهٔ پدر و مادر علی که از مردم فرودست جامعه هستند خوب پرداخت شده. امّا دگرگونی های جسمی و روحی علی خیلی سریع گزارش می شود و با اینکه نویسنده از وضع زیست

مردم عادی آگاهی‌های دقیقی دارد، آنها را نمی‌ورزد و بکار نمی‌گیرد. بیشتر سنگینی وزن روایت در تصویر کردن کارها و مبارزه‌های سبد رسول بکار آمده است و در واقع می‌توان گفت که شخص عمدهٔ داستان نیز هموست. آشنائی و نامزدی علی و شیرین که می‌توانست روایت را از وضع «مسطح» (لخت) به حالت «غامض» درآورد، در کتاب صورت فرعی و جنبی یافته است، و مونولوژیسم نویسنده باعث شده که این خط سیر مهمّ، زیر شعاع خط سیر مبارزهٔ سیاسی قرار گیرد و استقلال ویژهٔ خود را از دست بدهد. تضاد موجود در آشنائی علی و شیرین به زودی برطرف می‌شود و شیرین که دختر کم‌تجربه و تأثیرپذیری است، از کمند گفته‌ها و آراء عمویش بیرون بیاید و خیلی زود نظرگاه علی را بپذیرد، و به این ترتیب این واقعه تهی از فراز و نشیب و گره و گره‌گشائی از آب درآمده و داستان را به غلطک دیگر، غلطک گزارش حوادث زندان که در قصه‌های دیگر نیز بسیار مکرر شده‌ـ انداخته است. با این همه، «سال‌های بنفش» نثر ساده و روانی دارد و به ویژه دارای کشش داستانی خوبی است و به رغم اینکه طرح مُشکلی متناقض و گره‌دار نمی‌کند، و برخی از رویدادهای آن منتظره است، به دلیل سادگی و صداقت بیان و کشش زیاد خود، مؤثر و خواندنی است.

# خاك و خاكستر*

# و داستانهای دیگر

(فیروز زنوزی جلالی)

---

*. چاپ نخست، ۱۳۶۹

داستان‌های فیروز زنوزی جلالی را که در مجموعه‌های «سال‌های سرد» (۱۳۶۸)، «خاك 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: داستان‌هائی دربارهٔ مبارزه و جنگ، دربارهٔ فقر و شوربختی طبقه‌های محروم، دربارهٔ زندگانی مهاجران اشرافی، دربارهٔ روابط آدمها و زندگانی خانوادگی یا درباره وسواس کارمندی وظیفه شناس یا هراس‌ها و اندوه اشخاص دردمند و جویای هدف ...

برخی از این داستان‌ها به استهزاء 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 این رو می‌توان گفت که نویسنده از محیطی برآمده که در آن شادی‌های اندك و رنج و اندوه بسیار دربرداشته است.

زنوزی جلالی زمانی که از سکوی نظری به وصف آدمها و رویدادها می‌پردازد ـ همانطور که انتظار می‌رود ـ داستان‌های خود را در مداری مسدود قرار می‌دهد که مانع از «کشف واقعیّت» است. در این جا اشخاص نه برحسب وضعیت‌های تنی ـ روانی و واقعی خود بلکه بر حسب ادراك و تأمّل نویسنده به نمایش درمی‌آیند و زیر شعاع فکر

نویسنده قرار می گیرند به این ترتیب جمع آدمیان به دو گروه نیک و بد، زشت و زیبا، سپید و سیاه تقسیم می شوند. نمونهٔ این ایستار نسبت به واقعیّت را در قصهٔ «خاك و خاکستر» که زمینهٔ اجتماعی نیرومندی نیز دارد می بینیم. اشرافی مهاجری به نام جمشید نفیسی با خواهر و زنش به لندن رفته است. او اکنون می کوشد خواهر دیگرش «فرشته» را به آمدن به لندن ترغیب کند. در ایران جدید دیگر برای او و خانوادهٔ اشرافیش جائی موجود نیست. ناصر یگانه شوهر فرشته با مهاجرت همسرش موافق نیست و به برادر زنش می نویسد:

ما در این دیار تاریک ـ به قول نفیستان ـ زیر باران موشک ها مانده و خواهیم ماند و به علت نداشتن سواد (!) از این عطیهٔ خدادادی خواهیم گندید! خیر آقای نفیسی ما این جا نان خشک ته سفرهٔ خودمان را سق می زنیم ولی بر قرقاول برشتهٔ پارتی های آن پاکزاد، سلالهٔ لُرد بایرون شریف، لب نمی زنیم. این آزادی ارزانی شما باد! ما و از جمله آن جواد «اُمل» داش مشتی مان را با آن چکار؟ ما سزای این معنی متعفن را با همان مشت هائی می دهیم که گویا جواد آمد تا به دهان مستر جرج بزند و مزه اش را به او بچشاند. (۳۰ و ۳۱)

در این نقطه وجه نظری نویسنده کاملاً و بدون هیچ پوششی به میدان آمده است. خانوادهٔ اشرافی نفیسی زن و مرد غوطه ور در فسادند و هیچ امیدی به بهروزی و اصلاح آن ها نیست. ترغیب و آموزه های والای ناصر یگانه حتی در «فرشته» نیز درنمی گیرد 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 رگه ای که در او می لولد، راحتش نمی گذارد» (۳۲)

در همهٔ این ها بوی خشم و از جا دررفتن استشمام می شود. تردیدی نیست که از همان زاویه ای که نویسنده به قضایا می نگرد، می شد در اعماق تمایلات افراد خانواده ای اشرافی و بی علاقه به میهن و آداب و رسوم بومی، رسوخ کرد و آن را مجسّم ساخت امّا وجه نظری نویسنده قصه ای را که زمینهٔ خوبی دارد، به قصه ای یکجانبه و قصهٔ عقاید بدل کرده است. در قصه دیگر، قصهٔ «تنور» باز این دید جزمی نسبت به شخصیّت ها را می بینیم. «فرید» صاحب نانوائی در این قصه مظهر خباثت معرفی می شود. او از همهٔ عواطف بشری عاری است به طوری که نه فقط مانع خفتن پسربچه ای سرمازده در دکانش می شود بلکه کارگر خود کربلائی خداداد را ـ که به کودك پناه داده ـ در تنور سوزان انداخته می کشد. چنین ددخوئی و خباثتی از صاحب دکانی نانوائی بسیار بعید است. البته این که فردی ـ گرچه ثروتمند ـ فرد دیگری را بکشد یا حتی فقیری فقیری دیگر را به قتل برساند ممکن الوقوع 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 نظائر آن را به ویژه در جامعهٔ خود مشاهده کرده ایم و می کنیم. امّا کشتن یک انسان به «جرم» حمایت از کودکی بی سرپناه از نوادر است و قضایای نادر موضوع داستان قرار نمی گیرند. در قصه گونهٔ «زمین از هم می پاشد» باز همین پیشداوری را می بینیم. سران کشورهای نیرومند دورهم گرد می آیند 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» لحظه شماری می کنند. یکی از آنها می گوید:

افتضاح است. این خرس گنده ... از روز ازل طلبکار ما بوده ... به آن هستهٔ هیدروژنی نیم کیلوئی اش می نازد و مدام از ما زهرچشم می گیرد.

هنوز جمله اش 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 دندان های گراز مانندش را نشان داد ... (سال های سرد، ۷۸)

سپس بین خود این سران منازعه درمی گیرد. یکی سخن از رفتار مسالمت آمیز به میان می آورد و دیگری تمسخرآمیز می غرد:

مسالمت آمیز را نفرمائید که تاریخ نکبت بار بشریت را برایم تداعی می کنید. ما مسالمت آمیز، آفریقا را خاکستر کردیم و مسالمت آمیز خاورمیانه را و به جای تمام این جنایات گفتیم به خاطر همزیستی مسالمت آمیز ناچاریم دیگران را محو کنیم. (۷۹)

گوینده این سخنان یا باید مست بوده باشد که رفتارش این موضوع را نشان نمی دهد یا سُرم حقیقت گوئی را به او تزریق کرده باشند که در قصه از آن سخنی نرفته است. افزوده بر این به فرض محال که کشورهای صنعتی بتوانند آسیا و آفریقا را خاکستر کنند، چنین مسأله ای ربطی به سیمای زشت یا زیبای سران آنها ندارد و نیز بسیار بعید است کشورهای یاد شده از سلاح های اتمی یا ئیدروژنی بهره گیری کنند زیرا این کار به نابودی حیات در کرهٔ زمین و از جمله نابودی زندگانی خود آن ها مُنجر خواهد شد. البته طرح این قضایا را در رومان های «۱۹۸۴» جرج اورول و «دنیای ستایش انگیز جدید» هاکسلی به صورت قصه های پیشگویانه دیده ایم و نیز دیده ایم که به رغم هنر و هنرپیشگویانهٔ ایشان دنیای زمینی

ما همچنان بر مدار خود می گردد و خاکستر و نابود نشده است.

سیمای سرگرد یعقوب در داستان «اسکاد روی ماز ۵۴۳» فرماندهٔ عراقی پرتاب موشک به سوی شهرهای ایران، نیز رضایت بخش نیست. دست های او گوشتالو و شکمش گنده و همچون دُنبک است. او فردی است راحت طلب و از جبههٔ نبرد گریزان و به وساطت «سرلشکررشید» محل خدمت خود را در «شلمچه» به «سایت موشکی» با سرگرد حمید، طاق (تاخت) می زند، مدام ویسکی می خورد و آزاد از دلشورهٔ میدان نبرد ـ که نمی گذارد گوشت به استخوان شخص بماند ـ روز به روز چاق تر می شود. او به ستوان ناصر می گوید:

شیکمم شده عینهو دُنبک. همش تقصیر این اسکاد عزیزمه ... از وقتی که طرح پرتاب موشک ها به اجرا دراومده روز به روز این شیکم لامصب منم گنده تر شده ... (همان، ۱۲۷)

در این جا باز ضرورت های واقعیّت نادیده گرفته شده است. فرض کنیم سرگرد یعقوب شخص لاغر اندام، و دور از آسودگی طلبی و حتی پارسا بود. مگر باز فرقی می کرد؟ زنوزی جلالی که خود مرد رزم است به خوبی می داند قوانین نظامی و اداری و نبرد، فوق تمایلات و خصائل روانی اشخاص است و تازه این خصائل نیز دگرگونی پذیرند. معروف است که در «جنگ حلوا پخش نمی کنند» و نیز حریف نبرد منطقی دارد متضاد با منطق ما. باید واقعیّت را دید و تصویر کرد. نویسنده در این داستان متوّجه آثار تخریبی جنگ است که پرتاب موشک جزئی از اجزاء و عوامل آن به شمار می آید. بنابراین وقتی نبرد با حریف را پذیرفتیم، نتایج آن را نیز باید تحمّل کنیم و هرضربه را با ضربهٔ متقابل پاسخ بدهیم. به این ترتیب ویژگی واقعیت با همهٔ ضرب آهنگش شناخته ـ و

اگر در داستان راه یابد- مجسّم می شود. آن گاه واقعیت ها بدون داوری جانب گیرانهٔ ما سخن خواهند گفت و هویّت اشخاص داستانی، ساختاری به طور 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 می پرسد. دختر از وضع صورتش از آفریدگار گله مند است و موسوی می کوشد که او را قانع کند مصلحت یا مقدّر چنین بوده است. دختر با خود واگویه می کند:

می پرسیدم واسهٔ چی خدا منو زشت آفرید و «سیما» رو زیبا؟ (موسوی) می گفت: خیلی چیزهای ظاهراً زشت و بد تو دنیا نشونهٔ توجّه خداست. حیرت می کردم. واسهٔ من غریب بود یعنی خدا در حق من لطف کرده بود ... او می گفت: آدمای زیبا بیشتر از کسای دیگه در آستانهٔ سقوط هستن. شیطان واسهٔ آدمای زیبا تله گذاشته تا اونارو به دام بندازه. وای به حال اون کسی که نتونه سنگینی اون زیبائی رو تحمل کنه و تو دام شیطون بیفته ... (روزی که خورشید سوخت، ۴۰)

استدلال عجیبی است و حتی از مرز استدلال اشاعره فراتر می رود. به این اعتبار شخصی که فاقد دست است می تواند استدلال کند: چه خوبست که دست ندارم وگرنه به دیگران سیلی می زدم. درحالیکه می بینیم اکثریت افراد جامعه دارای دست هستند و نه فقط به گونهٔ دیگران سیلی نمی زنند بلکه گاه دست دیگران را نیز می گیرند و زیبایان پارسا بسیارند و زشترویان ناپارسا نیز دیده شده است. اساساً می توان از نویسنده پرسید چرا خود را در قصه نویسی درگیر مسائل کلامی (و

تئولوژیک) می کند. به چه دلیل آقای موسوی «واسهٔ تموم سؤالاتی که فاخته فکر می کرده هیچ جوابی ندارن باید جوابی داشته باشد؟» (ص ۳۹) مگر خود او نمی گوید که «دنیا روی منطق بنا شده نه احساس. اونایی که می خوان این چیزای دنیا رو با فکر علیل شون تفسیر بکنن به شرك می رسن» (ص ۴۰) از کجا بدانیم آقای موسوی قضایای دنیا را با فکر سالم تفسیر می کند. در مثل معتزله از سوئی و عارفی مانند حافظ از سوی دیگر ـ که گمان نمی رود فکرشان خللی داشته است ـ جهان و رویدادهای آن را به شیوهٔ ویژه خویش تفسیر کرده اند و حافظ و عارفان به ویژه گفته اند که زیبائی زمینی آیت حسن 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 می پذیرد و به سردابهٔ انزوای خود می خزد. چرا؟ چرا او نتواند با حسن سیرت و کار و تحصیل وضع خود را دگرگون سازد و شخصیّت خود را به اطرافیانش بقبولاند. گمان می رود که نویسنده انفعالی بودن «فاخته» را برای پیش کشیدن آن استدلال نااستوار لازم داشته است. امروزه بسیاری از بیماری ها و نقص ها ـ ازجمله زشتی سیما را ـ به کمک علم پزشکی درمان می توان کرد و لازم نیست نویسندگان ما به استدلال هائی برگردند که قدیمی است و نتیجهٔ محدودیت دانش آن زمان. انسان می تواند شرّ و بدی را از بین ببرد و خوبی و زیبائی 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 می شود، مزد و پاداش زحمات اوست.

تفصیل این مباحث دراز دامن در این مختصر نمی گنجد. مراد من نیز

ورود در مسائل کلامی نبود. مرادم این است که طرح این مسائل بطور مجرد در داستان نویسی، از تأثیر قصهٔ ساخته شده می کاهد. 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 سرزمین های بکر و ناشناخته می رود، اشیاء و افکار را به گونهٔ دیگری می بیند برای ادراك های خود زبانی تازه می جوید و در هرحال فراموش نمی کند که طیف های واقعیت گسترده تر از آنند که در تور واژگان نظریه ای واحد و منطق مکالمهٔ فردی واحد بیفتند، و چنین است که نویسنده به کشف واقعیت هائی می رسد که پیشینیان به آن توجه نکرده بودند.

اکنون باید به سراغ داستان هائی برویم که نویسنده از سلوك در وادی تازگی ها اکتشاف کرده است. مجموعهٔ داستان «خاك و خاکستر» ـ به جز خود داستانی به این نام ـ حکایتگر ابداع زنوزی جلالی است. او در این داستان ها و چند داستان سه مجموعهٔ دیگر صورت کلی و تعابیر عادی شده قصه نویسی رایج را کنار می گذارد و می کوشد تجارب واقعی و جزئی خود و اندوه و دلهره و شادی های خود را به صورتی مشخص و ملموس به عرصهٔ داستان نویسی بیاورد و غالباً در این کار توفیق می یابد.

روایت داستانی نویسنده گاه مستقیم و گاه نامستقیم است. زاویهٔ دید، گاه اول شخص است و گاه سوم شخص (دانای کل محدود) و در قصه های «شکلات»، «کابین ها»، «سکه» و «ملاقات چهارم» صورتی نوآئین می یابد. در دو داستان «چَرَس» و «فاخته» (در مجموعهٔ روزی که

خورشید سوخت) نیز این تازگی بدست آمده است هرچند نویسنده در آن ها هنوز پختگی لازم را نشان نمی دهد و قصه ها از نظر زبان و نثر اشکالاتی دارد. با این همه او توانسته است به عرصهٔ شخصیت اشخاص داستانی نفوذ کند. در قصه «چَوَس» فکر نویسنده بر تصویری متمرکز می شود که ابعاد گرنه گون به خود می گیرد. داستان با این جمله ها آغاز می شود:

آن جا نشسته بودم، روی سکوی گلی و خیس زیر استوانهٔ نوری که از تنها روزنهٔ سیاهچال می تابید. آنَ جا می توانستم به انگشت های خوره خورده ام نگاه کنم و با خود بگویم: حتماً جذام گرفته ام. روزنه مثل نگاه یک چشم ناظر بود ... (ص۹)

زاویهٔ دید در این جا زاویهٔ دید داستان های نو و روان شناختی است. «جذام» مدلول درد آدمی حسّاس در زندان زندگانی است. حکایتگر رنج ها و دلهره هائی است که به طور مداوم از بامداد تا شام در زندگانی آدمیان وجود دارد. این درون مایه تا پایان داستان بسط می یابد. تکرار آمدن ها و رفتن، زیستن با آدمهای متفاوت که در واقع همگی یکی هستند، راه خسته کننده و تکراری زندگانی در کسوت زندانی بودن و وقایعی که در این زندان می گذرد و در اداره، در شرکت و در اتوبوس، همه و همه جا. با آنکه هر روز شخص جدیدی به زندان می آید، همیشه همان زندانبان و زندانی است که گوئی لازم و ملزوم یکدیگرند و پی درپی همان مسئوول، همان حرفها و فرمان ها تکرار می شود. اشخاص نام کاملی ندارند و با حروف الفبائی شناخته می شوند. «الف»، متهم و «ب»، زندانبان است. متّهم پا به جهان گذاشته و می خواهد در آن زیست کند امّا به زندان افتاده، غذای او سوپ رقیقی

است که در آن سوسک وول می خورد. زندانبان قوزی و مشعل بدست پی درپی زندانی را از پله های زندگانی بالا می برد و پائین می آورد و حرف های اشخاص تکرار می شود. بازجو که پرونده را خوانده یا نخوانده، می داند یا نمی داند، هست یا نیست اعلام می کند زندانی محکوم است:

این شخص با صدای بمش به زندانی می گوید: تو الف هستی؟ او بگوید: بله یا اصلاً چیزی نگوید. او بگوید: می دانی امروز چه روزی است؟ و زندانی بگوید: یکی از روزهای خدا ... می دانی من که هستم؟ بگوید: برایم فرقی نمی کند. زندانی در لحظهٔ اجرای حکم، به یاد بیاورد که پشت همهٔ لحظه های کودکیش، کسانی بوده اند که این گردن بند چوبین را برای وی تراشیده اند. (۱۳)

او هرجا برود آسمان همین رنگ است. حرف ها و کردار اشخاص قصهٔ «چَرَس» و آمد و رفت ایشان در واقع سکون زندگانی را به نمایش می گذارد. اشیاء و اشخاص در ظاهر متغیر ولی در باطن راکد و همیشه همان هستند. پس از اجراء حکم دوباره زندانی و چهار پایه، مأمور چکمه پوش، راهرو، اطاق، دخمهٔ نمور و تاریک و زندانبان قوزی ... نمودار می شوند و قضایا تکرار می شود تا زمان مردن فرا می رسد. یکبار با گیوتین، بار دیگر با طناب و سپس با اسلحه، هرکس به نوعی ذائقه مرگ را می چشد. یکی سکته می کند، دیگری در تصادف از بین می رود و شخصی دیگر کشته می شود. این اشخاص استحاله می یابند. کارمند اداره است، راننده اتوبوس می شود، سپس پیشه دیگری دارد امّا زندگانیش بی تحرك و یکنواخت است و حضور زندانبان را در همهٔ ساعات روز احساس می کند.

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 او تمام سلول را شب و روز با بنفشه‌ها می‌آراید. (۲۰)

در داستان «فاخته» دختر زشتی هر روزه با دو کبوترش حرف می‌زند، خواهر او «سیما» بسیار زیباست و فاخته با مقایسه 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. مادربزرگ فاخته او را از دیگران بیشتر می‌آزارد و فاخته نیز برای آزار مادربزرگ آئینه وی را می‌دزدد. «سیما»ی زیبا نیز از بی‌رحمی تقدیر در امان نیست و زیبائیش 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 عاشق پیشه‌های 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 می گیرند و از چشم بزرگ فاخته قطره ای اشک به روی دستش می چکد ... » سرانجام ما آزاد می شویم و این پایان رنج هاست ، و خورشید را می بینم که از شرق می آید . آیا این اشاره ای است به طلوعی دیگر؟ یا طلوع و رهائی برای کبوتران و رنجی تازه برای صاحب آنها «فاخته» که اکنون از همیشه تنهاتر شده است؟

اوصافی که داستان نویسان ما به کار می برند غالباً اوصاف مستقیم است (که ممکن است مؤثر نیز باشد) یعنی با تعابیری رنج یا شادی یا تلاقی آدمیان را نشان می دهند . امّا گاه این اوصاف نامستقیم است . نویسنده ممکن است به جای وصف کردار یا منظره به طور مستقیم ، فضا یا اشیاء پیرامون اشخاص را نشان بدهد و از شگردهای سینمائی بهره گیری کند و با نظمی ناآشنا و خلاف آمد عادت ، ماجرا و طرز زیست شخصی را بنمایاند . این توصیف لحظه هاست امّا کلیّت احساسی را بیان می کند . زنوزی جلالی در برخی قصه ها ، این صناعت را بکار گرفته است . در قصهٔ «سکه» که وصف مبارزه های دوران ستمشاهی است ، سکه ای روی هوا چرخ می خورد و کف دست شخص داستانی می نشیند . شیر روی سکه روی دوپا و یک دستش ایستاده است و با هلال تند تیغهٔ شمشیرش چیزی یا کسی را تهدید می کند که در دائرهٔ سکه نیست . سپس پرنده های آهنین می آیند و معابر و اشخاص را تیرباران می کنند و در این میان سیرزا غلام در حیاط خانه ای با کمان حلاجی اش پنبه های لحاف کهنهٔ کودکی را می زند تا به گونه ای نرم و صاف شود که وقتی کودك پشت بام روی لحاف تازه خوابید ، احساس کند روی تکه ای ابر خوابیده است . ماهی های قرمز در حوض در آرامش

موقتی آرام گرفته اند. پرنده های آهنین چرخ می زنند و مرد بی اختیار به سکهٔ کف دستش می نگرد:

دو ذره سوزنی چشمهای مسین شیر، به آنی، پوستهٔ سکه را شکافتند، درشت شدند. از متن سکه بالا آمدند ... شیر خشمگین دهان گشوده رو به سوی او غرید و دندان های نیشش را نشان داد. بلند بودند و برّنده. گوئی در آرزوی دریدن گلوی مرد بالا آمده بود. (۵۶)

در قصهٔ «کابین ها» چند نفر در تلفنخانه عمومی با مخاطبان خود سخن می گویند و این مکالمه ها درهم می آمیزد. (پیش تر این صناعت داستانی را نادر ابراهیمی در یکی از داستان های خود بکار گرفته بود.) در کابین هفت، مردی روستائی که پسر بیمارش را برای درمان به شهر آورده با همسرش حرف می زند. سخن از وضع بیماری پسر و مخارج کمرشکن بیمارستان است. در کابین دوازده مادری هجران کشیده با فرزندش سخن می گوید و می ترسد که وقتی او بیاید دیگر دیر شده باشد. در کابین سیزده نویسنده ای نوگرا از کار خود حرف می زند و قالب های قدیمی را نمی پسندد.

بله؟ ... عرض می کنم! مُعضل من، مُعضل قمر و ملوك و اصغر و گلاب خاتون نیست. فی الواقع من به ماورای این اندیشه ها فکر می کنم ... طرحی ریخته ام برای یک رومان بیست و پنج جلدی، ماجرای آدمهائی است که به مریخ می روند. (۱۰۳)

در کابین شش دلالی به وصف درآمد و فروش و خرید دلارهای خود می پردازد. یکی بیست وپنج هزار دلار او را برداشته و به لوس آنجلس گریخته. دلال تهدید می کند که اگر دستش به او برسد دلارها را از حلقش در می آورد و بابایش را به عزایش می نشاند. در کابین ده، زنی

اشرافی که از بمباران می ترسد و اسیر شوهری تریاکی شده با زنی هم طبقهٔ خودش حرف می زند.

خونهٔ جردن که پشت قبالمه. یه وکیل می گیرم ترتیب آقارو می دم. آقارو می ذارم با منقلش عشق بکنه! بعدشم چشم بهم بزنی اونجام. توهم هی این دست و اون دست نکن. این حاتم هم لنگهٔ شوهر منه. هردوشون اسبای یک درشکه ان! وضعتو باهاش روشن کن. منتهی نه مفت. حسابی بتکونش. بعد که رسیدیم اونجا، عقلامونو می ریزیم روهم و ... (۱۱۱)

در این میان مادر هجران کشیده در پی فرزند خویش است و هر گاه سیم ها قاطی می شود و به درون مکالمهٔ اشخاص می آید، سروصداها بلند می شود. طُرفه تر اینکه حرف مادر با حرف مخاطب نویسنده قاطی می شود: آقا تورو به خدا مهدی من پیش شما نیست؟ و نویسنده می گوید: بازهم! عجیب است! خیر خانم! عجب گرفتاری شده ایم. نمی گذارند دو کلام حرف حساب بزنیم. دلال می گوید: بر شیطون لعنت. آه توهم کشتی مارو با این مهدیت، و زن اشرافی می گوید: واه، عجب بساطیه ... زن حسابی ... مهدی دیگه کیه؟ و مادر مهدی همچنان دردمندانه می گوید: وقتی تو بیای مادرجان ... مادرت دیگر زنده نیست.

استهزای تلخی است. هرکس دردی دارد و این دردهای ریز و درشت، غموض اجتماعی را نشان می دهد. امّا آن درد واقعی و اصیل، درد مادر هجران کشیده در هیاهوی اصوات ناساز گم شده است این استهزاء همراه با حس انسانی در داستان «زیتون» نیز نمایان می شود. دو دزد که از رودبار زلزله زده در ماشینی به تهران می رانند با هم گفت و گو

می کنند. آنها اشیاء و از جمله النگوی دخترکی روستائی به نام زیتون را که زیر آوار رفته است به همراه دارند. دزد اولی که سختی بسیار کشیده به فکر درآمدی است که از فروش اشیاء مسروقه بدست خواهد آورد امّا دومی در طول راه به فکر زلزله زدگان و به ویژه نگران زیتون است. نویسنده از راه مکالمه، منظرهٔ رودبار زلزله زده و اندیشه های این دو نفر را وصف می کند. دزد دومی فکر می کند که هنوز می توان زیتون را نجات داد. «تو بغل مادرش بود. مادرش مرده بود ولی اون داشت به من نگاه می کرد.» (۱۱۹) ولی دزد اولی در اندیشهٔ دیگری است. او به کاری دست زده که همیشه انجام می داده 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 هیچ کس برایش تره هم خرد نمی کند. او در کودکی آرزو داشته کفشی داشته باشد. با حسرت به جعبه آینهٔ کفش فروشی نگاه می کرده:

سی و چهار سال آزگار از اون موقع می گذره ولی انگار هنوز اون کفش ها پشت ویترین مغازه ن و من پابرهنه ام ... تا دستم به پول و پله ای رسیده یاد اون کفش ها افتاده ام. (۱۱۸ و ۱۱۹)

دزد دومی قانع نمی شود و عزم بازگشت دارد و ناچار با دزد اولی گلاویز می شود و فرمان اتومبیل را می گیرد. اتومبیل منحرف و در دره سرنگون می شود. آنها کمک می خواهند امّا در آن شب تیره کمک دهنده ای نیست. این دو نفر نیز همان وضع زلزله زدگان را پیدا می کنند و دوّمی همچنان با خود واگویه می کند که: خدایا، النگوهای زیتون کجاست؟ زیتون هنوز نمرده. می دونم. (۱۲۹)

چهار داستان «شکلات»، «ساعت لعنتی»، «ملاقات چهارم» و «صیاد و طوفان» وجوه مشترکی دارند، و از داستان های دیگر موفق ترند. نویسنده در این قصه ها نشان می دهد که در زمینهٔ زیست و شخصیّت اشخاص، تجربه های دقیقی دارد. چه آن جا که از کودکی سخن می گوید یا از کارمندی وسواسی یا از آقای سهیل که به فکر دزدیدن تابلو نقاشی گران قیمت آقای افشار افتاده است ... در این قصه ها اشیاء به صورت تازه و حتی عجیب و غریبی ظاهر می شوند بدون اینکه محوّر داستان قرار گیرند و معنای انسانی قصه از بین برود. به سخن دیگر در این جا برخلاف داستان های مدرن (رُب گریه، کلودسیمون و ...) ـ گرچه بر وصف اشیاء تأکید می شود، حضور انسان ها محو نمی گردد. «دختر زیبائی که روی شکلات رُزا، فرزند خانواده ای اشرافی نشسته» خبر از حسرت دختری فقیر می دهد، «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 می لولد، نشانهٔ کشافت های زندگانی، همچنانکه در داستان های واقعی، صندلی خالی خبر از غیبت و انتظار می دهد و میله های زندان منع و محدودیت را می نمایاند و دستی که دست دیگر را می فشارد نشانهٔ دوستی و عطوفت است.

در قصه های «با باد، با طوفان» و «تلواسه» سخن از مصائب جنگ است. در قصه اولی روایت داستانی با حسب حال زنی که شوهرش مفقود شده است گره می خورد. این زن معلم است و زایر جاسم که یک دستش را از دست داده و در کنار چرخ طوافی مشدی مصیب، فروش میوه ها را فریاد می زند، به او اطمینان می دهد شوهر وی ـ عبدالله ـ

خواهد آمد. این بانوی معلم از «رُزا» دختر اشرافی ایراد می گیرد که چرا از شکلاتش به ریحانه نمی دهد. رزا قهر می کند و از کلاس بیرون می آید و مدیر مدرسه خانم عاطفی، از معلم می خواهد از پدر رزا عذرخواهی کند. بانوی معلم این کار را انجام نمی دهد و از مدرسه بیرون می آید. حرف زایرجاسم درست است. سرانجام عبدالله می آید. او در زندان عراقی ها پیر و فرسوده شده. بی خودی می خندد، و سر به در و دیوار می کوبد و زن با خود واگویه می کند که «باید از این عبدالله بپرسم که عبدالله کجاست؟» (روزی که خورشید سوخت، ۹۶)

در تلواسه همسر آقای زیاری او را ناچار می کند مادرش را در خانهٔ دیگر مسکن دهد زیرا نمی تواند با مادرشوهرش زندگانی کند. زیاری به رغم خواست خود، مادرش را به جائی دیگر می برد. شبی خواب وحشتناکی می بیند: او را به طناب پیچیده و در چاهی تاریک سرنگون کرده اند. با وحشت از خواب بیدار می شود. سپس هواپیماهای دشمن، شهر را بمباران می کنند. زیاری به شتاب به سوی خانهٔ مادر می دود و در راه خود مناظر رقت باری از خانه های بمباران شده می بیند امّا وقتی به خانه مسکونی مادر می رسد که دیگر دیر شده است. با این همه او در تصور خود می بیند که در جنگل سبز چشمان پیرزن گل خنده می شکفد. زیاری پیرزن را تنگ در آغوش می فشرد، موهای سفید و صورت مات او را می بوید و می بوسد و گریه می کند. (خاك و خاکستر، ۵۷) این قصه ها را به رغم بیان نامستقیم آنها می توان برای دیگری تعریف کرد. واقعیت ها از پشت حجاب تصویر اشیاء به خوبی پیداست و روی هم رفته ساختار غنائی دارند و جمله ها غالباً شعر گونه اند. واقعیت ها قطعه قطعه کنار یکدیگر چیده می شوند، تعابیر

حسی و عاطفی رویهم انبوه می شوند و سپس نظمی تازه می یابند تا به قسمی حسّی تکوین یابند و قصه را شکل دهند. این شاخصه در قصهٔ «شکلات» بارزتر است (و بعد به صورت قطعه ای مینیاتوری در قصهٔ با باد، با طوفان نیز تکرار می شود.) حسرت ریحانه دختری فقیر از دیدن شکلات رزا در این جا درونمایهٔ اصلی است. خواننده با خواندن این قصه، فقر را با گوشت و پوست خود لمس می کند. ریحانه دختر مردی است سرایدار. او هیچ کینه ای از رزا به دل ندارد و فقط می خواهد شکلاتی داشته باشد مانند شکلات او. دختر خوشگلی که روی شکلات رزاست در این جا به شیوه ای عجیب جان می گیرد و به حرکت درمی آید. پیراهن توری چین واچین سفیدرنگ برتن دارد و روبان بزرگ صورتی رنگ به موهای زرینش بسته است و کفش های نقره ای پاشنه بلند به پا دارد و شبها به بالین ریحانه می آید.

