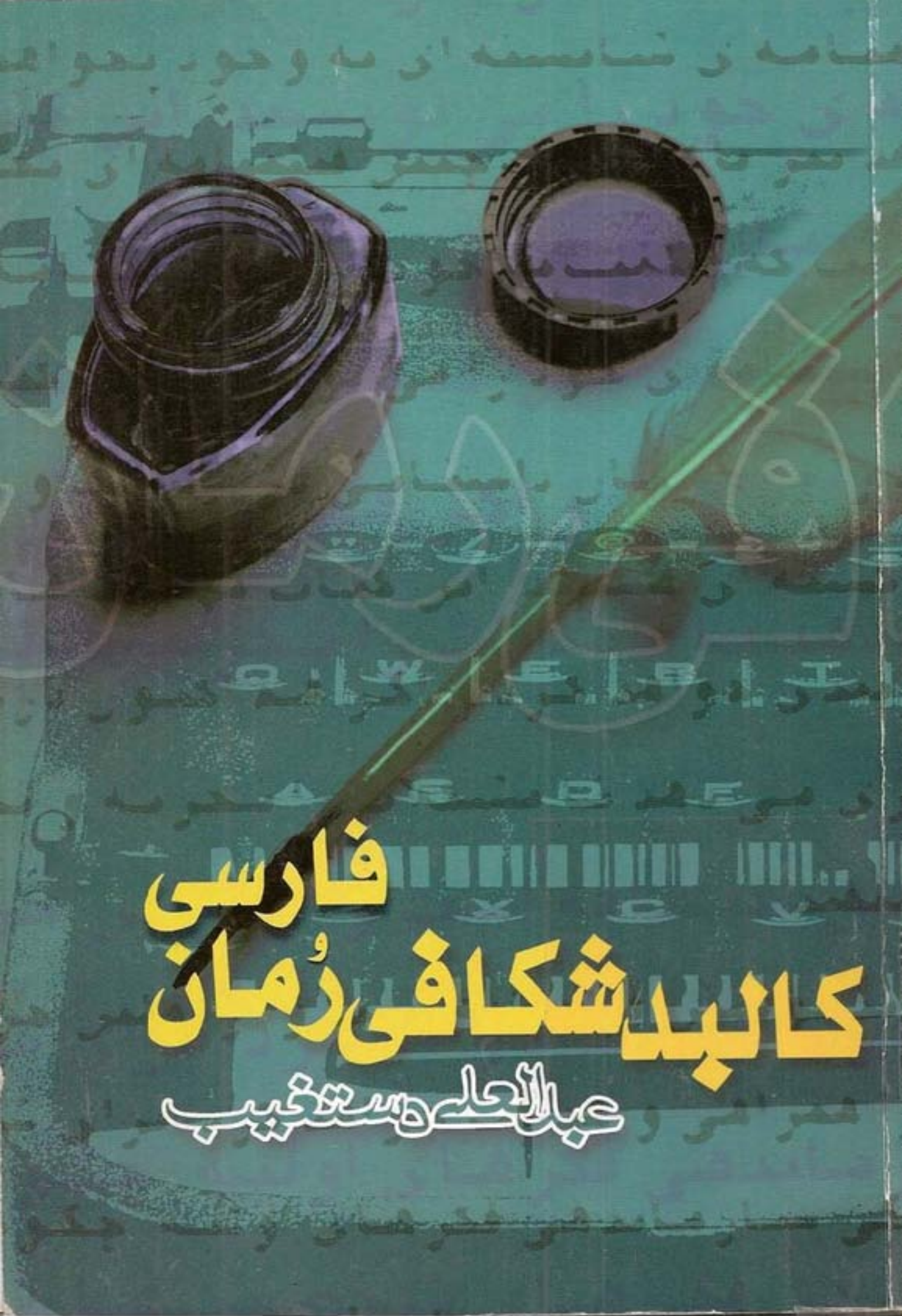

# فارسی کا بدشکا فی رُمان

عبدالعلی دستغیب

# کالبدشکافی رُمان فارسی

عبدالعلی دستغیب

دستغیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰ -
کالبد شکافی رمان فارسی / عبدالعلی دستغیب. ــ تهران: سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی)، ۱۳۸۳.
۵۱۲ ص.
ISBN: 964 - 471 - 906 - 9
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا:
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. داستانویسی -- تاریخ و نقد. ۲. داستان -- تاریخ و نقد. ۳. داستانویسی -- فن. الف. شرکت انتشارات سوره مهر. ب.عنوان.
۲ ک ۵ د / PN۳۴۹۱ ۸۰۸ / ۲
کتابخانه ملی ایران ۱۳۱۲ - ۸۳ م

سوره مهر
مرکز آفرینش‌های ادبی

**کالبد شکافی رمان فارسی**

**نوشته: عبدالعلی دستغیب**
**چاپ اول: ۱۳۸۳**
**شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه**
**چاپ و صحافی: چاپ سوره**
**قیمت: ۳۰۰۰ تومان**
**شابک: ۹ - ۹۰۶ - ۴۷۱ -- ۹۶۴**
نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است.

# فهرست مطالب


پیشینهٔ تاریخی رُمان فارسی ... ۱۱

ادامهٔ حرکت روی خط «تهران مخوف» ... ۲۶

در قلب واقعیت... ۴۰

رازهای سرزمین من ۴۵

رُمان «چشمهایش» ۴۹

گرایش رُمان‌نویس‌های نو ۶۶

حوزهٔ رمزها و نمادها ۸۰

«سووشون» و سیمین دانشور ۱۰۰

«کلیدر» و دولت‌آبادی ۱۰۵

نگاهی به آثار گلشیری ۱۲۹

دنیای فوق واقعی ۱۳۵

سه فرارونِد متفاوت در یک رُمان ... ۱۴۱

نگاهی سطحی به جدال نسل‌ها ۱۵۱

تماشای دنیا باعینک شخصی ... ۱۶۲

حلقه‌های متفاوت نویسندگی در دههٔ ۴۰ ۱۶۷

انتقادهای صریح در کسوت داستان ۱۷۲

طنز یا دشنام‌گوئی؟ ۱۷۹

رسالت مردمی ادیب رئالیست ... ۱۸۵
گرایش به قهرمان شکنی ۱۸۸
ورود به تونل زمان! ۱۹۶
ورود ناشیانه به اوقیانوس تاریخ ۲۰۳
زیستن در حوزهٔ آرمان‌ها ۲۰۸
کلک‌های «آریانی»... ۲۱۹
مونتاژهای سینمائی! ۲۲۴
و بار دیگر سفر شب... ۲۲۶
شخصیت‌های متفاوت دو زن ۲۳۲
معیارهای هنری ناقدان مؤنث ۲۳۷
راز تکان‌دهندهٔ رعنا و سردار ۲۴۱
الفاظ بدون انسجام... ۲۴۹
ساختار وصفی و تصویری ۲۵۳
اصل «این یا آن»! ۲۶۰
صحنه‌های کمیک طُرفه... ۲۷۳
اشمئزاز و نه خنده! ... ۲۷۹
صدای مشکوک و بقیهٔ قضایا! ۲۸۵
وضع دائی‌جان دشوار می‌شود!؟ ۲۸۹
مطایبه‌ای برای دامن زدن به توهمات ۲۹۰
مرزهای بیدادگری ۲۹۹
تصویر فاجعه ۳۰۴
عشق افسانه و افسانه‌ای ۳۱۰
کشف یک حقیقت تلخ ۳۱۷
ایدهٔ مبارزهٔ دهقانی... ۳۲۸
شب گرگ یا شب گرگ‌ها؟ ... ۳۴۰

تقدیر کور؟ ۲۳۷
حوزهٔ خیال و آدمهای مرموز ۲۵۴
دنیای کافکائی، امیدهای حافظی ۲۵۸
سفر به دیار هنر ناب ۲۶۰
زاده شدن دوبارهٔ حقیقت ۲۶۲
منطق گفت‌وگو ۲۷۰
مضحکه‌های اشرافی ۲۷۲
هدف وسیله را توجیه می‌کند! ۲۷۵
خون چکید از شاخ گل... ۲۷۷
تحوّل تاریخی الگوی زنانه ۲۹۰
زن و مبارزه سیاسی ۲۹۵
سفر دور و دراز به عصر زرین ۲۹۹
به خواب دیدن مرگ پدر ۳۱۴
مرد گرفتار یا نویسندهٔ گرفتار؟ ۳۱۹
عرصه‌های کسالت ۳۲۹
روایت‌گری که روایت می‌شود ۳۳۳
گنجشک‌های نازنین و صحنهٔ جنگ ... ۳۳۸
در فضای مه گرفتهٔ گذشته ۳۴۰

رُمان و رُمان‌نویسی بیش از یکصد سال است بخشی از رویدادها و فعالیتهای ادبی و اجتماعی ما را تشکیل می‌دهد. نشر هر رُمان جدید در محافل ادبی و گاه مراکز سیاسی ـ بازتاب‌هائی را در پی دارد. برخی رُمانها حتی در تفکر اجتماعی محافل شهرنشین و گروه کتابخوان و اندیشه ورز تغییراتی ایجاد کرده است.

رُمان فارسی تاکنون بیشتر از جنبهٔ ادبی مورد توجه و سنجش قرار گرفته است، و از این رو کمتر منتقدی را می‌شناسیم که موضوع را از دریچهٔ جامعه‌شناختی نقد کرده باشد؛ حال آنکه رُمان زائیده ضرورتهای اجتماعی است.

بعضی‌ها را عقیده بر این است که رُمان یک پدیده ادبی صرفاً غربی نیست، بلکه در ادبیات فارسی هم ریشه دارد. این گروه آثاری چون «سمک عیار»، «حسین کرد»، «امیرارسلان» را به مثابه شاهدی بر وجود سابقه رُمان‌نویسی در ادبیات ایران یاد می‌کنند. بی‌آنکه وارد ماهیت این دعوا شویم، و در تائید یا رد چنین ادعائی ارائهٔ دلیل کنیم، به این موضوع اشاره می‌کنیم که رُمان‌نویسی به سبک و سیاقی که در دورهٔ قاجاریهٔ آغاز شد و تاکنون ادامه یافته و روشی برگرفته از غرب برای بیان معضلات و ناهنجاریهای اجتماعی با استعانت از ظرایف ادبی و فکری است.

این نکته را هم باید موردتوجه قرار داد که تولد رُمان در غرب ریشه در معضلات و ساختارهای اجتماعی آن جوامع داشته است. اگر به آثاری چون باباگوریو، جنگ و صلح، بینوایان و... دقیق شویم درمی‌یابیم خلق این آثار معلول ضرورت زمانه بوده؛ ضرورتهائی که ریشهٔ آنها در معضلات اجتماعی روزگار خلق این گونه آثار بوده است. حتی می‌توان گفت رُمان، شرح معضلاتی است که جامعه به ناخودآگاه نویسنده دیکته می‌کند.

کشورهای اروپا و آمریکای شمالی به دلیل پشت‌سر گذاشتن آن معضلات حادّ، ضرورت و بستر خلق رُمان جدید را فاقد شده‌اند. در این کشورها اگر هم رُمانی جدید خلق می‌شود یا به شرح جنبه‌های روانی انسانها، گروهها و جوامع اختصاص دارد، یا زائیدهٔ کوشش نویسندگان برای نوزائی و نوآفرینی دگرگونی‌های هستی شناختی است. رُمان با مشخصات و مفهومی که در ادبیات جهانی جاگرفته اینک فقط در کشورهائی چون ایران، ترکیه، مصر و تعدادی از ممالک آمریکای جنوبی مورد توجه است و هنوز جایگاه دارد؛ چرا که آن معضلات اجتماعی حادی که دیگر در اروپا و آمریکای شمالی، جوامع را زیر سیطره ندارد، در این کشورها هنوز، و البته با تفاوتهای ناشی از شرایط فرهنگی و اقلیمی آنها، حاکمیت دارد.

رُمان‌نویسی در ایران ـ و کشورهای مشابه ـ اگر به شکوفائی لازم نرسیده دلایل گوناگونی دارد؛ از جمله عدم شناخت بسیاری از رُمان‌نویسان ما نسبت به معضلات و مشکلات اجتماعی جامعهٔ خودی است. جز این، ما متفکرین اجتماعی ژرف‌نگری نداشته‌ایم که تکمیل کنندهٔ کار رُمان‌نویسانمان باشند. فقدان متفکران و اندیشه‌سازان اجتماعی اثری دوگانه بر رُمان‌نویسی ما داشته است. متفکران می‌توانسته‌اند زمینه‌ساز و راهگشای رُمان‌نویسان باشند، و به سهم خود نیز از تأثیرات انعکاس‌یافته و در آثار رُمان‌نویسان برای ریشه‌یابی معضلات اجتماعی الهام بگیرند.

توجه نکردن به این جنبه از تاریخ رُمان‌نویسی، موجب شده است شیوهٔ نقد رُمان در ایران فاقد هنجار و ساختار نقد واقعی باشد.

محقق گرانمایه آقای عبدالعلی دستغیب کوششی ستودنی را آغاز کرده است تا این جای خالی را پر کند. سلسله مقالاتی مستقل که چاپ آنها از همین شمارهٔ مجلهٔ گزارش آغاز خواهد شد، حاصل این کوشش است.

خوانندگان گرامی خواهند دید که نویسنده گرچه جنبه‌های اجتماعی رُمان نویسی ایران را به نقد کشیده؛ اما از توجه به ارزشهای ادبی آثار برجستهٔ رُمان‌نویسان ایران نیز غافل نمانده است.

محمد حیدری

رُمان ـ و داستان کوتاه ـ اساساً روایتی نقلی است حاوی ماجراها و حادثه هائی که سرگذشت فرد یا افرادی را ازآغاز تولد تا پایان زندگانی آنها وصف می‌کند و برای اینکه به صورت قصه‌ای تخیّلی درآید، باید دارای طرح داستانی (plot) باشد یعنی ماجراهای آن بر «اصل علیّت» استوار شود. خوانندهٔ عادی از قصه توقع زیادی ندارد و همین که او را سرگرم سازد، آن را کافی خواهد دانست امّا خوانندهٔ متفکر؛ از قصه انتظارهای دیگری نیز دارد.

به گفتهٔ «فورستر» خوانندهٔ نخستین با شنیدن یا خواندن قصه می‌پرسد: چگونه؟ و دومی در همان حال می‌پرسد: چرا؟ طرح این پرسش نشان می‌دهد که برای خوانندهٔ متفکّر صرف روایت کافی نیست بلکه نحوه تنظیم روایت به وسیلهٔ نویسنده اهمیّت دارد.

این موضوع شاید روشن باشد که قوانین کار هنر ـ و هنر داستان‌نویسی ـ در طول زمان تغییر می‌پذیرد و ما نمی‌توانیم فرمولها (دستورها)ی ثابتی برای این واقعیّت که به ذوق و سلیقه و عاطفهٔ انسانها در طول اعصار بستگی می‌یابد وضع کنیم و از همهٔ هنرمندان بخواهیم از آنها بی چون و چرا پیروی کنند. با

این همه در عرصهٔ هنر، اصولی کشف شده و بسط یافته که بی‌اعتنائی نسبت به آن‌ها سبب نقص کار می‌شود. اگر ما آغاز رُمان را از «دون‌کیشوت» سروانتس (۱۶۰۵ میلادی) بگیریم، در این چند سدهٔ اخیر، رُمانهای گونه‌گون و حتی عجیب و غریبی پیدا شده که از جهاتی با هم متفاوت بوده‌اند. ما اگر آنها را به دیدهٔ ژرف بین‌تری نگاه کنیم مشترکات زیاد آنها را به خوبی مشاهده می‌کنیم. (در این بحث ما بیشتر به نوع ادبی «رُمان» می‌پردازیم نه به داستان کوتاه.) رُمان‌نویس جهانی خلق می‌کند که هم واقعی است و هم تخیّلی و هم نو. واژهٔ رُمان ظاهراً از واژهٔ Romance (شکل عمدهٔ ادبی دوران فئودالی) آمده است. در زبان انگلیسی در این زمنیه واژهٔ Novel را داریم که به معنی نو و نوظهور است و از واژهٔ Novella ایتالیائی آمده. ناولا مجموعه‌های قصه منثور سرگرم‌کننده‌ای بود که در دوران فئودالی نوشته می‌شد و مطلوب بسیاری از مردم بود.

رُمان این چند سدهٔ اخیر از دل همان قصه‌های منثور بیرون آمد امّا با ساختارهای دیگر. در این‌جا ما با جهانی سر و کار داریم که وضع و ترتیب ویژهٔ خود را دارد. اشخاص آن انسانهائی هستند شبیه ما و در همان زمان خیلی بزرگتر و پراحساس‌تر از ما. اینان در فضائی واقعی ـ تخیّلی بسر می‌برند، با یکدیگر ارتباط زنده دارند و دست به کارهائی می‌زنند که ما اگر جای ایشان بودیم دلمان می‌خواست انجام دهیم یا از انجام دادن آن خودداری ورزیم. از شهروندان این جهانند کسانی مانند ژان‌والژان که برای نجات دادن جان خواهر خود و کودک گرسنهٔ او نان می‌دزدد و به زندان می‌افتد و سپس قصد گریز از زندان می‌کند و دستگیر و به اعمال شاقه محکوم می‌شود، و بعد از سالها محبوس بودن به راهنمای شخص نیکوکار به کار می‌پردازد و ثروتمند و شهردار می‌شود و در پایان زندگانی در بستر مرگ برای ماریوس نامزد «کوزت» مردی مقدس می‌گردد. و نیز در جنگ و صلح تالستوی شاهزاده

آندره را مشاهده می‌کنیم که مجروح و در حال احتضار زیر درخت بلوط کهنسالی افتاده است و دربارهٔ مرگ و زندگانی و افق بی‌پایان مرگ و زندگانی به اندیشه می‌پردازد.

## پیشینهٔ تاریخی رُمان فارسی

در ادب کهن ما قصه‌های منظوم و منثور جای نمایانی داشته است. برخی از این قصه‌ها اسطوره‌ای یا نیمه اسطوره‌ای است (مانند داستان جمشید) و برخی از آنها پهلوانی است (مانند داستان زندگانی و نبردهای رستم) و برخی از آنها تاریخی است (مانند داستان بهرام گور یا داستان خسرو پرویز) و برخی از آنها عاشقانه است (ویس و رامین، لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا). اصل برخی از این داستان از جاهای دیگری به ایران و ایرانیان رسیده و سپس سینه به سینه نقل شده و باافزود و کاست‌هائی جنبهٔ بومی و آب و رنگ محلی یافته است و از این قسم است داستان سیاوش که به احتمال زیاد اصل آن از میانرودان است. یا داستان «جمشید» (یمه) که اصل آن را در ریگ‌ودا، کتاب دهم، فصل ۱۷ و حماسهٔ مهابهارته نیز می‌بینیم. درگاهان زرتشت نیز به «جم پسر ویونگهان» اشاره‌ای شده است (یسن ۳۲ بند ۸) در اوستای متأخر: یسن ۹ و یشت ۵،۹،۱۳،۱۷،۳۲ و وندیداد نیز از او نام برده می‌شود و همهٔ این‌ها حکایت دارد از اینکه جم فرمانروای دوران پرشکوهی است که در آن نیک‌بختی عریان از آمیختگی بر زمین حکمرانی می‌کرد. شاهی که سقوط غم‌انگیزش ـ که نتیجهٔ غرور وی بود ـ شوربختی بی‌شمار برای مردم به همراه آورد.[۱]

---

۱. نخستین انسان و نخستین شهریار، کریستن‌سن، ج۲، صص ۲۸۴ و ۲۹۰ و ۲۹۷ به بعد، تهران ۱۳۶۸.

از میان داستانهای پهلوانی داستان رستم و خاندان او از همه طرفه‌تر است. او که ثمرهٔ عشق سوزان رودابه دختر شاه‌کابل و زال، پهلوان سرزمین نیمروز است به طور غیرعادی به دنیا می‌آید، و در خاندان پهلوانی زابلستان می‌بالد و در جوانی به مرتبهٔ پهلوانی دست می‌یابد. رستم همچون پدرش با عشق آشنا می‌شود و دل به مهر تهمینه می‌دهد و از این وصلت فرخنده، «سهراب» زاده می‌شود که مقدر است بدست پدر خود کشته شود و پدر نیز پس از سالها نبرد و پیروزی و شکست و کرّ و فرّ، ناخواسته به نبرد با اسفندیار کشانده می‌شود و اسفندیار را می‌کشد و خود در توطئه شغاد و شاه کابل در چاه می‌افتد و می‌میرد.

داستان یوسف وزلیخا نیز از داستانهائی است که طالبان بسیار داشته و دارد و در ادب فارسی به صور گونه‌گون منعکس شده. این قصه جنبهٔ دینی دارد امّا در آن مسائل روان‌شناختی و تاریخی نیز بازتاب یافته و قصه‌ای بسیار طرفه و پرماجرا بوجود آورده است.

سعدبن‌ابی وقاص می‌گوید: «قرآن بر پیامبر علیه‌السلام فرو می‌آمد در مکه و پیغمبر بر یاران می‌خواند. مگر ملالتی به‌طبع ایشان راه یافت. گفتند چه بود اگر خدای سورتی فرستد که در آن سورت امر و نهی نبود و در آن سورت قصه‌ای بود که دلهای ما بدان بیاساید.

خدای گفت اینکه قصهٔ یوسف ترا گوئیم تا تو بر ایشان خوانی و این قصه را احسن‌القصص خواند زیرا در این قصه ذکر پیغامبرانست و ذکر فریشتگان و پریان و آدمیان و چهارپایان و مرغان و سیر پادشاهان و آداب بندگان، و احوال زندانیان و فضل عالمان و نقص جاهلان و مکر و حیلت زنان و شیفتگی عاشقان و عفت جوانمردان و نالهٔ محنت‌زدگان... اندوه و شادی، و تهمت و بیزاری و امیری و اسیری. در این قصه چهل عبرت است که مجموع آن در هیچ قصه‌ای بجا نیست.»

برادران یوسف بر او که محبوب‌ترین فرزند پدر است، حسد می‌برند، پس او را در چاهی می‌افکنند، کاروانی که از بیابان می‌گذرد او را می‌یابد، و به مصر می‌برد و به بردگی می‌فروشد. زیبائی یوسف در مصر غوغا می‌افکند و همه خواهان خرید او می‌شوند. گنجور شاه مصر. «ریان‌بن‌ولید» زنی دارد به نام زلیخا. این زن به زیبائی اندام بی‌مانند است و با همه جوانی و جمالی که دارد به علت ناتوانی شوهر، بکر مانده است. گنجور (عزیز) مصر که بی‌فرزند مانده است، یوسف را می‌خرد و به خانه می‌برد و او را به همسرش می‌سپارد که «چندان که توانی او را نیکو و گرامی دار.» زلیخا با دیدن یوسف دل در مهر او می‌بندد و آتش عشق در سینه‌اش زبانه می‌کشد. پس در خلوت دست به دامان او می‌زند و جامه از تن خویش فرو می‌افکند امّا یوسف جانب پارسائی را نگاه می‌دارد و از دست زن می‌گریزد. زلیخا چابک‌تر می‌رود و به او می‌رسد و پیرهنش را از پشت می‌گیرد. پیرهن دریده می‌شود. یوسف دل‌آزرده می‌شود امّا به گوش دل می‌شنود که اگر پیراهن ظاهرت پاره شد، غمگین مباش که پیراهن پارسائیت درست است.[1] شوهر زلیخا سپس از شاه مصر می‌خواهد یوسف را به زندان بیفکند و او نیز چنین می‌کند و یوسف بی‌گناه هفت سال در زندان می‌ماند. او پس از سالها زندان، خواب شاه مصر را تعبیر می‌کند و به وزارت می‌رسد و در ایام قحطی به داد پدر و برادرانش می‌رسد و کشور مصر را به عدل و داد می‌آراید. یکی دیگر از داستانهای بلند کهن ما «سمک عیار» است که قصه‌ای است پرماجرا از کردارهای شهسواران در طلب دختر فغفور چین و آن را می‌توان کهن‌ترین «رُمان» فارسی نامید.[2] نثر این کتاب مانند نثر داستان فیروز شاه (داراب‌نامهٔ مولانا محمد بیغمی) و داراب‌نامهٔ طرطوسی و

---

۱. مجله یغما، ج ۳۱، ص ۳۶۷ و ۷۳۱ به بعد، تهران ۱۳۵۷.

۲. تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا، ۳۷۸، تهران ۱۳۵۴.

اسکندرنامه‌ها به گویش تخاطب است. سخن نقال در این‌جا ساده و روان و نزدیک به زبان گفت و گوست، زیرا نویسندگان آنها از میان مردم برمی‌خاستند. اینان عمر خود را در مدرسه بسر نیاورده و با زبان و ادب عربی خو نگرفته بودند. پس هرچه می‌گفتند و می‌نوشتند فارسی ساده و روان دورهٔ آنها بود، یعنی فارسی واقعی و بی آلایشی که مردم با آن سخن می‌گفتند و آن را در می‌یافتند و اگر چنین نمی‌کردند کسی هوس نمی‌کرد تا در حلقهٔ داستان‌گزاری ایشان حاضر شود و به سخن دیگر، کالایشان بی‌مشتری و کیسه‌های آنان تهی می‌ماند.[۱] در مثل در سمک عیار می‌خوانیم که سمک در کار یافتن خورشید شاه به زندان می‌آید و می‌بیند خورشید شاه در صفه‌ای نشسته و بند گران بر دست و پای او نهاده‌اند و از هرگونه طعام در پیش او حاضر است: خورشید شاه گوش کرده بود. از آن آواز را حتی به دل وی می‌رسید. با خود می‌گفت بوی آشنا می‌آید. در سمک نگاه می‌کرد. سمک نشانی که در ایشان بود بنمود. خورشید شاه خرم شد. آفرین کرد. گفت شاد باش ای مرد و ای پهلوان جهان... گفت ای «پیلان»، بدین خرّمی که به دل من رسانیدی طعام بیاور تا بخورم. پیلان دست وی بگشاد و طعام پیش وی بنهاد. خورشید شاه گفت: شما نیز با من بخورید. «عالم‌افروز» دریافت که مقصود شاه چیست. به‌نام خوردن بنشست، به چاره بیهشانه در طعام «پیلان» افکند تا پیلان و دو پسر وی بخوردند. زمانی بود. هرسه بیهوش بیفتادند... خورشید شاه‌آفرین کرد تا سمک برخاست و بند از خورشید شاه بگشاد و بر پای «پیلان» نهاد و هردو پسر وی دربست و جامهٔ پسری برکند و در شاه پوشانید. گفت ای شاه بیا تا برویم که شهر خالی است.[۲]

---

۳. داراب‌نامهٔ طرطوسی، ج ۱، تصحیح دکتر صفا، تهران ۱۳۵۶

۲. سمک عیار، تصحیح دکتر خانلری، ج ۴، ص ۴۲۴، تهران ۱۳۵۱

داستان داراب‌نامه طوطوسی در بردارنده ماجرای زندگانی داراب پادشاه کیانی، فرزند او بهمن و دختر او همای است و سپس داستان اسکندر و دارای داریان و دختر او روشنک و ماجرای او با پسر فیلقوس به‌میان می‌آید. داستان بهمن پسر اسفندیار پسر گشتاسب کیانی در داراب‌نامه نیز آمیخته‌ای است از تاریخ شاهان کیانی و هخامنشی... روشنک دختر دارا در این‌جا پوران‌دخت لقب دارد... و در این‌جا مبارزی بی‌باک و سواری زورمند و چالاک است. اسکندر این کتاب نیز همچون روایتهای دیگر ایرانی، اسکندر مقدونی پسر فیلیپ نیست بلکه او از وصلت یک شبهٔ داراب با ناهید دختر فیلقوس بوجود آمده است.[۱]

داستان هزار و یک شب (هزارافسان، الف لیله و لیله) که اصل کهن دارد، در دورهٔ اسلامی بازسازی شده. قصه‌های این کتاب زیاد است امّا در مجموع پیوسته می‌نماید و آماج معینی را پیگیری می‌کند. کتاب با نام شهرزاد گره خورده و در واقع قهرمان اصل قصه هم اوست. قهرمان دیگر قصه، شاه (سلطان، شهریار)، روزی به رازی وحشتناک پی می‌برد. او درمی‌یابد که همسران وی با غلامانش رابطه دارند. پس به شدت خشمگین می‌شود و فرمان می‌دهد که همه را بیدرنگ بکشند و نیز برای انتقام گرفتن از جنس زن هرشب دختر باکره‌ای را به عقد خود درمی آورد و صبح روز بعد فرمان می‌دهد او را بکشند. چندین‌سال وضع بر این منوال است و دیگر دختر دوشیزه‌ای باقی نمی‌ماند که شهریار بکشد جز چند تنی که از آن جمله‌اند شهرزاد و دنیازاد دختران دوشیزهٔ وزیر که هردو هوشمند، زیبا و نکته‌دان هستند. شهرزاد کتاب زیاد خوانده و شعر زیادی می‌داند و شعر می‌گوید و داوطلب می‌شود شهریار کینه‌جو را رام و عاشق خود کند و با دنیازاد،

---

۱ داراب‌نامهٔ طرطوسی، همان، مقدمه.

خواهرش قرار می‌گذارد زمانی که وی در خوابگاه شهریار است طالب دیدار وی شود که «آخرین شب زندگانی منست» و از شهرزاد بخواهد برایش داستانی بگوید. کارها به همین ترتیب پیش می‌رود و شهریار که مطمئن است شهرزاد بامداد فردا کشته خواهد شد با تقاضای دو خواهر موافقت می‌کند. شهرزاد شروع به قصه گفتن می‌کند و با بیان سحرآسا و افسون‌کننده، نخستین قصه از داستانهای «هزار و یک شب» - قصهٔ بازرگان و جن - را بازمی سراید... سپیده سرمی زند و قصه به قصهٔ دیگر گره می‌خورد و شهریار خواهان بقیهٔ قصه می‌شود ولی شهرزاد می‌گوید بامداد فرا رسیده و وی باید کشته شود. شهریار که شیفتهٔ شنیدن بقیه داستان است یک روز به شهرزاد اجازهٔ زنده ماندن می‌دهد تا او بتواند شب هنگام بقیهٔ قصه را بازگو گوید... به این ترتیب شبهای دیگری نیز می‌گذرد و شهرزاد زنده می‌ماند و پسری برای شهریار به دنیا می‌آورد و کاری می‌کند که شهریار نیز دیگر گرد انتقامجوئی و کشتن دوشیزگان نگردد.

برخی از قصه‌های هزار و یکشب: علاءالدین و چراغ جادو، علی‌بابا و چهل دزد، سندباد بحری... در ادب جهان راه یافته‌اند و از آن‌ها آهنگهای موسیقی و حتی فیلم ساخته شده است. قهرمانان این کتاب متنوّع‌اند. خلیفه، گدا، فاسق، پرهیزگار، معرکه‌گیر، عاشق صادق، هوسران، دزد و بازرگان. درونمایهٔ آن‌ها نیز متنوّع است: عشق، دوستی، کینه‌توزی، فداکاری... عشق و حتی شهوت در برخی از داستانهای هزار و یک شب سوج می‌زند و از لذت‌های گیتی در آن زیاد سخن می‌رود. بغداد شهر ثروت و سیاست و ماجرا... مرکز اصلی بسیاری از داستانهاست و در برخی از قصه‌ها از شکوه و عظمت دربار هارون‌الرشید سخن می‌رود.

این کتاب را آنتوان گالان[1] خاورشناس فرانسوی ترجمه کرد و ترجمهٔ او مشهور شد. سپس ادوارد ویلیام‌لین[2] قسمتی از این اثر را به انگلیسی برگرداند. پس از ریچارد برتون در سال ۱۸۸۶ ترجمهٔ کامل هزار و یک شب را در شانزده جلد زیر نام «شبهای عربی»[3] به بازار ادب اروپا عرضه کرد که بسیاری از مردم این قاره را شیفته این حکایت شرقی ساخت.

تزوتان تودورف «هزار و یک شب» را با قصه‌های اودیسه، دکامرون، دستنویس پیدا شده در «ساراگوس» مقایسه می‌کند و آنها را قصه‌هائی می‌داند که در آنها اشخاص پیرو رویدادها هستند. در این قصه‌ها توصیف حالات روحی آدمیان نیز آمده است و در آنها «اصل علیت» موجود است ولی از نوع اخلاقی آن «سندبادنامه» نیز همین‌طور است. سندباد سفر را دوست دارد (خصلت اخلاقی) پس به سفر می‌رود (حادثه) و حد فاصل بین این دو عامل در قصه به حدّاقل می‌رسد. در «هزار و یک شب» اشخاص بسیاری به صحنه آمده‌اند و هر داستان، داستان زندگانی این یا آن شخص است و هر شخصی خود قصه‌ای است به قوه. ورود هر شخص جدید در قصه به معنای مجموعه رویدادهای جدید است. داستان گفتن نعمتی است والا و به معنای زنده ماندن است. در مثل ادامهٔ زندگانی شهرزاد، در صورتی ممکن است که همچنان قصه بگوید و به این وسیله کشته شدن خود را عقب بیندازد. بن مایهٔ قصه‌ها پاسداری از زندگانی است. در مثل در قصه‌ای، درویش خشم عفریت را برانگیخته اما با نقل «قصهٔ حسود» او را بر سر لطف می‌آورد. در قصهٔ «صیاد و جن» نیز «حکیم دوبان» با رویدادی مشابه روباروی می‌شود. او که محکوم به مرگ شده از سلطان اجازه می‌خواهد «قصهٔ تمساح» را نقل کند. سلطان اجازه

---

1. Antoine Galland
2. Edward Wlanc
3. Sir Richard Burton: The Arabian nights Entertainment

نمی‌دهد و حکیم کشته می‌شود. حکیم نیز با یاری گرفتن از قصه از سلطان انتقام می‌گیرد. او به هنگامی که جلاد گردنش را می‌زند کتابی که اوراق زهرآلود و سفید دارد به سلطان بی‌رحم هدیه می‌کند. چون اوراق کتاب به سختی از هم جدا می‌شوند، سلطان سرانگشت خود را با آب دهان‌تر می‌کند، چند لحظه بعد زهر در سلطان اثر می‌کند و او بر زمین می‌افتد و می‌میرد. صفحهٔ سفید آلوده به زهر است یعنی کتاب بدون قصه، کشنده است. فقدان داستان مفهومی جز مردن ندارد. (مجلهٔ آدینه، ترجمهٔ مهوش قویمی، شمارهٔ ۵۶، ص ۳۹، تهران ۱۳۶۸)

امیرارسلان تألیف میرزا محمد نقیب‌الملک به اعتباری آخرین رُمان فارسی به سبک سنتی و در زمرهٔ آثاری مانند سمک عیار. حمزه‌نامه و حسین کرد به شمار است و همهٔ این‌ها قصه‌های مشهور عامه‌پسندی هستند که به نثر نوشته شده‌اند. امیرارسلان در واقع مکان تلاقی دو شیوهٔ روایت است: شفاهی و نوشتاری. متن نوشتاری آن نسبت به «گویش» آن، بعدی است. می‌توان گفت این قصه دارای نویسنده بوده است: نخست شخصی آن را «نقل کرده سپس دیگری آن را نوشته است. این قصه را نقیب‌الملک نقال‌باشی ناصرالدین‌شاه برای او نقل می‌کند و فخرالدوله دختر شاه پنهانی به اطاق خواجگان می‌خزد و پشت در نیمه‌باز، هر آنچه راکه می‌شنیده می‌نگارد. پس قصه گرچه از نیروی تخیّل نقیب‌الملک سرچشمه گرفته اثر فخرالدوله نیز محسوب می‌شود.»

امیرارسلان به بیست و دو فصل نابرابر تقسیم می‌شود و محتوای آنها مجموعهٔ حوادثی است که بر قهرمان قصه می‌گذرد از آغاز تولّد او تا پیروزی نهائی و ازدواج وی با فرخ‌لقا دختر پطروس‌شاه: سفر خواجه نعمان و بدست آوردن سود سرشار، تولد امیرارسلان، فرستادن فرانکها، سقوط روم و مرگ سام‌خان فرنگی، سفر به کشور فرنگ، خواجه‌طاووس و خواجه کاووس، حیلهٔ

قمر وزیر، دیدار با معشوقه و کشتن رقیب، الماس‌خان داروغه، دام فریبنده، سرگردانی و پریشانی، دژ سنگی و فولاد زره‌دیو، پیله‌دوز و شهر یاقوت، کشته شدن فولادزره، کشته‌شدن قمر وزیر و گریختن مادر فولاد زره، طلسم باغ فازهر، الهاک دیو، شیر گویا، ریحانهٔ جادوگر و دستیارانش، بازگشت و سلطنت.

قصه از نموداری سنتی پیروی می‌کند. پادشاهی از همه نعمتهای ایزدی بهره دارد جز داشتن پسر. طالع‌بینی گره از کار فروبستهٔ او می‌گشاید. سپس زنی شایستهٔ به‌دنیا آوردن، فرزند دلخواه شاه پیدا می‌شود و پس از نه ماه پسری می‌زاید. طالع‌بین برای کودک سرنوشتی سعادتمند اما پرمخاطره پیش‌بینی می‌کند. سپس در تخیل راوی زندگانی پرماجرائی شکل می‌گیرد که مایهٔ اصلی آن عشق جنون‌آسای مردی جوان به دختری است که دست‌نیافتنی است. درونمایه‌های دیگر قصه، وجود دو وزیر خوش‌قلب و شیطان‌صفت است که در تضاد باهم قرار می‌گیرند. شاه بین کارها و رهنمودهای این دو مردد و در نوسان است. قهرمان قصه سرانجام به یاری وزیر نیکو خصال بر دشمنان پیروز می‌شود و به مراد دل می‌رسد. قصه برای قهرمان پایان خوشی دارد. طرح قصه ناهماهنگی دارد. قسمتی از قصه واقع‌گرایانه و قسمتی دیگر از آن شگفت‌انگیز و تخیلی است. امیرارسلان زیرنامه الیاس در فرنگ است، رقیب او هوشنگ از سر راه برداشته شده امّا شمس وزیر در زندان است و قمر وزیر با حیله ارسلان را وادار می‌کند هویت واقعی خود را افشا کند. درست در همین‌جاست که قصه از واقعیت به حوزهٔ خیال و جادو می‌لغزد. از این پس، فضای قصه از جن و پری، قصر ارواح، دگردیسی‌ها، جادو و طلسم انباشته می‌گردد اما طرفه اینکه راوی برای به پایان رساندن قصه‌اش به شیوهٔ نخست خود بازمی‌گردد. این نوشتهٔ دوگانه (واقعگرا و شگفت‌آور)، رُمان امیرارسلان را برخوردگاه سنّت و نوآوری قرار می‌دهد... قصه دارای چند ویژگی رُمان

جدید است: در آن برداشتی جدید از زمان و مکان وجود دارد با اینکه این زمان و مکان ـ یا مکان زمانمند (Chronotope) تا حدودی‌افزارواره انتزاعی، مبهم، ونادقیق است و از روی هم قرارگرفتن دو طرح اسطوره‌ای و واقعگرا، شکل می‌گیرد، باز نشانه‌هائی از واقعیت در آن دیده می‌شود و نویسنده شاید به گونه‌ای ناشیانه می‌کوشد که تصویری بدست دهد از ماجرائی که تصویر زندگانی واقعی را القاء کند.[۱]

در پی کارهای عباس‌میرزا، قائم‌مقام و امیرکبیر برای اخذ تمدن جدید و ورود مصنوعات و آثار فلسفی، تاریخی و ادبی اروپائی به ایران در همهٔ شئون اجتماعی ما دگرگونی‌هائی پیدا شد، بنابراین شکلهای ادبی ما نیز از این دگرگونی بی‌نصیب نماند. حتی می‌توان گفت دگرگونی‌های جدید، از جمله اوضاع و احوال دربار ناصرالدین‌شاه و سیاست متضّاد او در برابر دولتهای اروپائی و مداخلهٔ ایشان در کارهای کشور ما در تألیف و ساختار قصه امیرارسلان بی‌تأثیر نبوده است. تأثیر بیشتر این مداخله‌ها و روابط را در تألیف رُمان «حاجی‌بابا» و ترجمهٔ آن می‌بینیم که پس از این به آن خواهیم پرداخت. در واقع در دورهٔ قاجار، بازار قصه‌نویسی و قصه‌گوئی گرم بود. چنانچه گفتیم یکی از مهمترین آثار ادبی داستانی این دوره ترجمهٔ الف لیلة و لیلة از عربی به فارسی است به فرمان شاهزاده بهمن میرزا. مترجم کتاب عبدالطیف طسوجی تبریزی است (برهان جامع تصحیح برهان قاطع اثر دیگر اوست). به خواهش طسوجی، میرزا محمد علی‌خان شمس‌الشعرا (سروش) اشعار عربی کتاب الف لیلة و لیلة را به فارسی ترجمه کرده و سروده است از این رو کتاب از جهت نثر و نظم در چند سده اخیر بی‌قرین است.[۲]

---

۱. پیدایش رُمان، فارسی، ۲۳۵ به بعد، امیرارسلان، چاپ محمدجواد محجوب، تهران (حبیبی)، ۱۳۴۰.

۲. سبک‌شناسی، ج ۳، ص ۳۶۹، تهران ۱۳۳۷.

در دروهٔ قاجار جز داستانهای قدیمی و قصه‌های عامیانه‌ای مانندامیرارسلان نامدار، حسین کرد شبستری، سفرنامه‌هائی نیز نوشته و چاپ شد این سفرنامه‌ها به قرار ماهیت خود که از واقعیت هر روزه سخن می‌گوید، در پیدایش رُمان فارسی سهمی دارند و می‌توان گفت شیوهٔ جدیدی وارد نثر فارسی این دوره کردند که بعدها به بار نشست. روزنامه‌های این دوره: حبل‌المتین، قانون، ثریا، صور اسرافیل، شفق سرخ... هم در پیشرفت نثر فارسی جدید مؤثر بودند و به ویژه نوشتهٔ کسانی مانند میرزا آقاخان کرمانی، دهخدا، زین‌العابدین مراغه‌ای میرزاحبیب اصفهان... در تجدّد نثر سهم عمده‌ای دارد.

اگر نثر دورهٔ قاجاریه را با نثر امروز مقایسه کنیم بی‌تردید با تحول بزرگی که در نثر چند دههٔ اخیر پدید آمده است روباروی خواهیم شد. بخشی از این تحول مربوط به ترجمهٔ آثار اروپایی است که در میانهٔ دورهٔ قاجاریه آغاز شد و از این جمله است:

تلماک (فنلون) ترجمهٔ علی خان ناظم‌العلوم (۱۳۰۲ هـق)، کنت دومونت کریستو (تبریز ۱۳۰۹) سه تفنگدار (تهران ۱۳۱۶)، لوئی چهاردهم (تبریز ۱۳۲۲) اثر آلکساندر دوما، رُمان له میستر دوپاری (اسرار پاریس) اوژن سو (تهران ۱۳۲۵) ترجمهٔ شاهزاده محمدطاهر میرزا اسکندری، پل و ویرژینی از برنارد دوسن پیر (۱۳۲۴) ترجمهٔ ابراهیم نشاط...[۱]

این ترجمه‌ها هم در ساده شدن نثر مؤثر بودند و هم در دگرگون ساختن دیدگاه نویسندگان و مردم که قرنهای طولانی عادت کرده بودند جهان و تاریخ را ساکن و راکد ببینند. و هنر نثر را عبارت از ترتیب دادن عبارتهای مقفا و سجع و موازنه و مغلق‌نویسی و عبارت‌پردازی بدانند. تفکر قدیم با جمود و

---

۱. از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۲۳۷، تهران ۱۳۵۰.

رکود خود و عبارت‌پردازیهای زورکی دورهٔ مغول به بعد خویش ناچار به عقب‌نشینی شد و تعبیرهای اشرافی و غالباً مبتذل کنار رفت، واژه‌های عامیانه و خلقی که ادیبان رسمی کاربردشان را مجاز نمی‌دانستند وارد نثر شد، بیان افکار آزادیخواهانی مانند علی مسیو، خیابانی، طالب‌زاده، آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی... نثری از لونی دیگر می‌طلبید زیرا به ضرورت متوجه دگرگون ساختن جامعه بود و می‌خواست با خلق رابطه برقرار کند و ایشان را بیدار و متوجه حقوق خود سازد. گروهی از مردم جامعه و به ویژه مبارزان می‌خواستند قشرهای متفاوت جامعه و زبان و درد و شادی و آگاهی مردم کشور خود را بشناسند و ایشان را به سوی مبارزه استبداد سوق دهند و بدون ادبیات تحلیلی این کار ممکن نبود و نیست. زمان جدیدی فرارسیده بود و زبان جدیدی طلب می‌کرد. نویسندگان میانه‌های قاجار به این ضرورت اجتماعی پی بردند و با ابداع سفرنامه، قصه و ترجمهٔ آثار اروپائی موجبات بیداری افکار را فراهم آوردند. در این زمینه البته عده‌ای تندرو بودند و حتی با آثار ادبی کهن به ستیزه برخاستند و گروهی جانب اعتدال می‌پیمودند و بعضی دگرگونی‌های نظم و نثر کهن را جائز نمی‌دانستند. تقی رفعت سردبیر مجلهٔ تجدد ـ که از تندروان بود ـ نوشت:

شما آب را به طرف بالا جریان دهید. برضد جریان شنا کنید زیرا ناچیزترین شناوران نیز می‌توانند در استقامت جریان قطع مراحل نمایند. شما برای فردا بنویسید.

امروز می‌بینید که سعدی مانع از موجودیت شماست، تابوت سعدی گاهوارهٔ شما را خفه می‌کند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است... در زمان خودتان اقلاً آن‌قدر استقلال و تجدد به خرج دهید که سعدی‌ها در زمان خودشان به خرج دادند. در زیر قیود یک ماضی هفتصدساله پخش نشوید... ما این عقیدهٔ ویکتورهوگو را... همیشه درنظر داریم که «قاطع‌ترین نتیجهٔ

مستقیم انقلاب سیاسی، انقلاب ادبی است...» و در تحوّلات و تجددات مادی شرکت مجوئید مگر با انقلاب معنوی.[۱]

در پی این گونه سخنان و برحسب ضرورت، شاعران و نویسندگان دورهٔ میانهٔ قاجار به چاپ روزنامه، ترجمهٔ کتاب و نوشتن رُمان و قصه و شعرسرائی به سبک جدید پرداختند. یکی از آثاری که در نثر داستانی ما تأثیر بسیار داشت، ترجمهٔ «حاجی بابا» بود. میرزا حبیب از مشروطه‌خواهان این دوره به قصد توجه دادن هم‌میهنان خود به اوضاع و احوال خودشان، به ترجمهٔ این کتاب دست زد و سنگ بنای ساختمان نثر جدیدی را پایه گذاشت که در آثار بعدی حتی در آثار دهخدا و جمال‌زاده مؤثر افتاد.

«حاجی‌بابا» ی جیمز موریه (داستان طنزآمیز عامیانه) در ۱۸۲۸ م در لندن منتشر شد و قصد نویسنده انتقاد از آداب و اخلاق ایرانیان بود. او جمعاً شش سال در سمت منشیگری سفارت انگلیس در ایران خدمت کرد و با اخلاق ایرانیان و مران و بزرگان دولت ایران آشنا شد. میرزا حبیب اصفهانی این کتاب را ـ که با ژیل بلاس اژلوساژ همطراز شمرده‌اند[۲] ـ به فارسی روانی ترجمه کرد و به گواهی صاحبنظران ترجمه بر متن پیشی گرفته است و از بهترین نثرهای فارسی جدید است. ساده است و فنی، هم با اصول کهنه کاری استادان نثر موافق است و هم با اسلوب تازه و طرز نو[۳] ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی ـ که از اثری استعاری اثری ضداستعماری پدید آورده ـ از حاجی بابا ـ او را در طراز نویسندگان موفق جدید قرار داد و ترجمه در بیداری ایرانیان مؤثر افتاد. امّا این کتاب را نیز نمی‌توان نخستین رُمان فارسی شمرد زیرا در اصل اثر نویسنده‌ای اروپائی است.