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 می خواد یه شکلات مثل من داشته باشی. (همان، ۶)

مادر ریحانه با همهٔ فقر و نداری بالاخره شکلاتی برای او می خرد. دختر قرار و آرام ندارد. می خواهد به مدرسه برود و نیک بختی خود را به همه ـ به ویژه به رزا ـ نشان بدهد. یک ساعت و نیم زودتر از هر روز به مدرسه می رود، از شادی می رقصد. می خواهد همه شادمان باشند و بخندند. همه را دوست دارد. در انشائی که نوشته است نیز همین را می گوید. برای او این روز، روزی است که بهار می آید. مرتب شکلاتش را از کیفش بیرون می آورد و به رزا نشان می دهد. امّا رزا به او توجهی ندارد:

چرا رزا به من پوزخند می زنه ... دستش! ولی رنگ شکلات رزا، رنگ شکلات من نیست. خیلی بزرگتر از شکلات منه ... توی یک جعبه من. چه جعبه طلائی رنگ بزرگی. چه عکس فرشتهٔ قشنگی. یه فرشته با بالهای سفید، پرهای بلند مثل برف، یه تاجم رو سرشه. نگین های تاجشو نگاه، مثل دونه های انارن. انارای سرخ، یه چوب طلائی رنگ هم دستشه. چه عطری ... حالا دختر روی شکلات من گریه می کنه. حالا خانم معلم دیگه شکل دختر روی شکلات نیست. گل روی میز خانم معلم دیگه صورتی رنگ نیست ... (۱۶)

در داستان های «ساعت لعنتی»، «ملاقات چهارم» و «صیاد و طوفان»، ما وارد فضائی وهمناك یا خندستانی می شویم. این قصه ها با داستان های «چَرَس» «سکه» «سال های سرد» مجموعه ای می سازند کاملاً متفاوت با لک لک ها، فاخته، شکلات و کلمهٔ سربی. در داستان ساعت لعنتی، آقای ساکت که دچار دردی ادواری شده ـ که درست سر ساعت چهار بعدازظهر به سراغش می آید ـ نخست با عتیقه فروشی ریزنقش دیدار می کند و به ساعت کهنهٔ مغازهٔ او خیره می شود. آگاهی هائی که ما دربارهٔ آقای ساکت از این دیدار بدست می آوریم چندان زیاد نیست و با گسترش داستان نیز زیادتر نمی شود. فقط می دانیم او، گرچه نامش ساکت است، چندان هم ساکت نیست و در درونش طوفانی برپاست و سر ساعت چهار دردی جهنمی به سراغش می آید و در این لحظه باید در خانه و در اطاقی باشد که همهٔ روزنه ها و درزهایش را بسته است. آقای ساکت می کوشد به عتیقه فروش بفهماند

دردش چیست اما موفق نمی‌شود و نیز تلاش می‌کند پیش از فرارسیدن ساعت چهار و درد لعنتی خود را به مطب پزشک معالج برساند. در راه باران گیر می‌شود، می‌کوشد سگی باران‌خورده را از دست کودکی شریر نجات دهد، دقائق 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 خلائی 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 سکه‌ای را که در دست دارد به شیشهٔ کیوسک می‌کوبد. مرد از مزاحمت «آقای ساکت» به ستوه می‌آید، از کیوسک خارج می‌شود و دو چشم فروزانش را به ساکت می‌دوزد و سپس سیلی محکمی به گوش او می‌نوازد. ساکت به زانو درمی‌آید و در مه و غبار، «کفش‌های سیاه، ساق‌ها، تنه، شانه و سر مرد را می‌بیند که با آهنگ شماطه خفهٔ ساعت ناپدید می‌شوند.» گروهی پیرامونش گرد می‌آیند و ساکت احساس می‌کند درد (جهنمی»اش ناپدید شده است. از اشخاص پیرامون خود می‌پرسد ساعت چند است؟ ساعت در حدود چهار و یکی‌دو دقیقه است. ساکت به زحمت از جا برمی‌خیزد و به سمت عبور مرد نگاه می‌کند و می‌پرسد «دکتر کجا رفت؟» این قصه نیز مانند قصهٔ «چرس» ایمائی و اشاره‌ای است.

در «ملاقات چهارم» کارمند وظیفه‌شناس و وسواسی ـ آقای محدود ـ که بیست و چهار سال است در اداره‌ای خدمت می‌کند با رئیس تازهٔ

اداره درگیر می‌شود. رئیس جدید با فرامین و طرز رفتار ویژهٔ خود نظم زندگانی آقای محدود را بهم می‌زند. او که در مجلس معارفه با رئیس دیر حاضره شده و به عتاب و خطاب او گرفتار شده از این پس آرام و قرار ندارد و هرقدر می‌کوشد گناه تأخیر خود را به نوعی رفع کند توفیقی نمی‌یابد. گوئی مگسی است که در تارهای عنکبوتی نامرئی گرفتار آمده و هرچه بیشتر تلاش می‌کند بیشتر در آن دام می‌افتد. رئیس درست سربزنگاه ـ آن جا که آقای محدود دیر به اداره رسیده ـ حضور دارد و با عتاب خونسردانه و نگاه خشک، مهیب و سرزنش کننده‌اش او را بیشتر به سوی اعماق دام می‌راند. دیدار چهارم آقای محدود با مرگ است.

در داستان «صیاد و طوفان» آقای سهیل که پردهٔ نقاشی «صیادی در طوفان» متعلق به آقای افشار را دیده و به ربودنش وسوسه شده، دیروقت شب به خانهٔ افشار می‌رود. نقشهٔ او برای ربودن پردهٔ نقاشی خلاف آمد عادت است. او به 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 اطاق ضربه‌ای به افشار خواهد زد و پردهٔ نقاشی را برخواهد داشت و با خونسردی از خانه خارج خواهد شد. امّا حساب‌هایش درست از آب درنمی‌آید. گفته‌های افشار، هیبت سگ پاسبان خانه و به ویژه تصویر پلنگ نقش شده در پشت روبدوشامبر صاحبخانه او را از جا درمی‌بَرد و بیش و کم لومی‌دهد. افشار به منویّات او پی می‌برد و او ناچار دست از پا درازتر از خانهٔ افشار بیرون می‌آید و می‌رود که «رمز مبارزه با طوفان» را یاد بگیرد.

لک لک‌ها همچون قصهٔ خاك و خاکستر، داستان نامه نگاشتی است. رستم خان که باید دو لک لک «رجب خان» را به باغ وحش برده و

بفروشد ـ تا او با بهای آن ها چالهٔ کوچکی از زندگانیش را پرکند ـ دچار سوانحی می شود بسیار خنده آور، از جمله لک لک ماده در خیابان از دست رستم می گریزد و او و بیکارهای شهر دنبال لک لک فراری می دوند و قشقرقی پیدا می شود که آن سرش ناپیداست و کار حتی به توقیف جماعت تماشاگر و رستم و لک لک می کشد. ورود لک لک ها به باغ وحش مصادف می شود با مرگ پرنده ای کمیاب. مدیران باغ وحش لک لک ها را مقصر مرگ پرنده می دانند و مطالبهٔ خسارت می کنند. سرانجام نه فقط پولی عاید «رجب خان» نمی شود بلکه مبلغ زیادی نیز مقروض می گردد.

قصهٔ «سال های سرد» دربارهٔ بی اعتباری زندگانی بر این کرهٔ خاك است. مرده ای دربارهٔ مرگ، تدفین و پوسیده شدن اجزاء بدن خود حرف می زند. این قصه از نوع قصه های «کارناوالی» است (نمونهٔ عالی این قصه ها، قصهٔ بوبوك داستایفسکی است) ولی نویسنده از زاویه ای اقناع کننده آن را ننوشته. بهرحال این پرسش باقی است که مرده چگونه حرف می زند؟

در داستانهای جدید نویسنده، واقع گرائی بیشتری می بینیم از جمله در داستان «فتاح». بیان این داستان نیز نامستقیم است. میرزا صاحب مغازه و طماع با فتاح قصاب فقیر محله سخن می گوید و داستان با این گفت وگو پیش می رود. 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 می زند میرزا با ایماء و اشاره به او حالی می کند گنجی شایگان در خانه دارد و آن گنج گلاره است. در این جا میرزا با دلسوزی دروغین به فتاح وعده ها می دهد و می کوشد که او را

ترغیب کند دختر نوجوانش را به همسری به او که مردی پیر است بدهد. در داستان مقارنه ای است بین گلاره و گوسفند قربانی و حتی خود «فتاح» نیز ناآگاه دخترش را به گوسفند تشبیه می کند:

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، ص ۵۰ تا ۵۲)

زبان مکالمه داستان به گویش خوزی [خوزستانی] است. شخصیّت و منش آدمها: میرزا، فتاح، گلاره، نازار، بی بی گلاب ... همراه با گفت وگو شکل می گیرد و درونمایهٔ داستان را به پیش نما می آورد. داستان، بُعدی از ابعاد واقعیتی تلخ، تضاد فقر و ثروت را بطور مؤثر مجسّم می کند. کار فتاح در قطعه قطعه کردن گوسفند به طور دقیق وصف می شود. هیچ توضیح اضافی در قصه موجود نیست. در پس پشت گفت وگوها و اوصاف، واقعیتی تلخ و جانکاه نهفته است که به تدریج تکوین می یابد و آشکار می شود. فتاح با سکوت و همانطور که سرگرم کار خویش است تطمیع های میرزا و بی بی گلاب را گوش می دهد و نسبت به آن بی اعتناء است. مرد فقیر که زنش مرده و دو کودك خردسال روی دستش مانده نگران سرنوشت خانوادهٔ خویش است. بی بی گلاب او را ترغیب می کند همسر تازه بگیرد. فتاح می گوید:

خودم تو کار ئی دو تا بچه ماندم. جان می کنم که نیم سیر گوشت براشان فراهم کنم ولی ماه به ماه رنگ گوشت را نمی بینند. او بتول بدبختم که چار تا صغیر داره. چطور نان بدهم ئی لشکر؟ (همان، ۵۱)

کار فتاح که تمام می‌شود و آن گاه که بی‌بی گلاب جگر گوسفند را به زیرزمین می‌برد، و از آن جا داد می‌زند که این بار که آمدی گلاره رم بیار و گفتهٔ میرزا که: این ها را که گفتم آویزه گوشت کن ... گفتهٔ کنائی فتاح به گوش میرزا می‌رسد «عاقبت همه‌مان را خدا به خیر کند.» فتاح و پسرش از خم کوچه می‌پیچند و در این گیر و دار جیغ بی‌بی از 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 خاك 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 بُن مایه 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 پیش نما آورد. صادقانه در عرصهٔ التهاب‌ها و دردمندی‌های بشری غوطه‌ور می‌شود تا پیام‌هائی از غموض واقعیت به سوی دنیای به ظاهر آسودهٔ ما که در بحرانی صعب گرفتار آمده است بفرستد و آنچه راکه آسوده‌طلبی و سودجوئی کوشش در کتمانش دارند، بارز و آشکاره کند.

مردی با کفش‌های قهوه‌ای (۱۳۷۳) حاوی نه داستان است. برخی ازاین داستان‌ها جنبهٔ نمادین دارند و به زبان رمز و نماد دشواری‌های

زندگانی امروز را نشان می دهند. اسماعیل روستائی، شخص عمدهٔ داستان «استحاله» در حجرهٔ محتکری در شهر کار می کند. او در کودکی خانواده اش را از دست داده و زنی نیکوکار به نام خاله زبیده او را بزرگ کرده است و حالا می خواهد اسماعیل را زن بدهد و به سر و سامان برساند. او خورشید دختر عمادالله را برای اسماعیل زیر سر گذاشته. اسماعیل تردید دارد که عمادالله دخترش را به او که سرایدار فقیری است 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 می زنند. 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 حجره از 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 وهمناك به آن جا می دهد. درحالی که خاله زبیده و اسماعیل سرگرم حرف زدن هستند، خُرنش ارباب بیمار بلند می شود. اسماعیل به سوی انبار می دود. گربه بی تابانه دم تکان می دهد و در گلو خرناسه می کشد، و به کمرش قوسی داده آماده جهیدن می شود. ارباب در کنج اطاقک کنار صندوقچه زیر پالتو ماهوتیش کپ کرده است و تکان نمی خورد. اوهام و تخیّلات بیمارگونه دست به دست هم می دهند و اسماعیل را دوره می کنند. او ناگهان موش بزرگی را مشاهده می کند که از ترس گربه به سوی در انبار گریخته و سرش به در خورده. بعد می بیند موش بر دو پا همدوش و همقد او، به او خیره مانده است. در سوی دیگر گربه با جثه ای بزرگ مانند پلنگی سیاه با لرزشی خفیف، سبیل هایش را می لرزاند. چراغ از

دست اسماعیل می افتد و خود او از وحشت از انبار بیرون می جهد و فریاد می زند. آتش چراغ انبار را مشتعل می کند. در میان این ترس ها و گریزها و در خم گذر، اسماعیل یک آن به پشت سرش نگاه می کند. در جلو حجره که سرخی آتش آن را رنگ می زند، گربه ای با جثهٔ غریب پلنگ، حلقوم موشی به قامت انسانی را گرفته است و با صعودی باورنکردنی رو به پرهون طاقی بالا می کشد و با خود می برد.

موش همان ارباب است که خوراك و اشیاء نفیس می دزدد و گرد می آورد 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 پلنگ آسا پیش می تازد و ارباب دندان گرد و محتکر را به سوی نابودی می برد. صعود ارباب در واقع صعود نیست. کشانده شدن جبری اوست به حوزهٔ مرگ و جهان خاموشی. نام او، «آقای مستوری» از هرلحاظ به او می برازد زیرا زندگانیش در خُفیه کاری می گذرد. او حتی بیماریش را از خویشان و فرزندانش مخفی می کند و نمی خواهد آنها به روزنه ها 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 دوست داشتنی 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 پاپیش نمی گذارد و به دیدن خورشید و پدرش نمی رود. عکسی که خورشید دیده متعلق 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 می خواهند به ده بازگردند ولی از گفت وگوی 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 دل انگیز بهاری، آقای صداقت رانندهٔ اتوبوس و چندتن دیگر در سرازیری خیابانی که به چهار راهی می رسد، در لحظه ای مقدّر بهم می رسند. هر روز در همین ساعت آقای صداقت در ایستگاه مُشرف به سرازیری خیابان چند لحظه ای توقّف می کند تا بتواند به منظرهٔ زیبائی که در برابرش قرار دارد خیره شود و هوای دل انگیز بامدادی را در ریه اش فرو برد و بعد به راه خود برود. در همین لحظه آقای اتحاد با ماشین سواری سفید رنگ خود با چندتن از همقطاران ادارهٔ آمار از چهار راه می گذرند و جوان بیست و دوساله ای نیز که در انتظار پاسخ دختر همسایه دقیقه شماری می کند، کنار خیابان ایستاده است. آقای صداقت رانندهٔ قدیمی خط (۵) که احساس خوشبختی می کند آن منظره و چهار راه بنفشه را دوست دارد.

زندگانی یعنی همین! هیچ چیزش کم نیست: زنی خوشخو و پاکیزه، خانه ای کلنگی و وسیع با آجرهای قرمز و درخت پیچکی در آن جا و خیابانی این چنین زیبا در این جا ...» (۳۰)

امّا در زیر سطح راکد و آرام زندگانی روزمره همیشه حادثه ای کمین کرده است که گاه خود را نشان می دهد. اتوبوس آقای صداقت در سراشیب تند خیابان و در سکوت شاعرانهٔ بامداد، ناگهان دور می گیرد و

با حجم آهنین خود رو به سوی چهار راه می تازد و سرنشینان ماشین سواری و جوان منتظر را در زیر حجم سنگین خود له می کند و آنها را به درخت چنار کهنسال استوار آن مکان می کوبد. در داستان سپس حضور کلاغ را داریم که می خواسته بالای درخت، لانه بسازد امّا اکنون به این نتیجه می رسد که «در این جا دیگر نمی شود لانه ای ساخت» و بعد معترض و قارقارکنان از بالای اتوبوس و زمینهٔ سرخ رنگ و مخملی خیابان، به دشت باز می گردد.

به نظر می رسد که آقای صداقت و آن دیگران در این بامداد بهاری مسیری از پیش تعین شده ای را می پیمایند. به همین علت است که آقای «مقهور» در این حادثه سالم می ماند و آقای اتحاد و دیگران از بین می روند. آقای مقهور به علّت بازنده شدن در جناق بستن با آقای اتحاد، زودتر به اداره می رود تا صبحانهٔ همقطاران را روبراه کند درحالیکه آن دیگران و دختر سنگدل همسایه و پسر بی طاقت و آقای صداقت، پیش از حادثه «هیچ کاری نداشتند جز اینکه فاصله شان را با چهار راه بنفشه حفظ کنند و منتظر طلوع خورشید باشند تا به راه افتند.» (۳۲) آقای «مقهور» بی آنکه بداند نسبت های آقای اتحاد را بهم ریخته است و پیاده از راهی آمده است که می بایست با سواری سفید رنگ او می آمد. او بی خبر از حادثهٔ پیش آمده می خندد و همچنان در انتظار سواری سفید رنگ، چشم به چهار راه پرستو دوخته است.» (۴۱)

مقهور و اتحاد و دیگران کارمند ادارهٔ آمارند. برایشان فرقی نمی کند آمار موالید را ثبت کنند یا آمار متوفیات را، همانطور که برای آقای اتحاد مهمّ نبود در آن بامداد یکی از سرنشینان ماشین سواری کم باشد یا زیاد. لُب مطلب این است که آنها «جدول ها را به طور نسبی می نویسند.

به طور نسبی. اشخاص نیز می آیند یا می روند» در پس پشت زندگانی نیز مُحاسبی هست که موالید و مرگ و میرها را رقم می زند و جمعبندی می کند و به عواطف و افکار و حساب های ما انسان های فانی اعتنائی ندارد.

«توهّم» داستانی است تخیّلی که نظیرش را خود نویسنده در مجموعه های 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 زده اند. روز پائیزی سردی است، برگهای درختان ریخته است و خورشید بی حوصله به پشت کوهها پناه برده. زندگان مانده اند 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 جلب توجه رئیس اداره برای شرکت در مراسم به راه می افتد. به اضافه آقای محمودی فرصت طلب را نیز نباید از یاد بُرد. او می خواهد از فرصت استفاده کرده و به جای آقای فتوتی معاون اداره شود.

راوی با اکراه به جایگاه برگزاری مراسم می رسد ولی کسی در آن جا نیست. سپس به سوی غسالخانه و بعد به طرف درخت های سپیدار می رود و رئیس اداره و دیگران را در این جا می یابد. آهسته به جمع نزدیک می شود تا کسی متوجّه دیر آمدنش نشود. سرکوفت های همسرش در گوشش صدا می کند. باید برای یکبار هم که شده نشان بدهد شخص بی دست و پا و نالایقی نیست. اگر مقام معاونت اداره را بدست آوَرد، می تواند سرکوفت ها و استهزاهای همسرش را به خود او برگرداند:

بله . برادرتان ، بله واقعاً که یک پارچه آقاست . بله ... او راه ترقی را می داند! حتماً می روم و یاد می گیرم ... یک پدری ازتان دربیاورم تا خودتان کیف کنید . (۴۵)

راوی دچار وسواس است ، از ستیزهٔ درون رنج می برد ، حتی در مراسم دفن متوجّه کار و بار روزانه و مشکلات روحی خویش است . از ایماء و اشاره و حرف های درگوشی دیگران می رنجد و متوّهم است . برای جلب توجّه بیشتر رئیس اداره و دیگران خود را غمگین جلوه می دهد و مدام متوجّه حرکات محمودی «مزوّر» است و برای او در دل خط و نشان می کشد . در پایان داستان کاشف به عمل می آید که این نه آقای فتوتی ـ بلکه راوی داستان است ـ که دفن می شود . جسد سنگین است و گورکن پیر نیازمند کمک . محمودی و رئیس اداره به یاری او می شتابند امّا راوی با کمال حیرت می بیند کسی که جسد را به دست گورکن پیر می دهد ، «فتوتی» است :

باور کردنی نیست . چطور ممکن است کسی خودش را دفن کند ... چرا دارند این جسد استخوانی را تکان می دهند ... محمودی چرا دست بردار نیست؟ دارد شانه هایش می لرزد! گریه می کند؟ حالا برای چه؟ خم می شود تا صورت مرده را کنار بزند ... نگاهش می کنم . ولی ، این ، این که من هستم . خدایا من آن جا چکار می کنم!؟ آنها دارند مرا دفن می کنند! (۵۶)

«داودی ها» زیباترین داستان مجموعه ، زمینهٔ غنائی و مرثیه ای دارد . ماجرای قصه در بیمارستان می گذرد . گل داودی گل پائیزی ، اندوهِ شاعر مقیم بیمارستان را برطرف نمی کند . زمستان است و برف و بیمارستان و گلهای داودی که در زیر برف پنهان مانده اند . شاعر

می خواهد 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 همه این ها فرار کنی، بروی و بروی به جائی خیلی دور. آن طرف کوهها، جائی که خورشید می‌آید تا بالای ایوان، نزدیکت، گرمت می کند ... آواز بخوانی از ته دل. برای هرکسی که خواستی چند شاخهٔ گل داودی ببری. از هر رنگش که دلت خواست ... (۵۸)

سرانجام در رؤیای شاعر، خورشید درست به رنگ داودی سرخ درمی‌آید «انگار خورشید دارد با خرمنی از گل داودی فرا می رسد.» برای شاعر محیط چنان تیره و تار است که هیچ مأمنی در هیچ جا پیدا نمی‌شود. او حتی می ترسد که مبادا باغچه گلهای داودی یا خورشید را بدزدند. حالا که در زندگانی موجود، نور امیدی نیست در حوزهٔ خیال باید امّید و روشنائی 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 می گیرد. اگر هم نباشند، ایجادشان می کنم. رنگشان می زنم. هررنگی که دلم بخواهد. (۵۹)

داستان «نفرین» در درونمایه و شیوهٔ نگارش با دیگر داستان های این مجموعه متفاوت است. به اقتضای درونمایه، سبک، قدیمی شده است و کهنگی نثر خود را به وضوح نشان می دهد. در آغاز داستان صحنه ای جنگی با سلطانی در حال شکست به پیش نما می‌آید: «باد آخرین چکاچک شمشیرها را آمیخته با فریادهائی دردآگین از قلب میدان به روی تپه های بعد از میدانگاه که چون تاول هائی از زمین بالا آمده بودند،

می سائید و می آورد.» (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 می کند و قاصد می کوشد سردار فلاخنی را تبرئه کند. گفته های قاصد آتش خشم سلطان را تیزتر می سازد و او به جلاد فرمان می دهد زبان قاصد را ببُرد.

اما فلاخنی خیانت نکرده است. او از عرصهٔ نبرد گریخته تا لشکر سلطان را دگربار گرد آورد و بر دشمن بتازد. در این گریز به کلبهٔ پیرمردی روستائی (که بعد روشن می شود پدر اوست) می رسد. پیرمرد با نان و شیر از سردار شکست خورده پذیرائی می کند و در ضمن از بیداد سلطان و کارگزاران او می نالد. فلاخنی که از ارکان این حکومت استبدادی است، تاب تحمل سخن راست یکی از اتباع سلطان را نمی آورد و او را با شمشیر می کشد.

در بخش سوم قصه، فلاخنی را در حضور سلطان می بینیم. او می کوشد دلائلی برای گریز خود عرضه کند ولی این دلائل به گوش سلطان فرو نمی رود. او دستمال خود را به زمین می اندازد و ملازمان سلطان بدن سردار را آماج باران تیر می سازند. در این جا و در حال احتضار، فلاخنی درمی یابد که اشتباه کرده است. نفرین پیر دهقان را به یاد می آورد، سرش به دوار می افتد و سر بریدهٔ پیرمرد را می بیند که در هوا چرخ می خورد و بالاتر از سروتاج سلطان قرار می گیرد و حقیقت به این صورت خود را آشکار می سازد. نکتهٔ اصلی قصه در این است که سلطنت استبدادی و اساساً حکومت استبدادی، وفاداری بی چون و چرا، از اتباع خود طلب دارد. فلاخنی در راه سلطان می بایست جان می داد گرچه این جان دادن هوده ای دربرنمی داشت. حاکم خود کامه

باور دارد که فلاخنی با گریز خود بدعتی بنیاد کرده است و اساس حاکمیت را به خطر انداخته. در همین زمینه است که فلاخنی «شیر پیشین بیشهٔ سلطنت» از دیدگاه سلطان به «روباه مکار و ترسو»ئی بدل شده و سزا و کیفر او مرگ است.

در قصهٔ «نویسنده‌ای که می خواست قصه‌اش را چاپ کند» مشکل نویسندگی و مطبوعات طرح می‌شود. نویسنده برای پرسش از چون و چند داستان خود به ادارهٔ مجلهٔ «طلوع» می‌آید امّا مشاهده می کند مرد لاغر اندامی مشغول تعویض تابلو سر در ساختمان مجله است. او گمان می‌برد که مجله تعطیل شده امّا مرد لاغر اندام او را از اشتباه بیرون می‌آورد: نه ... چرا باید تعطیل شود؟ فقط اسم مجله 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» ... (۹۱)

نویسنده البته امیدوار است که این تغییر نام سطحی نباشد و از «ظهر» گرمائی بیرون تراود و احساس شود. ولی تغییر نام مجله 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 مجله شده است ولی گول ظاهرش را نباید خورد، بنای کهنه عمرش را کرده و از درون پوسیده است. در زیرزمین ساختمان چاهی دهان باز کرده است که آن سرش ناپیداست. این چاه همهٔ قصه های ابداع آمیز و مقاله های انتقادی و نوآئین را می‌بلعد. از صافی نظارت گروه نویسندگان و مسئولان مجله، فقط قصه‌ها و مقالات مندرس می گذرد و به صفحات مجله راه می‌یابد، زیرا اینان باور دارند که روش

مجله باید مطابق با وضع تابلو سر در ساختمان و نام مجله [ظهر] باشد «نه به چپ و نه به راست. می خواهیم کار اصولی بکنیم. نه تابلو خود را آش و لاش کنیم و نه خودمان را خسته.» (۹۵)

در درون این قصه، قصه دیگری می گذرد که «تولّد عوضی» نام دارد. شخصیت این قصه، آدمی است کوتاه بین. قبل از اینکه به آینده اش نگاه کند، مقابلش را می بیند و به جای اینکه در رستوران سوپش را بخورد، خوراك حشره-مگسی که روی میز نشسته و وزوز می کند- می شود. و این پایان همه اشخاص خودخواه و خودبین و پُرمدعا، صاحب مقام های پوشالی و عنوان های توخالی است. مرد لاغر اندام همچنان سرگرم رنگ کردن در و دیوار ساختمان است و نویسنده ای که به ادارهٔ مجله آمده با حیرت کردار و گفتار او را می بیند و می شنود. مرد لاغر اندام به علت رنگ کاری پی درپی همه جا و همه چیز را رنگین می بیند. پرتقالی را مشاهده می کند که پوستش سیاه و درونش آبی است! و حتی زنش را با هر رنگی که اراده می کند می بیند. زن صورتی بنفش، لبهائی زرد، چشمانی سبز و دست هائی 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 مجله است. اکنون که نام مجله تغییر کرده دیگر چیزها نیز باید همراه این تغییر، دگرگون شود. امّا متأسفانه این تغییرها از حدّ تعویض نام مجله و رنگ ساختمان فراتر نمی رود و نویسندگان با استعداد و تازه جو -همچنان مانند گذشته- باید در انتظار چاپ داستان خود روزشماری کنند.

داستان «مُسوده» به صورت نامه نگاری است. محمودی کارمند محتاط اداره روزی سینه به سینهٔ رئیس اداره قرار می گیرد. او از اطاقش

بیرون می آید و در راهرو اداره بدون اینکه جلو پا و اطرافش را بنگرد با شتاب به حرکت درمی آید و با سرعت به سینهٔ رئیس می خورد. وقتی سرش را بلند می کند متوجه نگاه خشمناك او می شود. رئیس با دست «مبارکش» محمودی را کنار می زند و با غضب او را «ابله» خطاب می کند و می رود. این حادثهٔ کوچک نظم زندگانی و فکر محمودی را بهم می ریزد و او برای جبران مافات نامه های عذرخواهی پی درپی به رئیس می نویسد و خود را گناهکار و نادم می شناساند امّا هیچ پاسخی دریافت نمی کند و این موضوع سبب پریشانی بیشتر او می شود تا روزی که سر به عصیان برمی دارد و سال ها پس از وقوع آن حادثه، در نامه آخرین آرزو می کند باردگر در همان راهرو با رئیس رویاروی شود «و پس از شنیدن کلمهٔ ابله او با همهٔ سلول های تنش فریاد بزند: ابله، خودت هستی.»

این صناعت داستانی پیش تر در یکی از قصه های صادق چوبک بکار گرفته شده است. در داستان چوبک نیز کارمند محتاط و ستمدیده ای که از ستم رئیس اداره اش به ستوه آمده نامه های مکرر و تهدیدآمیزی به او می نویسد و به قسمی موجبات مرگ او را فراهم می کند. شخصیّت قصه زنوزی جلالی در قیاس با کارمند قصهٔ چوبک غیرفعال تر و محافظه کارتر است. در «مردی با کفش های قهوه ای» نویسنده ای را می بینیم که با شخصیّت داستانی- یعنی با عامل درونی خود در جدال است. کار وسواس و التهاب درونی او بالا می گیرد و در آخرین صحنه، قهرمان داستان در کوچه ای خلوت با چاقوئی در دست نمایان می شود و تیغهٔ چاقو را در قلب نویسنده فرو می برد. در داستان «سفر» کسانی را می بینیم که در بیابانی راه گم کرده اند و نمی دانند به کدام سو بروند. همه

مسافرند امّا مقصدشان ناپیداست.

در بین قصه های این مجموعه، قصه های «روزی مثل بقیه روزها»، «داودی ها» و «مردی با کفش های قهوه ای» طُرفه تر است و تازگی بیشتری دارد. در همهٔ این قصه ها قسمی رمز و حتی نُماد بکار رفته است. به سخن دیگر نویسنده در جهانی زیست می کند که وضع عادی ندارد و واقعیّت به گونه ای که نمایان می شود، نیست. در پس پشت هرچیزی قضایای دیگری قرار دارد که می بایست کشف شود. از این لحاظ «جلالی» را می توان قصه نویس ـ شاعر نامید. نمودهای واقعی از دیدگاه او مرتبهٔ گذرند به حوزه ای دیگر. این بند از قصهٔ «نویسنده ای که می خواست ...» گوئی سبک و دیدگاه او را منعکس می کند:

در کارهای شما یک برتری نسبت به سایر نویسندگان وجود دارد. شما خودتان را پشت چیزی پنهان می کنید. شما بالاخره روزی بهترین داستان زندگیتان را خواهید نوشت. (۱۰۸)

داستان های «جلالی» پیچ و تاب و گاه فضائی وهم آمیز دارد و برخی از گفت وگوها مبهم آمیز است، امّا روال آنها غامض و مبهم نیست و رگه های واقعیّت در بدنهٔ اصلی قصه ها نمایان است. در واقع آدمها و اشیاء برای این نویسنده چیزهائی روشن و صیقلی نیستند که در یک نظر دریافت شوند. باید آن ها را از درون و برون و از همهٔ جوانب دید تا با ما مأنوس شوند و رازشان را آشکار سازند. مشکل اصلی داستان هائی که بیشتر به درون اشخاص مروکار دارند این است که منظره ای نمادین به واقعیّت می دهند 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 خانواده اش فرو می افتد که صفت نوعی خود را از دست می دهد و به صورت شخص وهم گونه ای درمی آید و به نظر می رسد که نویسنده مشکل احتکار و شرائط اجتماعی به وجود آمدن این قسم آفات اجتماعی را نادیده گرفته است. در برخی صحنه ها، نویسنده، به قسمی تمثیل یا نماد روی می آورد 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 تصور درونی آدمها یا رمزآمیز نشان دادن واقعیت هاست. در داستان «نویسنده ای که ...» سخن از قصه ای می رود که جنبهٔ «گروتسک» پیدا می کند. قصه، قصهٔ مگسی است که از لحظهٔ نشستنش به روی میز وزوز می کند:

قصه با همین وزوز شروع می شود، سرانجام آن قدر به آن حشره نگاه می کند که همهٔ فضای رستوران از آن اشباع می شود، بال های نقره ای و پوست پیازیش از طول و عرض گسترش می یابند، چون بال های سیمرغ، جثهٔ مخروطی شکل، بد ترکیب و آن کلهٔ سیاه و نیش های متعفنش را ـ هی از بالای میز به حرکت درمی آورد و سرانجام کار او را می سازد. (۹۶)

مدیر داخلی مجله به نویسندهٔ این قصه می گوید «ذهنیت غریبی دارید» این ذهنیت غریب به چه معناست؟ و چگونه جهان و انسان را می بیند؟ اساساً این قسم دید نسبت به قضا ویژهٔ نویسندگان و شاعران درونگر است و بیشتر متوسّل به نماد یا امپرسیون های حسی می شود. نظرگاه نقلی این قسم قصه ها و بیشتر قصه های جلالی، دیدگاه «آگاهی محوّری» است و شیوهٔ روایت اوّل شخص را بکار می برد. نمونهٔ

شاخص آن قصه های «توهّم» و «داودی ها» و «مردی با کفش های قهوه ای» است. کیفیّت خفه و دلتنگ کنندهٔ روایت، پژواکی است از دانستگی های افراد تبعید شده به درون یا دُچار توهم و به ویژه نویسنده در «داودی ها»، پژواك عواطف شدت بیشتری می یابد. سبک روایت در این قصه به صورت شیوه غنائی غم انگیزی درمی آید تا شدّت عواطف ظریف مردی دیوانه را بازتاب دهد. (گرچه در قیاس با سه قطره خون هدایت و یادداشت های یک دیوانهٔ گوگول چندان وهمناك و برانگیزاننده و مُشعر بر حالات جنون آمیز نیست.)