---

۱ از صبا تا نیما، ج ۲، ۴۴۹ و ۴۵۱.
۲ از صبا تا نیما، ۱/۳۹۶ به بعد.
۳. سبک‌شناسی، ۳/۳۶۶

با این همه نویسندهٔ انگلیسی از احوال مردم ما آگاهی زیاد داشته و «حاجی‌بابا» ی او تصویری است از میرزاابوالحسن‌ایلچی ایرانی که عباس میرزا او را به لندن فرستاده بود. براون فکر می‌کرد مترجم این کتاب شیخ‌احمد روحی است امّا بعد روشن شد که میرزا حبیب اصفهانی کتاب را از نسخهٔ فرانسوی اثر موریه به فارسی برگردانده است[۱] و توانسته است واژگان مردم کوچه و بازار اصفهان و دیگر شهرهای ایران را به خوبی درکتاب بگنجاند.

میرزا حبیب مبارز و ادیب بود. آثار دیگر او عبارتند از: دستور سخن (استانبول ۱۸۶۹م)، راهنمای فارسی (۱۸۹۱)، خط و خطاطان (۱۸۸۸) ترجمهٔ مردم‌گریز (Le misanthrop) مولیر (۱۸۶۹)، غرائب عواید ملل (۱۸۱۹)... او مردی بود آزادیخواه و مخالف استبداد و خرافات.[۲]

«حاجی‌بابا»ی موریه یکطرفه و متعصّبانه است. میرزا حبیب در ترجمهٔ کتاب نقد نویسندهٔ انگلیسی از ایرانیان را تغییر جهت می‌دهد و آن را بدل به نقد از حکومت استبدادی و عوامفریبان می‌کند.

ترجمهٔ میرزاحبیب سخن تخاطب دارد و در بیشتر قسمت‌ها به گفتار نقالان مانند است. در پایان کتاب نیز می‌خوانیم:

ای مستمعین حکایت حاجی‌بابا، به حکم تجربه‌ای که از معرکه‌گیران و سخنوران ایران آموخته‌ام، حکایت خود را می‌بُرُم و بندهٔ شما هستم، غرضم این که تا زر به ترازو نسنجیده، بره به خانه نبرید، بیشتر تشویق و ترغیبم کنید تا بیشتر حکایت کنم. (حاجی بابای اصفهانی، به کوشش دکتر یوسف رحیم‌لو، ص ۷۵۹، آذربایجان شرقی، ۱۳۵۴)

داستان حاجی‌بابا سرگذشت پرحادثهٔ شخصی است اصفهانی پسر حسن

---

۱. ترجمهٔ دیگر «حاجی‌بابا» اثر میرزا اسدالله خان شرکت الوزاره در ۱۳۲۳ هـق در بمبئی چاپ شده و شیوائی و حسن‌ذوق ترجمهٔ میرزا حبیب را ندارد.

۲. ادب منثور جدید فارسی، حسن کامشاد، ص ۲۵

دلاک که پس از دیدن مشقتهای بسیار، به طلب کمک نزد میرزا فیروز شیرازی ایلچی ایران در عثمانی می‌رود و او که از حاجی‌بابا خوشش آمده وی را جزء خدمتکاران خود در می‌آورد و با دیدن زیرکی و بصیرت او، وی را محرم اسرار خود می‌سازد و سپس او را به تهران می‌آورد و به صدراعظم معرفی می‌کند. کار چاق‌کنی‌های او صدراعظم را نیز خوش می‌آید و چون می‌خواهند میرزا فیروز را با ایلچی‌گری به لندن بفرستند، حاجی‌بابا را در مقام منشی سفیر بکار می‌گمارند. آنگاه پسر حسن دلاک با نام میرزا حاجی بابا و صاحب منصب شاهی داخل مسقط الرأس خود می‌شود.

حاجی‌بابا در کودکی نزد آخوندی از مشتریان پدر درس می‌خواند و در ضمن در دکان پدر سلمانی‌گری می‌آموزد و چون به شانزده سالگی می‌رسد، دیگران به دشواری تشخیص می‌دهند که وی در تیغ‌برانی چیره‌تر است یا در سخنرانی. دکان ایشان رونق دارد و چون حاجی‌بابا در خوشمزگی و حاضرجوابی ماهر است از مشتریان انعام نیز می‌گیرد. یکی از مشتریان، عثمان‌آقا بغدادی که مصاحبت حاجی را خوش می‌دارد، شوق سفر را در او برمی‌انگیزد.

حاجی‌بابا که «جامع هنر تیغ و قلم» است به همراهی عثمان آقا راهی سفر می‌شود امّا در گذر از منزلگاه ترکمانان در راه مشهد، دچار حملهٔ این قوم می‌شوند و اموال کاروانیان به غارت می‌رود. حاجی و عثمان‌آقا نیز به اسارت می‌افتند و حصهٔ ترکمانی دیو پیکر به نام ارسلان سلطان می‌شوند. عثمان‌آقا به منصب شترچرانی نامزد می‌شود و حاجی‌بابا که در کار سر تراشی مهارت دارد به حرفهٔ دلاک‌باشی ارسلان مفتخر می‌گردد. از این پس ترکمانان، حاجی‌بابا را نیز برای غارتگری همراه خود می‌برند و در حمله به کاروانی سه امیر بدست می‌آورند، یکی ملا و دیگر فراش و سومی شاعر است. ترکمانان نخست شاعر را پیش می‌کشند.

ارسلان سلطان: تو چکاره‌ای؟

اسیر با آوازی نرم و حزین: بنده کمینه بیچارهٔ هیچ‌کاره.

ـ آخر هنر و پیشه‌ات چیست؟

اسیر: غلام شما شاعرم. می‌خواهید چه باشم.

یکی از ترکمانان ناتراشیده: شاعر یعنی چه؟ شاعر به چه کار می‌خورد؟

ارسلان: شاعری یعنی هیچ. آدمی هرزه چانه، یاوه‌سرا، نره‌گدا، خانه‌به‌دوش، دروغ‌فروش، چاپلوس که همه را می‌فریبد و همه‌کس مرگش را از خدا می‌خواهد. (همان، ۷۸)

تفتیش از ملا و فراش هم به جائی نمی‌رسد و ناچار آن سه تن را به اسارت به همراه خود می‌برند.در تقسیم غنائم سرقت شده معلوم می‌شود، سرقت حاجی‌بابا کلان‌تر است و ارسلان به او می‌گوید که «فرزند رویت سفید که روی مرا سفید کردی» امّا حاجی‌بابا، با زرنگی پنجاه اشرفی از اموال غارتی را در کمر خود پنهان می‌کند. حاجی‌بابا مدتی در ترکمن‌صحرا می‌ماند و سپس در یکی از حمله‌های ترکمانان به کاروان مشهد خود را از دست آنها می‌رهاند و اسیر دست خادمان شاهزاده‌ای که تازه حاکم مشهد شده ـ و به سوی این شهر می‌رود، می‌شود. آنها پنجاه اشرفی او را می‌ربایند و حاجی ناچار شکایت به شاهزاده می‌برد:

گفت پدر سوخته‌ها، پدرتان را می‌سوزانم. پنجاه اشرفی این مرد کجاست؟ قسم خوردند که به سر شاهزاده ندیده‌اند. مرش را جنباند که حالا می‌بینید که دیده‌اید یا نه؟ بچه‌ها چوب و فلک! چوب فلک آوردند و آنان را به فلک برکشیدند. شپاشاب ترکهٔ کتک بلند شد. چوب‌خواران از بی‌تابی اقرار به اخذ و تعهد به رد کردند. چون نقود را بیاوردند آنها را شماره کرده قدری با دستهای گوشتین خود با آنها بازی کرد سپس در زیر بالین نهاد و آنان را روانه کرد و به من گفت تو هم دیگر مرخصی برو پی کارت. من از حیرت دهان باز و

منتظر که پولم را بگیرم. فراش‌باشی از شانه‌ام گرفت و به دور انداخت که باز ایستاده‌ای؟ فریاد برآوردم که پولم کو؟ شاهزاده بشنید و به آواز مهیب گفت که باز حرف می‌زند؟ بزن با کفش به توی دهنش.

فراشباشی کفش ساغریش را درآورد و با نعل پاشنهٔ آن بر دهانم حوالت‌کنان گفت: شرم نداری در حضور شاهزاده این‌طور بی‌ادبی می‌کنی؟ برو گمشو وگرنه گوش و بینی‌ات بریده می‌شود. این بگفت و از حضور براند.

نومید و نامراد نزد علی‌قاطر برگشتم که چنین شد. علی بی‌اظهار حیرت و تعجّب گفت: توقع داشتی غیر از این بشود. مردکه شاهزاده است نه برگ چغندر. از دست نواب اشرف والااشرفی زرد گرفتن از دهان قاطر سیاه چموش، دستهٔ فصیل سبز گرفتن است. (همان، ۱۰۵)

حاجی‌بابا که دستش از مال و منال دنیوی کوتاه شده در مشهد به پیشهٔ سقائی می‌پردازد و چون از این شغل خیر نمی‌بیند قلیان‌فروش می‌شود. سپس به ترغیب درویش صفر به سلک درویشان درمی‌آید. درویش صفر به او می‌گوید:

درویشی را مایه‌ای چندان لازم نیست مایهٔ اصلی درویشی که ما داریم گستاخی و بی شرمی است با پنجاه یک این هنر که تو داری اگر اندکی گستاخی و بی‌شرمی بیفزائی به گردن من که مرشد کامل و مالک مال و منال همهٔ مردم شوی. (همان، ۱۱۹)

مدتی بعد حاجی‌بابا در تهران است و به وساطت ملک‌الشعراء که از اسارت ترکمانان آزاد شده، وردست حکیم‌باشی می‌شود. مشکل حکیم‌باشی مقابله با حکیمی فرنگی است که «یک صندوق دوا و درمان همراه خود آورده است. به خلاف رأی جالینوس و بوعلی حرارت و برودت و رطوبت و یبوست را نه در امزجه قبول دارد نه در ادویه... از همه بدتر با غده‌ای که از جگر گاو می‌گیرند آبله می‌کوبد...)

حاجی‌بابا در خدمت حکیم‌باشی برای بی‌رونق کردن بازار حکیم فرنگی می‌کوشد، به اسرار اندرونی حکیم‌باشی پی می‌برد، عاشق یکی از کنیزان حرم حکیم‌باشی می‌شود، سپس نسقچی‌باشی می‌شود، به میدان جنگ با روس‌ها می‌رود و جنگ ندیده مانند دیگر سپاهیان برمی‌گردد، و نزد صدر اعظم می‌رود و گزارش می‌دهد که روس‌ها در جنگ شکست خورده‌اند. در همین موقع حکیم‌باشی به او می‌گوید که شاه از بابت کنیزکی که به او هدیه داده شده خشمگین است. کنیزک هدیهٔ حکیم‌باشی است و اکنون که شاه کنیزک را حامله یافته قسم خورده که اگر مقصر را نیابند همهٔ دولتمردان را می‌کشد. پس از کشاکش بسیار معلوم می‌شود که مقصر، حاجی‌باباست پس حاجی‌بابا برای نجات جان به قم می‌گریزد و در حرم بست می‌نشیند. مدتی بعد دست حوادث او را به بغداد و نزد عثمان‌آقا می‌آورد و در زی بازرگانان به همراهی عثمان‌آقا به استانبول می‌رود و چون خود را بازرگانی ثروتمند قلمداد کرده منظور نظر بیوه‌ای جوان و ثروتمند به نام «شکرلب» می‌شود. حاجی‌بابا صاحب زنی وجیه، و ثروتی کلان می‌شود و هر روز سوار بر اسب خود را به رخ ایرانیها می‌کشد و ناز بر فلک و حکم بر ستاره می‌کند. ایرانیان که از جاه و مقام حاجی به حسد افتاده‌اند، قصهٔ بینوائی او را به گوش خویشان شکرلب می‌رسانند و هنگامه‌ای درمی‌گیرد، خویشان عروس در خانه جمع می‌شوند، برادران و عموی او حاجی را به محاکمه می‌کشند. حاجی می‌پرسد مگر چه کرده است که این هنگامه راه افتاده؟

عمو ریشش را گرفت: دیگر مثل خودت یک شیاد و در بدری تصور می‌توانی کرد که به مردم چنین هرزه‌ای بخوراند و بگرید عافیت باشد؟

حاجی: عموجان! چه کرده‌ام به جان من بگو.

برادر بزرگ: می‌پنداری که تو دلاک‌زاده از اصفهان آمدی زنی از خاندان بزرگ گرفتی و مایهٔ افتخارشان شدی؟ نه.

برادر دیگر: می‌پنداری که مانند تو لات و لوتی با ما شأن همسری دارد؟ نه.

عمو به استهزاء: خیر حاجی تاجر بزرگ است، ابریشم و حریرش از بخارا به ما پوست می‌آورد، شال‌هایش از کشمیر و لاهور خواهد رسید، کشتی‌هایش روی دریاهای چین و هند را سیاه کرده است.

حاجی که گمان می‌برد میل دل شکرلب با اوست از وی طلب کمک می‌کند.

برادر بزرگ: درباب میل شکرلب خاطرجمع باش که او از همه به تو بی‌میل‌تر است.

پس نعره‌ای برخاست که بلی شما را به خدا دست به سرش بکنید برود گم بشود. پنجاه بلکه بیشتر از این قبیل سخنان از اطراف اندرون به گوشم خورد. رو به در اندرون نمودم دیدم فوج کنیزان همه چادرها یک شاخ، عایشه علمدار، شکرلب سردار کل. مگو که این سخنان تلخ از آن لب شیرین بوده است. (همان، ۶۷۶ به بعد)

پس شکرلب را طلاق می‌دهد و جان خود را خلاص می‌کند. آنچه از مال شکرلب در برش بوده می‌اندازد و «لباسی ژنده خواسته به دوش گرفته و با تعجب نظارگان به دم در می‌آید» و سپس سلک خادمان میرزا فیروز ایلچی ایران در عثمانی داخل می‌شود.

حاجی‌بابا هم دربردارندهٔ سرگذشت دلاک اصفهانی است و هم حاوی انتقادی سخت بر اوضاع اجتماعی و سیاسی آن روز ایران و در این زمینه با کتابهائی که در آستانهٔ انقلاب مشروطه در ایران نوشته شده ـ مانند «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ» همانندی دارد. نویسنده در این کتاب دست رد به سینه هیچ‌کس نمی‌گذارد. از دربار شاه گرفته تا محیط زندگانی دربان، فراش، سقچی‌باشی، ملاباشی، حکیم‌باشی، دکاندار و دیگر اصناف را به شلاق طنز

می‌بندد. عشق او و زینب، کنیز کرد حکیم‌باشی در آغاز شادی‌آور و در پایان غم‌انگیز است. زمانی که حاجی‌بابا از قم به تهران برمی‌گردد و در کار خود واله و حیران است، به گرمابه‌ای پناه می‌برد و حیران روی سکوی خزینه می‌نشیند، بعد متوجه می‌شود که جسمی در آب خزینه تکان می‌خورد آن را وارسی می‌کند و درمی‌یابد که جسد حکیم‌باشی است. پس خود را به‌جای او قالب می‌زند و به اندرونی او وارد می‌شود و خط حکیم‌باشی را تقلید می‌کند و قبض دریافت صدتومان درآمد یکی از دهات او را به نام خودش می‌نویسد و مهر و امضا می‌کند و نامهٔ دیگر به نسقچی‌باشی می‌نویسد که «اسبی یراق مرصّع صبح زود لازم است» و خودش نامه را به در خانهٔ نسقچی‌باشی می‌رساند. اسب را می‌گیرد و سوار بر آن به سوی ده حکیم باشی راه می‌افتد تا پس از وصول پول خود به سرحد برساند و از ایران خارج شود. در این کار خطیر نیز موفق می‌شود و چون مأموران حکومتی در تعقیب او هستند، می‌کوشد با شتاب از مهلکه بگریزد. در این‌جا ملانادان به فریادش می‌رسد ولباس‌های فاخر او را می‌گیرد و بر اسب یراق مرصّع حاجی سوار می‌شود. مأموران ملانادان را مقصر می‌دانند و او را توقیف می‌کنند و حاجی قسر در می‌رود و خود را به بغداد می‌رساند.

صحنه‌های کمیک در کتاب زیاد است:

ناگاه در را زدند (و زن حکیم وارد شد و گفت): سلام علیکم، کنیز شما هستم، مزاج شریفتان را مکر و هی نیست؟ لذّت عیش و نوش عافیت باشد... دریغ که قدری زود رسیدم... امّا خون چشمانش را فرو گرفت. عقل از کله‌اش پرواز کرد. با ناخن و دندان روی مقصران افتاد. و باز هم در اطاق من هم... بر روی توشک من هم. ماشاءاللّه چشم بد به دور، حالا معلوم شد که من هیچ سگی نیستم... من کجا افتاده‌ام، در آسمان بودم به زمین افتادم. خوب احمق جان... ترا به چه دلیل باید آدم گفت؟ تو کجا اسم آدمی کجا؟... با این صورت

میمون، با این قوز موزون، با این هیأت ریخندی با ریش بزقندی. من کیم که تو کنیزی را به از من بشماری. چه کرده‌ام که مرا به جای هیچ می‌گذاری؟ وقتی تو بودی و شیشه و قوتی خاکشی من از خاکت برداشتم، آدمت کردم، شال کشمیری بستی، سرشناس شدی.ای آدم از سگ کمتر، ای سگ کمترین آدم، تو و این حرکات این چه حکایت باشد؟

خشم زن آتش فرو نشاندنی نبود. سیلی بود که پیش بستنی نداشت. دشنام بر روی دشنام مثل تگرگ می‌بارید و سقط بر روی سقط مثل باران می‌ریخت... چندان بکوفت که خود از حال افتاد. (همان، ۲۶۰)

نثر میرزاحبیب بین لحن تخاطب و زبان رسمی ادبی در نوسان است. تعابیر عامیانه و شاعرانهٔ سنتی در این نثر جای نمایانی دارد و خوب به هم چفت و بست شده و از این قبیل است:

سقایان مشهد را همینکه چشم بر من افتاد، آب دهانشان خشک شد. بهم چشمی برخاستند و خواستند سرچشمهٔ هنرم را ببندند... اما دیدند حریف آب دندان و باب دندان نیست. (همان، ۱۰۹)

در میدانچه‌ای که در وقت ظهر دک [دکهٔ] تنبلان بود، شال و دستمال خود را گسترده باد به بوق انداخته هنگامه را گرم کردم. (۱۵۲)

بروگم شو وگرنه ترا با همی خرک به درک می‌فرستم. (۱۵۶)

با کثافت بشره و عنق منکسره او را ستارهٔ تابانی در میان ثوابت شگرف و بی‌پایان سپهر عظمت... رتق و فتق امور دولت می‌شمرد. (۶۱)

همینکه چاپار مرا دید همهٔ برق و باران منازعه بر فرق من ریخت و کم مانده بود که کلاهم را بربایند. (۱۷۳)

چشمان (زینب) سپاه و آهوانه، نگاهش جانخواه و جاودانه، مژگانش دراز، ابروانش تیرانداز، بی‌حاجت مشاطه بهم پیوسته و بازوی کمانداران شکسته. خلاصه مراپایش تفسیر اشعار شعرای ایران یعنی گل و لاله و سنبل

و نرگس و ریحان و سرو و صنوبر و شیر و آهو و مار و کژدم و طوطی و طاووس همه در وی جمع بود. (۳۲۸)

بعد از خواندان چندین غزل موزون و پیمودن چندین ساغر گلگون کیسهٔ اشعار خالی و شیشهٔ شراب تهی گردید... یار ساقی بود و وقت باقی... (۲۴۷ و ۲۴۸)

گاه نثر میرزاحبیب به تعابیر و طرز جمله‌بندی نثر کهن می‌گراید. در مثل عبارتهای زیر کاملاً نثر سعدی را در «جدال سعدی با مدعی» فرایاد می‌آورد:

پس برخاست و با هزار کلپتره روی به من آورد. من هم با جوابهای آب ندیده به مقابله پرداختم. کار از آب و تاب سخنان درشت به شپاشاپ سیلی و مشت کشید. گیسوانم را گرفت، ریشش را گرفتم، گریبانم را درید، آستینش را دریدم. دستم را گزید، صورتش را خراشیدم، هی بر سر و مغز هم زدیم و هی ریش و گیس یکدیگر را کندیم و بر باد دادیم. (همان، ۱۳۷)

در «جدال سعدی با مدعی» می‌خوانیم:

دست تعدّی دراز کرد و بیهوده گفتن آغاز... چون آزر بت‌تراش که به حجت با پسر برنیامد به جنگش برخاست... دشنامم داد، سقطش گفتم، گریبانم درید، زنخدانش گرفتم. (کلیات سعدی، ۱۶۸، تهران، ۱۳۶۳)

قهرمان کتاب حاجی‌باباست. امّا در کنار او سیمای اشخاصی مانند شاه، صدراعظم، ایلچی، فرماندهٔ قشون، حکیم‌باشی، رمال، فالگیر، درویش، گرمابه‌چی، سقا، زن حکیم‌باشی، زینب، شکرلب و عثمان‌آقا را نیز می‌بینیم که سخن مناسب حال خود می‌گویند و خوب تصویر شده‌اند ـ خود حاجی‌بابا در همهٔ قضایا وارد می‌شود و برای بیرون کشیدن گلیم خود از آب به هر کاری دست می‌زند، خود را آنچه نیست می‌نماید امّا از متن ماجرا برمی آید که در دل و به سیرت شخص بدی نیست و گرداب حوادث او را در خود فرو می‌کشد و آلوده‌اش می‌سازد.

آثار آخوندزاده (ستارگان فریب‌خورده) و طالب‌زاده (طالبوف، کتاب احمد)... نیز در پیشبرد رُمان فارسی مؤثر بوده‌اند کتاب احمد که از سه کتاب تشکیل شده و این سه با هم پیوندی سطحی دارند ـ دارای یک شخصیت محوری است. بخش داستانی کتاب هم بخش نخست آن است و همینطور که پیش می‌رود، سویهٔ روائی خود را از دست می‌دهد و از تراکم نقلی آن کاسته می‌گردد. کتاب در واقع شبه‌خاطره‌هائی است که پدری درباره اندیشه، پرورش، کردار پسرش می‌نویسد. یادداشت‌های مهم پدر دربارهٔ فرزند شامل هیجده صحبت در جلد نخست و چهار صحبت در جلد دوم است. سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ در قیاس با کتاب احمد جنبهٔ داستانی بیشتری دارد (سیاحت‌نامه نیز دارای سه جلد است) و دربردارندهٔ انتقادهای اجتماعی است، از این رو آن را با «نفوس مردهٔ» گوگول نویسندهٔ روس همانند دانسته‌اند ولی این کتاب در مجموع از لحاظ شکل ادبی با رُمان گوگول مشابهتی ندارد. سفرنامه‌ای است پرهیجان از مشاهده‌ها و عواطف میهن‌دوستانهٔ ابراهیم‌بیگ در راه سفر به ایران و در ایران به بازگشت او به مصر. این کتاب در بیداری ایرانیان در انقلاب مشروطه تأثیر زیاد داشته است.

این کتاب با بیان حقایق زندگی به زبان ساده، مردم را با زندگی خودشان آشنا می‌کند. از راه صداقت و دلسوختگی رغبت آنها را به آگاهی از قضایای اجتماعی برمی‌انگیزد. زندگانی مردم ایران را با اروپا مقایسه می‌کند و آنان را به فلاکت و نکبت زندگی خود متوجه می‌سازد... و با آوردن نمونه‌هائی از چگونگی ترقی و تکامل کشورهای سامان‌یافته برای پیشرفت و ترقی به آنان الهام می‌بخشد.[۱]

ابراهیم‌بیگ در مصر با روحیه‌ای رُمانتیک به ایران نگاه می‌کند امّا وقتی

---

۱. سیاحت‌نامه، نسخهٔ باقر مؤمنی، ۲۵۹، تهران ۱۳۵۳.

وارد میهن خود می‌شود، نخست حیرت‌زده می‌گردد و نمی‌خواهد واقعیت‌ها را بپذیرد. اما زشتی‌های موجود و کتکهائی که می‌خورد او را از خواب رُمانتیک خود، بیدار می‌سازد. از صحنه‌های خنده ـ گریه‌آور کتاب صحنه‌ای است که ابراهیم‌بیگ به دیدار وزیر داخله می‌رود و نیز صحنه‌ای که با وزیر جنگ مکالمه دارد:

گفت هرچه هست بگو. دیدم اذن نشستن نخواهد داد... عرض کردم من بنده سیاح هستم. تمامی فرنگستان را سیاحت نموده لشکریان همهٔ دولتها را دیدم... از مشهد تا این‌جا که شهر پایتخت است از عساکر ساخلوی سرحد و محافظ مملکت و توپ و توپخانه و مهمات و قلعه و استحکام و برج و بارو اثری ندیدم، تنها در شهر مشهد چندین سرباز را دیدم در لباس مزدوران و گل‌کشان که کاش ندیده بودم... بیمار خانه‌های لشکر شما کجاست. اطباء و جراحان اردوها کیانند؟... این همه سرتیپان بیست‌ساله کدامین این خدمت نمایان به دولت و ملت کرده‌اند که سزاوار شمشیر و حمایل سرتیپی شده‌اند...

چون سخن بدین‌جا رسید دیدم رنگ از رخ وزیر پرید و به آواز مهیب صدا زد: اسد. اسد، اسدبیگ، فراشباشی آمد. گفت: این پدرسوختهٔ فضول یاوه‌گوی را کدام پدرسگ بدین جان راه داد؟ گفت: قربان حاجی جان رقعه‌ای به بنده نوشته بود. گفت: گه خورده با پدرش. بزنید این پدرسگ را. بکشید بیرون... دیگو خود را ندانستم. هی مشت و سیلی بود که به سر و صورت من از آسمان چون قطرات باران فرو می‌ریخت... در سر پله‌ها لگدی به کمرم زدند که در آخرین پله به زمین نقش بستم.[۱]

ملک‌الشعراء بهار پس از یاد کرد عیب‌های نثر دورهٔ جدید، خوبی‌های آن را نیز برمی شمارد.

---

۱ سیاحت‌نامه، همان ۷۶، ص ۷۷.

اگر تنها بنا باشد از لحاظ صرف و نحو به ادبیات نگاه کرده شود شاید حق با هواداران شیوهٔ قدیم باشد. اما باید دانست که مقصود دیگری نیز در بین است و آن بیان مقصود و به کار انداختن الهامات و قوهٔ وهم و تخیلات یا ادای هیجانها و انفعالات درونی است که دیگر ربطی به لفظ بخصوص ندارد و همین‌قدر که خواننده مراد نویسنده را درک کند برای نویسنده کافی است، چه رسد به اینکه مراد او را درک کرده و از طرز تحریر او هم راضی باشد.

نثر سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ البته امروز قدیمی است و در آن عبارتهائی از این قبیل آمده است که امروزه به‌کار نمی‌رود:

سلطنت پایدار نمی‌شود مگر به لشکر و لشکر جمع نگردد الاّ با پول. پول فراهم نمی‌آید به جز امن و امان و رفاه حال رعیت. آسودگی رعیت دست نمی‌دهد مگر به اجرای قوانین عدل و مساوات.

در نثر بهار و زین‌العابدین مراغه‌ای تعابیری مانند حسن الهامات، اگر بنا باشد، طرز تحریر، رفاه حال رعیت و... به‌کار رفته که جائی در نثر امروزینه ندارد امّا در این نوشته‌ها و همانندهای آنها جمله‌هائی نیز دیده می‌شود که دوری نویسندگان آنها را از «شیوهٔ قدیم» می‌رساند:

باری رفتیم همه‌جا تماشاکنان تا میدان مشق رسیدیم، میدانی دیدیم بسیار بزرگ، آب‌پاشی کرده‌اند، خیلی پاک و خیلی باصفا بود. چند دسته از سربازان مشق می‌کردند. خیلی تماشا کردیم. مشّاق این سربازان، جوان سی و پنج ساله‌ای از اهل مجارستان بود. خیلی متأسف شدم.

از ویژگی‌های سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ جنبهٔ داستانی آن است. نویسنده ما را به علاقهٔ ابراهیم‌بیگ به ایران و ایرانی دلبسته می‌سازد، از این‌رو صدماتی که او در ایران می‌کشد و غم و اندوهی که به واسطهٔ مشاهدهٔ حال هم‌میهنان به وی دست می‌دهد در خواننده مؤثر است و او را به ماجراهای اصلی و فرعی «سیاحت‌نامه» علاقه‌مند می‌سازد. عبارتهای عامیانه نیز در کتاب کم نیست:

پدر سرخته مگر من کلهٔ استخوان اسبم. بر پدرت چنان آتش بزنم که خود بپسندی (۵۴)

جمعی بیمار و بیکار دور یکی را گرفته و اسمش را گونسل گذاشته‌اند (۷۲)

پیرمرد از این داد و فریاد من بر خود خشکیده... (۱۴۲)

با دو سه نفر جوان مزلف به آهنگهای طرب‌انگیز مجلس‌آرائی کرده... (۱۵۱)

**ادامهٔ حرکت روی خط «تهران مخوف»**

در اواخر دورهٔ قاجار این شکل مهم ادبی یعنی شکل رُمان به ایرانیان رسید و قصه‌نویسانی مانند خسروی، صنعتی‌زادهٔ کرمانی و بدیع‌الوزاره رُمان‌هائی به شیوهٔ سروالتر اسکات و الکساندر دوما (به شیوهٔ رُمان‌های تاریخی) نوشتند. این شیوهٔ ادبی به تدریج بسط یافت و از جنبهٔ تاریخی آن کاسته و بر جنبهٔ اجتماعی آن افزوده شد و به تقریب همان فراروندی را در کشور ما طی کرد که در غرب طی کرده بود. مشفق کاظمی در آغاز دورهٔ رضاشاهی نخستین رُمان اجتماعی فارسی را نوشت (۱۳۰۱ چاپ ۱۳۰۳) و سپس رُمان «زیبا»ی محمد حجازی از چاپ درآمد (۱۳۰۷ تا ۱۳۰۹). هفتاد سال پس از چاپ تهران مخوف ما دارای رُمانها می‌شویم مانند مدار صفر درجه (۱۳۷۲) احمد محمود، گورستان غریبان (۱۳۷۲) ابراهیم یونسی، سالهای ابری (۱۳۷۰) علی اشرف درویشیان و بامداد خمار (۱۳۷۴) فتانهٔ حاج‌سیدجوادی که به رغم تنوع موضوع و مرتبهٔ هنری‌شان، روی همان خط «تهران مخوف» و «زیبا» حرکت می‌کنند و ساختار آنها براساس ساختار اجتماعی طرح و پی‌ریزی شده است. این داستانها در قیاس با حکایات سعدی و جوامع‌الحکایات عوفی دارای نظام خویشاوندی دیگری است. گرچه دنیائی

که رُمان‌نویسان می‌سازند با کلمه و تخیّل بنا می‌شود امّا در آن نهادها، شهروندان و نظام‌های خاصی را می‌بینیم که در حکایت‌های سعدی نمی‌بینیم. «زیبا» یا «مدار صفر درجه»، ایران جدید را نشان می‌دهد. ایرانی که سیمای دیگری یافته، آداب و ترتیب دیگری بر آن حکمفرمائی می‌کند. جغرافیای انسانی در این‌جا عوض شده است همان‌طور که محمدطاهر میرزا مترجم «سه تفنگدار» و دیگر مترجمان رُمانهای اروپائی در دورهٔ قاجاریه گفته‌اند، دیگر زمان پیروزی‌های شگفت‌انگیز، جن و پری‌ها و همهٔ ساز و برگ‌های سحر و افسون‌های حکایت سپری شده است، و از این پس سرگذشت انسانهاست که خود روایت می‌شود. ایرانی امروز خواستار واقعیت‌ها، چیزهای واقعی و ملموس و آگاهی است، او رویدادهای تاریخی و وقایعی را می‌پسندد که در حقیقت رخ داده باشد. علی‌قلی بختیاری (در مقدمهٔ مادام کاملیا) نیز همین مضمون را تکرار می‌کند. سرگذشت «مادموازل مارگریت»، داستانی ساختگی نیست بلکه سرگذشتی واقعی است که نویسنده آن را به همان شکل اصلی، فقط باز می‌گوید. البته این مترجمان بین حقیقت و حقیقت‌نمائی هنوز تمایزی قائل نمی‌شوند. (پیدایش رُمان فارسی، کریستف بالائی، ص ۱۰۳، تهران ۱۳۷۷) وقتی ما در آثار ادبی، بیان مجازی نو، اشخاص و افکاری تازه می‌بینیم، آن را نمی‌توانیم به تصادف نسبت دهیم یا کاری دلخواسته بدانیم. پیداست که در ساختار جامعه دگرگونی اساسی ایجاد شده، صورتها و ترتیبات تازه‌ای به وجود آمده است. صورتهای تازه خبر از دگرگونی‌های زیربنائی می‌دهند و در این‌جاست که صورتهای قدیمی دیگر کارآمد و کارساز نیستند. چون ساختار اجتماعی عوض شده ایستار اشخاص نیز دگرگونی می‌یابد. رُمان اروپائی نیز الابختگی به‌وجود نیامد و وجود و پیدایش آن وابستهٔ دگرگونی جامعه بود. از دورهٔ رونسانس به بعد وضعیت تازه‌ای پیدا شد، تکامل کشتی‌ها و بسط بازرگانی، سرزمین‌های تازه‌ای را بر

اروپائیان کشف کرد، رشد و رونق بازرگانی سبب ایجاد اقتصاد پولی، گسترش صنایع کوچک (مانو فاکتورها) و پیدایش شهرهای جدید شد و ساختار استوار اقتصاد زراعی فئودالی را به لرزه انداخت. اقتصاد زراعی با ترتیب سلسله مراتبش می‌خواست قلاع خود را حفظ کند و همچنان حکم برانند. کلیسا و امپراطوران در صفی واحد بر ضد دگرگونی‌های جدید ایستادند و سلاحهای خود را برای حفظ سلطهٔ خود و بقای نظام فرسوده‌شان به‌کار انداختند، دانشوران و دانشمندان را تعقیب می‌کردند و آزار می‌دادند ولی این کارها بی‌فایده بود. ظهور طبقهٔ متوسط در غرب، در قلاع استوار فئودالی رخنه درانداخت و یکی از سلاحهای عمدهٔ طبقهٔ نوظهور «رُمان» بود.

در ایران نیز دربار فرسودهٔ قاجار ـ که ناگهان خود را در گرداب تمدن جدید، مهاجمات کشورهای اروپائی، مبارزه‌های مشروطه‌خواهان می‌دید به‌ویژه در شخص ناصرالدین‌شاه کوشید به تاریخ فرمان ایست بدهد، و سلطهٔ خاقانی «ظل اللهی» خود را همچنان نگاهدارد. امّا چنین کاری ممکن نبود. رُمان‌نویسانی مانند خسروی برای رخنه درافکندن به آن دستگاه مستبد و تاریخ‌نشناس، به نگارش داستانهای تاریخی پرداختند. درون مایهٔ این داستانها کردار قهرمانی افراد تاریخی بود. نوآوران برای نبرد با نظام فرسوده نیازمند نقطهٔ اتکاء و داشتن روحیهٔ رزم‌آوری بودند و قصه‌های تاریخی این نیاز را برآورده می‌ساخت. با این همه ما نخستین رُمان فارسی را در وجود کتاب «حاجی‌بابا» جیمز موریه به ترجمهٔ نفیس میرزاحبیب اصفهانی می‌بینیم. ممکن است گفته شود این رُمان را فردی انگلیسی نوشته و میرزاحبیب آن را به فارسی درآورده و پس رُمانی فارسی بشمار نمی‌آید. پاسخ این اعتراض این است که «موریه» مدّتی در ایران بوده و با نظر تیزبینی که داشته بسیاری از خلقیات و چگونگی زیست و روابط ما را خوب دریافته و ساختار جامعهٔ ما را از درون دیده است. افزون بر این، مترجم کتاب در ترجمهٔ آن سنگ تمام

گذاشته و در واقع آن را بازسازی کرده به طوری که ترجمه بسیار بهتر از اصل از آب درآمده است و فضائی کاملاً بومی را نشان می‌دهد و مهمتر از همه اینکه به گفتهٔ یکی از پژوهشگران ما، مترجم از قصه‌ای استعماری قصه‌ای ضداستماری پدید آورده است.

همین‌که فرارونـد نوآوری (قصه و شعر و نمایشنامه و نقائـی جدید) به حرکت افتاد دیگر هیچ عاملی نمی‌توانست آن را متوقف کند. زین‌العابدین مراغه‌ای دومین نویسندهٔ مبارزی بود که با نوشتن «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ ـ یا بلای تعصّب او» به راه میرزاحبیب اصفهانی رفت و ایرانی را که در چنگ اژدهای هفت‌سر استبداد قاجار و تحجر کهنه‌گرایان دست و پا می‌زد، با طنزی کوبنده به روی صحنه آورد. این کتاب از قسم رُمانهای «سفرنامه‌ای» و رفتار رسوم اجتماعی است و طبعاً به دشواری در ردهٔ رُمان جدید (بوف کور یا سال بلوا) قرار می‌گیرد. امّا از نخستین کوششهائی است که برای ایجاد این نوع ادبی در ایران به عمل آمده و دارای اهمّیت تاریخی است. ابراهیم‌بیگ فرزند یکی از ایرانیان ثروتمند ماکن مصر است. پدر او به رغم دوری از میهن عشق و علاقهٔ به آب و خاک ایران را در دل فرزند می‌پرورد به‌طوری که با افزایش سن ابراهیم، این جوان غیرتمند و پرشور با شیفتگی بسیار خواهان دیدار سرزمین اصلی خود می‌شود. او ایرانی را در نظر دارد که در آثار بزرگانی مانند فردوسی طرح و رسم شده. کشوری مقتدر، با دولتی قوی. شهرها و روستاهای آباد، دانشمندان، بازرگانان و رزم آورانی دانا، دلسوز و دلاور. ابراهیم‌بیگ پس از درگذشت پدر. با شوری نزدیک به جنون رو به میهن می‌آورد و تصمیم دارد سرمایهٔ خود را به ایران منتقل کند و به دوران طولانی مهاجرت و غربت پایان دهد. رؤیاهای زیبائی که او از ایران در اندیشه و خیال دارد، حساسیّت خواننده را به نحو زیاد افزایش می‌دهد. امّا همین که پای ابراهیم‌بیگ به بادکوبه و تفلیس و دیگر شهرهای قفقاز و آذربایجان شمالی

می‌رسد، واقعیّت‌های زشت و خشن خود را نمایان می‌کنند، حباب تصورات او می‌ترکد. کارگران ژنده‌پوش و ستم‌زدهٔ ایرانی که برای لقمه‌نانی به خدمت روسهای مهاجم درآمده‌اند، ایران واقعی آن روز را در برابر دیدگان ابراهیم‌بیگ به نمایش می‌گذارند، و او متحیّر است از اینکه می‌بیند به بیداری است یا رب یا به خواب؟

کسروی تاریخنگار نقل می‌کند که این کتاب در مجامع مبارزان مشروطه‌خواه خوانده می‌شده و چنان مردم را به تکان می‌آورده که بسیاری از آنها با صدای بلند می‌گریسته‌اند. ما در «حاجی‌بابا» و «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ»، هردو، کوشش به ایجاد فضا و شخصیت‌سازی را به خوبی می‌بینیم. حاجی‌بابا دلاک زرنگ و چالاک اصفهانی و «ابراهیم‌بیگ» جوان غیور ایرانی ساکن مصر، دیگر فرد خاصی نیستند که منحصر به یکی دو نفر باشند، بلکه نمونهٔ نوعی‌اند. شخصیت ساکن قصه قدیمی در این‌جا به شخصیت پویا بدل می‌شود. آن دلاک اصفهانی که در آغاز داستان جِیمز موریه می‌بینیم در میانه و پایان داستان به شخص دیگری بدل شده است. حاجی‌بابا در هجوم ترکمنها به اصفهان، اسیر دست آنها می‌شود، و چون در دلاکی، سرتراشی، حجامت مهارت دارد، نزد رئیس ترکمنها «مقرّب الخاقان» می‌گردد، در هجومهای بعدی آنها به خراسان شرکت می‌کند و بر سفرهٔ راهزنان دلی از عزا درمی آورد و سپس ماجراهای بسیاری را از سر می‌گذراند. حاجی‌بابا رُمانی است روان، پرکشش، و هم‌چنین انتقادی.

### در قلب واقعیت...

این خط واقع‌گرائی از «حاجی‌بابا» تا «سالهای ابری» (۱۳۷۰) درویشیان گسترش یافته است. «سالهای ابری» رُمانی است روایتگر زندگانی سه نسل: دورهٔ قاجار، عهد رضاشاهی و دورهٔ محمدرضا شاهی.

در این‌جا ما در آغاز در محیط روستائی و نئودال هستیم و سپس همراه اشخاص داستان به شهر می‌آئیم. در قصهٔ «سالهای ابری» باز همان ناروائی‌های اجتماعی را می‌بینیم که در حاجی بابا و است از سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ دیده‌ایم. داستان، داستان چند نسل خانواده «دراویشه» سلطنت [درویش] عهد احمدشاه تا سال ۱۳۵۷. بوچان و شریف پسر و نوادهٔ دراویشه همان مصائبی را تحمل می‌کنند که دراویشه تحمّل کرده بود. شریف که کودک حسّاس و هوشمندی است راوی قصه می‌شود و دوران کودکی، مدرسه رفتن و آموزگار شدنش را نقل می‌کند و سپس شرح می‌دهد که چگونه وارد مبارزهٔ سیاسی شده و به زندان شاه افتاده و شکنجه دیده است. او در آبانماه ۱۳۵۷ از زندان آزاد می‌شود تا مرحلهٔ تازه‌ای از زندگانی خود و خانوادهٔ خود را آغاز کند.

آنچه از رُمان برمی‌آید و حوادث سالهای آخر دورهٔ قاجار تا ۱۳۵۷ نیز آن را تأیید می‌کند، واقعیتی است که باید آن را «دگرگونی ظواهر و ثبات بنیاد و ساختار» نامید. ظواهر عوض شده است ولی ساختار اجتماعی دست نخورده مانده است.

گرچه این فرارونـد ـ که در سووشون، نفرین زمین، همسایه‌ها و حتی در سال بلوا نیز مکرر می‌شود ـ به‌طور عمقی از نظر نویسندگان ما پوشیده مانده و آن را به جدّ و با توجه به فلسفهٔ اجتماعی واکاوی نکرده‌اند، باز با زبان قصه که کاشف روابط اقتصادی ـ اجتماعی است، بازگو شده است:

«تاریخ مبارزات مردم ما همه‌اش بریده بریده است و تشکیل شده از یک سلسله قطع رابطه. ما با انقلاب مشروطه چه‌رابطه‌ای داریم؟ از قیامهای قبل از مشروطه چه می‌دانیم؟ پس از مرداد ۱۳۳۲ چه اندازه از تجربه‌هائی را که با خون و زندان و شکنجه به‌دست آمده نگهداشته‌ایم؟ همیشه پا در هوا بوده‌ایم. بدون تکیه‌گاه، بدون آگاهی از گذشته.

می‌گویم دیکتاتورها نگذاشته‌اند این رابطه برقرار باشد.

آقا مرتضی حرفم را تصدیق می‌کند: و عامل مهم بیسوادی و جهل. (سالهای ابری، ج ۳)

ولی ما متأسفانه حرف راوی داستان را تصدیق نمی‌کنیم. نه اینکه آنچه می‌گوید نادرست باشد. نه مشکل را درست طرح نمی‌کند. الفبای تفکرش ابتدائی یا اگر نمی‌پسندید، قرن نوزدهمی است. راوی به دلیل محبوس ماندن در چهارچوب تفکری که مدعیان تفکر اجتماعی در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ باعث رواج آن شدند و بعد به صورت دیگر در دههٔ ۴۰ بار دیگر رونق گرفت و آسیب زیادی به مدار تفکر درست و منطقی زد، فکر می‌کند که زندگانی اجتماعی در محدودهٔ مبارزه ـ با قدرت دولتهای آن زمان ـ محدود و متعیّن می‌شود. البته این رُمان‌نویس به‌طور حسّی با ساختار اجتماعی درگیر می‌شود و واقعیت‌های تلخی را بازگو می‌کند ولی به‌گونه‌ای اصولی به طرح پرسش نمی‌پردازد و به همین دلیل به دنبال چند عامل معین می‌رود تا همهٔ کاسه کوزه‌ها را بر سر آنها بشکند. آقا مرتضی عامل خودکامگی را تصدیق می‌کند و بر آن عامل جهل و بیسوادی را می‌افزاید امّا نمی‌تواند بفهمد که این عوامل نیز محصول عوامل غامض‌تری هستند. به هرحال راوی راست می‌گوید آن‌جا که در مقام سخنران ـ و نه در مقام بوجود آورندهٔ اثر هنری ـ می‌گوید که از قیام‌ها (در واقع باید می‌گفت از وقایع) گذشته چیز دندان‌گیری نمی‌دانیم.

با این همه رُمان «سالهای ابری» در دو جلد نخست خود ژرفای جامعهٔ فئودالی و مناسبات ستمگرانهٔ آن را به خوبی ترسیم می‌کند. خوانین و مالکان ده به ویژه در ایالت‌های دور از مرکز، هریک در محدودهٔ ملکی خود بساط حاکمیتی برپا داشته‌اند و هرچه می‌خواهند می‌کنند. در این‌جا حکم، حکم خان است و اگر «رعایا»ئی مانند دراویشه یا بوچان با ستم خان به مبارزه برخیزند، اشکلک و مجازات می‌شوند و در نبردی نابرابر از پای درمی‌آیند.

نظام حکومتی شاه سرانجام در پی مبارزات داخلی و فشارهای سیاست آمریکا «به اصلاحات ارضی» تن می‌دهد و مدعی می‌شود که بساط خانخانی را برچیده است ولی روستائی نظر دیگری دارد:

خالو مثل اینکه پس از اصلاحات ارضی اوضاع بهتر شده است.