قهرمان داستان فردی است منزوی که دیگران او را ترك گفته اند و او گل های داودی را سپر تنهائی و رازهای خود کرده است. گل های رنگارنگ داودی چنان فضای دانستگی او را انباشته است که گمان می برد «اگر باغچه را از پشت پنجره بردارند و گلهای داودی را ببرند، جمجمه اش خالی می شود.» و به این ترتیب داودی ها موضوع اصلی قصه می شوند. راوی در بیمارستان دلگیرنده فقط با داودی ها اُنس دارد، می خواهد آنها را از ساقه جدا و دسته کند و روبان سفیدی به دور آنها ببندد و بعد بهترین جامه اش را بپوشد و از بیمارستان فرار کند. این گریز از شکنجه ها و دلتنگی هاست. می خواهد اندوه و محدودیّت هایش را کنار بزند و به جائی برود که خورشید به او نزدیک شود و او را گرم می کند (زیرا درونش سرد و یخ زده است) و به روشنائی زندگانی برسد و در کوچه ها از ته دل آواز بخواند. پس او زندگانی را دوست دارد. خورشید نزد او مظهر گرمای زندگانی و باغچه داودی نماد جوشش هستی است و تنوع رنگها نشانهٔ تنوّع زندگانی. رازی در زندگانی مرد دیوانه وجود دارد که او مکرر به آن اشاره می کند و آن راز

مرگ کودکی نوزاد است «اول می خواهی او را دفن کنیم یا اسمی برای این بگذاریم ... آرش چطور است؟ آرش کمانگیر! می تواند تیرش را از همین حالا توی چلهٔ کمانش بگذارد و تا آن طرف تاریکی ها پرتابش کند.» (۶۷)

زاده شدن و دفن، نامگذاری کودك و مرگ کنار هم و در یک سطر بیان می شود. کودك نوزاد به قوه آرشی است که در آینده می تواند با تیر دور پروازش تاریکی ها را بتاراند. دیگران راوی را دیوانه می دانند که تفاوت تولد و عزا را نمی شناسد. اما راوی می گوید «من مفهوم دیگری غیر از این ها نمی شناسم. این ها حقیقی ترین چیزهای زندگانی اند. این راز را فقط داودی ها می دانند.» چرا داودی ها؟ زیرا این گل را هم به محفل عروسی می برند و هم به مجلس سوگواری. پس «راز» واقعیت های متضاد را از گل داودی باید شنید. در دنیای خاموش و بدون جنبش نیستی- کودکی که نمانده است- آرام می گیرد «تا شب اولش را به صبح بیاورد. عادت می کند، موریانه ها هم عادت می کنند. از استخوان هایش اشباع می شوند و دیگر کاری به کارش ندارند. اینها را هیچ کس جز داودی ها نمی داند» (۶۵) راوی با روئیت یا بینش خود، آن لحظه هائی را مشاهده می کند که انسان باید در دنیای خاموشان بگذراند و روحش به حوزه ای نزدیک می شود که جایگاه خیل مردگان است.

آنچه در قصهٔ «روزی مثل بقیهٔ روزها» چشمگیرتر است لحن سرد روایت و آهنگ استهزاءآمیز نویسنده است. رویدادها در فضائی بسته می گذرند. در مثل روشن نمی شود که چرا آن روز-روز حادثه- آقای مقهور زودتر از خواب بیدار می شود. او اول می پندارد که عامل بیداری

او صدای آواز کسی بوده ولی بعد حس می کند که بیشتر ناله یا زنجموره حیوان یا پرنده‌ای است و این اشارت دارد به حوادث محتمل الوقوع که روان آدمی گاهی پیش از وقوع آنها، مشاهده یا ادراك می کند. در قصه به اعداد و رمز آنها نیز اهمیّت داده شده. آقای مقهور باید سه تا «چهار راه» (مفید، بنفشه، پرستو) را تا ادارهٔ آمار طی کند. هزاروششصد ثانیه از وقت دوستان را می گیرد «اگر در [عدد] چهار ضربش کنید می شود هفت هزارودویست ثانیه» منتظر دوستان نمی شود و پیش از ساعت هفت راه می افتد و فکر می کند که امروز هم باید تا ساعت چهار کار کند. وقتی به آمارها رسیدگی می کند درمی یابد که پنج نفر کم و زیاد شده. و البته این موضوع از دیدگاه او اهمیتی ندارد:

تفاوت رفتن به خانه و راه افتادن به طرف اداره در چیست؟ می شود در اطاق را باز کرد، روی کاناپه دراز کشید و یکی از قصه های کتاب «آینده» را خواند. (۳۸)

ولی چنین چیزی ممکن نیست. نه آقای مقهور، نه صداقت و اتحاد و دوستانش، نه آن جوان بیست و دوساله و نه دختر همسایه ... قادر به خواندن کتاب «آینده» نیستند و این است که در کارگاه تقدیر برای آدمیان رشته هائی بافته می شود که بازکردن گره های آن از عهدهٔ ایشان خارج است.

رویهمرفته زنوزی جلالی دیدگاه پیوسته‌ای نسبت به زندگانی و رویدادها و آدمیان دارد که تهی از فکر انتقادی و گاه استهزائی نیست. برای او بیشتر رفتار و حالات اشخاص مهم است، چنانکه مدیر داخلی مجله «ظهر» در همان زمان که به کار بیگارگی رنگ زدن عمارت پوسیده مجله مشغول است، کار خود را حیاتی و جدّی می پندارد. اشارات او

گاه بسیار مبهم است در مثل آن جا که از گفتهٔ مخالفان می آورد که «ما مجله های مرجوعی را در گودالی می ریزیم که معلوم نیست ته آن به کجا می رسد». روشن نیست که مجلهٔ ظهر چه هدفی را تعقیب می کند و مخالفان مجله چه کسانی هستند.

نویسنده غالباً ایده یا فکری را می گیرد و آن را می ورزد و شکل و بسط می دهد ولی به علل پیدایش آن فکر و جنبهٔ اجتماعی و زمانی آن توجه چندانی ندارد، و گاه این فکر به صورت رمز و نماد درمی آید؛ مدیر داخلی مجله به داستان نویس می گوید:

نمونه اش همان داستان «یک روز آفتابی» شما، پاك کلافه مان کرده بود. چند بار به لیتوگرافی فرستادیمش ولی همه اش سیاه درمی آمد. چیز عجیبی بود! آخرش مجبور شدیم یک قصهٔ فکاهی چاپ کنیم. (۱۰۳)

این قسم تمرکز بر فکر یا مفهومی ویژه، کشش داستانی را در پرده می گذارد و دانستگی خواننده را از شرح و بسط وقایع به سوی تأمل برآن ایده ویژه برمی گرداند. یعنی خواننده را بیشتر متوجّه روابط درونی اشخاص داستانی می سازد و طبعاً اگر این روابط درونی، پیوند تنگاتنگی با یکدیگر نداشته باشند سبب خستگی و انصراف خاطر خواننده خواهد شد و مساعی داستان نویس به هدر خواهد رفت. با این همه مجموعهٔ «مردی با کفش های قهوه ای» پیشرفت نمایانی را در اسلوب و صحنه پردازی جلالی نشان می دهد. در این قصه ها تحلیل و تبیین تجربهٔ درونی اشخاص بر وصف حرکت داستانی تقدّم می یابد (اوج این کار را در قصهٔ «مُسوده» می توان دید) و نویسنده به وصف جزء جزء آن تجربه می پردازد و این شیوه می تواند مکمل قصه هائی مانند «فتاح» او باشد که بیشتر از روابط اجتماعی اشخاص داستانی، حکایت دارد.

# «ضیافت»*

# و داستانهای دیگر

( سید مهدی شجاعی )

---

* چاپ نخست، ۱۳۶۳

مجموعهٔ داستان های کوتاه «ضریح چشمهای تو» (۱۳۶۳) ، «ضیافت» (۱۳۶۳)، «دو کبوتر، دو پنجره، یک پرواز» (۱۳۶۶) ، و «امروز، بشریت» (۱۳۶۷) ... نشان می دهد که نویسندهٔ آنها سید مهدی شجاعی از مایهٔ ذوق و قریحه خوبی برخوردار است. درونمایهٔ داستان های او حسب حال قشر متوسط و کم درآمد جامعه یا ایثارگری های 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 واقع گرایانه روایت می شود. شش داستان از هفت داستان «امروز، بشریت» و چند داستان «ضیافت» طنزآمیز یا همراه با استهزاء و ضحک است و بقیه داستان ها جدی و در وصف بزرگداشت مجاهدان و ایثارگران جبههٔ نبرد است.

در بسیاری از داستان های این نویسنده به ویژه در مجموعهٔ «امروز، بشریت» طرح داستانی و درونمایه ای بدیع موجود است و او با چند جمله طرح مؤثری از شخصیت آدمها به دست می دهد که با پیشرفت ماجراها، به تدریج آشکارتر می گردد.

شجاعی، به ویژه در هنر طنز مبتکر است و در ترسیم گوشه کنار زندگانی شهری بر تجربه های خود تکیه دارد. صناعت داستان نویسی او مستعار نیست و حاصل جوشش درونی خود اوست و سطوح تازه ای از

مناسبات زن و مرد امروز که ساکن شهر بزرگند به دست می دهد. نکته دیگر این است که او در هر اثر خود گامی به جلو برداشته و تصاویر مؤثرتری از اشخاص، رویدادها عرضه می کند.

نخستین داستان های 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 می کند. طبیعی است با این شیوه نمی توان جامعه ای متحوّل را که دچار تضادهای درونی و برونی شدیدی است مجسم کرد. این کار مستلزم تصویرسازی های دقیقی است که برآمده از تخیلی پرورش یافته باشد، تحلیل های دقیق و توصیف های جاندار و تجسمی از رویدادها و اشخاص به دست دهد و کاربُرد عناصر نمایشی در آن جای بحث و توضیح را بگیرد. اما این داستان ها فاقد این عناصر است و نویسنده پوستهٔ برونی رویدادها و شخصیت ها را می بیند و نشان می دهد، نه پیچیدگی های تودرتوی واقعیت ها را. البته عذر او در این زمینه پذیرفته است. نویسندگان دههٔ ۶۰، به ویژه نویسندگانی که درونمایه های ایمانی و مبارزه دینی و صحنه های نبرد را به صحنهٔ قصه آوردند، با حوزهٔ ناشناخته ای رویاروی بودند. آنان ناچار بودند از زمین های ناهموار بگذرند و بر لبهٔ تیغ راه بروند. توصیف رویدادهای پرتلاطم قیام و جنگ، الگوها و تجربه های تازه می طلبید و طبعاً جوانان قصه نویس ناچار بودند یا الگوی داستان نویسی غرب را سرمشق قرار دهند یا الگویی تازه بسازند و این کار البته مستلزم فرصت کافی بود. ایشان در اختیار نداشتند. پس می بایست شکیبایی می کردند، اما تلاطم زمان از آنها طلب می کرد بنویسند و با نوشتن در کار مبارزه شرکت جویند. این بود یکی از علت های عمدهٔ نقائص داستان هایی که دربارهٔ

مبارزه و جنگ در دههٔ ۶۰ نوشته شده. قصه‌نویس فرصت نداشت، یا هیجان‌زده بود یا به سمت و سوی شعارگویی می گرایید. از این رو نمی توانست به ارزش های صناعی و هنری قصه‌نویسی چندان توجهی داشته باشد. گفت و گو دربارهٔ مشکل هایی مانند فقر، مرگ، مبارزه، ایثار، حق طلبی 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 دراین صورت ناچار خواهد بود در حسب حالی که در مَثَل از نبرد به دست می دهد، عناصر حماسی و واقعی آن را کمرنگ کند یا به استثناها و حوادث نادر متکی شود. در قصهٔ «تویی که نمی شناختمت» (مجموعهٔ ضریح چشم های تو) مبارز مجروح ایرانی از همراهان خود دور افتاده و می کوشد خود را به آنها برساند. در این اثناء صدایی می شنود، خود را به جلو می کشد و به هر زحمتی که هست تل خاك را دور می زند. دستی از تل خاکی درآمده و پارچهٔ سفیدی را تکان می دهد. این دست به نسبت سیاه که فقط تا مچ آن پیداست، داد می زند که از آن 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، بی شک مسلح است و من بی فشنگ ... 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)

مبارز خودی با تفنگ خالی سرباز دشمن را تسلیم می کند و به دنبال

او چهار سرباز دیگر که در سنگرند تسلیم می شوند. او به آنها می گوید بگویید لااله الا الله تا رستگار شوید، آنها می پذیرند. یکی از سربازان عراقی می گوید:

«شما که رسیدید پشت سنگر من می خواستم اسیر بشوم ولی این ها نمی خواستند. [گفت بگویید ...] این بود که این ها 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 شده ام تسلیم شوند» (همان ۳۲)

در همین داستان می خوانیم:

«این کشته های عراقی هم هنوز چیزی نگذشته چه بوی تعفنی از خود بروز می دهند» (۲۶).

«به او بگویم: قل هوالله احد اگر همین را بگوید یعنی تسلیم شده است» (۲۹).

در این جا به ظاهر نویسنده فراموش کرده است که عراق یکی از کشورهای اسلامی و ساکنان آن بیشتر مسلمانند و اگر به جبههٔ جنگ با ایران آمده اند بر اثر رشته حوادث و علل بسیاری است که گفت وگو دربارهٔ آنها را به این آسانی نمی توان از سر وا کرد. کمااینکه دولت عراق نیز در تبلیغات خود برضد ما، ما را «مجوس» می نامید. از سوی دیگر، حساب دولت ها را با حساب ملت ها نباید آمیخت. اگر مردم عراق قادر بودند حقایق را بشناسند و تبلیغات دولتی و توطئهٔ جهانی مانع از این تحقق نمی شد، چه بسا که در تهاجم به کشور ما زیر نفوذ این عوامل قرار نمی گرفتند و متوجه می شدند که نبرد دو ملت مسلمان جزء به سود سرمایه داران نیست و این همه به کشور ما و کشور خودشان زیان

نمی رساندند.

در گذشته نیز اختلاف دولت صفوی با دولت عثمانی برای کشورهای این منطقه زیان بخش 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 آسوده خاطر ساخت و تجدید قوا کردند و به قوای عثمانی تاختند به طوری که عثمانی جزء کشورهای ضعیف منطقه درآمد و استعمار توانست با دست باز به کشورهای اسلامی دست اندازی کند و قرن ها سررشته کارها را از شمال آفریقا گرفته تا هند در دست بگیرد.

این، وجه تاریخی این مشکل است و گمان می کنم که در آن شک و شبهه ای نباشد. اما وجه هنری کار را نیز فراموش نباید کرد. با این وسایل نمی توان قصهٔ حماسی نوشت. اگر حریف این اندازه ناچیز و ضعیف باشد، طبعاً صورت دیگر آن، یعنی رزم رزم آوران خودی بی اعتبار می شود. حریفی که به اشارهٔ انگشت از پا درآید، حریف نیست، ذره ای بی مقدار است که پیروزی بر او اعتبار و ارزشی بوجود نمی آورد. وجه دیگر داستان های جنگ دههٔ ۶۰ گزارش هایی است در زمینهٔ شهادت فرزند یا برادر یا پدر که اغلب آهنگی غم انگیز به خود گرفته است. مثلاً، در داستان دو کبوتر ... دو برادر همزاد به نام رائد و حامد که الفت بسیار باهم دارند و تشنگی، گرسنگی، خواب و بیداری، گریه و بهانه جویی و آرام گرفتن شان همراه و همزمان با هم بوده است، به جبههٔ نبرد می روند. پدر در آغاز رفتن هر دو پسر را نمی پذیرد: «کسی که به دو عصا عادت کرده است بی عصا ایستادن نمی تواند» (ص ۱۱). ولی بعد که بی تابی آنها را می بیند موافقت می کند که بروند. رائد در

گذر از پلی که زیر آتش دشمن است کشته می شود و حامد برای بازگرداندن جنازهٔ او به منطقهٔ آتش گام می گذارد:

«مجروح که نبودی، همه همین را می گفتند. برگشتن از روی پل، تنهائیش کار عاقلانه ای نبود، چه رسد به اینکه آدم جنازه ای را هم بر دوش داشته باشد؛ ولی من این کار را کردم ... (بعد) همین ماشین قراضهٔ بی لاستیک را راه انداختیم تا تو را زودتر به پشت خط منتقل کنیم. در این لحظه این کار را بخاطر تو می کردیم و بخاطر تو هم یک ساعت، بله یک ساعت از آن ضیافت با شکوه [شهادت] عقب ماندم».

بقیهٔ ماجرا از زبان رزمنده ای دیگر (رانندهٔ اتومبیل) نقل می شود. آمبولانس قراضه زیر باران موشک و گلوله توپ راه جبهه را پی می گیرد. ترکش ها سرانجام کار خود را می کنند. حامد درحالی که مکرر می گوید «یک ساعت از ضیافت عقب مانده ام» کشته و راننده نیز مجروح می شود نکتهٔ داستان در این است که «اکنون می فهمم 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 بی جان پسرش به جبههٔ نبرد می رود تا او را به اردوگاه خودی آورد اما با دیدن پیکره های بی جان سارزان جوان دیگر تصمیمش دگر می شود:

«اگر می توانستم همهٔ قاسم ها را از بیابان جمع کنم باز تو را می بردم، اما بپذیر که بردن توی تنها، نهایت خودخواهی است ... این بزرگترین گناه است که آدمی در این قاسم آباد، تنها یک قاسم ببیند، قاسم خودش را ببیند».

داستان «مرا به نام تو می خوانند» ساخت و بیان بهتری دارد. مادر

شهیدی در شبی برفی حدیث نفس می کند. از کردار و گفتار و ایمان و عشق فرزند سخن می گوید. مانند همهٔ مادران در فقدان فرزند گریه می کند اما از پا نمی نشیند و با عزمی استوار راه او را پی می گیرد:

«پیراهنت ولی اندازه است ... از تو چه پنهان کمی هم تنگ است ولی نه آن قدر که نشود پوشید. اورکتت را هم رویش می پوشم. 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 می رود. موحدی یکی از شاگردان او بر اثر آموزش های معلم و دلبستگی شدیدی که به وی دارد با زحمت زیاد خود را به جبهه می رساند و به گردان او منتقل می شود. او همه جا معلم و فرد محبوب خود را دنبال می کند و به کارها و نیایش های او به شدّت مهر می ورزد، در نبرد شرکت می کند. در نبرد آخرین، ترکشی به دست معلم اصابت می کند و تفنگ از دستش می افتد و وقتی متوجه می شود که موحدی به دست وی خیره شده آن را از زیر بغل می کشد و از مچ می کند. در این نبرد، موحدی نیز یک پای خود را از دست می دهد و معلم نیز به شهادت می رسد. علت کار معلم در این زمینه در داستان روشن نشده و داستان گزارش گونه از آب درآمده است. افزوده بر این، جمله های غنایی داستان، خشونت صحنهٔ نبرد را گرفته است.

«مگر در آن غلغله گلوله و توپ و خمپاره، صدا به صدا می رسید. می بایست باز هم جلوتر می آمدم. آمدم و آمدم تا معبری که از انتهای کانال و سیم خاردار و ابتدای میدان مین گشوده بودند. همان جا که بچه ها رودخانه های کوچک در مصب معبر به هم می پیوستند و

پرخروش جاری می شدند» (دو کبوتر، ص ۶۰).

در مجموع می توان گفت که در بسیاری از داستان های جنگ «نویسندگان ما برای به نمایش گذاشتن آنچه رخ داده است، شخصیت را وارد داستان می کنند، نه اینکه حوادث با کُنش و عمل شخصیت ایجاد شده باشند. از سوی دیگر در این داستان ها استفادهٔ درستی از نسبت های دیالکتیکی عوامل اجتماعی و فردی نشده است. فرد عمل می کند بدون اینکه زمینهٔ اجتماعی حرکت و تحول او نمایانده شود و بدون اینکه فراروندهای حاکم بر جامعه از طریق حرکت های فردی بازنمون شوند یا به تعبیری شخصیت ها نه از راه دیالکتیک سقوط و ظهور که بیشتر از طریق موقعیت های فراهم آمده، عرضه می شوند».[۱]

مجموعهٔ «ضیافت» دربردارندهٔ هفت داستان است. شجاعی در این مجموعه نشان می دهد که وضعیت اجتماعی و حالات فردی هر دو را در آماج خود دارد و از اشخاص داستانی اش تصویرهای موجّه تری به دست می دهد. در دو داستان «چوبکاری» و «بیست و یک سال تجربه» محیط و جوّ عاطفی مدرسه و روابط متفاوت معلمین و شاگردان، مجسم می شود. در مدرسه ای که روابط شاگرد و معلم بر بنیاد 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 می گیرد. او همیشه چوبی در دست دارد و این نشانهٔ تهدید است اما او هرگز برای زدن شاگردان از آن استفاده نمی کند. 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 می شود 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 کودك گرفته است. این جاست که شاگرد خود را تنها در برابر یکی از مسؤولیت های اجتماعی جوابگو می یابد، مضطرب و دستپاچه است و نمی داند چه کند. اکنون دیگر او در برابر معلم تنهاست و هیچ کس نمی تواند بار او را به دوش گیرد یا سبک کند. او را به دفتر مدرسه احضار می کنند، ناباورانه خود را مضطرب و در معرض آزمونی ناشناخته می بیند و نمی داند که چگونه می توان از زیر بار عمل خود طفره رفت. معلم صبور شاگرد خاطی را در برابر خود او قرار می دهد و او را متوجه می سازد که می تواند شیطنت کند، اما به شرط اینکه آزاردهنده و نامطبوع نباشد:

«اگر تو بخواهی هرهفته ... یه زنبور گیر بیاری مقدار زیادی وقتتو می گیره و از درست باز میمونی ... من گفتم از ده مون ده بیست تا ملخ گرفتن آوردن، توی این قوطیه. اینها رو بهت می دم. تو می تونی هرهفته یکی از اینهارو به جای زنبور بیاری و سر کلاس ول کنی. فعلاً تا دو سه ماه بس می شه. ضررش برای خودت کمتر از زنبوره» (ص۱۶)

این «چوبکاری» پرورشکار حقیقتی است و طبیعی است که شاگرد خاطی آن را زود درمی یابد. در داستان «بیست و یک سال تجربه» عکس این ماجرا روی می دهد. معلمی سخت گیر شاگردان را با زور و تهدید ساکت می کند، جرأت شیطنت و حتی ابراز وجود را از آنها می گیرد. او آموزهٔ سعدی بزرگوار را خیلی خوب آموخته است:

«استاد معلم چو بود کم آزار
خرسک بازند کودکان در بازار»

کلاس او نمونه است، به طوری که می تواند معلمان طرفدار مدارا و

تشویق را نیز به مسخره گیرد. کلاس او آرام است به طوری 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 سرکش ترین شاگرد را برای اثبات قدرت و اعتبارش انتخاب می‌کند. ایام بعد از تعطیلات نوروزی است و مدرسه تق ولق است و عدهٔ شاگردان حاضر در کلاس اندك. معلم براثر اصرار پی در پی شاگردان که این جلسه را درس ندهید، و برای اینکه کلاس بی کار 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 بی درنگ بیان کند 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؟ لحظه های پرانتظار و هیجان آوری است. هم برای معلم سخت گیر و هم برای شاگردان. مبصر کلاس که برای بازآوردن شاگرد باهوش و زبل رفته هنوز بازنیامده و همه مضطربند. سرانجام انتظار به پایان می‌رسد و مبصر دست خالی بازمی‌گردد.

«آقا اجازه! آقا ... ر ... ر ... فتن خونه ... به فراش گفتن ... ش ... ش ... شما اجازه دادین!» (ص۷۲).

نویسنده در اینجا در قالب طنزی ظریف نشان می‌دهد که شاگردان

تسلیم سخت گیری ها و قدرت طلبی های معلم نشده اند و آنها هستند که برگ برنده را در دست دارند، همچنان که مردم همواره در زمان ها و شرایط متفاوت ثابت کرده اند می توانند به رغم تحمیل ها و خودکامگی ها ـ دست کم 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 می کردی»، فقر خانواده ای با سیمایی خشن خود را نشان می دهد. پدر با گریه ای خاموش با پنجمین فرزندش ـ که دختر است و او را روی سکوی برابر پنجره پرورشگاه، رها کرده ـ حرف می زند. استیصال او را به این کار وامی دارد. در اینجا احساس پدری به سادگی و زلالی آب شفاف چشمه از درون مرد می جوشد. او می کوشد خود را تبرئه کند و از فقر و شوربختی خود سخن می گوید. می گوید نمی توان با دستمزد روزی پانزده تومان، هفت سر عائله و صد و پنجاه تومان کرایه سر هر ماه را راه برد و اداره کرد. طبعاً کودک نوزادش را دوست دارد و حتی وقتی او به دنیا می آید (و البته مامایی در کار نیست و ننه کبرا از همسایگان به زائو کمک می کند) کت خود را درمی آورد و روی زمین پهن می کند تا نوزاد را در آن بخوابانند. روایت غم انگیز او خواننده را منقلب می کند و اندوه پدر را خوب نشان می دهد: «یک بار نزدیک بود از دستش لیز بخوری. دلم هُری ریخت پایین. اگر دوستت نداشتم که دلم هُری نمی ریخت پایین. می ریخت؟»(ص ۲۲).

این گفت و گوی درونی تا آخر داستان به همین شیوهٔ لطیف و ساده ادامه می یابد 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 می بوسیدم. نمی بوسیدمت که...»(ص ۲۴).

پدر چند ساعتی سرگردان در خیابان ها پرسه می زند. پریشان و درهم شکسته است. اما چاره ای نیست. باید پذیرفت و فراموش کرد. به مادر نوزاد باید گفت که دخترك بیمار بوده و در بیمارستان درگذشته است. مادر بی تابی می کند و کم کم فقدان کودك یادش می رود. آیا در واقع فراموش می کند؟ این زخم نهان همهٔ فقیران و شوربختان نیست؟ مدتی بعد باز همسر مرد حامله می شود. مرد آمده است ماما سکینه را به بالین زائو ببرد. یاد و رنج گذشته باز آمده است و غم گذشته و جدید را پیوند می زند. این حدیث فقری است که جامعه و خانواده را می لرزاند و دردی است که پدر را می سوزاند و مادر را می کُشد، در امید را باز نمی کند و چاره ای باقی نمی گذارد مگر اینکه نسیم دادگری اجتماعی بر شوره زارها وزیدن گیرد.

در داستان های «خالد» و «ناخلف» دو پدر با چهره هایی متضاد با هم نمایان می شوند. 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 می سپارد و خود پشت در بسته می ماند، فرزندانی که با خون جگر بزرگ کرده است و ایشان نمک خورده و نمکدان شکسته اند. مرد با بقچه ای مندرس در سوز سرما، واقعیت تلخ زندگانی و رانده شدن خود را به معاینه درمی یابد.

«ناخلف» داستان پسر مردی ساواکی است که به مبارزهٔ اجتماعی می پیوندد و پس از دستگیری پدر برحسب مهر فرزندی به دیدار پدر

می شتابد و هدیه ای برای او می برد. اما پدر خشمگین از جا می جهد و بسته را با غیظ بر زمین می کوبد و می گوید: «گور تو گم می کنی یا نه؟ پسر با بغض در گلو خود را عقب می کشد و در محبس را می بندد و خود را در بغل دوستش می اندازد و گریه می کند» (۶۰).

در «شکار شکارچی» مردی درستکار در برابر سوءاستفاده کنندگان سینه سپر می کند و حاضر نمی شود با ایشان همکاری کند. او خود مردی نیرومند و شکارچی ماهری است و گهگاه به شکار می رود. پسر این پدر که شاهد گفته ها و تهدیدهای آن نابکاران است در حد و توان من کم خود چند پونز را در کفش های آنها می گذارد تا به سهم خود با بدکاران مقابله کرده باشد. در باور او ضربه ای به دیواری آهنین نیز بی اثر نبوده و غنیمتی است. بدکاران به هر حال با نیرنگ راه بر مرد درستکار می بندند و او را در شکارگاه می کشند و شکارچی حیوانات، صید شکارچیان انسان می شود.

در داستان «ضیافت» یکی از مبارزان، هاشم خواب بدی می بیند و همرزمش رشید را بیدار می کند تا خواب را برای او تعریف کند. بعد معلوم می شود که تفنگ هاشم خراب شده. هر دو برای تعویض اسلحه پانصد متر دورتر از سنگر به میان نخل ها می روند. کمی بعد خمپاره ای بر همان سنگر می افتد و همه چیز را درب و داغان می کند. در نتیجه خواب دیدن هاشم، دو رزمنده از مرگ نجات می یابند. آخر سر هاشم به سوی سنگر می جهد و زمین را با ناخن زیرورو می کند و بعد از پیداکردن گم کردهٔ خود (کتاب دعای کمیل) فریاد می زند: «بچه ها! امشب دعای کمیل، همه مهمون من». (ص۸۴)

«امروز، بشریت» در بردارندهٔ هفت داستان طنزآمیز است.

داستان های این مجموعه، طرح و ساختار استوارتری دارد و احساسات انسانی و وضعیت اجتماعی در آنها به هم آمیخته است و مطالعه ای جدّی است دربارهٔ موقعیت خانواده ها در شهر بزرگ و جدید که ماهرانه در چارچوب طنز بیان شده است.

در داستان «آخرین دفاع» مردی که زنش را با چاقوی آشپزخانه کشته است، محاکمه می شود. رئیس دادگاه از متهم یا وکیل او می خواهد به آخرین دفاع بپردازند. یکی از حاضران می گوید:

«چه دفاعی؟ قتل به این روشنی که احتیاج به دفاع ندارد»

و دایی مقتول می افزاید: «در کجای دنیا رسم است که به یک قاتل و جانی این قدر رو بدهند؟»

طُرفه تر اینکه خود متهم (جاسم رحمتی) به جانی بودنش اقرار دارد: «من اعدامی ام، خودم هم قبول دارم ولی چهار کلمه حرف حساب هم دارم که تا نگویم نمی گذارم اعدامم کنند» (ص ۶). حرف های او خلاف آمد عادت است. او برعکس مطالب آمده در پرونده بی مقدمه 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 فروبرده و افزوده بر همه اینها عامل اصلی جنایت خود مقتول بوده!

حرف اصلی متهم این است که با همسرش که معلم مدرسه بوده هیچ تفاهمی نداشته اند. همسرش (منیژه ثابتی) در بیرون از خانه گرم و معاشرتی بوده، حتی با بچه های مدرسه گرم می گرفته اما در خانه مثل شیربرنج، مثل سنگ سفت و سخت و بی عاطفه 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، سیب زمینی یا چغندری کار نگذاشته باشند. این طور نبود که من، خدای نکرده قصد کشتن او را داشته باشم.» (۱۴).