خالو پاسخ می‌دهد: هی باوم هی! به حال ما فرقی نکرده است. بدبخت همیشه بدبخت است. اگو گاماسیاب (رودخانه‌ای در شرق کرماشان) پر از آبگوشت بشود، کاسهٔ ما بدبخت‌ها زرد نخواهد شد. (همان، ۴/۱۶۷۷) و جای دیگر یکی از کشاورزان می‌گوید:

هیچ‌کس به ما کمک نمی‌کند. باید بسوزیم و بسازیم و حرف نزنیم. ما مثل قورباغه هستیم. اگر دم نزنیم گلویمان باد می‌کند و از غصه می‌ترکیم. اگر دهن باز کنیم آب توی دهنمان می‌رود و خفه می‌شویم. (۴/۱۶۷۸)

ـ دکتر؟ دکتر کجا ببرم. دکتر برای ما بدبخت‌ها نیست. هیچ‌چیز برای ما آسمان جُلها نیست. ایران مثل سفره‌ای است که سه‌جور غذا را در آن گذاشته باشند:

اول چلو مرغ. دوم نان و سبزی، سوم نان خشک. چلو مرغش برای پادشاه و دربار و رئیس و رؤساست. نان و سبزیش مال مردم میانه حال و اهل اداره، نان خشکش هم نصیب ما رعیت‌ها شده است. (۴/۱۷۰۱)

این همان ایده‌ای است که در کتاب «روزگار سیاه رعیت» (۱۳۰۶) احمدعلی خدادادگر تیموری آمده بود (این کتاب به روسی ترجمه شده. او کتاب دیگری هم به نام «روزگار سیاه کارگر» نوشته). او که خود از میان طبقهٔ روستائیان برخاسته بود، زندگانی و کار سخت روستائی را بیان کرد، اما ساخت و پرداخت کتاب او، آن قوّت هنری را نداشت که بتواند این اساسی‌ترین مشکل جامعهٔ آن روز ما را به‌میان مردم ببرد ولی ساختار هنری و شخصیت‌پردازی و گفت و گوهای نوشتهٔ درویشیان ما را درست در دل

روستاها و محله‌های نقیرنشین کرمانشاه قرارمی‌دهد و ما به شدّت زیر تأثیر آن قرار می‌گیریم. در این‌جا ما در قلب واقعیت هستیم و طبیعی است که این‌گونه صحنه‌ها با زبان واقع‌گرایانه وصف شود امّا طرفداران رُمان مدرن که گویا در ناف پاریس زندگانی می‌کنند این قسم رُمانها را نمی‌پذیرند و اگر بپذیرند منحصراً در مقام حامل آگاهی اجتماعی با آنها رویاروی می‌شوند. یکی از اینها گفته است که قصه‌های رئالیستی و مبارزه‌جویانهٔ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ از جمله آثار درویشیان نیاز اجتماعی آن دو دهه بوده (یعنی حالا محلی از اعراب ندارد) به این علت که در آن زمان بیان آزاد مجاز نبود، پس قصه وظیفهٔ «خبررسانی»، روشن‌کردن افکار عمومی یا دادن آگاهی اجتماعی را به‌عهده گرفت. کاری که وسائل ارتباط‌جمعی: تلویزیون، رادیو، روزنامه هم می‌توانند انجام دهند. در آن دوره نویسندگانی که در پی پیوند با مردم بودند. به فورم، تکنیک، و ساختار آثار هنری بی‌توجه بودند و می‌گفتند با ساده‌گرائی در کار خلق آثار هنری بهتر می‌توان رنجها و امیدهای تودهٔ ستمدیده را مستقیم و خودجوش بیان کرد در نتیجه آثار این گروه ارزش هنری و ماندگار چندانی نداشت و فاقد سطوح معنائی چندگانه و افق دلالتهای معنائی گسترده بود. پس از نظر شکل کار و به علت محدودیت جهان‌نگری تاریخی ـ سیاسی شکست خوردند ولی با این همه کارهائی بودند در خور ستایش زیرا تبلور مضامینی هستند متکی بر جرأت انقلابی. درویشیان در دههٔ ۵۰ پای در راه پر سنگلاخ هنر اجتماعی متعهد گذاشت و مضامین آثارش روایتی بود از زندگانی مردم فرودست و نقد فقر و جهل و ستم و خرافات حاکم بر زندگانی مردم روستا و تهیدستان شهر. این فرارونده را از کتاب «از این ولایت» تا قصهٔ «درشتی» ـ که بیست سال بین آنها فاصله زمانی است ـ می‌بینیم. در این دو دهه جامعهٔ ما و جهان، تجربه‌های گوناگونی از سرگذرانده است. و تحولاّت هر دم شتابنده چنان بوده که فضای فرهنگی ما تشنه‌کام در افکندن طرح نو در لایه‌های ذهن

و زبان و آفرینش هنری است.

مفسر به رغم همهٔ این حرفها باز نتیجه می‌گیرد که: «درویشیان در آن سالها (دهه‌های ۴۰ و ۵۰) توانست چند داستان ماندگار و باارزش خلق کند.»

البته آخر سر روشن نیست که مفسر، کتابی در مثل مانند کتاب «از این ولایت» را اثر هنری می‌داند یا نه زیرا باور دارد که چنین آثاری وظیفهٔ خبررسانی دارند و هنری و ماندگار نیستند و از سوی دیگر می‌گوید درویشیان با نوشتن این قسم آثار توانسته است نوشته‌های ماندگار و باارزش خلق کند بی آنکه وارد افق «دلالتهای معنائی گسترده شده باشد»!

## رازهای سرزمین من

رُمانهائی که در دو دهه ۵۰ و ۶۰ نوشته و چاپ می‌شود، از نظر تعداد و حجم افزایش چشمگیری نسبت به رُمانهای دهه‌های ۲۰ و ۳۰ و حتی دههٔ ۴۰ دارد و این خود حاکی از پویش اجتماعی است. تلاطم زمان و افزایش آگاهی اجتماعی و طرح پرسشها سبب می‌شود که شعر در ذیل و رُمان در صدر قرار گیرد. برخی از این رُمانها به‌گونه‌ای کلیشه‌ای به سیاق رُمانهای مدرن نوشته شده است و از این جمله است: سمفونی مردگان و رازهای سرزمین من و آئینه‌های دردار، و در این میان وضع کتاب «رازهای سرزمین من» (۱۳۶۴) از همه زارتر است. اگر این کتاب را دقیقاً کالبدشکافی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که نویسنده به‌علت آشفتگی‌های فکری و زیر تأثیر «نظریه‌های ادبی غربی» بودن، و نداشتن استعداد خلاقانه مرقع چهل‌تکه‌ای از این‌جا و آن‌جا فراهم آورده و آن را جامه‌ای نوآئین پنداشته است. بیشتر روایت‌ها گزارش روزنامه‌ای است و نشان از این دارد که نویسنده مطالبی از این و آن شنیده یا در روزنامه‌ها خوانده و اکنون بر آن شده است در موقعیتی خاص از فضای خالی فکری بوجود آمده بهره ببرد و با حرفهای دهان‌پرکن نام خود را بر سر زبانها

بیندازد. کتاب به دلیل عدم‌وجود آثار جوان‌پسند در آن تاریخ، و به واسطهٔ تبلیغات نویسنده و طرفدارانش بازار گرمی یافت امّا به زودی با آمدن رُمانهای جدّی جامعه‌شناختی مانند اهل غرق و آداب زیارت و خانهٔ ادریسی‌ها به همان سرعت از میدان بیرون رفت و امروز به تقریب کتاب فراموش شده‌ای است. بیشتر وقایع کتاب مربوط به واقعهٔ آذربایجان است. سپس بین این وقایع و دورهٔ معروف به «مدرنیزاسیون آریامهری» شکاف عظیمی دهان بازمی کند و راوی کتاب ـ حسین میرزا ـ می‌کوشد با هرچه به دستش می‌رسد، آن شکاف عظیم را پر کند. در واقع آنچه بیش از هرچیزی در کتاب خواننده را آزار می‌دهد همین شخص راوی است که شخصیّتی کم‌خون، تخت تخت دارد و به اعتباری فاقد شخصیت است. نویسنده دوربین خود را بر این شخص و خانوادهٔ او متمرکز می‌کند و او را در دل حوادث مهمّ چندین دهه می‌گذارد، از وقایع آذربایجان گرفته تا برسد به رونق بازار اقتصادی دهه‌های ۴۰ و ۵۰، ورود تجملات و مستشاران آمریکائی به ایران و سپس تلاطم و قیام مردم در میانهٔ دههٔ ۵۰. مدت زمان وقوع حوادث کتاب در حدود بیست و پنج شش سالی می‌شود و اگر خاطره‌های اشخاص و گریزی را که آنها به زمان گذشته می‌زنند نیز حساب کنیم زمان روایت از چند دهه برمی گذرد. در بین همهٔ وقایع چیزی مضحک‌تر از دستگیری حسین‌میرزا و محکومیت طولانی او وجود ندارد.

گروهی از گروهبانهای ارتش به‌واسطهٔ تکبّر و تحکّم مستشاری آمریکائی: سروان کرازلی، همدست می‌شوند و با موافقت ضمنی سرهنگ ایرانی به نام سرهنگ جزائری که از سوی سروان آمریکائی تحقیر شده «کرازلی» را به مسلسل می‌بندند. دوازده گروهبان و سرهنگ جزائری و حسین تنظیفی (مترجم سروان مقتول) دستگیر می‌شوند. گروهبانها و سرهنگ شکنجه می‌بینند و سپس محکوم و تیرباران می‌شوند و حسین تنظیفی نیز به حبس ابد

محکوم می‌گردد.

در واقع در بین این وقایع حسین تنظیفی هیچ‌کاره است. نه سرپیاز است و نه ته پیاز امّا با این همه به حبس ابد محکوم می‌شود. محکومیتی که نه منطقی دارد نه توجیهی. می‌دانیم که در این قبیل مواقع بازجویان برای پیدا کردن سرنخ، هر در بسته‌ای را باز می‌کنند. طبیعی است که ترور مستشار نظامی آمریکائی آن نیز در آن دوره، حادثهٔ بسیار مهمی بوده است و به فرض حسین تنظیفی بی‌گناه بود، بازجویان نمی‌توانسته‌اند از او به‌آسانی بگذرند ولی چون نویسنده تجربه‌ای از این قبیل مسائل ندارد (مانند تجربه راوی سالهای ابری از زندان و شکنجه‌گاه ساواک که بسیار حسی و ملموس بیان می‌شود)، حسین تنظیفی را طوری وصف می‌کند که گوئی در کناری ایستاده و ناظر وقایع است و وضع او در نبردهای چندروزهٔ آخر بهمن‌ماه ۵۷ با نظامیان شاه نیز همینطور است. جوانان مسلح، به نبرد توپ و تانک می‌روند و او با شنیدن شلیک مسلسل‌ها و تفنگ‌ها «از حال می‌رود» و جیغ می‌کشد. اتفاقاً اگر نویسنده در گزارش خود صادق بود و نمی‌خواست در زیر صورتک حسین‌میرزا مخفی شود و بزرگ‌نمائی کند و خود را از سران مقاومت و جنبش جا بزند می‌توانست در کسوت حسین تنظیفی شخصیتی مضحک بسیار طرفه بوجود آورد، به‌گمانم داستان خوبی از آب درمی آمد و آن حکایت شخصی است به‌شدّت خیال‌پرور و ترسو که در عالم «وهم» قهرمانی است از سلالهٔ پرومته‌ئوس امّا در حوزهٔ عمل شخصی است از قبیلهٔ افراد رستم صولت و سرباز لافزن یعنی رستم درِ حمام. جستجوی این پهلوان‌پنبه که در هیچ جا نیست امّا به‌نظر خودش همه‌جا هست و وقایع به‌گرد محور وجود او می‌گردد، باز می‌توانست فعل عبث را ممثّل کند. او می‌خواهد تهمینهٔ ناصری را پیدا کند و با او یکی شود. نزد او تماس گرفتن با تهمینهٔ ناصری ـ از سارزان آن سالها ـ در واقع تماس گرفتن با یک آدم (!) نیست، تماس گرفتن با یک جریان درونی

است کـــه کـــل انـقلاب را هـم تـوی خـودش جـا مـی‌دهد. (رازهـای مـرزمین...ص ۵۸۱) یا: «اگر انقلاب آرزوی تهمینهٔ ناصری را بـرآورده نکـند، حتماً شکست می‌خورد. انقلاب با او عمیق‌ترین تـماسها را گـرفته...» (هـمان ۵۸۱)

بیشتر بخش پایانی کتاب با همین موضوع سر و کار دارد امّا روایت حـسین تنظیفی مصداقی به آن گونه واقعی ندارد. ما چنین زنی را که در رأس جریانی انقلابی در آن سالها بوده باشد نداشـته‌ایـم. مـبارزان دخـتر و زن در آن زمـان این‌جا و آن‌جا بوده‌اند امّا اینکه زنی با موهائی همچون یال شیر در سـنگرها مانند آتشی شعله‌ور قطب گروهی بسیار باشد و همهٔ حوادث به دور اندیشه و عمل او بچرخد ـ حتی اگر به‌طور سمبولیک هم در نظر گرفته شده باشد؛ فاقد پیش زمینه‌های لازم و منطقی است و گـمان مـی‌رود کـه سـیمای او از روی الگوهای تبلیغی فیلم‌های چینی اوائل انقلاب این کشور برداشته شده باشد.

رُمانی که در برابر معضل‌های بـومی قـرارمـی گـیرد، شـخصیتّهائی پـیدا می‌کند که بـرای گـروه زیـادی از افـراد جـامعه مـحسوس و مـلموس و آشـنا می‌گردد، یعنی حضور آنها در دانستگی خواننده تولید هم بسـتگی عـاطفی، خشم یا محبت و اُنس می‌کند. نمونهٔ بارز این قسم شخصیتها در رُمانهای دههٔ ۱۳۱۰ شـخصیت اصـلی رُمـان «زیـبا»، زنـی بـه هـمین نـام است. شـخصیّت فرنگیس و استاد ماکان در رُمان چشمهایش علوی در دهـهٔ ۳۰ و اشـخاصی مانند زری (در سـووشون سیمین دانشور) و آهو خانم (در شوهر آهـو خـانم افغانی) در دههٔ ۴۰ و خالد (در همسایه‌ها) ی احـمد مـحمود در دهـهٔ ۵۰ و مارال و گل‌محمد (در کلیدر دولت‌آبادی) و مرگان در جـای خـالی سـلوچ از همین نویسنده و اسفندیار نـوذری درسـدار صـفر درجـه‌ی احـمد مـحمود و ابراهیم و حسین در «گورستان غریبان» ابراهیم یونسی در آغاز دههٔ ۱۳۷۰ به همین سمت و سو اشارت دارند و تجسم وضعی نوعی (تیپیک) هـستند.

### رُمان «چشمهایش»

«چشمهایش» علوی هم حسنهای بزرگ دارد هم عیب‌هائی بزرگ. مزیت و زیبائیش بیشتر در ترسیم ملاحظات عاطفی زن است. علوی برخلاف هدایت‌نظر شیفته‌واری به زنان دارد و در بیشتر قصه‌های او: ورق‌پاره‌های زندان، نامه‌ها، میرزا و موریانه، زنانی را می‌بینیم بسیار عاطفی و فرشته‌خو که در پیرامون خود فضای شاد و طربناکی بوجود می‌آورند. فرنگیس چشمهایش ـ با اینکه زنی اشرافی است و این موضوع از دیدگاه نظریه‌پردازان آن حزب کذائی گناه غیرقابل بخششی بود ـ فردی است که همچون پروانه دور وجود استاد ماکان می‌گردد و می‌خواهد این نقاش و مرد سیاسی خوددار، عبوس و بی‌اعتنا به قدرت و پول را از آن خود کند. او برای آموختن نقاشی نزد استاد می‌آید. با اینکه دولتمند است و مدتی ساکن پاریس بوده در زندگانی و هنر توفیقی نداشته. اکنون در تهران بی‌هدف و سرگردان است. وجود ماکان نقاش به زندگانی او معنا و جهت می‌دهد، عشق به نقاشی به عشق به استاد بدل می‌گردد. او در آغاز بر آن می‌شود، استاد را از آن خط آتش سیاست دور کند ولی وقتی که می‌بیند سمبه پر زور است و استاد در عزم برای مبارزه جازم است، خود را تسلیم ارادهٔ استاد می‌کند و به عرصهٔ مبارزه وارد می‌شود.

پلیس رضاشاهی در تعقیب مبارزان، سرنخ اصلی را می‌گیرد و به استاد می‌رسد و استاد توقیف می‌شود. سرهنگ آرام (بدل سرتیپ آیرم) رئیس شهربانی، حاضر می‌شود وسائل تخفیف مجازات استاد را فراهم بیاورد مشروط بر اینکه فرنگیس همسر وی شود. فرنگیس می‌پذیرد و در نتیجه استاد به تبعید کلات می‌رود و فرنگیس و سرهنگ آرام به پاریس می‌افتند. زندگانی جدید نیز باب طبع فرنگیس نیست و او عشق ماکان را نمی‌تواند از یاد ببرد. استاد ماکان در تبعید در کلات می‌میرد. سوم شهریور فرامی رسد و حکومت رضا شاهی سقوط می‌کند. فرنگیس از آرام جدا می‌شود و به تهران

می‌آید. او در جستجوی تابلوی «چشمهایش» به تهران آمده است.

تابلوئی که استاد از چهره و چشمهای وی کشیده، شهرت بسیار پیدا کرده است. می‌توان گفت که فرنگیس برای زنده کردن ایام عشق‌انگیز گذشته آمده تا با یاد استاد از افسردگی و ملالی که در آن دست و پا می‌زند نجات پیدا کند و همین‌جاست که با ناظم هنرکدهٔ نقاشی و نگاهدارندهٔ آثار هنری استاد آشنا می‌شود و قصد دارد با تطمیع او تابلو نقاشی را از آن خود کند. این ناظم هنرکده و راوی داستان که می‌کوشد زندگانی استاد را بنویسد، فرصت را غنیمت می‌شمارد و با تابلو نقاشی به خانهٔ فرنگیس می‌رود تا حدیث زندگانی و رنج‌های استاد را حتی به قیمت واگذاری تابلو «چشمهایش» به این زن شکست خورده از او بشنود و در رُمانی برای عبرت آیندگان به یادگار بگذارد.

حدیث فرنگیس و استاد تمام می‌شود و ظاهراً با این حدیث‌گوئی تلاطم شکنجهٔ درونی فرنگیس نیز به پایان می‌رسد و در اواخر شب، و پس از نقل ماجرا به ناظم می‌گوید: این تابلو را هم ببرید. دیگر به آن احتیاجی ندارم. این چشمها از آن من نیست. استاد شما اشتباه کرده بود.

وصف چشمهای فرنگیس در آغاز قصه البته کلید معمای داستان است. چرا که چشمها هم حیله‌گرند و هم ساده هم در آنها آثار شهوت هست هم عشقی پاک، هم در آنها تفرعن اشرافی هست و هم سادگی مردم عادی. ناقدان حزبی دههٔ ۱۳۳۰ مصرّ بودند که آن «چشمها» از آن فرنگیس است. از آن زنی اشرافی و دشمن طبقهٔ فرودست و سخنگوی این طبقه یعنی دشمن استادماکان. ولی افزودند استاد اشتباه نکرده بوده و دشمن را در زیر ظواهر فریبنده در کسوت دوست امّا با نگاه حیله‌اندوز او درست تشخیص داده و نویسنده با خلق فرنگیس تمایلات خرده بورژوازی خودد را بروز داده است.

ما از این قسم مباحث سالهاست که دور شده‌ایم و حالا بهتر می‌توانیم به رُمان چشمهایش و چهرهٔ فرنگیس نظر بیفکنیم. کتاب علوی با اینکه از

سیاست می‌گوید اساساً کتابی سیاسی نیست و رُمان عاشقانه و هنری است و به رغم برخی صحنه‌های خشن، روحی لطیف و عاشقانه و حتی رُمانتیک بر سراسر آن گسترده است. زیبائی بیان و کاوشهای عاطفی کار نویسندهٔ «چشمهایش» را به مرتبهٔ شعر و یکی از بهترین رُمانهای فارسی درآورده است.

رُمان‌نویسی در آغاز از دل قصه‌های پرماجرا بیرون آمد و به تدریج در ابعاد گوناگون گسترش یافت و انواع زیاد پیدا کرد. یکی از علل بسط رُمان در اروپا پیدایش صنایع جدید بود که در نهایت سبب ایجاد شهرهای بزرگ شد. مردمی که در شهرهای بزرگ گرد آمده بودند ـ به‌ویژه طبقات متوسط ـ می‌خواستند اوقات فراغت خود را با خواندن یا شنیدن قصه پر کنند و هم بر آن بودند که وضع و حال خود و محیط روزگار خود را بهتر بشناسند و رُمان این هردو خواست را برآورده می‌ساخت. وضع رُمان در این ساحت با وضع رُمانس دورهٔ فئودالی تفاوتی ندارد. داستانهای پرماجرای عاشقانه و پهلوانی دورهٔ فئودالی نیز همین کار را انجام می‌داد. کردار پهلوانان و عشاق رُمانسهای قرون وسطی ـ اگرچه امروز نزد ما تخیّلی و عجیب و غریب جلوه می‌کند ـ در روزگار خود چنین نبوده است زیرا مردم آن اعصار به دلیل داشتن نیروی تخیّل قوی و باورهای ساده و خرافی، واقعاً باور می‌کردند که پهلوان قصه می‌توانسته است چنان کردارهای شگرفی انجام دهد. پیشرفت علم و صنعت و گسترش افکار عمومی و فلسفی بسیاری از باورهای قدیمی را از اعتبار انداخت و کردارهای حیرت‌انگیز پهلوانان در برابر کارهائی که انسان به کمک فنون جدید انجام می‌دهد رنگ باخت. در همین مقطع تاریخی است که رُمان «دون

کیشوت» نوشته شد. شخصیت اصلی این رمانس رُمان‌گونه، پائی در عصر فئودالی دارد و پائی در عصر جدید. او که رُمانسهای پهلوانی را خوانده و آنها را واقعی به تصوّر آورده درصدد است همان کارها را انجام دهد و برحسب آرمانهای عصر پهلوانی زندگانی کند. نبرد او با آسیابهای بادی تمثیلی است از جدّی گرفتن باورها و آرمانهائی که دیگر جدّی نیستند. جنبهٔ مضحک و تراژیک قضیه در این است که دون‌کیشوت در فضائی زندگانی می‌کند که دیگر از آن او نیست و به کارهائی دست می‌زند که سرانجام مضحک از آب درمی‌آیند.

پس از دون‌کیشوت، شخصیتهای تاریخی به روی صحنه آمدند. رُمانهای آیوانهو (سروالتراسکات) و سه تفنگدار (الکساندر دوما) جای رُمانسهای قرون وسطائی را گرفتند. اگر خوانندگان اعصار قدیم از اسطوره‌هائی مانند اژدرهای سه‌سر و خوانندگان قرون وسطی از «قلعهٔ سنگباران» و خوارق عادات به وجد می‌آمدند، خوانندگان قرون جدید از پهلوانی‌های سرداران نظامی یا دلاوری‌های انقلابی‌های بزرگ شاد می‌شدند و این قهرمانان جدید جای پهلوانان قدیم را می‌گرفتند. خوانندهٔ قدیم از نبرد رستم با دیو سفید و نبرد هرکول با اژدها تکان می‌خورد و از پیروزی پهلوانان شاد می‌شد و خواننده جدید از پهلوانی‌های سه‌تفنگدار یا دلیری‌ها و چاره‌جوئی‌های «کنت مونت کریستو».

بیشتر شخصیتهای داستانی دورهٔ مشروطه در ایران ما ساده است و بیشتر مشابه با شخصیّتهای داستانی رُمانس‌های دورهٔ فئودالی. شمس رزم‌آرا قصهٔ «شمس و طغرا»ی محمدباقر میرزا خسروی (۱۲۶۶ تا ۱۳۳۸ هـ‌ق) در دورهٔ حاکمیت مغول در کشور ما به روی صحنه می‌آید. نویسنده می‌کوشد زندگانی اجتماعی فئودالی ایران را در دورهٔ حکومت آبش خاتون، حاکم تابع مغول در فارس، ترسیم کند. شمس قهرمان کتاب از فرزند فقیر شاهزادگان دیلمی

عاشق «طغرا» دختر «التاجوبهادر» سرکردهٔ مغول می‌شود و طغرا نیز «شمس» را دوست می‌دارد امّا هردو می‌دانند که مغول دختر به تاجیک (یعنی ایرانی) نمی‌دهد. داستان خسروی مانند دیگر داستانهای تاریخی با برخورد با چنین مانعی آغاز می‌شود... شمس در مسابقهٔ اسب‌دوانی و چوگان بازی شرکت و هنرنمائی می‌کند و از توجه آبش خاتون بهره‌مند می‌گردد. او همراه با خادم خود «خرّم» و «پهلوان محمد نجار» و عیاران شیراز پهلوانی‌ها می‌کند و از مهلکه‌ها، تندرست بیرون می‌آید. او با کشف گنج مخفی عضدالدوله دیلمی، نیای خود، ثروتمند می‌شود و مدتی پنهانی در قصر سردار مغول بسر می‌برد. سعدی پیر، صیغهٔ عقد او و طغرا را جاری می‌کند. شمس سپس به سفر دریا می‌رود و بدست دزدان دریائی اسیر می‌شود. ماجراهای فرعی بسیاری که در رُمان آمده به پیشبرد سیر داستان کمک می‌کند (هرچند خوانندهٔ امروزینه آنها را کمی خسته کننده می‌یابد). در رُمان اوصاف فراوان زنده‌ای دربارهٔ عادتها، مراسم عروسی و سوگواری، زندگانی درباری، زندگانی پهلوانان، لوطیان، عیاران و مجادله‌های آنان، شکار و سفرهای دریای... و آئین‌های دینی و اجتماعی ایران آن عهد آمده که از نظر جامعه‌شناسی اهمیّت دارد. نویسندهٔ مشروطه‌خواه این همه را به صورت ابزاری درآورده تا مردم را متوجه وضعیت ایشان کند. او از حقوق پایمال شدهٔ زنان و کودکان دفاع می‌کند. مشروطه‌خواهی او در اشارهٔ زنده به شرایط سیاسی ـ اجتماعی دورهٔ قاجار، صحنه‌های هیجان‌انگیزی مانند آتش‌سوزی و نجات‌یافتن دو زن به دست شمس‌الدین، زمین‌لرزه و خرابی شهر و نبرد با اشرار... که در کتاب آمده، کشش داستانی را بیشتر می‌کند. ماخالسکی می‌گوید: «خسروی نخستین نویسنده‌ای است که در رُمان جدید فارسی خود مردمی خلق کرد با منش‌های طبیعی و شخصیت‌هائی که از نظر روان‌شناسی هیجان‌انگیزند» (ادبیات منثور جدید فارسی. دکتر کامشاد ۴۳ تا ۴۵) افزوده بر «شمس طغرا» رمان‌های

تاریخی دیگری نیز در این دوره نوشته و چاپ می‌شود که به کوتاهی از برخی از آنها سخن می‌گوئیم. توصیف و نقد تفصیلی این رُمانها را خوانندگان می‌توانند در کتاب‌های «از صبا تا نیما» آرین پور، «پیدایش رُمان فارسی» کریستف بالائی، «ادبیات منثور جدید فارسی» دکتر کامشاد... بخوانند.