این دفاع داوران را با نظر وکیل مدافع همراه می کند که: «متهم دیوانه است. متهم خواسته است در محضر دادگاه حقیقت را روشن کند». خواننده داستان می تواند لحظه ای به این فکر بیفتد که او به ویژه با گفتن پاره ای از حقیقت ـ که انکارناپذیر بوده ـ خودآگاه یا ناخودآگاه حرف هایی می زند که اختلال مشاعر او را می رساند و با این نیرنگ از مهلکه اعدام جان سالم به در می برد.

نویسنده در «امروز، بشریت» سراغ دون ژوان وطنی می رود. او صبح زود نزد راوی داستان می آید و می گوید امروز بشریت خفته است. کاشف به عمل می آید که شب پیش همسرش مرده ولی در این زمینه هیچ متأثر نیست و حتی به فکر همسر جدید است.

«ولی راستش دیشب زنم مرد، تا صبح علاف کفن و دفن بودم، نشد بخوابم.

گفتم: فرید! این حرف ها را نزن. شوخی اش هم خوب نیست.

گفت: جدی اش که خیلی بدتر است. آدم را حسابی متأثر می کند ولی حیف شد، زن خوبی بود. حتی دیشب دوسه بار نزدیک بود از ناراحتی گریه ام بگیرد» (ص۱۶).

دوست فرید همسایهٔ طرفه ای دارد. زنی پنجاه ـ شصت ساله، نیمه دیوانه که مستمری مختصر شوهر مرحومش را صرف خرید لوازم آرایش و سیگار می کند و جامه های عجیب و غریب می پوشد. فرید از دوستش می خواهد همسری برای او دست و پا کند. شیطنت راوی گل می کند و

از زن همسایه، سنیژه خانم سخن به میان می آورد:

«البته دختر نیست، یک بار هم ازدواج کرده اما تا بخواهی سرزنده است. از خودش هم خانه دارد. تو را از شر اجاره نشینی خلاص می کند» (ص۲۷).

دیدار دست می دهد، اما فرید در اندیشهٔ زن جوان است و به دوستش می گوید: عجب مادر مهربان و سرزنده ای دارد. چرا خود دختر خانم زودتر نمی آید؟

راوی در سربزنگاه صحنه را ترك می گوید و آن دو گرگ باران دیده، زوج آینده را تنها می گذارد و عصر که به خانه باز می گردد یکی از بچه های همسایه گزارش می دهد که «نزدیکی های ظهر یک نفر آمده بود و با شما کار داشت. از گوشه پیشانیش خون می آمد و پشت لباسش هم پاره بود» (۳۱) و سپس یادداشت آن شخص یعنی فرید را به او می دهد. در نامه آمده است:

«تو احساس نداری! تو عاطفه نداری! تو پدر و مادر هم نداری! تو هیچ چیز نداری.

و کمی پایین تر با خطی ریز نوشته شده: امروز پدر بشریت درآمد!» (ص۳۲).

کشش و شخصیت پردازی داستان خوب است. خواننده منتظر است که ببیند در لحظهٔ بعد چه پیش می آید و کار فرید شخص عمدهٔ داستان به کجا می انجامد؟

«آب در لانه» ماجرای جدال زن و شوهری ناسازگار است. مردی جوان به دام دختری زیرك و آب زیرکاه می افتد. دختر از قد و بالا و مهربانی و عاطفه شوهر آینده اش تعریف ها می کند و او را مجذوب خود

می سازد. پس این دو قرار و مدارهایشان را برای خرید و فروش دل و قلوه از مغازه به پارك و سینما و خیابان منتقل می کنند (ص۳۵) کار دیدارهای مکرر به ازدواج می رسد و خانم از این رو به آن رو می شود. کسی که فقط عاشق و کشته مردهٔ عظمت روح و عاطفهٔ جوان بود حالا ماشین، خانه مستقل، خدمتکار می خواهد، دست به سیاه و سفید نمی زند. کار جدال بالا می گیرد و جوان به جمع خانواده زن می گوید:

«اگر گوسفند می خواهید من نیستم. اگر دنبال قاطری مثل پدرزن و باجناقم می گردید، عوضی آمده اید».

مرد جوان، زن را رها می کند و به خانهٔ پدری باز می آید. خانوادهٔ زن که از انتظار بازآمدن شوهر دخترشان به ستوه آمده اند به سوی خانهٔ داماد لشکرکشی می کنند. داد و هوار می کشند. از بی عاطفگی داماد حرف می زنند، با همسایه ها درگیر می شوند. مرد جوان سر شلنگی را به شیر آب متصل می کند و شیر را تا آخرین درجه می گشاید. اکنون همه در کلانتری محل هستند و جوان کار خود را توجیه می کند:

«آب گرفتن روی سر اینها مؤدبانهٔ آن کاری بود که می بایست بکنم و نکردم. انصافاً حرف هایی که اینها زدند چیزی نبود که با آب پاك شود اما من دیدم همه شان جوش آورده اند، یک قدری آب ریختم که خنک بشوند» (ص۴۴).

در داستان «یکی بیاید مرا تحویل بگیرد» شاعری که مدعی است نابغه است و دیگران نبوغش را نشناخته اند قصد خودکشی دارد:

«آن از پدرم که همیشه کار آزاد را بهتر از شعر آزاد تلقی می کرد و این هم از زنم که همواره نان را بر شعرهای نغز و آبدار ترجیح می دهد» (۴۸).

به ظاهر قصد او زیاد جدّی 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 درنرود ولی متأسفانه چهارپایه نیز زیر پای شاعر بزرگ معاصر را خالی می‌کند.

طنز این اثر ضعیف است و بیشتر ماهیت استهزاء و ضحک را نشان می‌دهد. افزوده بر این، کسی در اتاق نیست که وضع شخص خود کشنده را روایت کند و معلوم نیست چگونه می‌توان از زبان کسی که مرده است داستانی نقل کرد؟

داستان «با یه جُنگ چطوری» نیز استهزاءآمیز 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 اندك، کرایه خانه گزافی بپردازد. زنش در آغاز حاضر بوده حتی در انباری زیست کند ولی اکنون سخن از خانهٔ دوطبقه و سه طبقه به میان می‌آورد. به هرحال این دو سرگردانند و به تناوب در خانهٔ آشنایان یا در زیرزمین خویشان به سر می‌برند و باید بهای اجاره گزافی نیز بپردازند. اما آنها منت بر سر ایشان می‌گذارند که دو یا چهار هزار تومان از بهای اصلی اجاره کمتر گرفته اند و به آنها توصیه می‌کنند:

«مگر نه اینکه اجارهٔ اینجا چهارتومان است و ما دو تومان دریافت می‌کنیم؟ خوب دو تومان دیگر را پس انداز کنید» (ص ۸۳).

فشار زندگانی سبب می‌شود که مرد از همسرش جدا شود و به مسافرخانهٔ کثیف و ارزان قیمتی برود. سروصدا 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 هرچه باشد این سروصداهای مسافرخانه فقط گوش را می‌آزارد» (۹۲). طُرفه‌تر 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 پس انداز کنید!» (ص۹۳).

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 وی راه نجاتی هست زیرا از خود می‌پرسد که: «راه خانه کجاست؟» (ص۱۰۴)

داستان‌های «امروز، بشریت» اغلب خوش‌پرداخت هستند و طرحی سنجیده دارند. از برخی از داستان‌های این مجموعه بوی ضدیت با زن شنیده می‌شود، به طوری که خواننده احساس می‌کند مردها در طرح

دعوا با همسرشان تنها به قاضی رفته اند، و سخن آخر اینکه «شجاعی ادب فارسی و به ویژه بار [معنایی و حسی] کلمات را می شناسد، ایهام را به خوبی درك می کند و شاید با همین ایهام در سراسر کتاب، عبارت ها را به رقص می آورد. رقص از سر شوخ طبعی و گزندگی ویژه. او صناعت داستانی را به رخ خواننده نمی کشد، کشش و تعلیق را می شناسد و به ویژه در داستان «امروز، بشریت» شخصیت پردازی درخشانی دارد». [۲]

## پانوشت:

۱. «ادبیات داستانی»، شمارهٔ ۲۴، مهرماه ۷۳، بلقیس سلیمانی، ص ۳۵.
۲. روزنامه «آینه»، شمارهٔ ۳۸، علی ضیایی، ص ۷.

# عشق سالهای جنگ*

(حسین فتاحی)

---

* چاپ نخست، ۱۳۷۳

«عشق سالهای جنگ» داستانی است از جنگ و داستانی است از عشق. رویدادهای آن بیشتر در کُردستان می گذرد. داستان، داستان جنگهای محلی کردستان است و تا ماه های آغازین جنگ ایران و عراق ادامه می یابد. ساختار داستان در بخشی غنایی و در بخشی رزمی است، اما بیشتر بخش های کتاب در اوصاف غنایی غرق شده است. در واقع اوصاف حسّی و عاطفی و غنایی بر سراسر کتاب سایه انداخته است. خط سیر طولی داستان از این قرار است:

جوانی به نام حمید محمدی به انگیزه های دینی و برای شرکت در جنگهای کردستان به این استان می رود. او می خواهد به سبب علاقه ای که به مردم کُرد دارد به آنها خدمت کند و شرط اول این کار، امنیت یافتن محیط این استان است. حمید و یارانش در این انگیزه مشترك اند و کم یا بیش سرنوشت مشابهی پیدا می کنند. اینان جوانان با ایمان و صادقی هستند که در طی روزهای قیام و سپس تصرّف سفارت آمریکا در موج آتش و خون بالیده و آبدیده شده اند. اما پس از پیروزی راه ایشان از هم جدا شده و در دو صف مخالف، برابر هم قرار گرفته اند. شقاقی که از سال ۱۳۵۸ به بعد ـ حتی از پایانهٔ سال ۵۷ در جامعهٔ ما پیش آمد، طبعاً با دخالت بیگانگان حدّت و شدّت بیشتری یافت و مشکلاتی بوجود آورد که بازتاب آن در همه جا ـ به ویژه در کردستان ـ ابعادی عظیم یافت. این

دورنمای عظیم- گرچه از نظر نویسنده دور نمانده اما او آن گونه که شاید و باید به عمق آن توجّه نکرده است. فاصلهٔ بین آمدن حمید به کردستان و مبارزه های او و وصف آشنایی هایش با جوانان هممسلک و هم عقیده اش را ماجرای عشقی پرشور به دختری پرستار و اهل کردستان به نام «نرگس» پُر می کند. نرگس که دختر تحصیل کردهٔ زیبایی است با حمید آشنایی قبلی کمرنگی دارد. آشنایی مختصری که در زمان تحصیل وی در تهران و به حسب تصادف پیش آمد و آنگاه که حمید به کردستان آمد، به عشقی پرشور تبدیل شد و به همین جهت خواستگاری دکتر اردلان، پسرعمه اش را رد کرد و به همسری حمید درآمد.

اکنون حمید احساس می کند بین عشق به نبرد و علایق دینی و عشق به نرگس دوپاره شده است. هریک از این علایق، او را به سوی خود می کشند اما این کشاکش متضاد- آنچنانکه درخور ساختار رومان است بسط نمی یابد و نویسنده تا آنجا نمی رود که این کشاکش را بسط دهد. کمرنگ شدن این تضاد به علت علایق شدید دینی حمید است- که طبعاً در اینجا وظیفه می تواند بر عشق چیره شود و از سوی دیگر معلول علایق مشابه دینی نرگس که در همان صفی قرار دارد که حمید ایستاده است. او گرچه نمی خواهد حمید به این زودی به شهادت برسد و هزاران آرزو و امید برای زندگانی مشترك آینده شان دارد، بی تردید از جهتی از این شهادت محتمل استقبال می کند و اگر چنان مهمّی صورت بندد، راضی به رضای پروردگار خواهد بود.

حمید در آخرین عملیاتش برای نجات چند تن از اسیران خودی که به چنگ مخالفان افتاده اند، رهبری عملیات را به عهده می گیرد و گرچه تا حدودی در این کار توفیق می یابد، خود از ناحیهٔ دست و صورت

به شدت مجروح می شود. چون در محل وسیلهٔ مداوای کافی موجود نیست، او را با هلی کوپتر به ارومیه می برند. هلی کوپتر در راه دچار سانحه می شود، اما پیش از سقوط، کمک خلبان به یاری یکی از مبارزان، حمید را روی خرمنی از علوفه می اندازند و خود آنها از آن محل دور می شوند، اما کمی بعد هلی کوپتر سقوط می کند و باشندگان در آن، جان خود را از دست می دهند.

حمید، مجروح و خونین در بیابان بر آن خرمن علوفه افتاده است و درد می کشد. کسی از آنجا نمی گذرد و اگر بگذرد به فکر او نیست و حتی او را نمی بیند، تا اینکه پیرمردی روستایی که از طرفداران مبارزانی مانند حمید است از آنجا می گذرد و او را می بیند. این پیرمرد- بابا شیخ- به کمک برادرش، مرد مجروح را مخفیانه به خانه می برد و می کوشد که با همرزمان حمید تماس بگیرد تا او را نجات بدهند. از بد حادثه، خبر تقاضای کمک پیرمرد، به دکتر اردلان- رقیب شکست خوردهٔ حمید- می رسد و او که وجودش سراسر کینه و نفرت به حمید است، خود را وارد ماجرا می کند و با تمهیداتی، حمید مجروح را به ارومیه می برد و در این کار پرستاری به نام پروین نیز با او یار می شود. البته پروین ناآگاهانه به دکتر اردلان کمک می کند و از انگیزهٔ اصلی این پزشک حسود و کینه جو بی خبر است. دکتر اردلان به جراحی های مکرر بدن و چهرهٔ مجروح برمی خیزد و می کوشد تا با جراحی های اضافی، چهرهٔ او را که آش و لاش شده، اما درخور ترمیم و بازسازی است طوری کریه و زشت سازد تا دیگر نرگس از همسرش یاد نکند و او را ترك گوید و در نتیجه پزشک به آرزوی دیرینه اش که انتقام گرفتن از حمید است برسد. حمید که یک دستش را از دست داده به واسطه «درمان» پزشک

ناجوانمرد، یک چشمش را نیز از دست می‌دهد و منظری ترسناك پیدا می‌کند.

خبر سقوط هلی‌کوپتر و مفقود شدن حمید در سنندج و حوالی آن می‌پیچد و به گوش نرگس می‌رسد. نرگس همهٔ درها را می‌زند بلکه از همسرش خبری به دست آورد. بارها با برادرش مسعود به محل سقوط هلی‌کوپتر می‌رود، چند بار به تهران سفر می‌کند، به همهٔ بیمارستانهای سنندج و تهران سر می‌کشد اما بی‌فایده است؛ از حمید خبری نیست، زیرا دکتر اردلان مدارك او را از بین برده و او را به عنوان بیماری ناشناس در بیمارستان ارومیه بستری کرده است. سرانجام پس از مدتی، معصومه ـ یکی از دوستان نرگس ـ که همسرش شهید شده و اکنون در بیمارستان ارومیه مشغول پرستاری است ـ متوجّه می‌شود که بیمار ناشناس همان حمید است که قبلاً در کردستان همدیگر را دیده بوده‌اند. او به نرگس خبر می‌دهد. نرگس با برادرش به ارومیه می‌آید و به سراغ حمید می‌رود. او در نظر اول از سیمای ترسناك شوهرش به وحشت می‌افتد اما بعد، با دیدن رفتار مهرورزانهٔ زنِ جوان ترکی که شوهرش پای خود را از دست داده، مُتحوّل می‌شَود و به سوی همسرش باز می‌گردد:

نرگس چشمانش را بست و لحظه‌ای فکر کرد ولی کلامی که بتواند پاسخ برادرش باشد، نیافت. چیزی که ناگهان ذهن نرگس را پُر کرده بود، آگاهی نسبت به مسأله‌ای بود که گرچه کوچک و ساده بود ولی نقش مهمّی در زندگانی او داشت. اینکه در وجود آدمی، عشق خدائی و عشق زمینی توأماً باعث عشق و دوستی می‌شود. هرگاه عشق زمینی غلبه کند و با محبت بشری کسی را دوست داشته باشی، احتمال این خطر

**هست که روزی برسد که این عشق و محبّت به نفرت تبدیل شود امّا اگر در هر حال عشق خدائی غالب باشد این خطر به کلی منتفی می شود.** (ص ۳۵۲)

پس از این تحوّل، نرگس دیگر قد و قامت و شکل ظاهری حمید را در منظرهٔ خود ندارد. او تنها آن «حمید»ی را می بیند که برای آرمان قدسی جنگیده. دخترك روستایی چون فرشته ای آمده بود و پردهٔ سیاهی را که بر دانستگی نرگس کشیده شده بود، کنار زده و از زیر انبوه غبار... آن را بیرون کشیده و به او نشان داده بود. حمید نیز تحوّلی از همین دست را از سر می گذراند، جان و دلش صافی و پاك می شود و دانستگی اش همچون آسمان نیلگون شبهای بی مهتاب می شود که ستارگانی بی شمار در آن سوسو می زنند.

از سوی دیگر، وضع دکتر اردلان وخیم می شود. پس از احراز هویت حمید و آمدن نرگس به ارومیه، پزشک گناهکار در بیم و هراس به سر می برد و هرآن منتظر است که راز خطای او فاش و در پنجهٔ عدالت اسیر شود:

**نقشه هایش چون بلورهای کوچک برف روی هُرم آتش آب شدند. برنامه هایش، آرزوهایش، نرگس، ازدواجش، همه و همه چون آبی که بر آتش بریزند، بخار شدند و به هوا رفتند.** (۳۵۷)

دکتر اردلان که جرأت ماندن در ارومیه را ندارد، تصمیم می گیرد به کردستان و نزد خویشانش برگردد و خود را در پناه حمایت آنها قرار دهد؛ پس به سنندج می گریزد. او به دلیل آشفته حالی و هراس، دست به کارهای ناجوری زده و خود را در معرض خطر قرار داده است. سرانجام در راه گریز، اتومبیلش در دره ای نزدیک سنندج سقوط می کند

و از بین می‌رود.

داستان «عشق سالها...» بحث محتوایی و فنی مفصلی را طلب می‌کند که اگر بخواهیم به آن بپردازیم باید دست‌کم پنجاه صفحه‌ای را به آن اختصاص دهیم، اما اکنون چنین مجالی در دسترس ما نیست. افزون بر این، پیش از ما آقای رضا رهگذر در کتاب ارزندهٔ خود هشت سال جنگ خطوط کلی کار و اشکالهای عمدهٔ این نوع داستانها را به طور مُستدل به بحث گذاشته است و ما از داستان‌نویسان جوان و نیز نویسندگانی که می‌خواهند قصه‌های رزمی بنویسند می‌خواهیم این کتاب را بخوانند و اگر خوانده‌اند، دگربار با دقّت بیشتر بخوانند.

آنچه ما می‌توانیم دربارهٔ «عشق سالها...» بنویسیم، نخست درخصوص نثر نویسنده است. نثر کتاب روی‌هم‌رفته شسته و رفته و روان است اما ویژگی مشخص سبکی (Stylistic) ندارد. نثر نویسنده در اوصاف و توضیح غرق می‌شود. برخی از این اوصاف انشایی و اشرافی است و با زمینهٔ محتوایی داستان سازگار نیست. مسامحه‌های لفظی و معنایی به نسبت زیادی نیز در کتاب راه یافته که در بسیاری از موارد به روانی نثر آسیب رسانده است. به‌عنوان نمونه به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم:

خیلی وقت است ندیده‌ام شان... (ص۹) (به جای اینکه؛ ایشان را ندیده‌ام.)

کاظم از چه ناحیه‌ای مجروح شده... (ص ۱۶) (به جای از چه ناحیه‌ای از بدن... یا چه ناحیه‌ای از بدنش آسیب دیده.)

روی مریض کار می کند... (ص ۱۸)

(روی کسی کار کردن درست نیست و از راه ترجمه های مغلوط به زبان فارسی راه یافته.)

ریزه کاری ها و زوایای مختلف زندگی... (ص ۲۱) (متفاوت زندگانی درست است.)

تمام علائق... (ص ۲۱) (به جای همهٔ علائق)

سعی می کرد (ص ۳۱) (به جای می کوشید)

جرئت... (ص ۳۳) (به جای جرأت)

غوغایی در دل مادرش جاری است... (ص ۳۴) (به‌جای غوغایی در دل مادرش برپاست)

فامیل... (ص ۳۴) (به جای خانواده)

این پسر... رکورد دار است... (ص ۳۸) (به جای از همه سر است...)

در صفحهٔ ۴۸، در وصف درگیری حمید و هادی با مخالفان در تیرگی شب، حمید به پیراهن و شلوار خود نگاه می کند و تکه های مغز و خون پیشمرگ کُرد را که روی آن پاشیده شده است می بیند.

سؤال... (ص ۵۲) (به جای پرسش)

با ما برخورد می کردند... (ص ۵۲) (به جای تلاقی می کردند یا همدیگر را می دیدیم.)

تمام درخت ها (ص ۶۳) (به جای همهٔ درخت ها؛ قید همه در زمینهٔ کمیّات همه است نه تمام)

سؤال کردن... (ص ۶۴) (به جای پرسیدن؛ سؤال در اصل لغت به معنی تکدّی است)

**لیست...** (ص ۶۵) (به جای صورت نام)

**خواسته هایش...** (ص ۶۶) (به جای **خواست ها**؛ **خواسته** به معنای زر و مال است. فردوسی گوید: بریزند خون از پی **خواسته**/ شود روزگار بد آراسته)

معصومه در صفحهٔ ۶۷، فراموش می کند که شوهرش کاظم دستی برای گرفتن ندارد، و این موضوع طبیعی به نظر نمی رسد.

**به خاطر ...** (ص ۹۵ و جاهای دیگر) (به جای به جهت، به سبب یا به دلیل)

**در اوّلین برخوردی که با نرگس پیش آمد** (ص ۹۹) (به جای در اولین دیدار)

**مختلف...** (ص ۱۳۵) (به جای متفاوت)

**ویژگی برجسته...** (ص ۹۵) (به جای **ویژگی ممتاز** یا دقیق تر بگوییم: امتیاز)

**سلاح هایشان را مسلح کرده بودند** (ص ۸۴) (به جای **سلاح هایشان را آماده کرده بودند**)

**روی چیزی فکر کردن...** (ص ۱۶۵) (به جای دربارهٔ چیزی اندیشیدن و ...)

در برخی جاها نثر، صورت نثر روزنامه ای به خود می گیرد:

**ولی حضور حمید تأثیر خوبی روی آقا یوسف گذاشت و کار را به نتیجه رساند. هادی قرارهای بعدی را هم گذاشت و ...** (ص ۱۲۶)

و از اینگونه جمله ها در کتاب کم نیست.

داستان «عشق سالها ...» به قوه داستان خوبی است و می توانست به فعل نیز چنین باشد، اما با وضع کنونی در بیشتر موارد رضایت بخش نیست. نخستین نکته ای که دربارهٔ این کتاب می توان گفت این است که داستانی پنجاه صفحه ای است که تا مرز ۳۶۳ صفحه بسط یافته است. اشاره به این نکته در این جا ضروری است که نویسندگان ما غالباً فکر می کنند رومان، داستانی است که حجم بسیار زیاد داشته باشد و داستان کمتر از هزار، پانصد یا سیصد صفحه ای، رومان به شمار نمی آید! این تصور درست نیست. در این عرصه، نه حجم و کمیت که کیفیّت و ساختار مهم است. رومان، ساختاری دقیق دارد که بی اعتنایی نسبت به آن زیان فراوانی به بار می آورد. بسیاری از اوصاف و فصول داستانهای معاصر فارسی، و حتی فصول بهترین آنها را می توان حذف کرد بی آنکه به اصل مطلب خللی وارد آید. نویسندهٔ رومان باید در هرحال متوجه بسط سیر اصلی و خطوط کلی داستانش باشد. هرگونه توضیح اضافی یا تکرار مطالبی را که در این راستا نباشد باید بی رحمانه به دور ریخت. توضیحات و طول و تفصیلهایی که در صفحه های ۶۳، ۱۰۹ و ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۳۶، ۲۹۸ و مکرر گویی هایی که در صفحهٔ ۷۸، ۹۰، ۱۶۰ و ... کتاب آمده، می بایست حذف یا تقطیر می شد. در مثل، نرگس دوبار برای یافتن حمید به تهران و به خانهٔ مادرشوهر می رود. ما، در سفر نخست او با مادر حمید بیشتر آشنا می شویم (هرچند این آشنایی می بایست در آغاز کتاب صورت می گرفت) و از وضع رقت انگیز زندگانی او که با رختشویی و کارهای طاقت فرسای دیگری فرزندش را بزرگ کرده است باخبر می شویم. نویسنده مجدداً در صفحه های ۲۹۵ به بعد به سراغ زندگانی این زن دردمند می رود و باز

توضیحات مفصلی در این زمینه به دست می دهد. هردوی این صحنه ها می بایست در حجمی کمتر و بادقتی بیشتر در صحنه ای واحد بیان می شد تا تأثیر بیشتری داشته باشد. افزون بر این پس از مجروح و مفقود شدن حمید، همه توجّه خواننده بر زندگانی و ماجراهای او متمرکز شده است و خط اصلی داستان نیز همین ماجراست اما نویسنده که خواننده را در اینجا به اوج (Climax) داستان رسانده است، ادامهٔ ماجرا را رها می کند و به کوه های کردستان برمی گردد و دنبالهٔ درگیریها و سرانجام کار رشید را به تفصیل بیان می کند.

خوب، آنچه در دست ماست «رومان» نیست. داستان کوتاه بسط یافته ای است. در این کتاب، رویدادهای کردستان به طور مجدد بیان می شود. ما بدون اینکه وارد گفت و گو دربارهٔ چون و چند این مسائل شویم، توجّه نویسنده را به این نکته معطوف می داریم که مشکل کردستان امروزی نیست و به صورت کنونی صدسالی پیشینهٔ تاریخی دارد و منحصر به کردستان ایران نیز نیست و شامل کردهای ترکیه و عراق نیز می شود. در زمان قاجار و در دورهٔ ستمشاهی پهلوی ها، برادران کرد ما بیش از هرجای دیگر آسیب دیدند (در این زمینه رجوع کنید به کتابهای تاریخ و مسائل سیاسی و اجتماعی و اقتصادی کردستان- و به ویژه نگاه کنید به رومان بسیار تراژیک و مهمّ ***گورستان غریبان*** آقای ***ابراهیم یونسی***). فروریزی حکومت ستمشاهی، ستم سالیان و قرنها و رنج های طولانی، مردم کرد را همچون آتشفشانی از اعماق به فراز برکشید و منفجر کرد. نوشتن رومانی در این خصوص، بدون توجه به سوابق تاریخی و اجتماعی کردستان یا هرجای دیگری به ناچار اثری تبلیغی از آب درمی آید و نمی تواند عملکرد هنری خود را به انجام

برساند.

داستان «عشق سال ها...» منظرهٔ عام تاریخی را در ساختار خود ندارد، چند آوایی نیست، مونولوژیک و تک صدایی است. نویسنده در سلوك کشف واقعیّتها، از روی مسائل می جهد و به عمق نمی رود. حضور او در همه جا محسوس است.

ما در همان زمان که به باورها و احساسات نویسنده احترام می گزاریم و کوشش او را در نوشتن داستانی دربارهٔ زندگانی رزمندگان و فداکاریهای آنها قدر می نهیم، خاطرنشان می کنیم که داستان در ایجاد ارتباط بین اشخاص داستانی و القاء و شرح رویدادها به خواننده و برای خواننده در جاهایی می لنگد، نویسنده و اشخاص داستانی (اعم از شخص خوب یا بد) در متن رومان در رابطهٔ دو جانبه تغییر و تبدیل، به یکدیگر وابسته اند که در آن پیوند یاد شده همیشه «موضوع» ـ نه «محمول» خطاب است. برای نویسنده ای مانند *داستایفسکی*، شخصیت *الیوشا* جذّاب ترین شخصیتهای دینی جهان، همان قدر ارزشمند و جذاب است که شخصیّت *ایوان کارامازوف*، شخصیت لائیک او. برای *تالستوی* نیز شخصیّت *کوتوزوف* و شخصیّت *ناپلئون* (اولی مدافع میهن اوست و دومی مهاجم خطرناك کشور او) به یکسان مهمّ است. نویسندگان ما غالباً در وصف شخصیتهای بد داستانی خود گمان می برند که باید آنها را کلاً طرد و محکوم کنند و به این ترتیب همهٔ وزن روایت خود را از دست می دهند. نیز در عرصهٔ نبرد، مخالف و حریف را چنان وصف می کنند که گویی چکیده و مظهر بدیهاست و برخلاف این، دوست و موافق را چنان نمایش می دهند که گویی گل سرسبد خلقت است. در یکی از داستانهای رزمی خودمان می خوانیم که

جسد حریف مدت کمی پس از کشته شدن، بوی تعفن گرفته است در حالیکه پیکرهٔ مبارز خودی پس از گذشت سه روز از درگذشت وی بوی عطر می دهد. داستان نویسی با اینگونه القائات خیالی سروکاری ندارد و طرح این قبیل مسائل از تأثیر داستان می کاهد.

این نیز گفتنی است که هر کسی در کار خود محرّك یا انگیزه هایی دارد. کشف این محرّکها، محرّك دوست و دشمن وظیفهٔ خطیر داستان نویس است. رابطهٔ بین نویسنده و اشخاص داستانی و بین این اشخاص تابع این واقعیّت مشخص است که در زمان کنونی فرارونـد آفرینش قصه، مدام در حال تغییر و تبدیل و معاوضهٔ مجدد است. به سخن دیگر، متن همراه کردار اشخاص داستانی نوشته می شود. مسائل رومان که انعکاسی از مشکلهای عام بشری است، توضیح داده می شود اما به طور قاطع حل و فصل نمی شود. در جهان ناپایدار و متقابلاً مؤثر متن چندآوایی، ترکیب قضایا و هر چیزی نه در وضعیت «بودن» بلکه در وضع «شدن» و «تغییر» همیشگی است.

دو شخص منفی داستان «عشق سالها ...»، دکتر اردلان و پرویز ـ که اوّلی به انگیزهٔ حسد به بدکاری دست می زند و دومی به انگیزهٔ ترس و عافیت اندیشی تمارض می کند و از جبههٔ نبرد دور می شود ـ نه در مقام فرارونـدی اجتماعی بلکه همچون وضعیّت فردی وصف می شوند. تحوّل ناگهانی نرگس و حمید در پایان داستان به صورتی که در کتاب آمده پذیرفتنی نیست. منکر نمی توان شد که چنین تحولی کاملاً ممکن است اما نویسنده باید وضع تحوّل یاد شده را به طوری دراماتیزه کند که خواننده در درون خود آن را احساس کند و واقعیت یافتن آن را بپذیرد.

ساختار داستان «عشق سالها ...»، چنانکه گفتیم نه براساس «منطق

مکالمه»، بلکه براساس منطق تک گفتاری بنا شده است. وجه نظری نویسنده در همه جا محسوس و مسلّط است و بر شخصیّتهای زن و مرد استیلا می یابد. برای مثال، در صفحهٔ ۱۳۹، در صحنه ای که حمید و نرگس شوهر و زن شده اند و خطبهٔ عقد خوانده شده است می خوانیم:

**نرگس هم با اینکه دیگر با حمید محرم بود، هنوز چادر به سر داشت.**

تصوّرش را بکنید، دو جوان عاشق پس از مدتها دوری و التهاب، طبق شرع و عرف به هم رسیده اند و در اتاق تنها مانده اند، ولی با این همه به وضع خاص خود در این لحظه توجّه ندارند و به مسائل دیگر می پردازند و در این حال زن حتی باز هم حجاب خود را حفظ می کند. این دید جزمی نسبت به اشخاص و شخصیّت آنها پذیرفتنی نیست و البته در جاهای دیگر نیز تکرار شده است.

اوصاف کتاب در بسیاری جاها اشرافی و گفت و گوها رسمی و انشایی است. در صحنه ای که در پایان آن، مادر حمید می میرد، اوصافی دیده می شود که با وضع این پیرزن دردمند نمی سازد. این زن، شوهر و یکی از فرزندانش را از دست داده و در ورطهٔ فقر و رنج غوطه ور شده است و از مردم اعماق اجتماع است، اما اطوار و گفتار او هیچ سنخیتی با وضع معیشت و طبقاتی او ندارد. او که از دوری حمید در تب و هراس و رنج دست و پا می زند در شبی زمستانی از اتاق به حیاط می آید و به تماشای مهتاب می پردازد:

**سرشاخه های تنها درخت باغچه شان ارزش خفیفی داشت. پیرزن در مهتاب به دیوار تکیه داد، پتویی را که به خود پیچیده بود محکم تر گرفت و به ماه چشم دوخت. ملوك از عروسش شنیده بود که حمیدش ماهتاب**

را خیلی دوست داشته.