رُمان «عشق و سلطنت» (در سه جلد: عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش، همدان، ۱۹۱۹ م، ستارهٔ لیدی، ۵-۱۹۲۴ میلادی، سرگذشت شاهزاده خانم بابل، کرمانشاه ۱۹۳۲-۱۹۳۱) نوشتهٔ موسی نثری مدیر مدرسهٔ دولتی نصرت همدان، حکایت‌کنندهٔ توجه نویسنده به تاریخ باستان ایران است. جلد نخست این رُمان دربردارندهٔ زندگانی و نبردهای کوروش است از کودکی او تا فتح اکباتان و نشستن او بر اورنگ شاهی. موسی نثری نام اشخاص داستان را از زبان فرانسه گرفته است نه از تلفظ قدیمی ایرانی. ادوارد براون می‌گوید که این کتاب پُر است از آگاهی‌های تاریخی، یادداشتهای باستان‌شناسی و اساطیری و بیانهای پراکندهٔ تاریخی.

«داستان باستان» نوشتهٔ حسن بدیع (نصرت الوزاره) چاپ تهران ۱۹۲۱ م ترکیبی است از افسانه و واقعیت و نویسندهٔ آن مواد خود را از منابع عربی و فرانسه و بیشتر از شاهنامهٔ فردوسی بدست آورده است. موضوع اصلی رُمان داستان عشق بیژن و منیژه و زمینهٔ تاریخی آن طلوع شاهی کوروش بزرگ است. داستان با فتح لیدیا و بابل از سوی کوروش به پایان می‌رسد.

رُمان تاریخی دیگر این دوره، «امگستران یا انتقامخواهان مزدک» (۱۹۲۱م) نوشتهٔ عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی است. او می‌کوشد علّل سقوط امپراطوری ساسانی را نشان بدهد و در این کار به‌طور گسترده‌ای از واقعیتها و اسناد تاریخی بهره‌جوئی می‌کند. در ایران یزدگرد سوم حکمرواست و خود و درباریان او اشخاصی خودکامه‌اند و نسبت به مردم و اقلیتهای مذهبی ستم روا می‌دارند. تعصب حاکم سبب می‌شود مردم از شاه و

دربار او بیزار شوند و از وفاداری به او سرپیچند و به افکار مزدک بگروند، خسروشاه ماسانی که پیش از یزدگرد، سلطنت می‌کرد فرمان داد مزدک را بکشند و اکنون مردم خواهان انتقام هستند. برتلس می‌گوید: صنعتی‌زاده توانسته است نشان بدهد چگونه نظام حکومتی خودکامهٔ فاسد درپی دو نبرد با تازیان شکست می‌خورد. تازیان با پیام برادری و برابری و نیروی داخلی گروه انتقامجویان مزدک وسیلهٔ شکست امپراطوری و نابودی استقلال ملی را فراهم آوردند. در این داستان پیکرهٔ رهبر مزدکیان که یزدگرد را می‌کشد به‌خوبی و پیکرهٔ مؤبدان زرتشتی به بدترین رنگ ممکن نقاشی شده است. ساختار عمومی کتاب زیر نفوذ ساختار کلی رُمان کنت دومونت کریستو Le Comte de monte - eristo نوشتهٔ «الکساندر دوما» ست. جلد دوم «امگستران» پنج سال پس از چاپ نخست به تشویق براون نوشته و چاپ شد. (تهران، ۱۹۲۶) براون، نویسنده را واداشت خطاهای تاریخی جلد نخست کتاب خود را اصلاح کند. صنعتی‌زاده در ۱۹۲۷ م دومین رُمان تاریخی خود، «داستان مانی نقاش» را به چاپ رساند. او در این کتاب نیز در پی برانگیختن احساسها و عواطف ملی است. مانی پدر را ترک می‌کند و به سفارش عمویش که مؤبد زرتشی است، برای فراگیری هنر نقاشی به چین می‌رود. در راه دختری را از دست دزدان رهائی می‌دهد و عاشق او می‌شود. سپس به گنجینهٔ معابد پنهانی در کوه‌های ترکستان راه می‌برد و آن را به شاپور نخست تحویل می‌دهد و در نتیجه شاه از آموزه‌های دینی او حمایت می‌کند. نویسنده هم چنین به توصیف نبرد ایران و چین و نبرد شاپور و امپراطور روم، والرین... می‌پردازد. سرانجام کارها به خوبی و خوشی پایان می‌گیرد. در این کتاب ماجراهای غیرتاریخی و مجهول نیز راه یافته است.

جلد دوم این کتاب نیز درباره دورهٔ ساسانی و مانی و شاپور است. در پایان کتاب، مانی و آن دختر و شاپور و مؤبدان و درباریان در آتشکده گرد

می‌آیند و کوشش مانی به وحدت همگانی به توفیق می‌رسد. این جلد در قیاس با جلد نخست طرح بهتر و لحظه‌های نمایشی غنی‌تری دارد. سومین رُمان تاریخی صنعتی‌زاده، «سلحشوران» (۱۹۳۳ م) نام دارد و به ظهور سلسلهٔ ساسانی و نشستن اردشیر به اورنگ شاهی می‌پردازد.

پس از خسروی و بدیع و صنعتی‌زاده... باز از رونق بازار تاریخی کم نشد و در طول چند دهه این قسم رُمان یکی از پرثمرترین رشتهٔ ادبی ما بود زیرا گذشتهٔ تاریخی دیرپای ما، منابع فراوانی برای نگارش این شکل ادبی بدست می‌دهد و نیز به‌سبب وجود ممیّزی بعضی نویسندگان برتری می‌داند و می‌دهند که رویدادها را در عرصهٔ زمان گذشته قرار دهند. از سوی دیگر، ایرانی دربارهٔ گذشتهٔ تاریخی زاد بوم خود حساس است و می‌خواهد آن را درخشان بداند یا معایب امروز را در سیمای افراد و رویدادهای دیروز، به نمایش بگذارد. از این‌رو نویسندگان و مردم از رُمان تاریخی استقبال کردند و هنوز هم می‌کنند. رُمانهائی که پس از این نام می‌بریم به‌سبب امتیازهای ادبی یا تهییج عواطف ملی یا نشان دادن عیبهای اجتماعی دیروز و امروز شایستهٔ یادآوری و پژوهش‌اند.

دلیران تنگستانی، (۱۳۱۰)، رکن‌زادهٔ آدمیت، عروس مادی (۱۳۰۸) عباس آریان‌پور، شاه ایران و بانوی ارمن (۱۳۰۶)، ذبیح بهروز، مظالم ترکان خاتون (۱۳۰۷)، حیدرعلی کمالی، افسانهٔ تاریخی لازیکا (۱۳۰۹) حیدرعلی کمالی، ده نفر قزلباش، حسین مسرور، داستان شهربانو، (۱۳۱۰) رحیم‌زادهٔ صفوی، آشیانهٔ عقاب، ۶ جلد، زین‌العابدین موتمن (۱۳۱۸)، پهلوان زند (۱۳۱۲) شیراز پور پرتو، نادرشاه (۱۳۱۰) رحیم‌زادهٔ صفوی... پس از شهریورماه ۱۳۲۰ نیز رُمان‌های تاریخی زیادی ـ به طور عمده به صورت پاورقی و بعد به صورت کتاب ـ به چاپ رسید مانند: یزدگرد سوم، (۱۳۲۱) سعید نفیسی، ستارخان (۱۳۳۰) رضازادهٔ شفق، زندگانی پُرماجرای نادرشاه،

دو جلد، (۱۳۳۵) دکتر میمندی‌نژاد...

اگر خوانندگان و شنوندگان دورهٔ ناصرالدین‌شاهی از دلاوریهای اسیرارسلان رومی و نبرد او با پطروس‌شاه فرنگ به وجد می‌آمدند، خوانندگان و شنوندگان دورهٔ مشروطه از دلاوریهای شمش خشنود می‌شدند و این نشان از دگرگونی ایستار مردم دورهٔ جدیدتر داشت.

شکل (فورم) هنری همانطور که «لوکاچ» نشان داده است به شرائط تولید اقتصادی و وضعیّت اجتماعی بستگی دارد و چیزی نیست که بتوان آن را بدون زمینهٔ اجتماعی خلق کرد. در دورهٔ مشروطه قصه‌های قدیمی از جمله قصه‌های رزمی یا تمثیلی پاسخگوی کامل مطالبات اجتماعی نبود. ورود ابزار جدید و مفهومهای تازه به ایران، دانستگی و آگاهی مردم کتابخوان را بالا برده بود و اینان محتوا و صورت تازهٔ هنری را طلب می‌کردند. این فرارونـد منحصر به قصه نبود، در شعر نیز همین جریان پیش آمد. تقی رفعت از یاران محمد خیابانی که هنوز گرمای جنبش مشروطه را در وجود خود احساس می‌کرد (و بعد متأسفانه در پی شکست قیام خیابانی خود را کشت) با ملک‌الشعراء بهار، نمایندهٔ اعتدال ادبی، مجادله داشت و می‌گفت که هنرمند باید فرزند زمان خود بشود: «صدای توپ و تفنگ و محاربات عمومی در اعصاب ما هیجانی را بیدار می‌کند که زبان معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و هم‌عصران تقریبی او نمی‌توانستند با سرودها یا در واقع لیتانی (Litanie)ها [اوراد و اذکار] خودشان آنها را تسکین [دهند] و ترجمه کنند. (از صبا تا نیما، ۲/۳۴۳، تهران ۱۳۵۱)

«نیما در حدود سال ۱۳۰۱ هـش می‌نویسد: «جای تأسف است، هزار و سیصد سال متجاوز است که ایران یک طرز و یک خیال شاعرانه را در شعر و نثر خود پیروی می‌کند... محبس، افسانه و قطعات دیگر من بیرقهای موج انقلاب شعری فارسی هستند. (نامه‌های نیما یوشیج، دفترهای زمانه، شمارهٔ

۱۱ تهران ۱۳۶۸)

در این دورهٔ حتی ادیبان پیرو اعتدال مانند بهار، رشد یاسمی و دهخدا و مشفق کاظمی لزوم تجدّد را احساس می‌کردند و می‌دانستند که مسائل دورهٔ جدید را با نثر ناصرخسرو و سعدی نمی‌توان منعکس ساخت و باید در هنرهای کلامی تغییر اساسی داد. این تغییر اساسی البته در نثر خود را آسان‌تر نشان می‌داد نه به این دلیل که جامعه از شعر محوّری به سوی رُمان محوّری می‌رفت بلکه به این دلیل که حساسیّت مردم و حتی خود ادیبان نسبت به نثر کمتر از شعر بود. نفوذ عجیب شعر در تاریخ چند هزارهٔ ایران ـ برخلاف آنچه پنداشته‌اند ـ منحصر و وابسته به این عامل نیست که شعر به جوامع سنتی متعلق است و رُمان در مثل به جوامع مدرن و اکنون که جامعهٔ ما دگرگونی پذیرفته است رُمان به پیش‌نما می‌آید و شعر را از صحنه بیرون می‌راند. دلیلی که در این زمینه آورده‌اند علیل یا دست‌کم ضعیف است و از عهدهٔ تبیین مشکل برنمی آید. این دلائل به‌طور عمده چنین است:

مردم جامعهٔ قدیم سواد خواندن نداشتند و در نتیجه خبررسانی از راه شعر صورت می‌گرفت زیرا زود به حافظه سپرده می‌شد و مناسب‌ترین شیوهٔ انتقال اخبار و افکار بود.

شعر خصلتی نمادین و رمزی دارد و انواع مجازها، استعاره‌ها و تمثیل‌ها... بهره‌گیری زیاد می‌کند و از این‌رو چه از لحاظ ایجاز و چه از نظر فهم و التذاذ، به نمودی سخت شهودی و اشراقی بدل می‌گردد و در نتیجه افراد فرهنگ و قومی ویژه، نمادهای موجود در شعر و الفاظ آن را مأنوس می‌یابند و با کشف آن نمادها خود را بیشتر متعلق به فرهنگ خود احساس می‌کنند.

فرهنگ سنتی یک کاسه کننده و جامع است و فرد را در خود حلّ می‌کند و فرهنگ جدید طرفدار امتیاز و تمایز فرد است. جامعهٔ سنتی و شعر محوّری مانع از بروز تفرّد اشخاص است، می‌خواهد همه را یک دست کند و این البته

با همهٔ آن سبب یکدلی و یکپارچگی قوم می‌شود و گرچه تفرّد را نادیده می‌گیرد امّا به صورت یک قوم در برابر اقوام دیگر، خود تفرّد پیدا می‌کند.

انسان جدید شعر را رها کرده و به رُمان چسبیده به گفتهٔ میلان کوندرا «بر سر شاعر اروپائی در نیم‌قرن گذشته چه آمده است که امروز صدای او به‌زحمت شنیده می‌شود. شاعر بی‌آنکه ما متوجه شده باشیم، از عرصهٔ عظیم و پرغوغای جهان بیرون رفته است.»

پیدایش رُمان از جمله نتایج دل برکندن فرد آدمی از قیود کهنه و دست و پاگیر جوامع کهن و جهد و جستجوی آزاد و بی‌قید و شرط (!؟)او بدان مقصود است که جامعهٔ مطلوب خود و فرهنگ آن جامعه را به‌دست خویش و به یاری خرد خام خود (؟) رقم زند.

وظیفهٔ ادبیات در جامعهٔ جهانی جدید، در درجهٔ نخست، آن است که فضاهای خیالی و امکانات فرضی برای آدمی فراهم آورد تا تک‌تک افراد در هرجا و هر مقامی که هستند بتوانند حداکثر خطاهای خطرناک و غیراخلاقی ممکن ولی غیرقابل پیش‌بینی را در همان فضاها و همان امکانها و در عالم خیال و لابه‌لای صفحه‌ها و سطرهای کتاب تجربه کنند و در نتیجه از بروز آنها در جهان واقع، در حدّ امکان جلوگیری کنند پس برای رسیدن به این هدف زبان این آثار (رُمان) به ضرورت باید ساده و سرراست و عاری از هرگونه نمادپردازی و رمزگونگی باشد.

در ایران امروز رونق بازار شعر شکسته. مردم جز اشعار حافظ (آن نیز به دلائلی)، اشعار کهن و حتّی جدید را نمی‌خوانند. اقبال مردم به آثار منوچهری و عنصری و حتی فردوسی و سعدی و مولوی... ناچیز است (!؟) آثار این شاعران اکنون دیگر به صورت موضوع‌های تخصصی محققان درآمده است.

دوره دورهٔ رُمان محوّری است. ناشران حاضرند برای چاپ رُمان سرمایه‌گذاری کلان کنند و خوانندگان آماده‌اند رُمانهای سنگین‌قیمت بخرند.

اقبال به رُمان نه فقط قشر کم کتابخوان را به خود کشیده بلکه در حقیقت کل افراد جامعه را یک جا در خود فراگرفته است. (یعنی همهٔ مردم ایران شب و روز رُمان می‌خوانند یا فیلمهای تلویزیونی و سینمائی می‌بینند و هیچ‌کس شعر فردوسی و سعدی را نمی‌خواند و اینها دیگر از فراموش‌شدگانند)!

*هر سخن جائی و هر نکته مقامی...*

در پس پشت همهٔ این حرفها نظریهٔ «میلان‌کوندرا» و «هنر رُمان‌نویسی» او و همانندی‌های او ایستاده است و خود را به عیان نشان می‌دهد. گویا ما نمی‌خواهیم یا نمی‌توانیم دست از پیروی افکار غربی برداریم و تفکر خود را بکار بیندازیم. روزی افکار منتسکیو و استوارت‌میل رسم روز می‌شود، و روشنفکر ما آنها را منعکس می‌کند، روزی دیگر مارکس به پیش نما می‌آید و روشنفکران همه مارکسیست می‌شوند. بعد نوبت فروید‌است، روشنفکر ما افکار او را «وحی منزل» می‌شمارد. مدتی بعد سارتر و هیدگر باب دندان می‌شوند، پس همه‌جا سخن از فلسفه اگزیستانس به میان می‌آید، و حتی کسانی پیدا می‌شوند که می‌خواهند اشعار سعدی و مولوی و حافظ را با مفتاح نظریهٔ هیدگر تبیین کنند حالا نوبت کوندرا، دریدا وپال‌دومان است. پس باید همهٔ معضل‌های فرهنگی و اجتماعی را با آراء ایشان گشود. در حالی که این متفکران در فرهنگ دیگری نفس می‌کشند و با مشکلات جامعهٔ خود چالش دارند. از این گذشته سخنان ایشان نه قطعی است و نه گشایندهٔ همهٔ مشکل‌ها.

تردیدی نیست که برخی از مطالب یاد شده ـ آن نیز به‌طور مشروط ـ درست است ولی کتمان نمی‌توان کرد که با تفوّه به آراء دیگران نمی‌توان تا دل مشکل‌های اجتماعی بومی رسوخ کرد. اینکه امروز کسی دیگر شعر نمی‌خواند و «شاعر از صحنهٔ پرغوغای جهان بیرون رفته است». قضاوتی است که نه در اروپا مصداق دارد نه در جوامع دیگر. در همان اروپا مردم افزوده بر آثار کلاسیک: هومر، دانته، شکسپیر، گوته، پوشکین... آثار شاعران

مدرن لورکا، مایاکوفسکی، ییتز، الوار، آراگون، ریتسوس، اوکتاویوپاز، الیوت، تراکل، ریلکه، ملان... را نیز می‌خوانند و می‌شنوند و به شاعران جایزه‌های ادبی ـ و جائزهٔ ادبی نوبل و پولیتزر... تعلق می‌گیرد. وقتی شاعری بومی مانند رابرت فراست در جامعهٔ صنعتی آمریکا پیدا می‌شود، اشعارش طوری بسط پیدا می‌کند که شاگردان مدارس و دانشجویان، رانندگان، کارمندان و حتی کشتکاران به شعرش توجّه می‌کنند و به جائی می‌رسد که اشعار او را در ردهٔ اشعار کلاسیک قرار می‌دهند (در حالی که او کلاسیک نیست و رُمانتیک امرسونی است)، و به او امکان می‌دهند در دانشگاه کلمبیا در برابر اجلاسیهٔ جبههٔ ملی ـ که به انتخاب روزولت به ریاست جمهوری آمریکا انجامید ـ شعر بخواند (۳۱ ماه مه ۱۹۳۲. نقل از فکر ادبی در آمریکا، ج ۲ ص ۴۲۴، آمریکا ۱۹۶۲) و صدها هزار نسخه از آثار چاپی او را می‌خرند. یا در آلمان فیلسوفی به نام هیدگر پیدا می‌شود که رساله‌های دراز دامن دربارهٔ هولدرلین و ریلکه و... می‌نویسد و شاعر را معین‌کنندهٔ تقدیر بشری و واسطهٔ «قدسی» و آدمیان» می‌داند. پس چگونه می‌توان گفت در غرب رُمان جای شعر را گرفته است؟ در کشور ما نیز نه فقط حافظ بلکه فردوسی، سعدی، مولوی، خیام و حتی شاعرانی که در این طراز نیستند سخت در دل مردم جای دارند ـ اگر در محفل روشنفکرانه جائی نداشته باشند ـ در شهر و روستا خواستاران بسیار دارند. (نوارهای آواز و موسیقی در توزیع صدها هزار نسخه این واقعیّت را نشان می‌دهد) اقبال مردم به شعر کهن فقط به صورت خرید آثار چاپی شاهنامه یا مثنوی مولوی یا بوستان سعدی نیست ـ بیشتر از طریق شفاهی است. در بیشتر محافل ـ حتی محافل روشنفکری ـ سخن از فردوسی، مولوی، سعدی، خیام و حافظ است. نگارندهٔ این سطور کمتر در محفلی بوده است که سخن از شعر این بزرگان نرود. ما کمتر دیده‌ایم که در کوچه و بازار و محافل ادبی پای رُمانی به‌میان آید و کسی به تحلیل آن بپردازد. تعداد نسخه‌های چاپی

رُمان‌هائی مانند «سووشون» (که در مدت سی سال گویا به دویست هزار) و «کلیدر» دولت‌آبادی و «همسایه‌ها»ی احمد محمود (که به صد هزار و بلکه بیشتر) رسیده از رشد رُمان حکایت دارد امّا نشان نمی‌دهد که روی دست شعر کلاسیک بلند شده باشد. هریک جای خاص خود را دارد. «هر سخن جائی و هر نکته مقامی دارد.» پس براساس کدام آمار می‌گوئیم اقبال مردم به آثار فردوسی و سعدی ناچیز است؟

کسی در اروپا پیدا شده و حرفی زده. زده که زده. به ما چه؟ شاید در آن لحظه مست بوده، یا دیوانگی به سرش زده، یا خودش را لوس کرده بوده و خواسته خودنمائی کند، ما چرا مجذوب‌وار دنبال او راه بیفتیم و حرفهای او را تکرار کنیم؟ مگر خودمان فهم نداریم؟ مگر همان فرنگی که این همه برای ما به صورت الگو و نمونه درآمده کوشش نمی‌کند فکر خود را درست بکار بیندازد و روش درست حلّ معضل‌ها را پیدا کند. در این حرفی نیست که جوامع بشری سیری داشته‌اند از حالت ساده‌تر به وضعی غامض‌تر و دچار تغییر و شدن دائمی بوده‌اند. اما باید بدانیم هر تغییری، تحول و هر تحوّلی، تکامل نیست. در تاریخ، حرکات قهقرائی نیز وجود دارد و سیر آن روی خط مستقیم نیست، اگر بود می‌شد همهٔ تاریخ را یک کاسه کرد. و با فرمول (دستور) واحدی کلّیت آن را تبیین کرد. رُمان، قصهٔ امروز و شکل غالب ادبی در جوامع متجدد است. همین!. چنان‌که قصه‌های تمثیلی و اسطوره‌ها، قصه مردم دورهٔ زراعی آغازین و رُمانس و داستانهای منظوم پرماجرا، قصهٔ مردم دوران قرون‌وسطی بود. در همهٔ اعصار قصه‌نویسی و قصه‌گوئی رواج داشته است. در جوامع بدوی که هنوز به مرز کتابت نرسیده بودند، قصه‌ها به‌طور شفاهی نقل می‌شد و بسط می‌یافت و این خاصهٔ رُمان نیست. حتی می‌توان گفت که هنوز ـ در آغاز قرن بیست و یکم میلادی قصه‌ای به وسعت و گسترش عام قصه‌های دینی: آدم و حوا، طوفان نوح، یوسف و زلیخا یا قصه‌های کلیله

و دمنه و هزار و یک شب نرسیده است. داستان طوفان نوح و هابیل و قابیل و یوسف و زلیخا... را در جوامع یهودی، مسیحی، اسلامی به‌ویژه همه می‌دانند امّا شما در این جوامع چه شمار افرادی را می‌یابید که بدانند ماجرای استیفن دیدالوس و لئوپولدبلوم رُمان‌جویس یا حکایت خانم رمزی «فانوس دریائی» ویرجینیا وولف... چه بوده است؟ به‌ندرت از صد یا دویست یا پانصد هزار برمی‌گذرد. البته قهرمانان هوگو، تالستوی، بالزاک و دیکنز... شهرت عام دارند ولی شهرت آنها به پای قهرمانان قصه‌های دینی و اسطوره‌ای نمی‌رسد.