**پیرزن لبخند کمرنگی زد و گفت: پیراهن حمیدت مادر، و دو قطره اشک چون دو دانهٔ مروارید کوچک از گوشهٔ چشمانش سرید و پایین آمد.** (ص ۳۰۶ و ۳۰۷)

ماجرای فرعی زندگانی معصومه و شوهرش کاظم و رفتن معصومه به شهر کویری یزد، برای خاکسپاری شوهر و برای اقامت در یزد و نزد خانوادهٔ او، گرچه مؤثر است و خوب بیان شده، اما خط سیر کلی داستان را در پرده می گذارد و توجه خواننده را به جای دیگر می برد. این ماجرای فرعی (EPISODE) می توانست به صورت داستان کوتاه مستقلی درآید و در مجموعه داستانهای کوتاه به چاپ برسد. در این صورت، به دلیل اینکه نویسنده دست بر نقطهٔ حساسی گذاشته (رفتار مادر و برادر شوهر معصومه، یکی از فرازهای حساس این ماجراست) داستان کوتاه خوبی از آب درمی آمد.

عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگو؛ به رغم نقایصی که در کتاب «عشق سالها...» دیده می شود، صحنه های داستانی خوبی نیز در آن آمده است که باید به آنها اشاره کرد. نویسنده دارای استعداد داستان نویسی است و از همین کتاب او پیداست که برخی از چم و خمهای این رشته ظریف هنری رامی شناسد. بین چهره های داستانی، سیمای «عمه تارا» بهتر از سیماهای دیگر وصف شده و به نمایش درآمده است. گفته ها و اطوار او ویژگیهای اخلاقی و اجتماعی او را خوب نشان می دهد. او زنی سرزنده، خوش محضر و مطایبه گوست و بر خود تسلّط دارد. واکنشهای او به هنگام عدم حضور نرگس در مجلس

خواستگاری که به معنای نپذیرفتن پسر اوست و در جاهای دیگر طبیعی و زنده است:

**بدترین این لحظه ها (لحظه های مفقود شدن حمید) وقتی بود که عمه تارا به خانهٔ آنها آمد. او با نرگس حرفی نزد امّا برادرش آقا یوسف را بغل کرد و به گریه افتاد و در همان حالت گریه به برادرش گفت: دیدی برادر چه خاکی به سرمان شد؟ می بینی (که) این جوانها چطور خانواده مان را به خاك سیاه نشاندند؟**

**بعد در حالی که سعی داشت خود را آرام سازد، زیر لب چند بار تکرار کرد: امان از جوانی! امان از خیره سری!**

**نرگس خوب می فهمید که حرف های عمه تارا خطاب به اوست.** (۲۴۴)

صحنهٔ اسارت حمید و هادی به وسیلهٔ گروه مخالف و صحنهٔ بعد، که حمید از غفلت «رستم بیگ» استفاده می کند و او و رانندهٔ ماشین را می کشد و سپس با هادی از مکان حادثه می گریزد، و صحنهٔ اعدام «رشید» که به سود مبارزان خودی در جبههٔ گروه مخالف فعالیّت دارد و سپس راز کارش برملا، و به این گناه به مرگ محکوم می شود، خوب به نمایش درآمده است. صحنهٔ تنها ماندن معصومه در خانوادهٔ شوهر و آنگاه که وی به واقعیت قضایا (نفرت مادر شوهر و دندان طمع تیز کردن برادر شوهرش نسبت به خود) پی می برد، غم انگیز است:

**سکینه (زن سیدعلی) چیزی در دیگ می ریخت و گریه می کرد. سکینه با دیدن معصومه، اشکهایش را پاك کرد و رو از او برگرداند. امّا لحظه ای بعد برگشت و با همان چشمان اشکبار او را نگاه کرد.**

**مثل کسی که عملاً قصد داشته باشد حالت گریان خود را به دیگری**

نشان دهد.

معصومه آرام دست بر شانهٔ او گذاشت و پرسید: چه شده؟

سکینه با همان حالت گریان برگشت... و گفت: یعنی نمی دانی؟ یعنی تو خبر نداری؟

معصومه متعجّب و حیران، جاری خود را نگاه کرد. سکینه با همان حالت اما با صدای آهسته تری گفت: اگر راست می گوئی، بگذار و برو. تو از این خانه چه می خواهی؟ نمی بینی (که) این مرد چه به روز من می آورد؟...

معصومه ناگهان همه چیز را فهمید. پاهایش سست شد و کنار دیوار نشست. در یک لحظه پیر شد، رنگش پرید و از آشپزخانه بیرون رفت. (۳۱۴ و ۳۱۵)

عبارتی نیز در کتاب دیدم که از لحاظ رزمی، از جهتی و از نظر عرفانی از جهت دیگر، طُرفه است و این عبارت مرا به یاد صحنه ای از ***جنگ و صلح*** *تالستوی* انداخت. آنجا که *پرنس آندره* در میدان نبرد زخمی شده و در زیر درخت بلوط کهنی، یکه و تنها و در حال احتضار افتاده است و بین زندگانی و مرگ در نوسان است. عبارتی که در اینجا بر قلم تالستوی جاری شده، به نحوی دیگر در «عشق سالها» تکرار می شود.

حمید پس از گریز از اسارت در تاریکی شب دور از هادی که مجروح شده در فراز کوه کنار سنگی نشسته و دربارهٔ زندگانی و مرگ تفکّر می کند:

هر روز و شب چه اتفاق ها که نمی افتد ولی زندگی همچنان ادامه

دارد... ستاره ها به گردش خود ادامه می دهند، ابرها در کار باریدن هستند و زندگی بی خیال و آرام ادامه دارد. مرگ و نیستی در برابر این زندگی چقدر حقیر و ناچیز است.

انگار با مرگ هیچ کس زندگی تعطیل نمی شود. آری زندگی جوشان است. مثل درختی که کنار نهر آبی باشد و در هوایی لطیف و هر لحظه جوانه های تازه ای بزند.

زندگی آدمی درخت تنومندی است که در برابر همهٔ هجوم ها مقاومت می کند و با بی باکی و سربلندی به راهش ادامه می دهد. زندگی ملتها هم چنین است. (۸۰)

عبارتی است بسیار مشابه دیدگاه و سخن *تالستوی*؛ و به احتمال بسیار از «جنگ و صلح» برداشته شده است.

با توجه به این نکته که «عشق سالهای جنگ» نخستین گام نویسنده در عرصهٔ داستان بزرگسالان است (داستانهای پیشین او در زمینهٔ داستانهای نوجوانان بوده است) و با درنظر داشتن این موضوع که در همین کتاب نیز صحنه های خوب پرداخت شده و سخنان سنجیده کم نیست، می توان امیدوار بود که او با غور بیشتر در نظم و نثر کهن پارسی و تعمّق بیشتر در ساختار رومان ـ به ویژه ساختار رمانهای جدید، به مراتب بالاتر داستانی دست یابد و رومانی که منظره ای عامتر و موضوعاتی عمیقتر دارد، ارمغان دوستداران هنر داستان نویسی سازد. □

# گلاب خانم*

(قاسمعلی فراست)

---

* گلاب خانم، چاپ نخست، ۱۳۷۴

داستان «گلاب خانم»، داستان بومی است. محیط، فضا و طرز زیست اشخاص آن همگی بومی است و رویدادهایش در جبهه، بیمارستان و در یکی از محله‌های جنوبی تهران می‌گذرد. بیشتر اشخاص داستانی از طبقهٔ متوسط مردم جنوب شهر و از بازاریان هستند و گاه رزمندگان روستایی نیز به روی صحنه می‌آیند. موسی- که در جبههٔ جنوب است- در مراسم عقدکنان خود با «گلاب خانم»، 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 حتی 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 همه جا سر می‌زند. میرزا نیز از فراق فرزند نالان است، سرگشته و عصبی است و به کارهای دکانش (عطّاری) نمی‌رسد. از کار

فرزند سردرنمی‌آورد. گاه به سخنان مرتضی دوست موسی ـ که از جنگ و شهادت سخن گفته بود ـ می اندیشد و در حیرت است که این حس و آگاهی که جوانها پیدا کرده اند از کدام سرچشمه ای پدید آمده است. در این میانه گلاب و گلی معلّقند و نمی دانند چه کنند؟ آیا بنا به القای پدر و مادر نامزدی خود را به هم بزنند و به خانهٔ شوهر دیگری بروند یا بنا به الهام از دل و عواطف خود، بسوزند و بسازند و در انتظار نامزدشان بمانند.

نیمی از داستان «گلاب خانم» را می توان مرحلهٔ «گسستگی» نامید. در این مرحله اضطراب و دلواپسی، همه را دربرگرفته است و بیشتر اشخاص داستانی در رنج و التهاب بسر می برند. بخشهای پایانی داستان، شرح مرحلهٔ «پیوستگی» است: ایام هجران به سر می رسد و گره مشکلها گشوده می گردد. این دو بخش در تقابل با هم قسمی هماهنگی به وجود می آورند. رسول از حال تردید بیرون می آید، موسی ـ اگرچه معلول شده ـ از جبهه باز می گردد؛ و این هردو به سوی نامزدهای خود می آیند. سوگ و مویه و آوارگی پایان می گیرد و دوستان به دوستان می رسند و گلی و گلاب به خانهٔ بخت می روند. در این میان، میرزا که متحول شده دکان را به موسی می سپارد و با اینکه پیر است به جبههٔ نبرد می رود، موسی در کنار گلی اکنون فراغتی دارد امّا مدام مترصد است که به صحنهٔ نبرد بازگردد. کریم ـ جانباز روشن بین ـ که می داند موسی بیشتر به دلیل جراحات صورتش می خواهد به جبهه برود و از استهزای مردم بی خبر بگریزد، به او می گوید:

«صبر کن. جبهه را باید بخاطر جبهه رفت. هروقت 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 شانه اش زد که: آن روز خیلی دیر نیست آقا موسی.» (ص ۲۶۲)

اشخاص داستانی «گلاب خانم» ـ چه خانوادهٔ سرهنگ، چه خانواده میرزا، همه در یک جهت و بر یک باورند. فقط سرهنگ (پدر گلاب) و خسرو (شوهر لیلا و داماد میرزا)، تا حدودی «دگر اندیشند.» سرهنگ بازنشسته به شاه مخلوع علاقه دارد و خسرو، که فردی کاسبکار است، منحصراً به پول و درآمد می اندیشد. او حتی زمانی که موسی با چهرهٔ زخمی و جانهٔ به اصطلاح داغان شده به خانه می آید نه به فداکاری او بلکه به پول و درآمد فکر می کند. چنان که به موسی می گوید:

«ناسیونال داره به جانبازها ماشین می ده. باید بجنبی .شامل تو اهم می شه. ان شاء ا... گلاب خانم را با همون پیکان سفید یخچالی که می گیری 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 حتی پرونده اش را هم حالا تشکیل نداده بود.» (ص۱۹۴)

خسرو جایی دیگر، از جنگ استقبال می کند؛ البته نه برای دفاع از ایمان و میهن بلکه به علت درآمدی که در زمان جنگ نصیبش می شود. مقداری جنس در انبار دارد. می خواهد اگر حمله ای در کار باشد نفروشد و اگر باشد بفروشد! زیرا هنگام حمله قیمت اجناس بالا می رود

و زمانی که حمله ای در بین نیست بهای اجناس افت می کند. او در پاسخ این پرسش که اگر جنگ تمام شود چه وضعی پیش می آید، می گوید:

«اون وقت آب از دماغ خیلی ها سرازیر می شه. نه، خدا کنه یه مدت دیگه وضع همین جور باشه. دو سال، جون تو اگه فقط دو سال دیگه جنگ طول بکشه، من یکی که بسم است. به خصوص اگه هرچند وقت یه بار حمله هم باشه. چی می شه. سکّه!» (ص ۱۹۶)

پافشاری او در این زمینه چنان است که هم موسی را به بنیاد می برد و برای او پرونده درست می کند و هم با وکالتی که از وی گرفته موفق به دریافت پیکان می شود و شاد و قبراق سوار بر پیکان در خیابان جولان می دهد.

دورهٔ انتظار گلی و گلاب، که وضع مشابهی دارند، بسیار سخت و جانفرساست. این دو دختر به نامزدهای خود علاقه مندند. امّا نمی دانند چرا آنها پاپس می کشند. «راز» رسول و موسی یکی از گره های قصه است که با سیر پیشروندهٔ آن باید گشوده گردد. رسول اینک از جبهه به خانه باز آمده است امّا از دیدار گلی گریزان است و از افشای «راز» خود حتی با مادرش سرباز می زند. اگرچه در جمع جانبازان می گوید:

«من شیمیایی ام. کدومتون اجازه می دید دختر معصوم مردم را بیارم خونه و این زهر واگیردار را بریزم به جونش».

ولی کریم به او می گوید:

«کی گفته شیمیایی واگیر دارد؟ راستش من همهٔ این قضایا را می دونستم... چند نفر سراغ داری که از این زهر وا گرفته باشند.

ـ به فرض که این طور نباشد، چند نفر را بشمارم که بخاطر [به علت]

شیمیایی بودن و قطع نسل طلاق گرفته اند یا به تردید گرفتن و نگرفتند.

مرتضی گفت: چرا همین را به نامزدت نمی گی؟ چرا نمی گی که ممکن است بچه دار نشیم؟ از کجا مطمئنی که قبول نکند؟» (ص ۱۸۴)

وضع موسی از این دشوارتر است. او که در جبهه از ناحیهٔ صورت و فک مجروح شده و قیافه ترسناکی پیدا کرده به هیچ رو حاضر نیست با گلاب رویارو شود. دیگران، به ویژه بچه ها، همین که چهرهٔ او را می بینند وحشت می کنند و عابران کوچه و خیابان از او روی برمی گردانند. او در بیمارستان جانبازان در تهران، تنها، مجروح و نومید رنج می برد. چهره اش را در آینه می بیند: کنج لب و لپ چپش تا گونه در هم مچاله شده است و گره خورده. 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.

«چروك چهره را دست کشید. چین و واچین و زخم جوشها را زیر دست لمس و باور کرد. چهره، مصدوم بود و آنچه می دید به بیداری بود. مستأصل و درمانده دل به آینده ای داد که در همش می مالاند و از جمعش می تاراند.» (ص ۹۲)

موسی پیش از مجروح شدن چهره ای باطراوت و چشمانی زیبا داشته و در نبرد دلیرانه و چالاك پیش می رفته امّا اکنون مردی است منزوی که خود و نشانیهایش را حتی از مادرش پنهان می کند. از جمع و حتی از همرزمان خود فراری است؛ مدام به گلاب می اندیشد امّا گمان می کند گلاب با دیدن چهرهٔ هراسناك او پا به گریز خواهد گذاشت. پدر و مادرش مدتها در پی یافتن او به این در و آن در می زنند تا سرانجام وی را می یابند و به خانه باز می آورندش. موسی چهره اش را در باند و دستمال

می پوشاند و خود را در اتاقش محبوس می کند و به بهانه هایی، از دیدار دیگران، ـ حتی گلاب ـ سر باز می زند. این دوران انزوا و در خود فرورفتگی موسی صعب و طولانی است. گلاب گهگاه به دیدنش می آید ولی موفق به دیدن چهره اش نمی شود. خواهرش (لیلا) می کوشد کودکان خود را به دیدار دایی شان عادت دهد، ولی به نتیجهٔ معکوس می رسد. به طوری که دیگر بچه ها هم حاضر نیستند به خانهٔ پدربزرگ و مادربزرگشان بروند. کاسهٔ صبر خانواده سرهنگ نیز لبریز شده و آنها می خواهند دخترها را به خواستگاران مناسب دیگری شوهر بدهند، حق هم دارند، زیرا رسول و موسی نه پا پیش می نهند و نه نامزدی شان را با گلی و گلاب به هم می زنند. در این میان، میرزا (پدر موسی) درد دیگری دارد: او مدام به فداکاری جوانها می اندیشد و در حیرت است که سرچشمهٔ این عشق و ایثار جوانها، کجاست؟ دیگر با موسی کاری ندارد. جوانش به خانه بازآمده است و اگرچه مجروح و بدقیافه شده، به هرحال زنده است و سلامت خود را بازیافته. 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 کشیدهٔ مسلمان و ایرانی است. او به زودی خود را با وضع تازه تطبیق می دهد و به رضای الهی راضی می شود. امّا از بحران روحی شوهرش سردرنمی آورد. آسیه دریافته است که میرزا در آستانهٔ وضع جدیدی است و درد روحی او به وضع موسی بستگی ندارد بلکه خودش درگیر و دار قضایای تازه ای است، امّا از تشخیص این بحران ناتوان است. با این حال شکیبایی می ورزد و می کوشد 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 هیچ وجه نمی‌خواهد دست از نامزدش بردارد. حتی 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 ترسناك 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 بچه‌ها نشان می‌دهد تا تأثیر آن را در چهرهٔ گلاب کشف کند:

«برای دیدن تأثیر ترس دخترك از او، چشمهای گلاب را پایید. گلاب حرف دخترك [مامان! 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 حس می‌کرد. موسی جوابش را گرفته بود. وازدگی گلاب را از حرف دخترك دیده بود حالا، هم شادمان بود و هم دلنگران. شادی‌اش از اینکه گلاب مصیبت وی 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 تکان تکان خورد تا گریه سردهد. امّا خوددار گفت: نتونستم موسی، نتونستم.

ـ دوستت دارم گلاب.

این را بی اختیار گفت موسی. آرام گرفت گلاب... حس کرد گرد غمش داس 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 می کنند و موسی را نیز با همین منطق، با زندگانی آشتی می دهند. از پذیرش یا عدم پذیرش خلق بی نیازند، زیرا با خدا معامله کرده اند و خواست او را طلبیده اند. می گویند 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 بی ریب و ریاست نه انتظار تحسین از دیگران. این چند تن گروهی تشکیل داده اند و در این مجمع مشکلات خود را با خود درمیان می گذارند و می کوشند خود را به مرتبه برتر و آشتی با زندگی و ادامهٔ کار ایمانی برسانند.

«کسانی که ندونن چرا جنگیدن، از جانبازیشون زجر می کشن. مصیبت اینها دوتاست مصیبت اوّل از دست دادن سلامتی است و مصیبت دوم صبر نکردن بر اون... اینها زجر می کشند. هم زجر می کشند و هم اجر نمی برند. نهال را کشته اند امّا در معرض طوفان یله اش گذاشته اند و انتظار میوه هم دارند.» (ص ۲۲۱)

موسی و رسول مزد شکیبایی خود را می گیرند: گلی و گلاب (به ویژه گلاب) فداکاری نامزدهایشان را قدر می نهند و بخت خود را در همصحبتی رسول و موسی می جویند و می یابند.

جمع بندی این قضیه را از زبان آسیه می شنویم :

«از همون اول می دونستم. این گیسها را توی آسیا که سفید نکرده ام. می دونستم که از گفته اش برمی گردد. زمان می خواست. خامند اینها، بچه اند. کوتا روزگار پخته و آبداده شان 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 بچه ام زد بیرون، آن دستمال لعنتی را بالکل کنار زده و چسبیده به زندگی اش.» (ص ۲۵۶)

در پایان گلی و گلاب به خانه بخت رفته اند و رسول و موسی با نامزدها و زندگانی شان آشتی کرده اند 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 به ویژه طرز زیست طبقهٔ بازاری (طبقهٔ میرزا از سویی و خسرو داماد او از سوی دیگر) و رفتار و گفتار زنان طبقهٔ متوسط اجتماع خوب نوشته شده است. نویسنده در ایجاز کوشیده است و کار او کمتر به اطناب ـ که از اجزای جدانشدنی رومانهایی که امروز نویسندگان ما می نویسند شده است ـ می کشد. نثر اغلب ساده و روان است و در برخی صحنه ها شاعرانه و حتی قدیمی می شود. زبان داستان همان است که بیشتر داستان نویسان ما به کار گرفته اند و می گیرند و سنگ بنای آن را *جمال زاده* و *مشفق کاظمی* (در «یکی بود یکی نبود» و «تهران مخوف») گذاشته اند. نویسنده در وصف و نقل، زبان رسمی به کار

می برد و در گفتگوها کلمه ها را می شکند و به گویش تهرانی نزدیک می شود. در مثل در وصف و نقل می نویسد:

«سر پدر را که بر شانه حس کرد و دستهای او را که به جفت بازوهای خود، بی اختیار خود را به بغل پدر یله کرد و عین بچگیهایش گریه سر داد.» (ص ۱۴۸)

یا: شعله های گرم دوباره بر تن موسی زبانه کشید. چیزی در درونش جوشید، او را خواند و به سمتش دست دراز کرد. موسی بی اختیار دستش را فشرد. گلاب خندید. موسی را بیدار و به ناز کردن و عشوه دید.» (ص ۱۵۶)

و در خطاب اشخاص به یکدیگر می نویسد: «از دوستان موسی هستن» (ص ۳۰)، «آقا ترا خدا جون عزیزهات چیزیش نبود؟» (ص ۳۱)، «اگه ندیده بودیم از کجا می دونستیم که امروز عقد کنونشه؟» (ص ۳۴)، «دایی جان وایسا برات شربت بیارم.» (۲۰)، «تارهای سفید مو حالا لابه لای تارهای سیاه، سپیدیهای تنیده شده وغ می زد.» (ص ۱۳۶)، «خدا به داد مادرت برسه جوون.» (ص ۱۳۷)

نویسنده از ظرفیت و غنای فولکلوریک زبان ـ کم بهره گیری می کند و عبارتها به ویژه وصفها و نقلها بیشتر به زبان معمول و رسمی است. امّا آنجا که از این ظرفیت و غنا بهره می گیرد، کلامش جنبهٔ داستانی بیشتری می یابد:

«گلاب سرخ و سفید شد و این پا و آن پا کرد» (ص ۲۶)، «خون در کاسهٔ چشمهای سرهنگ دوید» (ص ۳۳)، «عطر برنج دودی از حیاط بیرون زده و محل را برداشته بود» (ص ۳۷)، «تنها ملچ ملچی کرد و تن از این پهلو به آن پهلو داد» (ص ۱۵۱)، «به رسول از گل نازك تر نباید

گفت» (۶۸)، «رمق روشنایی دیگر رفته بود» (۱۲۲)، «سرما دوباره به هروله در تنش تنید.» (۱۵۵)

در وصف مناظر و حالات زن به ویژه با توصیفهای شاعرانه سروکار داریم:

«صدای بوق بوق و کف و سوت و هلهله کوچه را پر کرد. گلاب همپای بلورخانم که اسپندان 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. اول بلور خانم پیش رفت. دانه های اسفندی که بر آتش افشانده بود، ترق و توروق می‌ترکید و بو و دودش کوچه را می‌انباشت. سکه ها و نقلهای رنگارنگی را که از قبل مهیّا داشت روی سر تور پیچ «گلی» شادباش کرد. جفت گونه های گل انداخته عروس را بوسید. اسپندان را به دست خواهرش ملک تاج 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 تور، تنپوش او بود... گلی دویدن اشک را در چشمخانهٔ آهویی گلاب دید.» (ص ۲۰۸)

برخی جمله ها خالی از مسامحهٔ لفظی نیست و اگر ساده تر نوشته شده بود، موثرتر از آب درمی‌آمد. در مثل جمله های زیر:

«وقتی دید [که] دل گلاب را برده و «نه» اش تنها عرض خود را می‌برد...» (۲۹) «نه»اش گوشنواز نیست. بهتر است نوشته می شد: پاسخ منفی اش.

«[سفره را] بندازیم؟» (۳۰). «بیندازیم» یا «پهن کنیم»، بهتر است.

«شولیدگی اش را بیشتر خواند» (۳۳). او را شولیده‌تر دید.

«زن، او را منتظر و جوان را به نماز دید.» (۴۲) نثر خیلی قدیمی است.

«لبهای او را همچنان بر هم دوخته دید.» (۷۰) 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 خودم هضم نشده.» (۸۹). تعبیر خوبی نیست. «چیزی که خودم هنوز خوب درنیافته‌ام»، بهتر است.

«می خزید و می یلید.» (۱۱۳) ظاهراً مصدر «یلیدن» جعلی است: مصدر مرکب «یله شدن» مصطلح است.

«گلاب هنوز توجیه خبر نبود.» (۲۵۸) بهتر بود که نوشته می‌شد: «هنوز خبر را درست متوجه نشده (یا درك نکرده) بود.»

در متن اشعاری از *حافظ* و *سعدی* و *فایز* آمده، که جایش در رومان نیست. اگر مصراع یا بیتی از این اشعار در حسب حال اشخاص می‌آمد عیبی نداشت. ولی به این صورت، پذیرفتنی نیست.

داستان از زاویهٔ دید دانای کل و گفتار سوم شخص نقل می‌شود. این به خودی خود عیبی ندارد. زیرا در این شیوهٔ بیان، دست داستان‌نویس برای گسترش ماجراها و جستارها بازتر است. البته شیوهٔ کار ربطی به

رومان نو ندارد و شیوهٔ رومان نویسان قدیمی است. اگر از کلام و شخصیت خسرو و سرهنگ و این جمله ها که در پایان کتاب آمده: «این تکلیف... برای مجریان قانون نیست... فاصله فقیر و غنی را می بینی؟» (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 می برد. تحوّل شخصیت اشخاص از جمله موسی و پدرش میرزا در همان جهتی پیش می رود که داستان نویس می خواهد. در شیوهٔ رومان نقال، انسانها هویتی همیشگی دارند و در دو صف نیک و بد تمام عیار بخش شده اند. به همین دلیل خسرو و سرهنگ که دارای آرمانهای میرزا، موسی، کریم و مرتضی... نیستند، از اشخاص بد و شرور به شمار می آیند. این موضوع حتی تا آنجا پیش می رود که بر گفتار سرهنگ نیز سایه می اندازد و نویسنده قرقگاهی می سازد که حاکم بر گفتار «اشخاص بد» داستان نیز می شود و یکی از مصادیق آن، این سخن سرهنگ است:

«اگه یک تیپ، فقط یک تیپ از این جوونهای وفادار داشتم، رفتن اعلیحضرت رو عقب می انداختم.» (ص ۳۴)

به ظاهر سرهنگ میل به حقیقت گویی 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 می خواست به تمامی حرف بزند باید می گفت: «اعلیحضرت را دگربار بر اورنگ شاهی می نشاندم.» دیرتر رفتن آریا مهر (!) «فراری» که گرهی از گرههای مشکل سرهنگ و همانندهای او نمی گشود!

نویسنده همچنان که مونولوژیسمش اجازهٔ سخن گفتن تام و تمام را

به «ضدقهرمان ها» نمی دهد، در کار یکسان کردن گفتار و جستار «قهرمانها» کوشاست. متن کتاب و این جمله، شاهد صادق آن است:

«میرزا ناگهان یاد حرفهای نقاش افتاد. فکر کرد حرفهای اینها چقدر به هم نزدیک است.» (ص ۵۰)

آدمهای داستان «گلاب خانم» دو دسته شده اند: خوب و بد، سیاه و سفید، باورمند و غیرباورمند. این، نتیجهٔ حاضر و ناظر بودن نویسنده در برابر رویدادها و اشخاص است. افزون بر این زمینهٔ اجتماعی رومان، بسیار کمرنگ است و در آن از کنش و واکنش سالهای جنگ، و آن شورها و تلاطمها و تخاصمهای دههٔ شصت خبری نیست. اشاره های اندك خسرو به وضعیت سرمایه اندوزی عده ای در آن سالها کافی نیست. اتفاقاً اگر نویسنده به منطق گفتگو (دیالوژیک) می گرایید و اجازه می داد که خسرو و امثال او آزادانه تر سخن گویند، فداکاری و قهرمانی رزم آوران را بیشتر نمایان می ساخت. همچنان که توفیق سپاه روس و سردار آن، *کوتوزوف*، پس از حمله های برق آسای سپاه *ناپلئون* به روسیه و تسخیر پایتخت کشور ـ مسکو ـ بیشتر نمایان می گردد. و این طبیعی است. انسان در بیماری است که به دریافت معنای تندرستی می رسد و در کویر و درحال تشنگی است که قدر آب را می داند. (تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی؟)

راستش این است که شخصیتهای رومان ـ به عکس شخصیتهای رمانس ـ شخصیتهایی هستند دارای مشکل و بحران؛ و این بحران فقط بحران وجودی و واقعیت «گناه» (که نویسنده «گلاب خانم» در چند جا بر آن تأکید دارد) نیست. بحران دوره ای 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* ودیگران نمی‌توان گشود. شباهت اوصافی مانند اوصاف زندگانی و طرز زیست و گفتار موسی و رسول، که شهری هستند، و مبارزان دیگر، که از روستا آمده اند، یا شباهت کامل کردار ایشان که منشأ طبقاتی متفاوتی دارند، به ساختار رومان آسیب بسیار وارد کرده است. نویسنده در کار خود انگشت بر نقطهٔ حساسی گذاشته، ولی زود از آن درگذشته است. کار نویسنده البته در زمینهٔ زنده نگاه داشتن خاطرهٔ رزمندگان و قهرمانیهای آنان ارزنده است، و نویسندگان، موظفند آن دلاوریها و ایثارها را بنویسند و باز بنویسند. امّا در همان زمان، همهٔ ما باید بدانیم که همزمان با وظیفه مند بودن در برابر آرمان خود، در برابر ساختار هنری رومان نیز موظفیم و مسؤولیت داریم؛ باید بدانیم که کار ما را آیندگان نیز خواهند خواند و با معیارهای هنر خواهند سنجید. اتفاقاً 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 بوده اند و مشغلهٔ عمدهٔ شان خداجویی بوده است. امّا اینان در همان زمان تحولات اجتماعی را به خوبی دریافته و ترسیم و تصویر کرده اند، و همچنین، توانسته اند مرز زیست بشری را بشناسند و حالات و روان شناسی این حالات را عرضه کنند. نمونهٔ شاخص این نوع ایستار را در «منطق الطیر» *عطار نیشابوری* ـ و به ویژه در داستان «شیخ صنعان» او و در داستانهای «مثنوی» *مولوی* و در حکایات *سعدی* ـ از جمله در «برصیصای عابد» او می بینیم. *شیخ صنعان* پس از عمری عبادت و زهد، عاشق دختر ترسایی می شود و به وادی گناه درمی غلطد و می می خورد و زنّار می بندد و خوکبانی می کند؛ در پایان قصه، «بخشایش ایزدی در مناهی»

دستگیرش می‌شود و رستگارش می‌سازد. *برصیصای عابد* در «مجالس» سعدی، حتی به این پایان خوش نیز نمی‌رسد، و پس از ارتکاب گناه، بالای دار می‌رود. نویسندگان امروز ما که از لحاظ صناعت داستان نویسی امکانات بیشتر دارند باید از این امکانات بیشتر بهره گیرند و غموض زندگانی بشری را بهتر مجسم سازند. راه آن نیز ره یافتن به عملکرد و غنای زبان و شخصیتها و درونی کردن زبان داستانی و منطق متناقض و متضاد واقعیتهاست.

در «گلاب خانم»، خسرو و سرهنگ و حتی مادر موسی (آسیه) و نامزد موسی (گلاب) می‌بایست با آزادی حرف می‌زدند و بر حسب شخصیت 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 در داستان گردد. زیرا این قسم ظهور و تجسّم، واقعیت درون و برون آدمها را بهتر نشان می‌دهد، و تا دل واقعیت و شخصیت اشخاص رسوخ می‌کند.

در دیدار گلاب با موسی می‌خوانیم:

«دستمال سفیدی که چهرهٔ موسی را دورتا دور قاب گرفته بود، لای چنگ موسی مچاله شد و سنگینی چانهٔ قیقاج رفته او در نگاه گلاب چنبر شد. موسی در چشمهای گلاب که چون دو دشت تماشایی رو به چشمهایش باز شده بود، زُل زد تا تأثیر گفته هایش را در آنها بخواند. او جواب را از نگاه گلاب می‌خواست نه از زبان گلاب.» (ص ۱۹۳)

این، یکی از فرازهای حسّاس رومان است، و اینجاست که گلاب در هنگامهٔ آزمون و تحولی شخصیتی است. امّا ناگهان نویسنده، صحنه و

ادامه آن را قطع می کند و خسرو را وارد میدان می کند:

«چاکر آقا موساییم... گلاب چادر بر سر کشید و حس کرد همهٔ حرفهایی که برای زدن داشت بر دلش ماند... تنها توانست به اعتراض آمدن خسرو بگوید: خروس بی محل.» (ص ۱۹۳)

این خروس بی محل و این «صدای مزاحم»، سرچشمه گرفته از مونولوژیسم نویسنده و قرقگاهی است که این منطق به وجود می آورد.

با این حال، داستان «گلاب خانم» ـ که به نظر می رسد پاسخی باشد به «عروسی خوبان» نوشتهٔ «مخملباف» ـ از بُعدی خوش بینانه نوشته شده است و نویسنده اگرچه ناراحتیها و رنجهای مبارزان جبهه و معلولان نبرد را نشان می دهد، حضور ایشان را در خانواده و در معابر به نمایش می گذارد. این حضور البته در آغاز همراه با واکنشهایی است نابیوسیده، ولی به تدریج به طور طبیعی در دانستگی مردم جا می افتد و به ویژه مردم عادی و خانواده ها به درك اهمیت کار جانبازان پی می برند و آنان را با آغوش باز می پذیرند و به گرمی از ایشان استقبال می کنند. داستان در این زمینه به تجسّم مسائلی می پردازد که داستان نویسان دیگر کمتر به آن پرداخته اند یا به این خوبی آن را تصویر نکرده اند.

# باغ بلور*

(محسن مخملباف)

---

*. چاپ نخست ۱۳۶۵

محسن مخملباف از نویسندگان و فیلمسازان و فیلمنامه نویسان مهم دههٔ ۶۰ و چند سال اخیر نویسنده و کارگردان پرکاری است. آثار او به ویژه فیلمهایش آراء متفاوت و حتی متضادی را بوجود آورده است. اما در این تردیدی نیست که او نویسنده‌ای با استعداد و فیلمسازی هنرمند است. در همه آثار او صبغه‌ای دینی دیده می‌شود اما او در بیشتر آثار خود متوجه نقد اجتماعی و بیان دشواری‌های روحی و مسائل مربوط به زندگانی اجتماعی مردم امروز است. قصه‌های او البته در قیاس با فیلمهایش چندان خوش ساخت و پُررنگ نیست و به همین دلیل می‌توان گفت که او اساساً در نمایش (درام) توانایی بیشتری دارد.

او آثاری را که ساخته است به سه دسته مشخص تقسیم می‌کند و می‌گوید: دسته اول متکی به برداشت‌های صرفاً مذهبی بودند. در مرحلهٔ دوم به ساختن فیلم‌هایی روی آوردم که می‌توان آنها را اجتماعی نامید. مرحله سوم آثاری است که مضمون آن انسانی است... بارها گفته‌ام و باز هم می‌گویم که مشکل ریشه‌ای جامعه، بی‌فرهنگی است [و برای رفع آن] باید به ریشه‌ها پرداخت. من انسانی مذهبی هستم. مذهبی به این معنا که به وجود خدایی که خالق همه موجودات عالم است اعتقاد دارم... دوران برخورد قهرآمیز با حکومت‌ها سپری شده است. روش قهری نه ثمربخش بوده نه درست. حالا دیگر وقت آن رسیده

است که روشنفکران برای فعالیت در جامعه به شیوه های خردمندانه تری روی بیاورند.[۱] یکی از فیلم های اولیهٔ مخملباف «استعاذه» است که در میان سه اثر سینمایی وی تا این جا (توبه نصوح و دو چشم بی سو دو فیلم دیگرند) بهترین کار اوست. در «استعاذه» پنج انسان سرگشته در سفری بی آغاز و بی انتها، در معرض هجوم وسوسه های شیطان قرار می گیرند. یکی از آنها که از جمع گریخته است در دریا جان می دهد، دیگری خودکشی می کند. نفر سوم که قصد قتل کرده است خود قربانی می شود. دیگری خود را به دریا می زند و غرق می شود و آخرین نفر که توان مقابله با وسوسه های شیطانی را در خود می یابد به سوی رستگاری می رود.

فیلم با بیانی تجریدی و به کمک شخصیت های بی نام و نشان با ابعاد انسانی (که بیشتر نمونهٔ نوعی اند) می خواهد چگونگی سلطهٔ شیطان (نفس اماره) را به انسان تصویر کند و راه غلبه بر آن را نشان دهد. رویدادها، زمان و مکان ندارد و این مسألهٔ همیشهٔ انسان است در طول تاریخ. قایقی در دریائی موهوم، بعد جزیره ای وهم انگیز، مکان استعاری رویدادهاست. فیلم افزوده بر کلیتش، در جزئیات نیز گرایش بسیار به بهره گیری از نماد و تمثیل دارد. قایق کوچک نشانهٔ عرصهٔ زندگانی و دنیاست و دریای بی کران نماد کل هستی و تاریخ. سرگردانی قایق نیز به ویژه پس از آنکه سرنشینان آن پارو را از دست می دهند، نشانه ای از سرگشتگی انسان هاست. انسان هایی که هنوز بر درون خود چیره نشده اند... سفر برای جمع، حرکت برای آزمون و برای مردی که مقاومت می کند، حرکتی است به سوی تزکیه و تسلای روحی. او

---

۱. روزنامه صبح، ص ۴، سه شنبه ۷ آذر ماه ۱۳۷۴، شمارهٔ ۳۳

وجدان آگاه جمع است. شیطان هر زمان به رنگی در می آید و تغییر رنگ و چهره و لباس او به سادگی، گوناگونی رسوخ وسوسه های شیطانی را نشان می دهد.[۱]

این فیلم با اینکه از آثار آغازین مخملباف است توانایی او را در ساختن آثار دراماتیک نشان می دهد و در همان زمان اجراء فیلم آن در ۱۳۶۴ می شد حدس زد که در سینمای ایران فیلمسازی هنرمند ظهور کرده است. قصهٔ کوتاه «محبوبه های شب» (۱۳۶۵)، گرچه قصه ای نیمه تخیلی است نیز نشان می دهد که نویسنده از پیچ و خم نویسندگی باخبر است و فقر و محرومیت را تجربه کرده است. این قصه حدیث نفس کودکی است با خود او. مادرش او را به زور خوابانده و خود به خواب رفته است. ظهر است و سکوت و خیال. کودك بر گلیمی خوابیده است خرمگسی که زیاد وزوز می کند کودك را به کشتن خود می خواند. در این زمان که پنج ساله است با دختری از خیال و خانهٔ، همسایه ـ که بزرگتر از اوست ـ ازدواج می کند. اگر بچه ای می داشت که در تنهایی آن ظهرهای خوابزده به گردشش می برد، سوار چرخ و فلکی می شدند و از بالا و بغل می چرخیدند. در اتوبوسی که مادرش را از بیمارستان کارش به خانه می آورد، زن ها را می بیند. همه شان در بغل مادرهایشان بودند. مادر کودك به آنها می گوید: کوچولو عروس من می شی؟ اما او خیلی از آنها را دوست ندارد حتی آن یکی را که بیسکویت های مک زده اش، دور دهانش چسبیده و موهای فری دارد. کودك در خیال خود پسری دارد به نام: صندل. کارهای خود را به او نسبت می دهد. او را از مادر مخفی کرده است. مادر هر دو را کنار

---

۱. گنگ خوابدیده، منتخب آثار، ۳/۱۱۲

حوض می شوید و سپس آنها گرگم بهوا بازی می کنند تا غروب بیاید و محبوبه های شب باز شوند.

در این قصه فقر مادر و کودکی فقیر و محروم به زبانی شاعرانه و ایمائی بیان شده است.

حوض سلطون (۱۳۶۳) «رومانی» اجتماعی است به روایت زنی شوریده بخت به نام عزت سادات. چیزی که بیشتر از همه در این داستان چشمگیر است وصف فقر و رنج مردم فرودست جامعه است. بخش های نخست داستان در این زمینه خوب پرداخته شده امّا در بخش های بعد کتاب به غلطک تبلیغی و توصیف عریان درگیری های سیاسی می افتد و جاذبه اش را از دست می دهد. حوض سلطون البته داستان کوتاهی است که بیش از اندازه بسط یافته. داستان «نظارت گر» است و واقع گرایانهٔ ساده که در بخش های پایانی به وصف مبارزه ضدستمشاهی می پردازد و از این قسم داستان در دههٔ ۶۰ زیاد نوشته شده و در بُن مایهٔ آن طرح مشکل متناقض اجتماعی یا تاریخی موجود نیست.

شوهر عزت سادات مرده و او معاش خود و پسرش حسین را از راه رختشوئی و خدمتکاری بدست می آورد و برای اینکه سرآوری پیدا کند می خواهد شوهر کند «این چند وقته از تک و دو افتاده ام. بچه م حیوونکی دربدره. چقدر گونی کف کارخونه بکشم؟ چقدر مستراح پاك کنم؟ چقدر لباس زن زائو بشورم؟ خدا شاهده تازه بیست و پنج سالمه، اون وقت این جور مثل پیرزن ها شدم.»[1]

زن، قنبر کاسب پیر محل را به شوهری می پذیرد ولی قنبر پس از مدتی رهایش می کند قنبر نه به خانه می آید و نه خرجی زن را می دهد. و

---

۱. گنگ خوابدیده، ۱/۷۲

زن، دلاك حمام زنانه می شود و پسرش مانند فرزندان مردم فقیر دیگر همینطور توی لجن های جوی بازی می کند و بزرگتر می شود. تا اینکه روزی تب می کند و از فقدان دارو و پرستاری کافی می میرد. زن در کوچه و خیابان آواره می شود، به خانهٔ این و آن می رود، مضطرب و سرگردان است، شاهد تظاهرات مردم و تیراندازی نظامیان می شود. مدتی بعد به عقد خادم مسجد درمی آید که مردی مؤمن و باخداست. این دو سفر کوتاهی می روند و چون باز می گردند پسر خادمی که از زن اول درگذشته اوست گم می شود، هر دو غمناك و نگرانند تا اینکه پس از چند روز او را پیدا می کنند. کودك روی خاك مادرش دراز کشیده است. یکی از شب ها مبارزی مسلح و تیرخورده به مسجد پناه می آورد و خادمی به کمک آقای مسجد او را به جای امنی می برد. زن متوجّه می شود که خادمی گاهی اوراقی را می برد و این جا و آن جا پخش می کند. خادمی مردی است آرام و عزت سادات با خود می گوید:

حوصله منم از خادمی سرمی رفت. نه دعوائی، نه نازکشیدنی، نه فحشی، نه قربون صدقه ای .طاهر خدا بیامرز درسته که تا می گفتم اهک، مشت و لگدو می کشید به جونم و فحشم می داد امّا فرداش دست پُر می اومد خونه. یا با حرفهاش از دلم درمی آورد[1].

ماموران پی به فعالیت آقا و خادمی می برند و هردو را توقیف می کنند. حالا زن مانده و ناپسریش هاشم که گریه می کند و می گوید: من دیگه نه بابا دارم نه ننه. او هم زانوی غم بغل می کند. شخصیت بد کتاب آقای اولیائی است. او گرچه اهل نماز و عبادات است با مبارزه سیاسی موافق نیست و به این دلیل با آقای مسجد و خادمی و عزت

---

۱. گنگ خوابدیده: ۱/۱۴۳

سادات سرسنگینی و عتاب و خطاب می کند و پیشنماز جدیدی برای مسجد درنظر می گیرد. پیشنماز جدید به مردم می گوید: «من اهل جنگ و جدال و این جور حرفها نیستم، هرکی خوشش نمی‌آد. التماس دعا.»[1] درنتیجه جماعت مسجد رو کم می شود تا سرانجام پیشنماز اصلی را با سلام و صلوات به مسجد می آورند و کار مسجد دوباره رونق می گیرد.

فعالیت آقا و خادمی زیادتر می شود و حالا زن می فهمد قضایا از چه قرار است و در این کار به شوهرش کمک می کند. روزی این دو به قم می روند. خادمی کارهائی را که دارد انجام می دهد و سپس با هم سوار ماشین می شوند که به تهران بازگردند. در بین راه مأموران اسباب آنها را تفتیش می کنند و هفت تیری در آن ها می یابند. خادمی را شکنجه می دهند که نام رابط یا رابطین خود را بگوید و او مقاومت می کند و در زیر شکنجه در می گذرد و باز زن شوریده بخت می شود و تنها می ماند. از صحنه های طُرفه کتاب صحنه ای است که زن و خادمی با هم به روستا می روند. این سفر کوتاه برای زن واحه ای است در میان کویر و نیز صحنه ای است ساده، مؤثر و خوش ساخت.

بعد هر دو تا خندیدیم و من یه بغل گل شقایق ریختم توی دومنش. بهم گفت: گل باشی خانوم

گفتم: هستم دیگه چی خیال کردی؟

عصری نشستیم لب یه چشمه کوچیک میون راه به آب خوردن و دست و رو شستن و خستگی در کردن ناهارم همونجا خوردیم. یه دونه نون، یه سیر پنیر، پنج تا دونه خیار، بایه عالمه محبت. شده بودم

---

۱. گنگ خوابدیده: ۱/۱۵۴

مست تماشا. تمام کوه و تپه های دور و بر سرخ و سبز بود.[۱]

باغ بلور (۱۳۶۵) از نظر فضا و طرح داستانی مشابه «حوض سلطون» است. در این جا نیز دو شخصیت عمده می بینیم و بقیهٔ اشخاص به گرد آنها می چرخند.

در بخش سرایداری خانه ای مصادره ای متعلق به طاغوتی فراری، سه خانوار بازماندهٔ رزمندگان، اسکان داده شده اند: لایه، زنی روستایی دارای دو فرزند و حامله سومین بچه، که همسرش شهید شده. سوری دارای دو فرزند که شوهرش شهید شده است و با مشهدی و عالیه و احمد ـ پدر، مادر و برادر شوهرش یا به عبارتی با عمو، زن عمو، پسر عمویش زندگانی می کند. و حمید جانباز نخاعی با همسرش ملیحه. در این بخش از خانه، خورشید و شوهر پیر و تریاکی اش قربانعلی نیز زیست می کنند و این دو پیش تر خدمتکار همان خانوادهٔ طاغوتی فراری بوده اند. لایه به تشویق خورشید که در این گونه قضایا زنی کار کشته است، با مرد مجهول الهویهٔ زشت سیمایی ازدواج می کند و این مرد که کریم نام دارد پس از آنکه موفق می شود به سبب این ازدواج وانت بار نوی از بنیاد شهید بگیرد، لایه را ترك می کند و می رود. لایه نیز در پایان داستان همراه خورشید راهی مشهد می شود و به طوری که از داستان برمی آید، می رود که سرنوشتی حتی شومتر از خورشید، صیغه روی و دربدری، پیدا کند.

حمید همواره به سبب نخاعی بودن و فقدان قدرت مردانگی، گمان می کند همسرش فقط به علّت بردن ثواب نه به سبب علاقهٔ شخصی به وی، به ازدواج با او تن درداده است و هم چنین می بیند که به سبب فلج

---

۱. گنگ خوابدیده: ۱/۱۲۳

بودنش و تحمیل شدن بر دیگران، همهٔ دوستان و آشنایان نیز او را به حال خود رها کرده اند امّا سرانجام بعد از نبش قبر اکبر، شوهر سوری با دیدن جسد عطر آگین او منقلب می شود و نوع نگاهش به خود و به زندگانی تغییر می کند. او و همسرش هم چنین با پذیرفتن دختربچه ای بی سرپرست به عنوان فرزند، می کوشند بخشی از کمبودهای زندگانی خود را جبران کنند.

سوری با اصرار پدرشوهرش به همسری برادرشوهرش، احمد، درمی آید اما پس از چندی به او می گویند که شوهر اولش شهید نشده و اسیر است و او دچار بیماری روحی شدیدی می شود و اگرچه با شکافتن قبر و دیدن جسد شوهر اولش این شبهه برطرف می گردد، امّا تأثیر این قضایا و نیز شهید شدن شوهر دومش باعث می شود که بعد از زایمان در بیمارستان روانی بستری شود و پرستاری فرزند سومش از همان آغاز تولد کودك به عالیه، مادرشوهرش محول گردد. عالیه هم که هم دو فرزند و هم شوهرش را به سبب جنگ از دست داده و خود نیز مدتی به واسطهٔ بحران روحی در بیمارستان بستری شده با مرخص شدن از بیمارستان ناچار به نگهداری سه فرزند خردسال دو پسر شهیدش می شود.

صاحب خانهٔ طاغوتی که همراه با تغییر فضای سیاسی کشور و میدان یافتن طاغوتیان به کشور بازگشته از راه قانون، اموال خود و از جمله همین خانه را پس می گیرد و خانواده شهدا را از خانه بیرون می کند. سه خانواده که منحصراً در اطاقی بزرگ در هتلی مصادره شده اسکان داده شده اند با وضعی بسیار فلاکتبار زندگانی می گذرانند. با رفتن لایه و خورشید آنها به دو خانواده کاهش می یابند. در صحنهٔ آخر داستان با

گریه های شدید ناشی از گرسنگی نوزادسوری و استیصال عالیه و دیگران در آرام کردنش، رویاروی می شویم که در نهایت با جوشیدن معجزه آسای شیر از سینهٔ عالیه پایان می گیرد.[۱]

«چیزی در درونش به رفتار آمد. قلبش به طپش افتاد برخاست و دوید. بچه همهٔ نائی را که داشت به لبهایش داده بود و سینه او را می مکید. رگهای گردنش از این همه کلافگی ستورم شده بود. چیزی او را از درون سوزاند. از میانهٔ دل جوشید و جلو آمد تا سینه اش سوخت و شکافت. شیر تازه در دهان بچه جاری شد. تمام زمین جوان شده بود.[۲]»

پیداست که این صحنهٔ آخرین پایان خوشی برای آن همه مصائب است و ظاهراً معنای ایمائی دارد. شیر تازه، جوان شدن زمین، اشاره ای است به تحولی تازه، به دگرگونی تازه که بتواند بار دیگر طاغوتیان را براند و رنج دیدگان را به نیک بختی برساند. امّا می توان پرسید که در داستانی واقع گرای که می شد آن را به قسمی دیگر به پایان برد، چه جای ایماء و اشارت است؟ داستان در مجموع به علّت بسیاری شخصیت ها و سرنوشت های مشابه آسیب دیده است. بیان، گزارشی و توصیفی است. البته صحنه های تجسمی نیز در کتاب دیده می شود که یکی از آن ها صحنهٔ زایمان لایه است:

جانش بیرون آمد و بچه نیامد. لایه در این دردها کفارهٔ کدام گناه کبیره را می پرداخت؟ تاوان کدام جرم را؟ لذت زن بودن، همسری، مادری. تاوان: درد زائیدن. هرچه لذت در دنیا بود به چشم لایه خوار

---

۱. هشت سال قصه جنگ، رضا رهگذر، ۱۳۷۰

۲. گنگ خوابدیده، ۱/۲۴۰

آمد، هرچه مهر مادری بود از دلش رفت. حالا دندان ها از درد همدیگر را می جویدند چیزی در درونش پر حجم تر می شد. مرده ای گویی باد می شود. بادکنکی بیش از حجم خود باد می شد و نمی ترکید. فشار، فشار، فشار.

لایه تکان می خورد و نعره می کشید و از درد بارها سر بر زمین می کوفت. چشمهایش که تاکنون ستاره می پراند سرخ شده بود و سیاه می دید. پرده ای سیاه اطاق را از جلو چشمهای او برده بود. جهان یکسره تاریک و کور. نوری نبود. یک دنیا درد و تاریکی.[۱]

در کتاب شخصیت زن ها پرداخت بسیار بهتری دارد و این بی سببی نیست زیرا همان طور که در گفت وگویی به مخملباف گفته اند «کار او در ساختن فیلم «بایکوت» [و نوبت عاشقی ...] در میان فیلمهای ایرانی جزء معدود فیلم هایی است که از زن به عنوان شخصیت جانبداری می کند» و این داوری دربارهٔ داستان های حوض سلطون و باغ بلور نیز مصداق دارد. نویسنده خود می گوید: «احساس می کنم زن ها مظلومیت مضاعف دارند. زن یک مستضعف دوبار مستضعف است. یکبار وقتی در اجتماع است، بار دیگر وقتی که شوهرش به خانه می آید. زن حتی در روزگار ما وضع غریبی دارد. تا دیروز به عنوان وسیلهٔ تفریح و ابتذال به اجتماعات کشیده می شد، امروز از اجتماع کم کم «فید» می شود تا مردان کمتر موردی برای تحریک داشته باشند. در فرهنگ ما زن حق انتخاب شوهر را ندارد و در این ایام اگر بختی یارش باشد به حکم گل یا پوچی که دست کم نیمی از آن پوچ است زندگانی آینده اش

---

۱. گنگ خوابدیده، ۱۹۴، ۱۹۸/۱

رقم می‌خورد، چه زن روشنفکر بشود، چه زن فرد عامی.»[1] مشکلی که عزت سادات «حوض سلطون» و خورشید «باغ بلور» با آن سر و کار دارند، منحصراً مشکل عاطفی نیست. مشکل این دو فقر و فقر وحشتناك است. عزت سادات در آن جا که کودکش می‌میرد و پس از خاکسپاری او حیران و شکسته می‌شود یا در زمانی که شادمان از یافتن سرپناه و سرآوری، زن خادمی می‌شود و آن جا که در شب سیاه شوربختی‌ها و تلاش معاش، لحظه‌های شادی برای خود می‌یابد، در داستان در مقام شخصیت ظاهر می‌شود. او از فعالیت‌های خادمی چیزی در نمی‌یابد، و فقط می‌بیند شوهرش بقچه‌های اوراق را این سو و آن سو می‌برد یا با دیگران آهسته و به نجوا سخن می‌گوید. محتوای کار و سخن خادمی بر او پوشیده است. او اگر حاضر می‌شود در پخش اوراق یا مخفی‌کردن اسلحه با خادمی همکاری کند به حکم شرع و عرف است. خود او درك سیاسی ندارد و اساساً هم نداشته و حتی نمی‌بایست داشته باشد و وارد ماجرایی می‌شود که از ماهیت و کم و کیف آن بی‌خبر است. اما چون شوهرش مرد خوب و باخدایی است او را دوست دارد و فکر می‌کند آنچه را که او انجام می‌دهد درست است. حتی زمانی که مخاطره‌های سیاسی کارهای خادمی نمایان‌تر می‌شود پاپس نمی‌کشد و زمانی که می‌بیند مأموران قصد دستگیری او را دارند، عبا و عمامه او را می‌پوشد و خود را به شکل مرد در می‌آورد و از زیر نگاه تیز مأموران در می‌رود تا خود را به خادمی برساند و او را خطرآگاه کند. عزت سادات زن فهمیده و با جرأتی است. از آن نوع زن‌هایی که خانهٔ مرد را آبادان می‌کنند و یار و یاور همسران خویشند. دلسوزی او

---

۱. گنگ خوابدیده، ۳/۱۲۵

شامل کودکان دیگر هم می شود و به حال هاشم ناپسری خود همان اندازه دل می سوزاند که به حال حسین فرزند خود. زنی است فعال، مطایبه گو و حاضرجواب. وقتی که نود تومان پولش کم و زیاد می شود با قنبر، کاسب محل درمی افتد و تا پولش را از او نمی گیرد، از در مغازه جنب نمی خورد. در این گیر و دار زنی گدا به او می گوید به من عاجز کمک کنید. عزت سادات جواب می دهد: والاّ وضع تو و قنبر از منم بهتره. شما یه چیزی به من بدین که از لُپتون داره خون می چکه. خدا می دونه توی توبره ات از صبح تا حالا چقدر پول جمع شده.

وضع خورشید از او نیز رقت انگیزتر است. او زندگانی خودش را در فصل یازدهم «باغ بلور» برای لایه تعریف می کند. شوهر بسیار کرده و طلاق گرفته و باز شوهر کرده است. مدتی زن خان کُرد و زمانی همسر حمله دار بوده و در عراق اقامت داشته. او هم مانند عزت سادات سر زبان دار و کارکشته و کاری است و در نقل حکایت خود شوخ طبعی می کند:

مشهد مرد خری خورد به تورم. هرچی می گفتم، نه نمی گفت. سق این بشر را با آره و باشه برداشته بودند. صیغه اش شدم دو روزه به صد تومن. اون وقت ها خیلی پول بود... بعد دلم سوخت و بیست روز هم همینطوری فی سبیل الله زنش بودم. امّا این هم از اون هائی نبود که بشه عمری رو به پایش سوخت و ساخت. سرش رو می گرفتی تهش رو می گرفتی ددری بود. اهل سفر... زد و تو یک سفر به تصادف توی راه مرد. یک دختر سیزده چهارده ساله دم بخت هم گذاشت بیخ ریش من (گیس من باید باشد)... دنبال بختم بودم که یک آقائی گیر بیاید خانمی اش رو بکنم والاّ به این قربونعلی تریاکی راضی نمی شدم که

سالیون سال به پایش بنشینم.[۱]

در همه این ها واقعیت های دردناکی وجود دارد که با زبانی ساده بیان شده است. حضور زن در حوض سلطون و باغ بلور به معنای حضور روح و زندگانی است. تجسّم تحمّل و شکیبائی است. ملیحه می کوشد شوهرش حمید را با زندگانی آشتی دهد. حمید قطع نخاعی است، روی صندلی چرخ دارش گوشه ای آرام می نشیند و نقاشی می کند و حتی به تنهائی نمی تواند به مستراح برود. دوستان ترکش گفته اند و در این حال ملیحه از او پرستاری می کند، روی صندلی چرخ دارش به گردش می برد، و او را در این شوربختی تنها نمی گذارد.

مخملباف در این داستان دو یا سه موضوع جداگانه را بهم گره زده است که عبارتند از وضع زن خانواده های فرودست، وضع زیست و تصورات معلولین جنگ و نتایج نبرد، از دست رفتن ارزش هائی که در آغاز برای بیشتر مردم معتبر بود و مدتی بعد کمرنگ شد. (این درونمایه در عروسی خوبان هم آمده است) به طوری که در باغ بلور می خوانیم مردی که به معلولی کمک می کند تا از خیابان بگذرد، در قبال کار خود مزد می طلبد! مزیّت کار مخملباف در این است که همزمان با تصویر چهرهٔ جانبازانی چون حمید و زنان فداکاری مانند ملیحه، یکسونگری نمی کند و واقعیت های دیگر را نیز می بیند. او در مقام هنرمندی رئالیست حکم کلی دربارهٔ جامعه صادر نمی کند. بدی ها و نارسائی ها را نیز می بیند. درست است که در این گیر و دار بحران ارزش ها و نومیدی ها، اشخاصی مانند حمید پس از گذر از معبر تردید و حیرانی بر پای خود می ایستند و به درمان خویش برمی خیزند. (او و ملیحه چون

---

۱. گنگ خوابدیده، ۱/۳۱۸

نمی‌توانند فرزندی داشته باشند، کودکی پرورشگاهی را به فرزندی اختیار می‌کنند) امّا این یک سوی قضایاست. سودجوئی و مقام‌پرستی نیز بسیار است. صاحبخانهٔ طاغوتی که موفق به بازپس گرفتن اموالش شده با مأموران فرامی‌رسد و حمید و ملیحه و دیگران را از خانه بیرون می‌کند.

ملیحه از یکی از مأموران پرسید: مگه این جا مصادره نشده بود.

صاحب ملک گفت: اشتباه کرده بودن، معذرت هم خواستند.[1]

وصف حال حمید و دیگر معلولان و دلتنگی برای ارزش های ازدست شده از درونمایه های مهم «باغ بلور» است. این قسم صحنه ها ـ که در آثار دیگران نیز آمده ـ بسیار غم‌انگیز است. شخص داستانی با حضور در شهر بین ارزشهای مطلوب خود و واقعیت های اجتماعی فاصله و تضادی می‌بیند و دچار نومیدی و حیرت می‌شود. گاه نمی‌تواند واقعیت را درست بشناسد و ارزش سنجی کند و در رؤیا به گذشته بازمی‌گردد و از دیگران جدا می‌شود، حتی با زن و همسر و فرزندش نمی‌تواند رابطه برقرار کند. احساس غربت زدگی می‌کند. گذر از این معبر و رسیدن سازوار با وضع جدید نکته‌ای است که از نظر مخملباف دور نمانده است. اختیار کردن کودك پرورشگاهی از سوی حمید و ملیحه نمادی است از این ماجرا.

امّا در داستان «باغ بلور» نگاه اصلی نویسنده به شخصیت زن هاست. در این جا لایه، ملیحه، خورشید... حضوری ژرف و گسترده دارند. گفت‌وگوهای آنها با هم و با مردان (پدر، شوهر، پسر) طبیعی و مؤثر است، حضور آن ها در داستان نه به منظور توصیف وقایع

---

۱. گنگ خوابدیده، ۱/۴۲۲

جنگ و پشت جبهه و تشدید تأثیر آنهاست بلکه حضوری است مستقل که از منش خود ایشان می بالد و زمینهٔ تلاش و تغییر ایشان با درگیری با واقعیت ها، تصویر می شود و با حرکتی متقابل پیش می رود. وقتی شوهر و پسر عالیه می میرند، او درد را درون خود نگاه می دارد و سپس در خلوت خود بازگو می کند:

داغ های بزرگ را چه کسی باور کرده است که او بکند؟ در عزا هم گریه نکرده بود... باور می کرد و نمی کرد. وقتی باور نکرده است به چی گریه کند؟ بر تو لعنت ای خاك! همه جگر گوشه هایم را گرفتی. می خواهم صدسال سیاه وجود نداشته باشی. کدام چهارگوشهٔ چهل متری ات از آن من بود که برای یک وجبش سه تا سه تا ازم گرفتی. تف بر رویت![1]

می بینیم که نویسنده شخصیت عالیه را نه به صورت شخصیت ساده بلکه به صورت شخصیت غامض نشان می دهد و دلیل آن این است که می خواهد واقعیت ها را بشناسد نه حکمی کلی دربارهٔ آن بدهد. در ترسیم یا گزارش رویدادها، شخصیتی می سازد که نه فقط آن واقعیت را توصیف می کند بلکه بر آن نیز اثر بگذارد یا حضور احساسات و منش خود را نیز نمایش دهد.

در برخی از جاهای داستان، اوصاف شاعرانه می شود و نگاه نویسنده نگاه ناظر است و به تمهیداتی دست می زند که خود را به رخ خواننده می کشد. تعبیراتی می آورد که قراردادی است یا خشونت واقعیت را می گیرد. حمید در نوسان بین باور و ناباوری ها ـ آن جا که حتی گمان می برد خود را فریب داده است، در شب و در تاریکی تردید

---

۱. گنگ خوابدیده، ۱/۴۱۸

به تماشای منظرهٔ شبانهٔ خانه می نشیند.

عکس ساختمان بزرگ دربسته... از نوری که بر آن تابیده بود، در حوض افتاده بود. وارونه، پیچ و تاب خوران در بازی آب. چنانکه گوئی کاغذی تاب برمی دارد. ملیحه نیز در همین حوض وارونه راه می رفت. میثم را از روی چرخش برداشت و به هوا انداخت. اما حمید در آب چنان دید که گوئی او را به ته حوض پرت می کند. موج موج آب. مهتاب. ماهی ها از تصویر ماه ته آب به روی آب می گریختند. ماهی جسور همچنان از آب بالا می پرید. عاشقان را بگذارید بمیرند همه. لایه به سمتی می دوید، حتی خورشید از اطاق خود بیرون آمده بود و زیر این مهتاب به جائی می رفت. همه و همه. جز او. کم کم با این سکون جزو اشیاء خانه به حساب می آمد.[1]

بیان داستانی نیست و تا حدودی احساساتی است و در قیاس با صحنهٔ زایمان لایه، با حسب حال خورشید و حتی صحنهٔ انتخاب کودك پرورشگاهی به وسیله حمید و ملیحه... ضعیف است.

مخملباف از فیلم های بایکوت و دستفروش به مرتبهٔ رئالیسم نو، رئالیسم عمیق می رسد. نگاه او به واقعیت تا حدودی تغییر کرده است. برای هر نمودی پاسخی حاضر و آماده ندارد و حقیقت یا واقعیت را آئینه ای می داند که افتاده و شکسته و هرکس تکه ای از آن را برمی دارد و خود را در آن می بیند. در مقطع حال، مقطع بریده شده و به نمایش درآمده کنونی، نمودهای جغرافیائی و تاریخی حال و گذشته جریان دارد. نمودها منشوری هستند و قضاوت ها نسبی. او در فیلم «دستفروش» پیرزن و پسری را نشان می دهد که به قسمی عجیب در خود

---

۱. گنگ خوابدیده، ۱/۲۲۱

و در خانه و رؤیاهای خود محبوس مانده اند. به گفتهٔ خود فیلمساز این دو یک نفرند. پیرزن گذشته این انسان است با دیدی سنتی که همه چیز را قهوه‌ای و رنگمرده می بیند. کهنه و پرتباین اما ساده، پسر که امروز انسان امروز را بازی می کند با دیدی رنگارنگ و علم‌زده و منظم که همه چیزش از روی ساعت است حتی توالت و خوابش. پیرزن گذشتهٔ پسر است و پسر آینده پیرزن. وقتی پسر عصبانی می شود و آینه را برمی دارد و رو به پیرزن می گیرد و به او می گوید: «قیافه منو ببین» در آینه به جای پسر، پیرزن را می بینیم و در واقع درست می بینیم. شوخی تصویری نیست و هنگامی که در ادامه اش می گوید: «تو منو پیر کردی» آینه می شکند و به جای عکس پیرزن، سر خود پسر بیرون می آید که باز همین معنا را القاء می کند. موضوع کلی دستفروش انسان است. قصهٔ اول به تولد این انسان می پردازد و ورودش را به دنیا می سنجد. قصهٔ دوم به زندگانی او می پردازد و قصهٔ سوم به مرگ. همه آدمهای این سه قصه یکی هستند. انسان. همچنانکه در استعاذه پنج تن دیده می شوند که درواقع یک تن هستند در پنج رویاروئی با شیطان...»[1]

در این زمینه گفته اند که این فیلم «قبول جبر نیست. اعتراض است. اعتراض به همان فلج ذهنی که راه را بر اختیار بسته است. اعتراض به آشفتگی عظیم و سرسام‌آوری که بر جهان و انسان امروز سایه انداخته است. اعتراض به نبود سیر و سفری در درون، اعتراض به سکون و ایستائی و به برزخ بی عدالتی.»[2] همین اعتراض به بی عدالتی در قصه های «حوض سلطون» و «باغ بلور» نیز وجود داشت امّا به ژرفا نمی رفت. آنچه بر عزت سادات و خورشید در مثل رفت، نمای ظاهری

---

۱ و ۲. گنگ خوابدیده، ۳/۱۵۴ و ۳/۱۸۵.