می‌گویند در قدیم اشعار برحسب وضع و حال و مقام خوانده می‌شد. شبهای زمستان شاهنامه، خمسهٔ نظامی، حملهٔ حیدری، حیدربک و فلک ناز خوانده می‌شد، در مقام وعظ و اندرز به شعر سعدی، جامی، باباطاهر روی می‌آوردند، در بزم، خمریه‌ها و اشعار حافظ و خیام نقل مجلس بود، در خانقاه از شعر مولوی، عطار، سنائی و عراقی همّت می‌طلبیدند، در مسجد و تکیه و مجلس عزا، کوچه باغها و دشت و صحرا از انواع مراثی و مدایح و شروه‌ها و دوبیتی‌ها و شعرهای کوچه‌باغی... بهره‌گیری می‌شد. امّا اکنون دیگر از آن همه تنوع و توزیع چندان خبری نیست و تا آنجا که به شعر کهن مربوط می‌شود، ما فقط حافظ را گرفته‌ایم و باقی را رها کرده‌ایم. (مجلهٔ نگاه نو، دکتر حق‌شناس شمارهٔ ۲۹، ص ۱۸۵، مرداد ۱۳۷۵)

این ما که باشد یا باشند؟ اگر می‌نوشتند من و کسانی که می‌شناسیم این وضع را دارند جای ایرادی نبود ولی وقتی با این جزم و اطلاق حرف می‌زنند و چند ده میلیون مردم این مملکت را در یک خط قرار می‌دهند و به رشته‌ای واحد می‌کشند، باید در داوریشان شک کرد. باید دانست که همهٔ ایران، و همهٔ تهران در محافل روشنفکری خلاصه نمی‌شود. اینکه ما روشنفکر جماعت الفاظ هیدگر و کوندرا و دریدا از زبانمان نمی‌افتد و گمان می‌کنیم این الفاظ خاصیّت ورد و جادو دارند و طلسمها را می‌شکنند، پنداری بیش نیست. این

سکه‌ها را فقط در محافل روشنفکری می‌توان رد و بدل کرد و مردم آنها را به پشیزی برنمی‌گیرند. مثل همان سکه‌های عهد دقیانوس که یکی از اصحاب کهف به بازار برد تا با آن چیزی بخرد. تاکی باید همان اشتباه‌های گذشته را تکرار کرد؟ چرا نمی‌خواهیم خودمان واقعیت و حسب حال خود را پیدا و دربارهٔ آن تفکر کنیم؟ ارتباط با فرهنگ دیگران خوب و حتی لازم است امّا اگر خود ما مایه‌ای برای دریافت و محک زدن آن نداشته باشیم به جائی نمی‌رسیم و آراء دیگران نه فقط به ما کمک نمی‌کند، بلکه سخت زیان می‌رساند. افزون بر این سخن ما باید متکی به آمار و سنجش دقیق باشد و بر پیش‌داوری‌ها تکیه نکند. در مثل در زمینهٔ خواندن آثار ادبی در حال و مقام خاص، امروز هم وضع به همان حال است که بود. کسی در اطاق عمل، فردوسی نمی‌خواند و مجلس عزا، خمریه نمی‌شنود و در وسط خیابان شطرنج نمی‌بازد و در باغ مرثیه نمی‌خواند. مردم زمانی رُمان می‌خوانند و زمانی شعر، زمانی کار می‌کنند و زمانی تفریح. البته باید تصدیق کرد که قصه و رُمان به مدد سینما رواج عام یافته است. امّا مگر شعر در همه‌جای دنیا رواج عام ندارد؟

و نیز باید دانست در جوامع صنعتی هم در همان زمان که به تفرّد اهمّیّت داده می‌شود، از وحدت و کلیّت نیز غافل نیستند و آثار کلودسیمون و ناتالی ساروت و آلن رب گریه را نمی‌توان معیار قرار داد و گمان برد سیر جوامع مدرن به سوی انفراد و انزواست. جامعه اگر دارای وحدت فکر (و ایدئولوژی) نباشد از هم می‌پاشد، همانطور که جامعهٔ شوروی به جهت تزلزلی که در ارکان ایدئولوژیش افتاد، در تنگنا قرارگرفت و تجزیه شد. ناقد سپس می‌گوید «وظیفهٔ ادبیات دیگر آن نیست که با پاسداری وجوه اختلاف فرهنگهای قومی و محلی بپردازد، بدان مقصود که هویّت اقوام و ملل متفاوت همچنان حفظ شود بلکه وظیفهٔ آن این است که با خلق انواع موقعیتهای محتمل و انواع شرائط متصوّری که آدمی زاده ممکن است خود را در هر زمان

و مکانی در آن بیابد، فرد آدمی را با انواع حوادث و تجربیات نامنتظری آشنا کند که اگر دامن‌گیر خود او می‌شد چه‌بسا که حیات و هستی‌اش را همراه با شرافت و حیثیت انسانیش بر سر آن می‌باخت... تحوّلی که در ادبیات فارسی در ظرف چند دههٔ گذشته رخ داده است به راستی نشانهٔ گذار جامعهٔ ما از مرز جوامع کهن با فرهنگهای قومی و محلی به جامعهٔ جدید جهانی با فرهنگی جهانی و یگانه است.» (نگاه نو، همان ۱۹۴)

این الفاظ ظاهری آراسته و باطنی سخت خطرناک دارند. به سخن ساده، نویسنده از انحلال فرهنگ قومی در فرهنگ و تمدن جدید جهانی استقبال می‌کند و به‌عنوان واقعیتی مسلّم می‌پذیرد و برای آن جشن می‌گیرد. در سوی دیگر افراط، افرادی را می‌بینیم که باور دارند هیچ تحوّلی در جهان و در جامعهٔ ما رخ نداده و ایام گذشته و زیبانگری و معیارهای آن اصالت مطلق دارد و به هیچ‌وجه نباید پا را از مرز تکرار الگوهای قدیمی و مضامین شناخته شده بیرون نهاد.

اما به رغم این سخنان راه سومی نیز موجود است. استقبال از دگرگونی و نوآوری با حفظ ارثیه‌های ارزشمند قومی و برخورد خلاّقانه با افکار و آراء فرهنگهای دیگر و این کاری است که در گذشته مولوی و سعدی و ابن‌سینا و فارابی‌ها کردند و در دورهٔ معاصر نیما، دهخدا و هدایت و علوی به آن پرداختند و در نتیجه ادبیاتی پدید آمد که هم صبغهٔ بومی دارد و هم صبغهٔ جهانی. زیرا جاودانگی از این لحظه و جهانی بودن از همین نقطه آغاز می‌شود.

### گرایش رُمان‌نویس‌های نو

شکل داستان عوض شده است امّا ماهیّت و عملکرد آن همانست که بود. شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی گنجوی، مثنوی مولوی، بوستان و گلستان

سعدی، جوامع الحکایات عوفی، کلیله و دمنهٔ نصراله منشی، سمک عیار، داراب‌نامه، اسکندرنامه... در گذشته «رُمانها»ی مردم ما بوده است. در این کتابها معضل فرد و جامعه و روابط اجتماعی و طرز عمل حکام، قاضیان، بازرگانان و روابط زن و مرد به میان می‌آمد و مسائل روحی و مادی از طریق رویدادها و عملکرد اشخاص آشکار و مجسّم می‌شد. بازیگران این قصه‌ها از بین مردم آن عصر یا از اسطوره‌ها و تاریخها گزیده می‌شدند و به روی صحنه می‌آمدند تا دشواری‌های زندگانی اجتماعی را نشان دهند. در مثل در بوستان در شعر:

چنان قحط سالی شد اندر دمشق
که یاران فراموش کردند عشق

پریشانی مردم به واسطهٔ قحطی و دیدار سعدی با دوستی ثروتمند ـ که رنجور و پریده رنگ شده است ـ تصویر می‌شود. سعدی که تجربه‌های فراوان و احساس سرشار انسان‌دوستی و نوع‌پروری دارد، با الفاظی موجز امّا رسا، وضع و حال قحطی‌زدگان و غمناک و بیمار شدن آن شخص را به علت این که «غم بینوایان رخش را زرد کرده است» بیان می‌کند و به این ترتیب به طرح مشکل غامض اجتماعی می‌پردازد این داستان و نظائر آنها را به حق می‌توان نیای «بینوایان» هوگو و «مردم فقیر» داستایفسکی دانست.

ما مشکل‌های اجتماعی را هنوز در اخلاف رُمان کلاسیک: «یولیسس» جویس، «در جستجوی زمان از دسته رفته»، پروست و «کوه جادو» ی توماس‌مان و «حریم» ویلیام فاکنر... می‌بینیم. امّا پس از جنگ جهانی دوم به‌تدریج، رُمان اروپایی رو به سوی فرمالیسم می‌آورد یا خود را شعر، فلسفه، موسیقی و اشیاء غرق می‌کند.

گرایش رُمان‌نویسهای نو به سوی مسائل فردی از آغاز قرن حاضر برای جامعه‌شناسان، آغاز فراروندی بود که حکایت از آن می‌کرد که رُمان

ظرفیتهای خود را به مصرف رسانده است. اگر قبول کنیم که رُمان نوشتهٔ به نسبت طولانی و روایت خیالی با طرح و الگوی غامض رویدادهای دوره‌ای از دوره‌های تحول تاریخی جوامع است و واژهٔ رُمان (در انگلیسی: Novel یعنی نوظهور و تازه است) بر نوآوری دلالت دارد، می‌توان پرسید پس از آثار بزرگ کلاسیکها: بالزاک، استاندال، دیکنز، تالستوی... در قرن حاضر، نوع رُمان چه چیز تازه و نوظهوری عرضه کرده است. خود ناقدان ادبی غرب نیز متوجه این مشکل شده بودند. الیوت در ۱۹۰۲ گفت: با گوستا و فلوبر و هنری‌جیمز رُمان به‌پایان رسید! سیریل کونولی در ۱۹۴۵ اعلام داشت: رُمان با فلوبر، جیمز، پروست، جویس و وولف به کمال ممکن خود رسیده است. گئورگ اشینر در دو سه دهه پیش گفت: پس از حماسه و درام منظوم و رُمان سومین نوع عمدهٔ ادب غرب بود و عادتها، عواطف و تحولات و زبان طبقهٔ بورژوازی غرب را بیان کرد و این فراروند در آثار رُمان‌نویسان بزرگ از ریچاردسون تا توماس‌مان مشاهده‌پذیر است. در این نوع ادبی رؤیاها و کابوس‌های اخلاقی بازرگان پیشه‌گان و مسائل خصوصی طبقهٔ متوسط، ستیزه‌های غریزی و پولی آنها، شادی و لذّات جامعهٔ صنعتی، بنای یادگار خود را یافت. با سقوط این آرمانها و عادات در مرحلهٔ بحران و آشوب، رُمان بیشترین نیروی حیاتی خود را از دست داد.

ما وارد میدان این بحث نمی‌شویم. اگر در غرب رُمان به بن‌بست رسیده باشد، اکنون این نوع ادبی در آمریکای لاتین، در شمال آفریقا، در ترکیه و ایران و برخی از کشورهای آفریقائی در حال رشد و نموّ است و این مسأله مربوط به مسألهٔ انتزاعی رُمان محوری نیست. می‌گویند تنوع و توزیع موجود در عرصهٔ رُمان و آثار داستانی با حالات و وضع روحی و فردی نویسندگان و خوانندگان یا با طبقات و مراتب اجتماعی آنها ربط پیدا نمی‌کند، بلکه بیش از همه به میزان دانش نویسندگان و خوانندگان رُمان و به مرتبهٔ تفرّد و به نوع جهان‌نگری

و تلقی اجتماعی‌شان مربوط می‌شود. [اگر این طور است، پس چطور با طبقات و مراتب اجتماعی رُمان‌نویس و خواننده ربطی ندارد. مگر جهان‌نگری اجتماعی منبعث از وضعیّت طبقه‌های اجتماعی نیست!؟]... دیگر نه داستان‌نویس به مقتضای حال و مقامی که در آن قرار دارد یا با فراخور با طبقاتی که با آنها دمخور است، می‌نویسد. خو ننده هم همینطور بدون‌توجه به تناسب با طبقه و مرتبهٔ اجتماعیش رُمان و داستان می‌خواند و راهنمای هردو در این زمینه میزان دانش و نوع جهان‌نگری اجتماعی و از سوی دیگر مراتب تفرّد و استقلال روحی و شخصیتی آنان است. (نگاه نو، همان ۱۸۷)

در این داوری نوعی کوسهٔ ریش‌پهن دیده می‌شود که آن را نمی‌توان نادیده گرفت. از سوی دیگر پس از گسترش چشمگیر جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی در دو سدهٔ اخیر و به‌ویژه پس از هگل خیلی آسوده‌خاطری و انتزاع‌گروی می‌خواهد تا شخص صورت مسألهٔ تحول تاریخی طبقات اجتماعی را به این آسانی از صحنهٔ ایام حذف کند و از تفردی به این صورت که هرگز در جوامع انسانی وجود نداشته و نخواهد داشت، حرف بزند. «برای ما دیگر قابل‌تصور نیست که جوامع یا اندیشه‌ها را مسائلی جاوید و آزاد از قید زمان و مستقل از تاریخ سرگذشتشان درنظر آوریم... تاریخ فرارونده‌ای است که در همهٔ جهات و تفکر ما تأثیر می‌گذارد و آگاهی از این واقعیّت را به مارکس و هگل مدیونیم...» (فلاسفهٔ بزرگ، بریان مگی، ترجمهٔ دکتر فولادوند، ص ۳۳۵، تهران ۱۳۷۲)

درست است که در حال حاضر وضع طبقات به هم خورده و آن‌گونه صف‌بندیهای قدیمی در جامعه دیده نمی‌شود. با این همه اختلاف طبقاتی به جای خود باقی است. اشراف کهن جای خود را به اشراف پولدار داده‌اند. این اشراف تازه به دوران رسیده نیز به تدریج به صورت طبقه‌ای جدید متبلّور می‌شوند و امتیازها و معضل‌های خود را دارند. هم‌چنین طبقه متوسط که به

صورت عمده در کسوت کارمند اداری متشکل شده‌اند. پیکره‌بندی خود را دارند. بسیاری از نویسندگان ما به‌ویژه از این طبقه برآمده‌اند یا به این طبقه پیوسته‌اند و رویّه‌ای مضاعف دارند. از سوئی شرایط اجتماعی آنها را به دستگاه اداری می‌پیوندد و مقید به شرائط مالی اداری می‌کند و از سوی دیگر بنابر ضرورت جهان‌نگری و الزامات هنری خود، خواهان شرائط اجتماعی بهتری هستند. و نیز با ورود ابزار جدید در روستا و دگرگون شدن وضعیت تولید زراعی، تحوّل و تنش زیادتری در روستا بوجود می‌آید که نویسندگانی مانند دولت‌ابادی، امین فقیری، احمد محمود، شفیانی به وصف آن پرداخته‌اند. به‌ویژه مسألهٔ مهاجرت روستائی به شهرو شهری شدن او یکی از معضل‌های عمدهٔ قصه‌نویسی ما بوده است و در نفرین زمین آل‌احمد، دهکدهٔ پرملال امین فقیری و زائری زیر باران احمد محمود و جای خالی سلوچ دولت‌آبادی منعکس شده مسائل شهری در دو دههٔ اخیر به‌ویژه به پیش‌نما آمد و رُمانهائی نوشته شد که اشخاص شهری و روابط شهر بزرگ را طرح کرد. بین این نویسندگان، اسماعیل فصیح توفیق بیشتری داشته است. در کتابهای او: شراب خام، ثریا در اغما، فرار فروهر، درد سیاوش... جغرافیای شهری و خصائل بورژواهای نوخاسته به‌شرح تمام منعکس، شده است. طبیعی است که هریک از نویسندگان خوانندگان خود را داشته باشند. از خوانندگان آثار اسماعیل فصیح بیشتر از طبقه‌های متوسط مرفه‌اند در حالی که خوانندگان آثار دولت‌آبادی بیشتر در میان طبقه‌های متوسط محروم‌اند. از این گذشته نوعی رُمان نو بوجود آمده که نمایندگان آن هوشنگ گلشیری، کوشان، معروفی و جولائی... هستند. این نویسندگان با قصه‌های دوران قاجار را می‌نویسند یا رویدادهای امروز را به زبان رمز و نماد بازنمائی می‌کنند. به‌تازگی رُمان بامداد خمار (۱۳۷۴) فتانهٔ سیدجوادی انتشار یافته و از آن استقبال شده است. خوانندگان این رُمان بیشتر بانوان و دختران طبقه‌های مرفه

و متوسط مرفه هستند. بر این رُمان بسیار تاختند و از ساخت و پرداخت هنری و درونمایهٔ آن انتقاد کردند و گفتند «قصه‌ای است فناتیک پیش‌پا افتاده با موضوعی بسیار کهنه و معمولی متعلق به زمانهای قدیمی برباد رفته... زن داستان به روابط زناشوئی بسیار عقب افتاده‌ای متعلق به عصر حجر تن درمی دهد.» (مجلهٔ زنان. ناهید کبیری، ص ۶۳، شمارهٔ ۲۹، تیرماه ۱۳۷۵) و دیگری آن را داستان پاورقی مبتذلی نامید. امّا کمتر کسی به این موضوع توجّه کرد که چطور در این دورهٔ وانفسا ـ که کمتر کسی سراغ کتاب می‌رود ـ رُمانی چهارصدومی‌ونه صفحه‌ای به چاپ هفدهم می‌رسد. در حالی که قصه‌های هنری و نمادین بیش از دو یا سه هزار خواننده ندارند. لابد نویسندهٔ «بامداد خمار» به مسأله‌ای پرداخته که نوعی عامیّت دارد. دختر اشرافی می‌خواهد با جوانی از طبقهٔ فرودست ازدواج کند و نصایح پدر و مادر را نمی‌شنود و در نتیجهٔ بیم آن است که بین دختر و پدر ستیزه و جدالی بوجود آید و زندگانی خانواده درهم ریزد. مادر تمهیدی می‌اندیشد و از عمهٔ دختر که نزد آنها زندگانی می‌کند کمک می‌گیرد. دختر جوان برای عمهٔ خود حرمت بسیار قائل است ولی با این همه در صورتی سخن او را خواهد پذیرفت که منطقی و حقیقی باشد نه القاء دیگران. عمه و برادرزاده خلوت می‌کنند و عمه ماجرای زندگانی خود را بیان می‌کند. راوی داستان ما را به دورهٔ اواخر قاجار می‌برد. در دوره‌ای که زن در خانه محبوس بود و اولیاء دختران برای آنها شوهر اختیار می‌کردند. عمه که در آن دوره جوان بوده است به رغم میل خانواده و اختلاف طبقاتی زن جوانی فقیر می‌شود و به مصائب زیادی دچار می‌آید. داستان عمه بخش عمدهٔ «بامداد خمار» است و با آن کتاب به پایان می‌رسد و نویسنده هوشمندانه داستان را در همین‌جا پایان می‌دهد. حالا بر عهدهٔ دختر جوان است که تصمیم بگیرد تجربهٔ عمهٔ خود را تکرار کند یا نکند.

گفته‌اند که نویسنده در این کتاب از جامعهٔ اشراف سخت طرفداری کرده

است: او از فئودالیزم به عنوان اصلی ارزشمند و پسندیده حمایت می‌کند. طبقه‌ای که از ثروت و رفاه برخوردار است و افراد آن، حتی دایه‌جان و دده خانم و فیروزخان کالسکه‌چی از تربیت و عاطفه و اخلاق و نجابت برخوردار هستند، در حالی که تمام افراد طبقهٔ کارگر و زحمت‌کش و بی‌پول، پست و نانجیب و بی‌سواد و فاسد، دخترانشان جلف و زنانشان هتاک و دروغگو و بی‌هنر و سربار [جامعه] معرفی می‌شوند. «محبوبه» قهرمان داستان، دختری است از خانوادهٔ مرفه، لوس، بی‌مغز و بی‌عرضه و بی‌دست‌وپا... که یکی از غمهای بزرگش نداشتن جشن باشکوه عروسی بوده است. در جائی می‌گوید: من عروسی بودم که آینه و شمعدان هم نداشت... (همان مجله، ۶۳) البته رُمان همه‌جا بر امتیازهای زندگانی اشرافی تأکید می‌شود امّا در این انتقادهای تند و سخت، ناقد جانب انصاف را رعایت نکرده است. کدام دختری است که آرزوی داشتن جشن عروسی باشکوه نداشته باشد؟ امّا در واقع جان مایهٔ «بامداد خمار» به زعم نقصهایش چیزی دیگری است. نویسنده دست روی نقطهٔ حساسی گذاشته. طرح معضل «انتخاب همسر» در جامعه‌ای که هنوز آثار افکار فئودالی در همه‌جا دیده می‌شود، تا حدودی تازگی دارد و استقبال جوانان از این کتاب بی‌سبب نیست.

از آنجا که فلسفهٔ وجودی «رُمان» بیان غامض و چند سویهٔ زندگانی جوامعی است که وارد عصر صنعت می‌شوند، (هگل گفته است رُمان حماسهٔ طبقه متوسط است) و از آن‌جا که رُمان فارسی هنوز اندکی از توانمندی خود را به ظهور رسانده و آینده‌ای احتمالاً پربار در پیش‌رو دارد، رُمانهای مانند شوهر آهوخانم افغانی و سووشون و جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور، درهٔ جذامیان میثاق امیرفجر و در سطحی پائین‌تر رُمان «بامداد خمار» فتانهٔ سیدجوادی عملکردی دارند که در این‌جا و اکنون معنا و ضرورت دارد و از ژرفای جامعه به نویسندگان آنها القاء می‌شود در حالیکه رُمانهای بسیار مدرن

و رمزآمیز سفارش فرهنگ و تمدن جامعه‌های غربی است که چند دهه است به عصر تکنولوژی فوق‌مدرن رسیده‌اند و مشکلات مادی و روحی ایشان با مشکلات ما از زمین تا آسمان تفاوت دارد و به‌نظر من نویسندگانی که این مسأله را درک نکرده‌اند و نمی‌کند در ساحت تفکر می‌لنگند و از این‌رو احتمال لغزیدنشان کم نیست و گمان نمی‌رود که بتوانند رُمانهای بزرگی بوجود آورند.