واقعیت بود. در حالیکه در دستفروش و نوبت عاشقی و بایسیکل ران، کار از سطح به عمق می رود و نشان می دهد ناسازواری واقعیت و وجود بحران جزئی از کلیّتی گسترده تر است «مخملباف در قصه های تلخ و نومیدانه خود طنز جالبی را بکار می برد: وقتی نسیم با دوچرخه همچنان می چرخد، در همان حال پالتوش را روی پسرش که خوابیده است می اندازد. زن پیر به عنوان کمک تنها چیز باارزشی را که دارد، گردن بند خود را به او می دهد. وقتی زن نسیم گیره پر زرق و برق سر خود را از لای موهایش درمی آورد و به دخترك کولی می دهد... و یا زیباترین صحنه وقتی است که پسر برای دور کردن خواب از چشم پدر، گریه کنان و بوسه زنان او را به باد سیلی می گیرد.[1]

از مخملباف انتقاد کرده اند که از باورهای گذشته اش دور شده و چیزهای مخالف آن می گوید. این داوری در ظاهر درست می نماید زیرا که او در آثار خلاقه و جدیدش مفهوم های کلی و رایج را کنار گذاشته و به گسترهٔ وسیع واقعیت موجود نظر افکنده است. امّا این نظر جدید ژرف شدن نویسنده ای است که در هر حال نه با نگرشی مادی یا ناتورالیستی بلکه با نگرشی معنوی به انسان و رویدادها می نگرد. او در آثار تازه اش مسائل معنوی و اخلاقی را کنار نگذاشته بلکه نوع نگاهش به زندگانی عوض شده است. او واقعیت های متعارض را تصویر می کند و خود کنار می رود تا تماشاگر و خواننده فرصت اندیشیدن و درونی کردن تصاویر داده شده را داشته باشد. عواطف و رویدادها پُر گره اند و هرگز مسطح و یک بعدی نیستند. توبهٔ نصوح و استعاذه یعنی آثار نخستین او نیز مرحله ای در سیر تکاملی نویسنده اند. در این دو فیلم و در قصهٔ

---

۱. گنگ خوابدیده، ۳/۲۳۹.

حوض سلطون فضای شعارگونه و پرهیجان آغاز دههٔ شصت را می نمایانند. در عروسی خوبان فرصت طلبان را انتقاد می کند، در باغ بلور و حوض سلطون فقیران و درماندگان را نشان می دهد امّا این ها همه وجهی از وجوه واقعیت اند. او چون آرمان گراست ـ و هر هنرمند خوبی چنین است ـ سیاهی را نشان می دهد امّا بر آن اعتراض دارد. می گویند که کار او «سینمای سیاه است. فقط زشتی ها و سیاهی را می بیند و منعکس می کند. این نمایش مشکلات اجتماعی، طغیان فرد بر ضد اجتماع و سرانجام گریز از جامعه است.»[1]

داوری نامنصفانه ای است. چرا که لحظه های شاد در قصه ها و فیلم های مخملباف کم نیست چنانکه ناقد هم پذیرفته است «می توان از سپیدی های درون خود کمی در دنیای سیاه بریزیم و از سفیدی دنیای کودکان وام بگیریم ـ کاری که در بایسیکل ران انجام شده است ـ تا دست کم در دنیای درون، عمر کوتاه را زیباتر کنیم.»[2]

من گمان می کنم به همین منظور است که مخملباف نوبت عاشقی، نان و گل، عروسی خوبان، بایسیکل ران و سلام بر سینما را ساخته و باغ بلور را نوشته است. اگر تصاویری که در این کتاب ها و فیلم ها آمده زشتی و سیاهی را تصویر می کند، گناه سازندهٔ فیلم و رومان نیست. سرچشمه تقصیرها و بدی ها را جای دیگر باید جست.

---

۱ و ۲. گنگ خوابدیده، ۳/۲۷۷ و ۳/۲۷۹.

# نوشدارو*

# و داستانهای دیگر

(علی مؤذنی)

---

*. چاپ نخست، ۱۳۷۰

در داستان های علی مؤذنی از «کلاهی از گیسوی من» (۱۳۶۸) تا «سفر ششم» (۱۳۷۳) عناصر حسی و عاطفی، عناصر واقعی را در پرده می گذارد یا آن ها را به رنگ عاطفی و درونی درمی آورد. سیر روایت ها بیشتر سیر درونی است. در این داستان ها کشف روابط استعاری، کنائی، رمزی مهم است و گاه رویدادهای قصه در دریائی از بیان شاعرانه و ایمائی غرق می شود. از این رو زبان و بهره گیری از آن ـ همچنانکه در دیگر داستان های مدرن مهمّ است ـ در قصه های مؤذنی نیز اهمیّت می یابد و گاه این آتش بازی های حسی و نمادین، قصه های او را به شعر نزدیک می کند. خود او در این زمینه می گوید:

عملکرد زبان مانند جریان خون در بدن سالم است. به زبان به چشم عنصری مجزا نگاه نمی کنم بلکه آن را در ارتباط با سایر عناصر داستان می سنجم و می کوشم که رابط خوبی میان عناصر داستان باشد و خود را چنان با هریک از آنها تطبیق بدهد که آن عنصر امکان پیدا کند از طریق زبان خود را به بهترین وجه نشان دهد. البته با در نظر گرفتن اینکه عناصر داستان فعالیّت خودسرانه ندارند بلکه در جهت ساختار منسجم عمل می کنند. زبان هم به عنوان یک عنصر باید قابلیت های عناصر دیگر را به خوبی عرضه کند. با این کار به خودش هم قدرت می بخشد.»

در مجموعهٔ «کلاهی از گیسوی من» بین زبان نقلی (ویژگی قصه های

کلاسیک) و زبان شاعرانه و استعاری (ویژهٔ قصه های مُدرن) حد اعتدال نگاهداشته شده است. البته هنگامی که از این دو زبان سخن می گوئیم به این معنا نیست که در داستانی قدیمی مانند «هجرت سلیمان» دولت آبادی، عنصر زبان اهمیّت ندارد یا در ساختاری منسجم بکارگرفته نشده است بلکه به این معناست که در «هجرت سلیمان» زبان در مجسّم کردن رویدادها و کردار اشخاص پیش می رود و اهمیّت مستقل ندارد، درحالیکه در قصه های مدرن ـ در مثل در «آئینه های دردار» گلشیری، زبان عنصری مستقل می شود و در خدمت کشف درون اشخاص است. در این جا رویدادهای برونی کمرنگ و تأثیرات عاطفی پر رنگ می گردد. اشیاء در کلمه ها حضور می یابند تا آنچه را که در پس پشت رویدادها می گذرد، نشان بدهند و گاه کار به جائی می رسد که کشف روابط اشیاء و عواطف بر کشف روابط واقعیت تقدّم می یابد. اساساً داستان های مؤذنی، داستان های جدید است ولی در «کلاهی از گیسوی من» هنوز کشف واقعیت های برونی در پرده قرار نگرفته است.

در قصهٔ «یال»، 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 می شویم امّا درونمایهٔ قصه به کشف رنج و اضطراب گلاب خانم دختر عمهٔ پسرك اختصاص دارد. گلاب خانم عقیم است و با شوهرش منازعه دارد. شوهرش «یدی» بچه می خواهد و تصمیم دارد زنی را صیغه کند و پس از اینکه زن، فرزند آورد، او را رها کند تا خانه اش سوت و کور نباشد. بر سر همین موضوع او و گلاب خانم دعوا دارند و گلاب خانم روز به روز تکیده تر و پژمرده تر می شود تا در صحنهٔ آخر دست به خودکشی می زند

و اطرافیان ناچار می شوند به سراغ پزشک بروند. آگاه شدن آنها از این ماجرا به کار عرفان بستگی می یابد که گیسوی دخترعمهٔ بیهوش شده اش را چیده است.

شیشه دوا افتاد. الان گلاب خانم از خواب می پرد. شیشه را برداشتم. خالی بود ... گذاشتم سرجاش. فقط همین ها را که از تخت آویزان است می چینم [گیسوی گلاب خانم بسیار بلند است] که سردرد نگیرد.

کودك گیسوی دختر عمه اش را می بُرد تا به سر شیر [بازیچه اش] بچسباند. چون شیر یال ندارد پس شیر ماده است و از دید کودك 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 رو تخت و آمد نزدیک و یال شیرم را نگاه کرد. زد تو صورتش. گفت: خدا مرگم بده. و دوید طرف اطاق گلاب خانم.

عرفان کودکی است حسّاس و دلبستهٔ مادر و چون گلاب خانم او را به جای فرزند نداشته اش ناز و نوازش می کند، او را هم بسیار دوست دارد. آن قدر دلبستهٔ اوست که در خواب و بیداری او را می بیند و وقتی که او نیست مضطرب است و بهانه می گیرد. حتی تا آن جا می رود که خویشان خود را نیز در قیاس با او بد می شمارد. پدر عرفان به گلاب می گوید:

می خوای [از شوهرت] جداشی؟ گلاب سرش را برد بالا. بابا گفت: دوستش داری؟ گلاب سرش را آورد پائین. بابا گفت: یعنی قبول می کنی؟ گلاب دوید طرف اطاقش ... داد زدم.

مادر گفت: مگر نگفتم داد نزن. [گفتم]: همه تون بی شرفین.

[مادر گفت]: چشمم روشن از کجا یاد گرفتی؟ بذار بابات بیاد.

جملهٔ دشنام‌آمیزی که کودک می گوید طبیعی نیست. او می توانست خشم خود را به قسمی دیگر نشان بدهد، در مثل یکی از اشیاءِ قیمتی خانه را بشکند. پیداست که این صدای خود نویسنده است.

در این داستان همچنان که در دیگر داستان های مدرن می بینیم، اشیاء به صورت تصویر نمودار می شوند. آینه، آب، ماهی، گل لاله عباسی و گلهای دیگر که گلاب برای هرکدام از آنها نامی گذاشته ... برجسته می‌شوند تا حوزهٔ عاطفه و حس را نشان دهند.

آینه می گوید بیا مرا ببین. بعد که ما می رویم ببینیمش، خودش را قایم می کند. برای همین ما خودمان را جای او می بینیم. گلاب می گوید: هرکی بتواند آینه را ببیند. آینه می کشدش تو خود و می بردش جائی که دست هیچ کس بهش نرسد.

این بازی با تصویرها در «دلاویزتر از سبز» ـ که وصف دیدار راوی داستان با خضر است ـ به اوج می رسد:

ناگهان مهتاب را سبز دیدم. رو به ماه چرخیدم که حالا چشم های سبزی بود که پلک نمی زد.

به این دلیل ساختار قصه های مؤذنی بیشتر غنائی است. او حس و عاطفه دینی را بیان کند 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 زیبائی جعد موی بلند عیسی روایت کند و لبخندش را به کتابت درآورد تا از خاطره اش اشک بجوشد» این دیدگاهی عرفانی و تغزلی (غنائی) است و با تفاوت های فرهنگی با نظر شاعرانی مانند ییتز W.B.Yeats همانندی دارد. بنیاد زیبانگری عرفان جدید بر مکاشفه و

روئیت vision استوار است. طبیعت و تاریخ را نه واحدی افزار واره یا واحدی مرکّب از نیک و بد، زشت و زیبا، نرمی و خشونت بلکه واحدی زنده و پر از لطف و زیبائی می بیند و نظر به «عصر زرین» دارد. ییتز در شعری به نام «سفر به قسطنطنیه» سفری دریائی را توصیف می کند که سفری درونی است به سوی مکاشفه، به سوی بیزانس کهن که از دیدگاه او گل فرهنگ اروپائی بوده است. زمانی که به کلیسای قسطنطنیه می رسد و در این عمارت باشکوه به گردش می پردازد نقوش قدسیان را می بیند که در شعله و روشنائی با او به گفت وگو می پردازند. در رومان «فانوس دریایی» ویرجینیا وولف» نیز «مکاشفه» در کار است. بخش اصلی رومان به وسیله تأویل و روئیت «راوی» شکل می گیرد و آگاهی او فراحسی است. چهار نماد عمده در سراسر کتاب دیده می شود: دریا، فانوس دریائی، شخصیت خانم رمزی در زندگانی و مرگ، و نقاشی لی لی بریسکو. این ها همه در معنای اصلی بهم بافته شده اند و آن اشراقی است از آنچه وولف همچون ماهیّت زندگانی ادراك می کند.

در قصهٔ «دلاویزتر از سبز» جوانی را می بینیم بیزار از دنیا و مصائب آن که چهل روز خانه را آب و جارو می کند تا با خضر دیدار کند. روز چهلم مکاشفه و روئیت دست می دهد. خضر دو انگشتش را در برابر راوی می گیرد و او واقعیت دنیا را آن چنان که هست مشاهده می کند.

در «کلاهی از گیسوی من» در دنیای زندگانی روزانه هستیم. عذرا دختر خانواده که کمی چل و خل است موهای بلندش را که مانند آبشاری از طلاست می فروشد. عذرا با پدر و مادرش آزادانه حرف می زند، با برادرش، راوی داستان منازعه می کند و از دست پدر کتک می خورد. او پی درپی رو به روی آینه می ایستد و موهایش را اندازه می گیرد.

موهای او را خانم بهرامی بریده تا از آن کلاه گیس درست کند. عذرا به مادرش می گوید:

یه پسر دیگه به پسرات اضافه شد، خانوم، نیگا کن! به یه بند انگشت هم نمی رسه. اونوقت تا کمرم می رسید. حالا که شکل پسرام، همه خیال می کنن پسرم و نمی آن خواستگاری کبری که دلش شوور می خواد... حالا که من هم پسرتم پس چرا باز فرق می ذاری و برای من ته دیگ نمیذاری؟

عذرا اکنون که گیس ندارد، ریشه های فرش را می بافد. از دست خانم بهرامی و از دست پدر و مادر و برادرش عصبانی است. خانم بهرامی آرزو داشته موهائی به زیبائی و بلندی موهای عذرا داشته باشد. عذرا باور دارد خانم بهرامی گولش زده ولی او پاسخ می دهد: اونقدری هم که به تو دادم برای این بود که دوستت داشتم وگرنه کی همچین پولی رو واسهٔ یه ذره مو می ده؟ دعوا بالا می گیرد. خانم بهرامی عذرا را می زند و مادر عذرا با خانم بهرامی گلاویز می شود. راوی، پدرش را خبر می کند و پدر آنها را به خانه می آورد. «جمعیّت دنبالمان می آمد. اگر پدر در خانه را نمی بست حتماً تا تو اطاق ها هم دنبالمان می آمدند.» خانم بهرامی با پشت دست به صورت عذرا کوفته و صورت او صدمه دیده و از دو گوشهٔ لبش خون جاری است. پسرك راوی دلش به حال خواهرش می سوزد. عذرا پیش تر دفتر برادرش را جر داده امّا اکنون که پسرك گریهٔ عذرا را می بیند او را می بخشد. در این هنگام کبری کیسه حاوی موهای عذرا را می آورد. عذرا اول خوشحال می شود ولی بعد می گوید:

«من موهامو همونجور که رو کله م بودن می خوام. اینارو نمی خوام»

و راوی احساس می کند که دلش از حالا برای عذرا تنگ است. او از اینکه عذرا را به تیمارستان ببرند غصه می خورد و حادثهٔ کتک خوردن خواهرش باعث می شود که با خواهر آشتی کند و مهر او را به دل گیرد.

در «بچهٔ تهران» چند جوان دیپلم وظیفه که آموزش درجه داری می بینند به روی صحنه می آیند که حالات جوانی را مجسّم سازند. یکی از آنها بچهٔ تهران است و همه از او حساب می برند. یکی از تفریحات بچهٔ تهران و دوستان او این است که سوقاتی دیگران را بردارند و بخورند و بعد در برابر صاحب آن بایستند و شکم جلو بدهند و بخندند. بچهٔ تهران پهلوان است و از دیگران باجرأت تر. با همه ندار است و از اینکه می بیند بعضی از جوان ها سوقاتی های خود را قایم می کنند عصبانی است. قصه با بیان رایج روزانه و به صورت طنزآمیز گزارش می شود. گفت وگوها حالات اشخاص را خوب بیان می کند؛ مثل ها و تعبیرهای عامیانه نیز در قصه زیاد است. آخر سر بچهٔ تهران یکی از جوانان را که رجز می خواند کتک می زند.

«رنگ آمیزی» قصه ای است دربارهٔ زندگانی مادر و بچه ای به نام «امید» که مادر می خواهد به دنیا بیاورد. حمید شوهر او با بچه داشتن مخالف است. بعد که می فهمد زنش حامله شده خشمگین می شود:

لب گزیدم. سیلی زد. برق از چشمهام پرید: گفت بی شعور، احمق، نفهم. به اجازهٔ کی؟ خبر مرگت چند وقتت هست؟

ـ دوماه؟

باز سیلی زد و گفت: پس حال تهوعت هم در واقع ویارت بوده و پنهون می کردی ... این همه یاسین تو گوش خر خوندم. آخه خودت چه خیری از این دنیا دیدی که می خوای یکی دیگه روهم آلوده اش کنی ...

تو دخمه زندگی می کنیم. هردو حقوق بگیریم ولی دستمون به دهنمون نمی رسه.

ولی زن این بار در برابر شوهرش مقاومت می کند. زندگانی در وجود او می جوشد و می خروشد. دلش می خواهد بچه داشته باشد، او را بشوید، لباس بپوشاند و به گردش ببرد. زندگانیش اکنون تهی است. یک بچه می تواند او را با شور و حال و به زندگانی امیدوار کند.

از پنجره آسمان را نگاه کرد. تکه ابر سفید کوچکی نزدیک کوه ها بود. مثل بچه ای کوچولو، انگار تازه از خواب پاشده دست و صورتش را مادرش شسته و موهاش را شانه کرده.

به این ترتیب افکار بدبینانهٔ حمید دربارهٔ زندگانی شکست می خورد و «شادی» و زندگانی پیروز می شوند.

«زنده در قاب» داستان پسربچه یکی و یک دانه خانواده ای پولدار است که گمان می کند مادرش مرده و در کلاس گریه می کند. آموزگاران و مدیر مدرسه سراسیمه می شوند و می کوشند او را آرام کنند. کودك همه اش به فکر مادر است که در قبر و در تنهائی می ترسد و سوسک و عقرب و مار او را آزار می دهند. آموزگار او نیز به گریه می افتد. به خانهٔ کودك تلفن می کنند و کاشف به عمل می آید که کودك دچار وهم شده است:

بی خود اشک ها تو خرج نکن. دروغ می گه ورپریده. ـ چی می گی؟

ـ با مادرش صحبت کردم.

ـ زنده س؟ ـ آره دیشب مسموم شده. بردنش درمونگاه. پسره هم خواب و بیدار بوده.

خانم شیخی گفت: پسرهٔ نیم وجبی همه را مچل کرده. خانم شمس

گفت: مادره گریه ش گرفت. می گفت نمی دونه از دست پسره چیکار کنه. باباش الان می آد دنبالش.

خانم شیخی گفت: از قدیم گفته ن بچهٔ یکی یه دونه یا خل می شه یا دیوونه.

در این قصه عوالم کودکانه و محبت و علاقهٔ بانوان آموزگار به کودکان نشان داده شده است. در قصهٔ «آموزخوار» (صورت تحریف شده و مسخره آمیز آموزگار) مرد آموزگاری را می بینیم که از بد حادثه معلم شده و با دانش آموزان بدرفتاری می کند. زنگ انشاء است و دانش آموزان مطالبی دربارهٔ موضوعات کلیشه ای «علم بهتر است یا ثروت» نوشته اند. معلم غرق در تصوّرات خویش است:

دست خود آدم که نیست. همه، سرزمین های خوش آب و هوا را بیشتر دوست داریم ... باز که رفتی تو رؤیا. بدبختی نیست؟ آدم حق ندارد رؤیایش را هم به زبان آورد ... بچه ها بزرگ شده اند و هرکدام برای خود اطاقی جدا می خواهند یا دست کم اطاقی برای هرسه شان ... همین خانهٔ هفتاد متری و دو اطاقش را با چه فلاکتی جور کرده ام. ناچاریم در یکی را برای آبرو داری ببندیم. پس نرگس کجا درس بخواند؟ ...

معلم دانش آموزی خاطی را ادب می کند «مگه نگفته بودم همدیگه رو مسخره نکنین» موی او را پیچ می دهد و آهسته به او سیلی می زند. دانش آموز سرش را پائین می آورد که جا خالی بدهد ولی سیلی به گیج گاهش می خورد، رنگش می پرد و نفسش به شماره می افتد. معلم دستپاچه می شود و با عطوفت به او رفتار می کند و در دل و در کردار با دانش آموزانش مهربان می شود:

با مهربانی نگاهشان کرد. چقدر به این خنده نیاز دارد. چقدر. دیگر نمی‌زنمشان. قسم می‌خورم.

در داستان «صدی» یکی از بهترین داستان کوتاه مؤذنی، فقر خانواده و تأمّلات حسن، پسر خانواده که صد تومانی عیدی خود را گم کرده است مجسّم می‌شود. طرح داستانی ساده است امّا 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 شب هائی که خوابش نمی‌بَرد «داستان شب» گوش کند و حالا که آن را گم کرده است سراسیمه و ترسان، است. موضوعی ساده‌تر از این می‌شود؟ نگاه مشفقانه نویسنده فضا و روح و حس 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 بدست می‌دهد القائی است. دو تصویر عمدهٔ داستان حسن در خانه هنگامی که پول را در دست دارد و غرق تصورات شاد است، و حسن در اتوبوس و خیابان، زمانی که پولش را گم کرده است پیوند کیفی دارند. اجزاء این تصاویر بهم پیوسته، به ویژه آن جا که حسن دنبال «صدی» گمشدهٔ اش می‌گردد و تهدید پدر «اگه گمش کردی، من می‌دونم با تو» سایه وار تعقیبش می‌کند، و عمق ماجرا را بهتر نشان می‌دهد، حسن پول های عیدیش را رویهم می‌گذارد، پنج تومان کم دارد. مادر به پدر می‌گوید «نودوپنج تومنو خودت بردار، یه صدتومنی اگه داری، بده به حسن» بعد در خیال پدر هستیم «از کجا بیاورم.» مادر گفته صد تومان چی هس؟ «خیلی چیزها. مادر اصلاً

سرش تو حساب نیست. صد تومان است» این خیال و واگویهٔ حسن است. مادر می گوید: حسن می خواد برای خودش یه رادیو گوشی بخره «رادیو گوشی واسهٔ چی؟ مگه این رادیو نیس؟» هست. ولی همیشه بغل گوش توس. پدر تانام رادیو گوشی می شنود، قیافه اش ترسناك می شود. در خیابان حسن شاد است. با خیال رادیوی کوچک خود مشغول می شود. آن را در مغازهٔ خرازی فروشی دیده در جعبه آئینهٔ خرازی فروش خیلی اسباب بازی هست. در خیال حسن صدتومان مبلغ عظیمی می شود. آن قدر عظیم که هیچ مغازه داری قادر نیست آن را خرد کند. خرازی اخمو که همیشه او را می رانده اکنون در برابرش تعظیم می کند. حسن همهٔ اسباب بازی ها را می خرد ولی باز به صد تومان نمی رسد. مغازه دار به کلی دستپاچه شده و وقتی که حسن تلنگری به نوك دماغ دراز او می زند غش غش می خندد. «آقا قلقلکی هستند و ما نمی دانستیم»! حسن با اسباب بازی ها که جان گرفته اند حرف می زند:

گفت: این کیه؟ و اخمو را نشان داد. آنها یک صدا درآمدند که: سرخر ما و هرچه دلشان خواست خندیدند و از اخمو نترسیدند ... عروسک ها بودند. اخمو با آن ها مثل این که کنیزش باشند رفتار می کند. ساعت ها و ماشین ها هم از آزار و اذیت اخمو هرچه بگویند کم گفته اند ... حسن گفت: اینا و اینا: اخمو سرش را تند و تند تکان داد ... یکی از عروسک ها را مخصوصاً از قفسه انداخت پائین و با لگد سپر ماشینی را که گوشه ای پارك شده بود، غُر کرد. حسن داد زد: مگه می خوای دمار از روزگارت درآرم. محکم زد رو پیشخوان و فریاد زد: همه ... همه شونو آزاد کن! صدای شادی اسباب بازی ها چنان بود که حسن ترسید نکند باباش 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 اسباب بازی ها بو بُرده بودند مطلب از چه قرار است.

تصویر شاد جای می پردازد و تصویر غم انگیز جایگزین آن می شود: از مدرسه که برمی گشت صدی توی جیبش بود... آستر جیبش را درآورد و خوب نگاه کرد. تو آن یکی جیب؟ نبود ... چقدر بدود؟ پاها رمق ندارند. سرم درد گرفته، حتماً رنگم هم پریده. دهانم که بدجوری تلخ است. برنمی گردم خانه ... اسباب بازی ها حتماً از ترس نفس نمی کشند. کیفش را جلو پایش گذاشت. سرش را روی کیف گذاشت: مامان ... اول پدر و بعد مادرش را دید که از دور به حالت دو می آمدند. خشکش زد. چکار کنم؟ عقب عقب رفت و شروع کرد به دویدن.

حسن همراه به یاد آوردن گذشته و رفتن به زمان آینده به زمان حال می آید. در این زمان به ادراك کامل بیچارگی و وحشت خود رسیده. گیج است. صدای گامهای پدر و مادر به او ضربه می زند، و او بی اختیار می دود و می گریزد. تصویرها روایت را به پیش می برند. حرکت پیش روندهٔ تکامل زمانی در تقابل با کشف درونی و عمقی زمان روانی خاطره قرار می گیرد. تغییر و تبدیل کمی به کیفی عناصر داستان از آغاز تا پایان حفظ می شود. در پایان حسن می ایستد، پدر را می نگرد که هرچه نزدیک تر می آید بزرگتر می شود. حسن آرام آرام روی زانو خم می شود و دست هایش را بالا می آورد و سپر صورت می کند.

تصویر وحشت کامل است و به طور طبیعی به تسلیم پسرك می رسد. خواننده به راحتی با زمان روایت رابطه و حس و عاطفهٔ حسن رابطه

برقرار می‌کند. حسن زمانی را که بازگشتنی نیست در دانستگی خود تکرار می‌کند و تصاویر بدست داده شده ما را در حس و عاطفهٔ کودك شریک می‌سازد.

در دلاویزتر از سبز (۱۳۷۱) فضای مذهبی حاکم است. راوی آرزومند دیدار خضر است، و هنگامی که به این دیدار می‌رسد سراسر سبز فام می‌شود. بازی با سمبولیسم رنگها در ادب فارسی تازگی ندارد. نظامی گنجوی در هفت پیکر همین صناعت را بکار برده بود. در ادب عرفانی در مثل در آثار سهروردی یا در آثار روزبهان «عبهرالعاشقین» رنگ های سبز یا سرخ یا سیاه به پیش نما می‌آیند تا منظره های متفاوت زندگانی، جهان و انسان را مجسّم سازند. رنگ سبز به ویژه رنگ طراوت، تازگی، آب، چشمه، زندگانی است. خضر، پیر سبزپوش که به آب زندگانی می‌رسد، بر هر جا که گام بنهد آن جا سبز می‌شود.

راوی خسته از مصائب زندگانی، طالب دیدار خضر است. منظره‌ای را که راوی به راهنمائی خضر از جهان می‌بیند، منظره‌ای است وحشتناك. منظره‌ای مه‌آلود و محو است. خیابان را سپس در شفافیّت روئیت پُر از جانور می‌بیند. بعد در آینه نگاه می‌کند:

بینی‌ام دراز و کوتاه می‌شد. دهانم لحظه‌ای پوزهٔ گرگ بود، لحظه‌ای پوزهٔ خوك، لحظه‌ای پوزهٔ گاو، چشم هام 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 صُور است، آتش از

هرسو گسترده می شود. خضر به راوی می گوید «صورت دنیا را در دلت پاك کن». جسم راوی از گردونهٔ چهار رنگ زمان به سرعت می گذرد. بهار، پائیز و تابستان را تجربه می کند، به زمستان می رسد. سرمایش نفوذ می کند. خاطرات کودکی و جوانی از ناودان ها قندیل بسته اند. جسم تا زانو در برف فرو رفته تکیه به عصا دارد. اندوه، آرزو می آیند و می گذرند. امید فرا می رسد تا آتشی عظیم برافروزد تا راوی راه را گم نکند. راوی جهانی را انتظار می برد که در آن همه انسان باشند. امّا آدمی زادگان همانطور که عارفان گفته اند اکنون طُرفه معجونی هستند سرشته از فرشته و حیوان. اگر قصد فرشته شدن کنند از فرشته برمی گذرند و اگر قصد دومی داشته باشند از حیوان فروتر می شوند. دیدار با خضر راوی را به حوزهٔ معنوی می رساند و او پس از غیاب خضر بازهمچنان در انتظار او می ماند:

خضر از مشرق و از مغرب می تابید. نمی دانم من سبزم یا آئینه؟ ... جناب خضر به سبزی شما نیستم امّا سبزم. آن قدر سبز که بعید نمی دانم درختان با بهار اشتباهم گیرند.

«عقب گرد» داستان مُتنبّه شدن سربازی است که به واسطهٔ ترس، از کمک به همرزمانش سرباز زده و جبهه را واگذاشته و به خانه آمده است. او در خانه خوابی وحشتناك می بیند. روز رستاخیز است و او آتش دوزخ را تجربه می کند. از آب سوزان (حمیم) آن می نوشد، در دهان مار فرو می رود، به چرك و خون آغشته می شود. راوی می کوشد قصور دنیائیش را کتمان کند ولی از ریزترین حرکات دنیویش فیلم برداری شده. انگار حاصلی ندارد. می بیند که از نبرد تن باز زده، از کمک به همرزم مجروحش خود داری کرده است: «می دوید، نفس نفس می زد.

فانسقه اش را باز کرد و دور انداخت تا بتواند سبک تر بدود» این «رؤیای صادقه» راوی را شرمسار می کند. بامداد بدون خداحافظی با همسرش عازم جبهه می شود.

در «سزاوارترین» در حلقهٔ دراویش هستیم. قصه با گفت وگو پیش می رود و فضای آن در حوزهٔ فراتر از جهان حسی می گذرد. شب شهادت حضرت علی (ع) است. مزشد تا زمان آن شب صعود می کند که نگذاریم حضرت به محراب رود. کلون در می ایستد و کمربند مولا را می چسبد. مرغابی ها وارد صحنه می شوند و دور مولا بال بال می زنند. در این داستان اشخاص تاریخی صدر اسلام حیات می یابند و حرف می زنند. برخی از وقایعی که این اشخاص روایت می کنند و نویسنده از آن بهره گرفته روایات متأخر و مشکوك است. با این همه فضا و گفت وگوهای قصه خوب ساخته و پرداخت شده است.

«سپیدی» داستان آموزگار روستاست. او در زمستان و در میان کولاك برف به ده می رود و در راه چهار گرگ به او حمله ور می شوند. آن جا که دیگر هیچ کمک کننده ای نیست از صمیم دل به خدا روی می آورد و در ذروهٔ این توجّه، خدا را می شناسد. در پایان دو روستائی او را از مرگ نجات می دهند. بخشایش ایزدی راوی را از مهلکه نجات می دهد. اوصاف این داستان تازگی دارد و آن را پیش می برد.

بهترین قصهٔ مجموعه، «خُلق تنگ ابلیس» آزمون تازه ای است برای امروزی کردن قصه های قدیمی و در آن نویسنده «نگاهی به ماجرای یوسف و زلیخا دارد. ابلیس در وسوسه کردن یوسف ناکام می شود و خلقش تنگ می ماند. در این داستان نویسنده نتوانسته است خود را از عناصر نمایشی برهاند. امّا در تشخّص و صورت آدمی دادن به ابلیس

موفق است. این ابلیس آن قدر جاندار است که خواننده به خوبی خُلق تنگ او را احساس می کند و نگاه تازه نویسنده به قصه یوسف و زلیخا به یاد می ماند.»[1]

قصه یک صحنه بیش نیست. زنان اشراف مصر و زلیخا حاضرند. همه زیبا و آراسته و می خواهند یوسف را وسوسه کنند امّا در پشت صحنه این ابلیس است که معرکه را می گرداند. اوصاف مؤثر و شاعرانه و گفت وگوها 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 عشرت دوست اثر می کند و او را فرشته می شمارند. زن وزیر به یاد مهربانی می افتد و زن دیگری دلش می خواهد کودکی را شیر دهد و دیگری مایل است فقیری را اطعام کند. ابلیس خشمگین است و می گوید: بس کنید من این جا جان نمی کنم که شما با فرشته ها همکاری کنید. سرانجام اراده یوسف بر وسوسهٔ زنان چیره می شود و ابلیس ناکام می ماند.

قاصدك (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 می آورد و حضور قاصدك وسیله ای می شود برای شرح عواطف زن و کودك هاشم که سرپرست و پدر خانواده است. این قصه همانطور که ناقدان گفته اند «پرداختی است نواز موضوعی تکراری» غیاب پدر

---

۱. ادبیات داستانی، پرویز حسینی، ص ۵۱، شمارهٔ ۲۵، آبان ۱۳۷۳

اساساً در خانواده بحران زاست به ویژه پدری که به سفر جنگ و شهادت رفته است. کودك چهارپنج سال دارد و غالباً تصورات بزرگسالان را بازگو می کند. نثر گرچه تازگی هائی دارد، درونمایهٔ تازه ای را نشان نمی دهد. رفتار زن «بیشتر شبیه رفتار پرستاری بسیار دلسوز است که می کوشد با کودك رنجدیده ای همساز شود. احساسات او دربارهٔ همسرش نیز همین طور است. اصولاً رفتار او در برابر فرزند و همسرش خالی از لطف و ملاحت عشق مادرانه و همسری است ... [رفتار کودك نیز خالی از نقص نیست] در مثل وقتی مادرش از حضور «باد» در همه جا حتی در خانه صحبت می کند. او می پرسد: پس تو چرا چادر سرت نیست؟ کودکان حتی در سن کم می دانند باد چیزهائی را به این طرف و آن طرف می برد و طبیعی است که کودك دریابد که باد قاصدکی را از سوی پدر آورده باشد. فرض کنیم قاصدك را در مثل کبوتری آورده باشد. آیا کودك می پرسد که مادر چرا در برابر کبوتر چادر به سر نمی کنی؟ می توان پرسید که چرا کودك باد را مذکر دانسته است نه مؤنث؟»[1]

اسلوب نویسنده در نگارش وضع خانواده، غنائی است به این معنا که او می کوشد در بیان مسائل رزمی، از بیان مجازی و استعاری بهره ببرد. حضور قاصدك که داستان را به غلطک می اندازد و پیش می برد دال براین معناست و وصف خانواده نشان می دهد که این خانوادهٔ شهری است که در غیاب پدر دُچار بحران شده از این رو وضع عام ندارد. و نیز پسرکی چهارپنج ساله به اقتضاء سنش نمی تواند در همهٔ لحظات شب و روز به یاد پدر بوده باشد. کوشش نویسنده در هیجان انگیزی، قصه را به

---

۱. ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳۵، ص ۶۶ و ۶۷، شهریور ۱۳۷۴

شعر مرثیه ای نزدیک کرده است و به همین دلیل نثر آهنگین است و در آن ضرب آهنگ ویژه ای بکار رفته. راوی قصه آذر است و او از غیاب و احتمال شهادت همسرش مضطرب و از دلتنگی پسرش نگران است امّا عواطف مادری از این دست نه به طور عمیق بلکه به صورت گزارشی وصف می شود.

نوشدارو (۱۳۷۰) داستانی است که به علّت تعدّد شخصیت ها و در برداشتن مشکلی اجتماعی که متضمن تضاد است، می توان رومانش نامید. در روایت آن از اسطوره ها نیز بهره گرفته شده و می توان شخص عمدهٔ داستان، فریدون را با سهراب یا زال یا سیاووش که از پدر جفا می بینند همگون دانست گرچه پایان کار فریدون با پایان کار سیاوش و سهراب همانند نیست. فریدون استبداد پدر را تحمل نمی کند و از خانه پدری بیرون می آید. دلبستگی عمدهٔ فریدون نویسندگی و تحصیل بیشتر است امّا پدرش اصرار دارد پسرش کاسب شود «زیرا آدم برای این ساخته شده که راه برود و پول دربیاورد.»

آشنائی با فرخ دبیر دبیرستان و خانوادهٔ او، خانم تیموری و شیدا (خواهر فرخ) نقطهٔ عطفی است در زندگانی فریدون. او وارد این خانواده می شود و چون جوان است رفتار کودکانه و خام دارد و سبب خندهٔ افراد این خانواده می گردد و در همان زمان او را به ایشان صمیمی تر و نزدیک تر می سازد. گام دوم حرکت فریدون، عشق است. دو جوان در عنفوان شباب طبیعی است بهم نزدیک شوند اما این عشق معمولی نیست و برای فریدون وسیلهٔ صعود به مراتب بالاتر است. این صعود در کوهنوردی فرخ، شیدا و فریدون ممثل می شود. کوه آشیانهٔ سیمرغ بود که زال را پرورد، و مهر پدری را که از او دریغ شده بود به او

ارزانی داشت. درواقع 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 راهنمائی می کند و می پرورد.

فریدون پس از گرفتن دیپلم برای رهائی از سرگشتگی و بیکاری دفترچه آماده به خدمت می گیرد و به سربازی می رود و پس از بدرود با خانوادهٔ خود و خانواده فرخ به سوی ایستگاه راه آهن می رود تا سوار قطار شود. او سوار تاکسی در وجود رانندهٔ پیر و مشفق، پدری پیدا می کند و او را در ایستگاه در آغوش می گیرد و در بغل او گریه می کند. او که به هنگام وداع با مادر و خواهرش و با شیدا از گریستن خودداری کرده بود، در این جا به سرشت جوانی می گرید. گریه او می تواند نشان بریدگی وی از پدر باشد یا بریدگی از شیدا که همراه او در سلوك عشق بوده است. دلش می خواهد برای راننده 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 می کرد او را در نظر می آوردم و برایش نامه می نوشتم بی آنکه بفرستم... پدرجان فرزندت از فقدان تو رنج بسیار می برد.

پس هنوز همهٔ رشته های علاقه گسسته نشده است و بعد باز فریدون را می بینیم که به خانهٔ پدر بازمی گردد و مدتی کوتاه در آن جا می ماند. خبر شهادت فرخ، مبارز دوران ستمشاهی، در تظاهرات جلو دانشگاه فریدون را از حالت انفعالی خارج می سازد. راهنما و دوست او را کشته اند و او باید انتقام بگیرد. پس به موج مبارزه می پیوندد و فصل تازه ای در زندگانی او در داستان باز می شود. سقوط حکومت شاه

باعث می شود 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 نمی شناسند. بهرحال حضور او موجب شادی است امّا با این همه حضور پدر برای پسر سنگین است و آب دو نسلی که معیارهای متفاوت دارند در یک جوی نمی رود:

سنگینی حضورش را از دستی که بر شانه ام گذاشت احساس کردم. چانه اش می لرزید. دست دادیم و ناگهان مرا گرفت تو بغل و سرش را گذاشت روشانه ام و به سیری دل گریه کرد. همه گریه کردند، حتی مردها. سری را که بر شانه ام بود نمی شناختم. به پدر شباهت داشت اما او نبود.

فریدون ساکش را برمی دارد و در میان گریه خویشان و حتی پدر خانه را ترك می کند 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 گذشته او را از پویائی بازندارد. می خواهد 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 که پسری است که به آموزش های خود بزرگ شده و هیچ کینه و دشمنی با پدر نیز ندارد و این دعوی تازه ای است که نسل جوان در چالش با نسل پیر طرح می افکند:

با آنکه مدعیم پدرمن یل‌ترازِ رستم است و من زجر (ضجر) کشیده تر از سهرابم و قصهٔ نوشدارو هم برای من خیلی جدّی است امّا خوشبختانه سمج تر از آنم که بمیرم و آن را بدست نیاورم ... من کسی نیستم که بگذارم خشکی و جمود که خاص پیران است پشت فرزی و

چالاکی را که خاص جوانان است به خاك بیاورد.

رومان نوشدارو، نخستین رُومانی نیست که مشکل جدال دو نسل را در ادب معاصر ما طرح می کند. پیش از مؤذنی داستان نویسانی مانند جمال میرصادقی در «درازنای شب» و بهمن شعله ور در «سفر شب» به طرح این مشکل پرداخته بودند. در آثار دیگری مانند «درد سیاوش» اسماعیل فصیح، «طوطی» زکریا هاشمی و داستان کوتاه «سایه های خسته» محمود دولت آبادی نیز از این کشاکش سخن رفته است. در «درازنای شب» پسری به نام کمال در برابر پدرش که می خواهد او را کاسب بار بیاورد مقاومت می کند و پس از منازعه ای طولانی پدر را می زند و از خانه پدری بیرون می رود. این داستان که به شیوهٔ روایت ساده و گزارشی نوشته شده چالش پدر و پسر را در متن غامض تحولات اجتماعی ترسیم نمی کند. جمله های داستان غالباً تهی از بار دراماتیک رومان نویسی و تحلیل های آن کلیشه ای است. پدر کمال می گوید:

همین قدر که خوانده بسش است. بیشتر می خواهد چکند؟ من که شش کلاس بیشتر نخوانده ام مگر تو زندگی ام مانده ام؟ این مدرسه ها دین و ایمان بچه ها را خراب می کنند.

کمال سرانجام تصمیم خود را می گیرد و نزد دوستش محمود که جوانی است خود ساخته و ضدبورژوا می رود و از دوستان اشرافیش منوچهر و فرشته نیز می بُرد. تنها کار نمایان کمال زدن پدر و ترك خانهٔ اوست و در بقیه صحنه ها فردی غیرفعال یا ناظری بیش نیست که امواج حوادث او را به این سوی و آن سوی می برند. اما داستان «نوشدارو» مشکل را در متن جامعه ای متحوّل طرح می کند و افق فریدون از افق کمال بسی گسترده تر است. فریدون عصیانگری است که فرهنگ دارد،

افق معنوی دارد. خود نویسنده می گوید که عصیان فریدون به انگیزهٔ عقدهٔ اودیپوس نبوده است:

آیا من به پدر به عنوان یک شخص نگاه می کنم یا در وجود او یک فرهنگ می بینم؟ راستش این عقده اودیپ و عقده های دیگر حسابی نخ نما شده اند.[۱]

اسطوره ها دریافت فریدون را عمق می بخشند و گسترش می دهند. فریدون با سیری که در اسطوره ها می کند درواقع فرهنگ چندهزار ساله را از خود عبور می دهد 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 است، سهرابی دیگر می پندارد و در این مقایسه تا آن جا پیش می رود که خود را ناکامتر از سهراب می یابد.[۲]

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» جیمز جویس می رسیم. استیفن (معرف خود نویسنده) فرزند سایمون دیدالوس، نمایانگر دورهٔ جوانی خود جویس است که به سبب سخت گیری خانواده و مدرسهٔ یسوعیان دابلین برضد جامعه، پدر و هنجارهای اجتماعی سر به شورش برمی دارد و پدر تنی خود را تحقیر می کند تا به پدر آرمانی خود برسد. او احساس می کند که پدر تنی اش پدر واقعی او نیست. پس از کجا آمده و اصلش از کجاست؟

مزیت کار مؤذنی در قیاس با «درازنای شب» در این است که در

---

۱. شباب، سال اول، شمارهٔ ۴

۲. ادبیات داستانی، شماره ۲۱، پانوشت ص ۴۹، تیرماه ۱۳۷۳

«نوشدارو» جدال دو نسل منحصراً بر سر این نیست که پدر طالب است پسرش کاسبکار یعنی همچون او شود بلکه در این است که این جدال منظره‌ای اجتماعی و امروزین به خود می گیرد و آینده را نیز در دورنمای خود دارد. در آغاز خود را سهراب می بیند امّا چون مقاوم است نمی خواهد روزگار سرنوشتی مانند سرنوشت سهراب برای او رقم زند، پس به زال می رسد. به گفتهٔ نویسنده: اگر زال به جهت موی سفید مورد بی مهری پدر قرار گرفته فریدون از بی مهری پدر به موی سفید دست یافته. پس زال را پشت سر می گذارد تا به سیاوش برسد.[۱]

برخی جمله های «نوشدارو» گرچه عمق جدال دو نسل را نشان می دهد، کمی نامناسب است. ازجمله عبارت «زندگی شاشی» که می توانست جای خود را به عبارت بهتری بدهد همان معنا را نیز القاء کند:

من گرسنگی را تحمل می کنم همچنان که یک بار در کودکی تحمل کردم امّا به رو(ی خود) نیاوردم. یک وقت عاقت می کند. مهم نیست چون منهم او را عوق می کنم. نشاشیدی شب دراز است. شبها درازند امّا من خاطرهٔ روزها را که در سر دارم و تازه پایان شب سیه سپید است. جای سفت نشاشیده ای. آه، شماهم که همهٔ مثال هایتان شاشی است.[۲]

مؤذنی در نوشدارو توانسته است مشکلی اجتماعی را در جامهٔ حدیث نفس رُومان مُدرن تصویر کند و برخلاف رومان نویسان مُدرن امروز ما، که غالباً شخصیّت های منفعلی عرضه می دارند که سمفونی

---

۱. ماهنامهٔ شباب، همان شماره

۲. نوشدارو، ص ۶، تهران ۱۳۷۰

مرگ می نوازند یا در آئینهٔ رومان و در خانهٔ زبان لنگر می اندازند، نشان بدهد که زندگانی جمع و فرد بهم پیوسته است و هریک 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 رسمیّت 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 می توانند در جوار هم زیست کنند.

داستان مانند دیگر نوشته های مؤدنی ساختار نرم و غنائی دارد و به صورت تک گوئی درونی است امّا در آن جا که فریدون برپای خود می ایستد یا به مبارزهٔ اجتماعی می پردازد، آهنگی حماسی پیدا می کند. به ویژه آن جا که به کار اصلی خود، نویسندگی، مشغول می شود:

«وقتی که می نویسم انگار بر من باران می بارد، روح پاکیزه ای در من می چرخد».

بشارت (۱۳۷۲) حدیث زندگانی، پیام آوری و شهادت عیسی مسیح است به روایت انجیل ها و تفسیرهای دینی. نوعی بازنویسی است. کاتب، حواریان و برنابا حدیث را روایت می کنند. نویسنده باز در این جا دلمشغول دنیای درون آدمهاست و کاری به روابط تاریخی ندارد و برخلاف آنچه نویسنده یا ناشر آن را «رومان» نامیده اند، داستان کوتاهی بیش نیست. زندگانی عیسی مسیح و شهادت او می تواند به صورت قصه ای بلند و باتوجه به رویدادهای این زمان بازسازی شود. می دانیم که عیسی پیام آور راستی و عشق در تضاد با حاکمیت یهود و امپراطوری روم قرار می گیرد و شورش و قیام او قیامی است برضد بیداد رومیان و

جهل پروری کاهنان یهود. امروز نیز یک امپراطور جهانگیر جدید جای امپراطوری روم را گرفته و بر جهان ستم می راند. سرمایه سالاری جدید به سرپرستی آمریکا امروزه جهان را پُربلا کرده است و مبلغان آن در همه جا جهل می گسترند و می خواهند مردم به ویژه جوانان را در تمنیات نفسانی غوطه ور سازند و ریشهٔ تفکّر 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 می راند: 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 رومان جدید درآورد. روایت رومانی او بیان مجدد روایات انجیل نیست بازسازی آن هاست. امّا روایت مؤذنی در بشارت گرچه چند صحنه مؤثر نیز دارد، داستان مکرر شده ای است.

یکی از ویژگی های عمدهٔ قصه نویسی نویسنده این است که به تمثیل ها، رمزها و نمادها بگراید، یعنی حوادث را درونی کند (و این از خصوصیات برخی رومان های مدرن است) امّا به همان نسبتی که او به سوی نمادها و شعر گونگی پیش می رود، کمبود تجربه های اجتماعی و تاریخی خود را بیشتر نمایان می سازد. ما هنر نویسنده را تصدیق می کنیم امّا حضور نویسنده را در بیان رویداد قصه ها ـ که به قصه ها کیفیتی مونولوژیک می دهد ـ نمی توانیم پوشیده نگاهداریم. این همه توجّه به ضرب و وزن کلام و توجّه به تأثرات دانستگی و تصویری کردن

ماجراها، از نگرشی «ایستا» خبر می دهد و نویسنده را وامی دارد زندگانی درونی آدمها را عمده کند و در نتیجه چهارچوب کار او محدود می شود. 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 درون اشخاص و عمده کردن آن به اسلوب تأثر حسی و تصویری پیش می رود تا به داستان بلند «نوشدارو» می رسد که در آن تعادل از دست رفته را باز می یابد. در آغاز کتاب «بشارت» آمده است:

نفرین بر تو ای دنیا که آتش دوزخ را به پس و پیش گامهای ما برمی افروزی؟ کجاست آن نَفَس که اندوه را شفا بخشد، روح «برنابا» فلج شده است.

نویسنده که در برخی از قصه های خود گرایش های عرفانی نشان می دهد، در این جا کاملاً «عرفان» را که هدف آن پرورش معنوی انسان است نه رفض مطلق جهان ـ با گنوستی سیزم و ریاضت مسیحی یگانه کرده است که نه چگونه خوب زیستن بلکه چگونه خوب مردن را می آموزد. اگر او در مثل آثار روزبهان و احمد غزالی و اشعار حافظ را خوب خوانده بود به این نتیجه نمی رسید. سعدی سروده است:

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

و حافظ می سراید

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد.

دقیقاً در همین جاست که راه عرفان ما از ریاضت مسیحی[1] و فلسفه گنوستی سیزم که دنیا را ظلمت و اهریمنی می داند جدا می شود. زیستن

---

۱. مولوی نیز گفته است: مصلحت در دین عیسی غار و کوه  مصلحت در دین ما جنگ و ستوه

در جهان وانهماك در زندگانی جانوری با زیستن در جهان و توجّه به زیبائی و روشنی و اندیشهٔ نیک یافتن تفاوت دارد. اوّلی نشانهٔ ضعف اراده و بدشماری جهان است و دوّمی علامت همت بلند و کوشش پایدار در جستجوی نیکی و زیبائی است و نویسنده این نکته دقیق و ظریف را بدست غفلت سپرده است. کاتب قصه درست می گوید:

«این دنیا بی ارج نیست، اگر از آن به نیکوئی 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 می تواند 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 مُدرن نمی تواند مشکل انسانی را برطرف کند و تفکر «گنوستی سیزم» نمی تواند انسان کوشا و آزاده بسازد، حکایتگر همین مشکل است. تفکّر صنعتی امروز انسان را بردهٔ ماشین کرده است و تفکّر دوّمی انسان را مرتاض می کند. به این مشکل توجّه باید کرد. نگاه عارفانی مانند حافظ و روزبهان بر زیبائی و روشنی متمرکز است. این عارفان با آسمان، باغ، چشمه و گل و پروانه و لرزش گلبرگها وقتی که نسیم آنها را به چمیدن وامی دارد و طلوع خورشید در بامداد و نورافشانی آن بر زمین در ساعات روز، و درخشش ماه و ستارگان در شب... پیوند بسته اند. با زیبائی های طبیعت و سخنان زیبا و گام زدن در باغ ها و گلگشت ها و نگریستن به اشیاء و باشندگان قشنگ در خانه، کوچه و کوی زندگانی می کنند. البته زشتی و بدی نیز هست ولی آنها را کسانی بوجود می آورند که فکر می کنند زشتی و بدی جهان را فرا گرفته است و انسان در ذات بد و آلودهٔ گناه است و مرگ انسان را از قفس تن می رهاند. ولی مولوی و دیگر نیک اندیشان به ما گفته اند. «گر

بود اندیشه ات گل، گلشنی» پس زندگانی و جهان را باید از این منظره نگریست. «خطا بود که نبیند روی زیبا را»

در «بشارت» کاهنان، کاتبان و فریسیان در نابود کردن پیام آور عشق کوشا هستند و می گویند او را به صلیب کشیدیم زیرا به ریختن آبروی ما برخاسته بود. کاتب راستین کتاب با نوك خامه کاهن اعظم را به محاکمه می کشد. بر سرش تاج خار می نهد و به زانو به زمین درش می افکند. کاهن های دیگر «گناهان» عیسی را برمی شمارند که گفته بود سهم قیصر را به قیصر بدهید، تقالید ما را واگذاشته بود، ما را به دروغ و ریا متهم کرد، نذر و نیاز و قربانی را بد شمرد، آفریدگار، آفریدگان را آزاد آفرید... کاتب به مدد کلک خود کاهن اعظم و کاهنان دیگر را به جرم اینکه «قول عیسی را نپذیرفته اند» بر دار می کشد. سپس به سراغ یهودا اسخر یوطی می رود، 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 می بیند که یهودا همان ابلیس است با چهرهٔ بسیار زیبا همچون ابلیس متنزل شده است و نیز مُبدل به سیمای عیسی تا بر او همان رود که او برای عیسی خواسته است. در پایان کتاب، عیسی بر مادر و حواریان پدیدار می شود و دل ایشان را شاد می کند و حواریان را می فرماید به راستی و خوبی بکوشند و سپس همراه چهار فرشته به آسمان صعود می کند. و کاتب می گوید: «به تمامی حقیقت دست یافته است» ولی ای کاش کاتب درمی یافت که «حقیقت، کشف شدنی است» و این گفتهٔ فرزانه ای را می شنید که گفت: «اگر تو همهٔ حقیقت را می دانستی، هیچکاره بودی.»

نویسنده در «سفر ششم» به سراغ روایت های عهد عتیق می رود.

گمان می رود که «سفر ( =کتاب) ششم» او ذیلی باشد بر «اسفار پنجگانهٔ» عهد عتیق. کتاب به شیوه «بشارت» و با تصاویر حسّی و شاعرانه نوشته شده است و در آن در بخش هائی رگه هایی از اسلوب نگارش «مزامیر» و «غزل غزل های سلیمان» دیده می شود. در بخش نخست «هارون روایت می کند»، حضوری دیده نشدنی امّا احساس شدنی هارون را برمی گیرد و به دیدار موسی می برد. این سَفَر درونی و فرا واقعی است. موسی جائی 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 دلتنگی اش زدوده گردد.» آسمان نور باران است و این نوری است که دل بنی اسرائیل را شاد و دل مصریان را غمگین می سازد. اسرائیلیان از فرعون و مصریان ستم بسیار کشیده اند و هوای دیدن موسی و رها شدن دارند. شبی شگرف است، از آسمان نور می بارد و قوم موسی نجوا می کنند و سکوت همه جا را فرا گرفته است. گشتی های فرعون راه بر هارون می بندند و به او فرمان می دهند باز گردد. امّا ناگهان همان حضور فرا می رسد و گشتی ها با هراس می گریزند. هارون به کنارهٔ نیل می رسد «نیل را از خود عبور می دهد، چنان زلال است که انگار سرچشمه اش اشک دیدگانی شفاف است» انوار درخشان و روشن سطح نیل بهم می پیوندند و به هیأت قایقی درمی آیند که حجمی از نور در آن پیش می آید. هارون بر نیل جاری می شود. ارادهٔ الهی آنست که هارون وزیر و مشاور و سخنگوی موسی باشد و با فصاحت خود سخنان موسی را به قوم ابلاغ کند «گفت تو فصاحت اوئی، او نیک می اندیشد تو فصیح بیان می کنی» دل هارون سرشار از شور و شعف می شود. سپس به دیدار موسی می رسد:

دست تابانش را که به موی و ریشم می کشید، احساس کردم، برادر بزرگتر اوست نه من، که من در همهٔ این سال ها خود را به فریب بزرگتر بودن فریفته بودم.

در «فرعون روایت می کند» خواننده در کاخ فرعون است. در این جا بیان جنبهٔ داستانی بیشتری دارد و در آن جا که عشرت ها و قدرت طلبی های فرعون را مجسّم می کند به ضحک و استهزاء می گراید و از بیدار شدن و خوابیدن، عشرت ها، میگساری ها و حتی قضای حاجت او سخن می گوید. در این جا حاجبان، هامان وزیر و بزرگان دیگر دربار، آسیه که در حق موسی مادری کرد و او را شیر داد، ساحران... به روی صحنه می آیند تا فرعون و دربار او را به نمایش بگذارند. سپس موسی و هارون فرا می رسند و فرعون را به پرستش آفریدگار فرامی خوانند. فرعون نه فقط این دعوت را نمی پذیرد بلکه بر آن می شود که با خدای موسی بجنگد. برای او برجکی می سازند و او به فراز آن می رود و به سوی آسمان تیر می اندازد، ساحران خود را گرد می آورد تا با معجزات موسی دست و پنجه نرم کنند ولی همهٔ این کارها بی فایده است و جز شرمساری و حقارت او حاصلی ندارد. حتی ساحرانش از پرستش او خودداری می کنند و به موسی می پیوندند. فرعون در انجام چاره ای نمی بیند جز اینکه موسی و قوم او را آزاد کند تا از مصر بروند. با رفتن قوم موسی، مصر حاصلخیز مخروبه و قصر فرعون کوخ می شود. عصای موسی بر فراز همه چیز در حرکت است و می تواند همه چیز را زیر و رو کند یا به حال اول بازگرداند. پایان کار، حرکت بنی اسرائیل 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 این جا پختگی بیشتری یافته است. توالی صحنه ها با گفت و گو پیش می رود و بیشتر ویژگی نمایشی دارد امّا کشش داستانیش را نیز حفظ کرده است. ما برای نشان دادن هنر نویسنده دو صحنهٔ متفاوت را که یکی غنائی و دیگر خنده‌آور (کمیک) است نقل می کنیم:

چشم هایم را از کیف آب ولرمی که مرا به آن شست برهم نهادم. گفتم: شراب! و دهانم را باز کردم تا در آن شرابی ریزند به طعم گیلاس. گفتم: میل شنا دارم و خود را در 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 می شوید؟ گفتند: پارو! گفتم: پس این قایق بی سرنشین را به ماهی گیری ببرید.[1]

ساحران حاضرند و می خواهند شکست موسی را عبرت همهٔ بداندیشان فرعون کنند. سحر می خواهد با معجزه پهلو بزند. فرعون بر تخت نشسته است:

فریاد زدم صبر کنید تا تخمه برسد، بعد... و تا صدای چق چق تخمه بلند نشد دستان جادوگران من هوا را می شکافت بی آنکه جادوئی برخیزد. خارش دندان هایم با شکست پنجمین تخمه فرو نشست. آمادهٔ دیدار شدم. گفتم: چق چق شروع کنید که من آمادهٔ دیدار چق چق شما چقانم، و محو حرکت دستان جادوگرانم چق شدم. بخار تخمه در مشامم پیچیده بود. ناگاه مارانی چقی رنگ از چق چق سر انگشتان چاق جادوگرانم چق شدند و به سوی موسی و هارون چق چق... خروش مردمم چاق و بنی اسرائیل چق و برخاستم. نعره زدم آفرین، و مشتی

---

۱. سفر ششم، ۴۰.

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 بال هایش را چق کرد و سوی موسی و هارون چق کشید.[1]

روایت فرعون به همین شیوه ادامه می یابد تا به صحنهٔ غرق شدن او در رود نیل می رسد و او باز همچنان که در امواج رود غرق می شود به روایت ادامه می دهد. پیداست که این روایت باید دست کم در این جا 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 این جاست که نویسنده نتوانسته است روایت را امروزی کند و منحصراً به بازگوئی روایات عهد عتیق می پردازد. دلائلی که فرعون برای سرکشی ها و بدکاری های خود می آورد، دلائل حریفان اوست. نویسنده همهٔ کارهای فرعون را به «نفسانیات» او اسناد می دهد. شک نیست که فرعون و مصریان قضایا را به همان نگاهی نمی دیده اند که بنی اسرائیل می دیده است. آنها بنی اسرائیل را مزدور خود و قومی بیگانه می دیده اند و طبیعی است که انتظار سرکشی از ایشان نداشته باشند. اگر نویسنده با توجه به مدارك تاریخی نظرگاه مصریان را به نمایش درمی آورد، و تضاد باورهای دو قوم را نمایش می داد بهتر به مقصود خود می رسید.

در بخش سوم کتاب «لن ترانی» گزارش ساده ای می بینیم از چگونگی درخواست بنی اسرائیل به روئیت پروردگار و عدم امکان

---

۱. سفر ششم، ۹۰

واقعیت یافتن این کار. موسی صورت دنیا را به قوم نشان می‌دهد:

در یک صورت گرگ و خوك و روباه و پلنگ و جغد و موش دیدیم. گرگ خوك را به دندان می‌درید و پلنگ روباه را می‌بلعید و موش جغد را می‌جوید و جغد صیحه می‌کشید. هرچند صدا از دهان جغد درمی‌آمد، ترکیب صدای خوك و گرگ و روباه و پلنگ و موش بود.[۱]

قوم خود را به در دنیا می‌کوبد و می‌نالد و تمنای عفو دارد. موسی قوم را شفاعت می‌کند، ناگاه ظلمات به روشنی گرائیده دروازهٔ دنیا باز می‌شود و قوم در نور معلق می‌شود. سپس مسیر نگاهش به چهره‌ای می‌افتد که هم پلنگ است و هم گرگ، هم خوك 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 دوّم، روایت فرعون به رغم نقصی که یاد کردیم، هَم ظرائف داستانی (نمایشی) می‌بینیم و هم ظرائف زبانی و به ویژه ظرائف مطایبه و استهزاء که در بسیاری موارد پوشیده است:

گفتم: آسیه. شفای من توئی باور کن

گفت: البته همراه با یک خیل دیگر.[۲]

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.[۳]

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

---

۱ و ۲ و ۳. سفر ششم، ۱۴۸، ۱۵۱، ۴۹ و ۴۲.

«کلاهی از گیسوی من» و «نوشدارو» بکار برده است ادامه دهد به آفریدن قصه‌های بهتری دست خواهد یافت.

**دفتر قصه واحد ادبیات، کتب ادبیات داستانی زیر را به زودی منتشر می کند:**

بسوی داستان نویسی بومی/ عبدالعلی دست غیب

مروارید سیاه/ ترجمهٔ شهلا سهیل

برف و نقشهای روی دیوار/ به کوشش سیداسحاق شجاعی ـ میرزاحسین بلخی

صبح آوریل/ ترجمهٔ حسن پستا

هابیل دیگر/ سیداسحاق شجاعی

صدای پای آب/ به کوشش راضیهٔ تجار

روایت خاکستر/ سیدمحمد سادات اخوی

ایل بی سوار/ جواد جزینی

سنگ ملامت/ سیداسحاق شجاعی

فاطمه، فاطمه/ رحمت حقی پور

بهترین قصهٔ قرآنی/ حسینعلی جعفری

چشمهٔ خورشید/ سفرنامه کربلا محمد صفری

هشت داستان/ به کوشش جواد جزینی

شبهای طولانی/ ترجمهٔ غلامعلی سرمد

فرزندان عموتوم/ ترجمهٔ محمد سلامت

نگاه خاکستری/ فاطمه فروغی

نقد خلاّق/ محمود اسعدی

THE STORY BUREAU OF
THE LITERATUR DEPARTMENT

# TOWARDS NATIVE STORY WRITING

(A Collection Of Critiques)

Written By: Abdol Ali Dast Gheib

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ ایران ـ تهران ـ تقاطع خیابان حافظ و سمیه
صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۱۶۷۷ تلفن:۸۸۹۲۰۰۱

مرکز پخش: بازرگانی مؤسسه انتشارات سوره
تلفن: ۸۸۱۱۷۶۶ ـ تلفکس:۸۸۰۶۹۸۸

۹۰۰ تومان

ISBN 964-471-014-2
۹۶۴-۴۷۱-۰۱۴-۲ ـ شابک