در سالهای بین ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ که نویسندگانی مانند مشفق کاظمی، محمد حجازی، محمد مسعود، ربیع انصاری... قصه‌های اجتماعی و واقعگرایانه می‌نوشتند و از الگوی رُمان‌نویسی قرنهای ۱۸ و ۱۹ غربی پیروی می‌کردند، صادق هدایت در چند اثر خود: سه قطره خون (۱۳۱۱) زنده به گور (۱۳۰۹) و بوف کور (۱۳۱۵) راه تازه‌ای در داستان‌نویسی فارسی گشود و سنگ بنای قصه‌نویسی روان‌شناختی ایران را بنیاد گذاشت. هدایت، خود هنرمندی ناآرام و مغموم بود و ازهمان اوان جوانی احساس می‌کرد از دیگران و با جامعه «بیگانه» شده است، از این رو وسوسهٔ خودکشی یک دم او را رها نمی‌کرد. افسردگی شدیدی که داشت در همهٔ آثارش رخ نشان می‌دهد و پایان کار همهٔ اشخاص داستانی او مرگ یا خودکشی است. بعضی‌ها گفته‌اند که حق‌ناشناسی جامعه، بی‌مهری خانواده یا دوستان، فقر مادی و عواملی از این دست سبب خودکشی هدایت و نومیدی شدید او بوده. این موضوع پذیرفتنی نیست زیرا هدایت از جوانی نومید و مضطرب و نسبت به روال رایج قضایای اجتماعی و انسانی معترض بود. (فوائد گیاهخواری را در جوانی نوشت و گوشت‌خواری مردمان را به شیوه‌ای رعشه‌آور ترسیم و توصیف کرد). بعضی معتقدند چون هدایت در کودکی در دامن مادر و خواهر و دیگر زنان خانواده

بزرگ شده و زیاد با پدر و برادر بزرگش معاشرت نداشته است، فرد حسّاس و شکننده‌ای بار آمده و از این‌رو تاب تحمّل دشواری‌های زندگانی را نمی‌آورده است. این موضوع نیز مشکل‌گشای افسردگی شدید هدایت نیست. گفته می‌شود که نوعی بیماری ارثی درخانواده هدایت موجود بوده که در بعضی افراد این خانواده به‌ویژه در دوران پیری تولید تنش و اختلالات شدید تنانی ـ روانی می‌کرده است. هدایت که شاهد این قسم اختلالات در بعضی افراد خانواده خود بود، و نسبت به وضع جسمی و روحی خود حساسیّت فوق‌العاده داشت برای رهائی از عوارض آن اختلالات دست به خودکشی زد. اگر این موضوع درست باشد می‌توان توجیه بهتری برای خودکشی او و تعابیر مرموزی که در زنده‌به گور و بوف کور آمده است پیدا کرد. این حالات البته منحصر به هدایت نیست. کسانی مانند ژراردونروال، مارسل پروست، ویرجینیا و ولف، اشتفن زوایک، استریندبرگ... نیز از اختلالات روانی و تنانی (فیزیولوژیک) رنج می‌برده‌اند و صریح‌تر بگوئیم دچار جنون بوده‌اند. امّا جنون ایشان به علت بهره‌مند بودن از پرورش لازم هنری و فرهنگی والایش یافته و به صورت گوهرهای گرانبهای شعر و قصه که دیگران را به جهات نامکشوف زندگانی راهنمائی می‌کند، درآمده است.

به‌هرحال اضطرابهای روحی هدایت و علت تنش‌های سخت روانی ـ تنانی او به هر عاملی بستگی داشته و هر هیئت و شکلی که به خود می‌گرفته، در دائرهٔ فرهنگ بومی و جهانی ورزیده و پرورده شده و موجد آثاری مانند «سه قطره خون» و «بوف کور» شده است. اگر هدایت چنان حالاتی نداشت ممکن نبود بتواند «زنده به گور» و «بوف کور» را بنویسد. زیرا در هردوی این قصه‌ها، راوی منزوی و مالیخولیائی و از جامع بیگانه شده‌ای را می‌بینیم که از وسواسها و بیماریهای جسمی و روانی خاصی رنج می‌برد، از تماس با دیگران و حتی از تماس با اشیاء دچار ترس و لرز می‌گردد، روال رایج زیست را به

طور کلی محکوم می‌کند یا نادیده می‌گیرد. رمز این وسواسها را در این تعابیری که در آثار او آمده است، می‌توان پیدا کرد:

در زندگی زخمهائی هست که مثل خُوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد. (بوف کور)

آن زن با صورت بزک کردهٔ رنگرزی شده برگشت [و به واسیلیچ شخص عمدهٔ داستان «تجلّی»] گفت: برو گمشو! خجالت نمی‌کشی؟ خاک بر سرت، تو مرد نیستی. همون یه دفه هم که آمدم از سرت زیاد بود. (سگ ولگرد، ص ۱۱۵، تهران ۱۳۴۲)

بیماری یاد شده ـ به فرض صحّت روایت ـ در جوانی نیز در هدایت بوده و به همین دلیل در فرانسه قصد خودکشی می‌کند و خود را در رودخانهٔ «مارن» می‌اندازد که خوشبختانه نجاتش می‌دهند و او به برادر خود می‌نویسد: «یک دیوانگی کردم. الحمدالله به‌خیر گذشت.» [تاریخ نامه سوم مه ۱۹۲۸ است. کتاب صادق هدایت، محمود کتیرائی، ۱۳۴۹، ص ۱۸۳] از علائم این بیماری تنشهای شدید تنانی و جنون ادواری و دردهای سخت روانی است و واژه‌های آمده در سطور آغازین بوف کور «زخم»، «خُوره» [که روح را آهسته می‌خورد و می‌تراشد] و درد... آنها را به خوبی نشان می‌دهد. این نظر البته پیشنهادی است و باز به فرض درستی روایت، باید از سوی پزشکی حاذق سنجیده و واکاوی گردد و این نیز گفتنی است که فشار محیط و جفای دوستان و قدرناشناسی مردم زمانه و بحرانها و شکستهای اجتماعی و به‌طور کلی عوامل بیرونی می‌توانسته است بر تنشهای آن بیماری بیفزاید یا در مواقع مساعد از شدّت آن بکاهد. بهرحال تردیدی نیست که هنرمندان بیماری مانند مارسل پروست، وانگوگ، کافکا و هدایت حقایقی را بیان داشته‌اند که هنرمندان راسیونل (خردمند) مانند ولتر، دیدرو، سعدی نمی‌توانستند بیان کرده باشند. بُعد تیرهٔ حیات در آثار کافکا به‌نحو تمثیلی نمودار می‌شود و

اشخاص داستانی او مظهری از بُن‌بست وحشت‌اند. از دیدگاه او برای انسانها تسکین و امیدی موجود نیست و همهٔ مردم لحظه به لحظه تنهاتر می‌شوند. روزی «گوستاویانوش» از او می‌پرسد که آیا در این جهان پرهراس و آشوب امیدی هست. و او پاسخ می‌دهد: امید بسیار،انبوهی از امیّد امّا نه برای ما. در رُمان «قصر» شخص عمدهٔ داستان: «یوزف.ک» برای ملاقات مالک قصر در راه سلوک می‌افتد و در دهکدهٔ نزدیک آن مسکن می‌گیرد امّا هرکار و تلاشی می‌کند نمی‌تواند به قصر راه یابد، او آدمی است بیگانه، بیگانه با مردم دهکده، بیگانه با اشخاصی که در قصر بسر می‌برند. همهٔ درها به روی او بسته است.

«بوف کور» هدایت نیز همین بیگانه بودن و غربت را نشان می‌دهد. البته کتاب او متأثر از آثار کافکا نبوده، امّا با آنها همسایگی داشته است. «راوی» بوف‌کور نیز در جهانی دشمن کیش و هراسناک تنها، غریبه و شوریده‌بخت است:

... از زمانی که همهٔ روابط خودم را با دیگران بریده‌ام می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم. افکار پوچ ـ باشد! ولی از هر حقیقتی بیشتر مرا شکنجه می‌کند. آیا این مردمی که شبیه من هستند که ظاهراً احتیاجات و هوی و هوس مرا دارند. برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت مایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من بوجود آمده‌اند؟ آیا آنچه حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟ من فقط برای سایهٔ خود می‌نویسم...

در بوف‌کور هدایت، گرایش سورئالیستی نویسنده مانع از این نشده است که واقعیت ترس‌آور دورهٔ رضاشاهی را به صحنه آورد. امّا بیشتر رُمانهای مدرن دهه‌های ۵۰ و ۶۰ و ۷۰ ما از جمله آئینه‌های دردار (۱۳۷۲) و سمفونی مردگان (۱۳۶۸) و طوبا و معنای شب (۱۳۶۸)، قسمی زیباشناختی داستانی

می‌بینیم که غالباً با ساختار اجتماعی و عاطفی مردم ما ناهمگون است. در رُمان «آئینه‌های دردار» روابط اجتماعی و مناسبات اشخاص تابع نظریهٔ مستعار نویسنده از زیباشناسی رُمان‌نویسهای مدرن اروپاست. هدایت از زیباشناسی اروپائی بهره برد امّا آن را براساس زمینهٔ بومی قرار داد (به تعبیری رُز پاریس را با مرخ گل اصفهان پیوند زد) ولی گلشیری و شهرنوش پارسی‌پور و عباس معروفی بیشتر مقلدند و اشخاصی را به روی صحنه می‌آورند که در محیط بومی نظائر ایشان دیده نمی‌شود یا اگر دیده شود از انگشتان یک‌دست تجاوز نمی‌کند. از خودبیگانگی راوی بوف‌کور به قسم عجیب و غریبی با خفقان دورهٔ بیست‌ساله پیوند می‌یابد ولی اضطراب ابراهیم «آئینه‌های دردار» چنین نیست. سه شخص عمدهٔ این داستان، ابراهیم (سخنگوی نویسنده)، صنم بانو و مینا، مثلثی می‌سازند که روابط ایشان باهم و با مردم، مصداقی در جامعهٔ ما ندارد و نظیر سه شخصیّت عمدهٔ رُمان «بار هستی» میلان کوندرا هستند. گلشیری می‌خواهد وقایع دو دههٔ اخیر را در آئینهٔ شکستهٔ دانستگی ناخودآگاه ابراهیم ببیند: نه نمی‌دید که پشتش چیست. حتی وقتی چشم می‌بست، در خواب هم او را ندیده بود. در مصاحبه‌ای گفته بود که معمولاً پیش از خواب هرچه را آن روز نوشته است می‌خواند تا در خواب بقیه‌اش را ببیند. (ص۵۳)

راوی «آئینه‌های دردار» از سوئی دل در بند صنم‌بانو ـ عروس دوران کودکی خود ـ دارد و از سوئی دیگر به عشق همسر خود مینا پای‌بند است. مینا نخست همسر طاهر بوده. طاهر در مبارزه از پا درمی‌آید و مینا به ورطهٔ بحران روحی می‌افتد. آشنائی با ابراهیم و سپس همسری با او وی را تا حدودی آرام می‌کند. مینا از ابراهیم می‌خواهد شرح مبارزه و فداکاری طاهر و همرزمان او را بنویسد تا دخترهای طاهر بدانند پدرشان در گیرودار چه نوع حادثه‌ای جان باخته است. عروس دوران کودکی نویسنده، «صنم‌بانو» نیز با سعید ایمانی

زناشوئی می‌کند که ثروتی دارد و سرانجام ساواکی از آب درمی‌آید. مدتی بعد در برههٔ شکستی اجتماعی، ابراهیم به اروپا می‌رود و صنم‌بانو را که از شوهرش جدا شده است می‌بیند. این دو در نشستهائی گرم و دلپذیر، یادهای دورهٔ کودکی را مرور می‌کنند و در احلامی شیرین و افکار شبه‌هیدگری [خانهٔ زبان، باختن، تاوان دادن، تماس با وجود...] و باورهای «هانری کُربَن» دربارهٔ عرفان غوطه می‌خورند و سرانجام به این نتیجه می‌رسند که طاهر، سعید ایمانی، صنم‌بانو، ابراهیم و بطور کلی همه باخته‌اند. رُمان آن‌جاکه به سوی واقعیتهای مبارزاتی و اوضاع و احوال شهر و روستا می‌آید و به ترسیم چهرهٔ مبارزان و مردم ساده می‌پردازد کاملاً ناموفق است و جز کلیاتی که کم و بیش همه می‌دانند، حرفی ندارد بزند، جز مطالبی از این قبیل:

مبارزان و اشخاص دربدر... خواسته بودند، دنیا را عوض کنند، امّا دنیا همان شده بود که بود. (ص۱۴)

چگونه «دنیا پس از این همه وقایع همان شده بود که بود؟» مجوّزی ندارد جز اینکه نویسنده اصل کار را بر وضع و حالات خود می‌گذارد و دیدگانش را باز نمی‌کند تا ببیند چقدر دنیا عوض شده اعم از اینکه بگوئیم بدتر یا بهتر شده. «من» را مرکز جهان دانستن همانطور که لوکاچ نشان داده است منحصراً به این باور می‌رسد که تحولات اجتماعی ـ تاریخی واقعیت و معنائی ندارد و تاریخ بشری «ایستا»ست و در نقطهٔ خاصی درجا می‌زند و از دورهٔ شکار تا آغاز قرن بیست و یکم هرچه پیش آمده تکرار مکرر و به گفته نویسندهٔ «عهد عتیق» باطل اباطیل بوده است.

نویسندهٔ «آئینه‌های دردار» واقعیتهای اجتماعی را کژ و مژ می‌کند تا در آئینهٔ شکستهٔ دانستگی غیر تاریخی او جای گیرد و جا بیفتد، از این رو نه به کشف تازه‌ای در عرصهٔ جامعه‌شناسی می‌رسد نه ژرفای حیرت‌آور عواطف اشخاص روان‌نژند و روان‌پریش را نشان می‌دهد. قاب کوچک «آئینهٔ»اثر او

قادر نیست واقعیت را در خود جای دهد، پس می‌کوشد تأثیرات شخصی خود را از رویدادها بدست دهد.

## حوزهٔ رمزها و نمادها

کار رُمان و دیگر هنرهای کلامی کشف منطق متضاد و غامض واقعیّت تودرتوی اجتماعی و بیان عواطف و اندیشه‌های ژرف مردمان در دورهٔ معیّن تاریخی است. واقعیتی از این دست همین که به حوزهٔ دانستگی نویسندهٔ هنرمند رسید، با تفکرات او عجین و آمیخته می‌شود و از این تلاقی، واقعیت دیگری سر بر می‌کشد که واقعیت داستانی است، بنابراین کسانی که شرح ساده و بسیط رویدادها را بدست می‌دهند و کسانی که می‌کوشند آشفتگی‌های روانی خود را حاکم بر واقعیتها سازند مشکل بتوانند رُمانی قائم به خود و دارای دورنمای وسیع اجتماعی بدست دهند.

رُمان «مالون می‌میرد» یکی از نمونه‌های شاخص رُمان مدرن است. روحیهٔ نیهیلیسم و مرگ‌اندیشی و تردید در سراسر کتاب نفوذ کرده است. داستان، داستان راوی پیری است در حال احتضار و در آرزوی مرگ.

حوادث گذشته: حضور در جنگل، ضربه‌ای که در آن‌جا به سرش خورده و برخی جزئیات رویدادهای گذشته را به یاد می‌آورد. چماقی خونین در کنار بسترش قراردارد. در دنیای «مالون» همه‌چیز فرو می‌ریزد و رو به سوی تاریکی می‌رود. زندگانی برای او نیست جز از آنچه بین ظرف سوپ و سطل مدفوع می‌گذرد؛ نیازهای اساسی او همین‌هاست:

بشقاب و لگنچه، خوردن و دفع کردن. قطبها اینها هستند(!)

«مالون» در دانستگی خود، روایتهائی نقل می‌کند. از جمله این روایتها داستان «مک‌مان» رُفتگر سابق است که به سبب کاهلی، کارش را از دست داده و به کارگر و آواره بدل شده و به تعبیر «ای الوارز» به سبب ناکامی شغلی در

شهری مدرن آسیب دیده است و سرانجام سر از بیمارستان بدر می‌آورد. در «فانوس دریائی» وولف، خانم رمزی بدل به فانوسی می‌شود که در دریا راهنمای کشتی شکستگان است و با همهٔ غریبگی خاصی که به شوهرش دارد، به او دلبسته است ولی بیشتر در دنیای خود غوطه‌ور است و همین موضوع او را به صورت فردی با خصائل نمادین درمی‌آورد. در این‌جا ما وارد حوزهٔ رمزها و نمادها می‌شویم. زندگانی دنیوی افراد داستان مهّم نیست، مهم مکاشفات روحی ایشان است در لحظه خاص که به قسمی رؤیت ماورائی (Supernal) می‌رسد.

ساموئل بکت و نویسندگانی مانند او چنین اشخاصی را نمایندهٔ انسانهای قرن ما ـ و حتی شاید نمایندهٔ نوع انسان تاریخی می‌دانند. در آثار ایشان تیمارستان، گورستان، بستر احتضار، سردابهای متعفن، آخرین ایستگاه‌های انسانی است. از دیدگاه ایشان جهان ما سرزمینی ویران است و انسانها موجوداتی خل‌وضع که در پریشانی، جنون، فقر و مسکنت روحی و تفکّرات نیست‌انگاری غوطه‌ورند و حتی بعضی از ایشان مانند «ساپوسکات» ـ جوانی که «مالون» داستان او را روایت می‌کند «یک هموساپین با وسواس بیهوده‌گوئی است.»(!)

امّا در داستانهای بالزاک، تالستوی و دیکنز و توماس‌مان و چخوف... انسانها در کردار و عمل متجلّی می‌شوند و به روی صحنه می‌آیند. بالزاک با قدرتی شگفت‌آور، جامعه‌ای را که به‌سبب حرص و درنده‌خوئی به جنگل جانوران سُبع تبدیل شده است نمایش می‌دهد. پس پشت همهٔ نظامهای اداری، روابط فردی و اجتماعی و چرخ و دندهٔ کارخانه‌ها... قدرتی اهریمنی حکومت می‌کند و آن قدرت پول و نیروی مهیب پول‌پرستی است. «جوهر رئالیسم بالزاک این است که همواره باشندگان اجتماعی را همچون بنیادهای آگاهی اجتماعی عرضه می‌دارد و این واقعیت دقیقاً در گذرگاه و در درون

تضادهای میان موجودیت و آگاهی اجتماعی که به ضرورت در هر طبقه‌ای موجود است آشکار می‌شود.»

البته بین آثار مُدرن غرب رُمانهای غنائی یا تراژیک ـ که به طور عمده اهمیّت فلسفی یا روان‌شناختی دارند ـ نیز وجود دارد و از این جمله است «اعتراف نیمه‌شب» ژرژ دوهامل، «شب لطیف است» اسکات‌فیتزجرالد و «خورشید همچنان می‌درخشد» همینگوی که روابط عشق‌آمیز انسان یا مصائب ایشان را در درون شبکه‌ای از روابط اجتماعی و تاریخی دوره‌ای معیّن نشان می‌دهد. در عرصهٔ رُمان فارسی نیز می‌توان از «من هم گریه کرده‌ام» جهانگیر جلیلی، «گلهائی که در جهنم می‌روید» محمدمسعود، «چشمهایش» بزرگ علوی... نام برد که عواطف اشخاص داستانی آنها با ادراکات اجتماعی آمیخته شده و نویسندگان این آثار آرزومندی ژرف خود را به جهانی بهتر و انسانهائی نیک‌تر نشان می‌دهند و راوی ماجراهای نمادین و فراروئنده از تجارب حسی و احساساتی که بر تخیّلی غلوآمیز بنیاد می‌شود نیستند بلکه آنچه در زمان ایشان در زندگانی روزانهٔ انسان روی می‌دهد به صحنهٔ داستان می‌آورند تا معنای ژرف آن را کشف کنند.

گمان نباید برد که این گونه آثار گزارش واقعیت همتند. چنین چیزی در عالم هنر محلی از اعراب ندارد. در رُمان رئالیستی بیش از رُمانهای نو خلاقیت و تخیّل خلاق می‌بینیم. آفریدن اشخاصی مانند ژان‌والژان (هوگو)، اوریا هیپ (دیکنز) ربکا شارپ و مروان کراولی (تاکری)... به‌مراتب دشوارتر از ترسیم چهرهٔ اشخاصی مانند (مالون) بکت است به این دلیل که ترسیم چهرهٔ این اشخاص داستانی نیاز به مطالعهٔ طولانی و دقت مشاهدهٔ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی دارد و نمی‌توان آنها را به صرف تامّل محض در حجرهٔ دانستگی فردی بوجود آورد.

افراد انسانی بزرگ و کوچک. بد و خوب، زیبا و زشت از عوامل مقوّم

داستانند. از صفات عمدهٔ این اشخاص داستانی مشابهت ایشان به زندگان و زندگانی است. اشخاصی که هیچ‌وجه مشترکی با دیگر انسانها نداشته باشند، در عرصهٔ داستان‌نویسی مکانی ندارند. حتی اشخاص اسطوره‌ای یا داستانهای رمزی و خیالی از صفات انسانی سهمی دارند و همین وجه مشترک انسانی است که ایشان را جذّاب و پذیرفتنی می‌سازد. البته شخصیّتهای داستانی افزوده بر این وجه مشترک، صفات دیگری نیز دارند که ایشان را مشخص و ممتاز می‌سازد و از این قسم‌اند: دون‌کیخوته، هملت و ناخداآهب.

نویسنده نمی‌تواند از پیوند اشخاص داستانی و انسانهای موجود غافل بماند امّا این رابطه غالباً غامض است. انسانها و اشخاص داستانی هم با یکدیگر همانندند و هم متفاوت. شخص داستانی البته آزادی انسان موجود را ندارد. او بخشی است از کلّیتی هنری و باید در خدمت این کلّیّت باشد امّا در همان زمان باید نویسنده نشان دهد که وی از آزادی یا قسمی آزادی بهره‌ور است، و نیز نویسنده باید روابط اشخاص داستانی را با دیگر عناصر داستان حفظ کند و تأثیر و تأثر این اشخاص را بر یکدیگر نشان دهد.

نویسندگان داستان در ترسیم سیمای شخص داستانی نوعی غلّو بکار می‌برند تا او را از شخص عادی متمایز سازند. در مثل در «خشم و هیاهو»ی فاکنر، «بنجی» یکی از اشخاص مهّم رُمان، آدمی است مخبط. بخش مهّمی از رُمان از دیدگاه او روایت می‌شود و نویسندهٔ با مهارت احساسات بشری و زوال خانوادهٔ کامپسون را نشان می‌دهد و برخی وقایع را از زبان بنجی ـ که سی‌وسه سال دارد ـ مجسّم می‌کند. دلیل مؤثر بودن سخنان بنجی «وجه مشترکی» است که بین انسانها وجود دارد. ما همگی آن عواطف و تأثراتی که «بنجی» یا هملت یا شاهزادهٔ میشکین دارند درخود تجربه می‌کنیم. کردارها و سخنان «میشکین» غالباً عجیب و غریب است و با موازین زندگانی هر روزینهٔ انسانی هماهنگ نیست. در برابر رویدادها و اشخاص واکنش‌های بچگانه

نشان می‌دهد. در مثل هنگامی که «گانیا» در حضور جمع به او سیلی می‌زند، وی به جای این که طبق رسم روز، «گانیا» را به دوئل دعوت کند. به گریه می‌افتد و به آرامی، به ضارب می‌گوید که وی از کردار ناپسند خود بسیار متأسف خواهد شد (!)

اگر بپذیریم که شخصیّت داستانی آثاری مانند ابله، هملت، دون‌کیخوته، کوه جادو... شخصیت‌هائی هستند غامض، آن‌گاه در زمینهٔ کردار و حالات میشکین و هملت شگفت‌زده نخواهیم شد. میشکین سیمائی است مسیح‌وش و روگوژین ـ بازرگان‌زادهٔ نیمه‌دیوانه و عاشق ناستازیا ـ ضد اوست. با این همه برخی از صفات اهریمنی روگوژین در میشکین نیز موجود است ولی با این تفاوت که میشکین اجازه نمی‌دهد که این صفات بر وی چیره شوند و همیشه و در هرحال می‌کوشد بر عواطف بد و حیوانی خود چیره گردد و بار گناهان دیگران را بر دوش کشد.

یکی دیگر از شخصیّتهای غامض داستانی بکی شارب «یاوه بازار» Vanity fair [درترجمهٔ فارسی بازار خود فروشی] تاکری است. او و شوهرش «رادون کراولی» از آن هفت‌خطهای روزگارند، سر فلک کلاه می‌گذارند و با حقه‌بازی زندگانی اشرافی برای خود درست کرده‌اند. این دو در طول رُمان و در وهله‌های زمان می‌بالند و تحوّل می‌یابند. تحوّل اشخاص داستانی موتور حرکت رُمان است و به نویسنده اجازه می‌دهد گردش زمان و تغییر آدمها و دگرگونیهای اجتماعی را تصویر کند.

خط سیر رُمان‌نویسی فارسی خط سیر همواری نبوده است و راه آن بسیار پر پیچ و خم به‌نظر می‌آید. امّا در بیشتر آنها به‌ویژه در آثار واقع‌گرایانه و تاریخی وضعیت ایران معاصر در اواخر سدهٔ نوزدهم و سراسر سدهٔ بیستم منعکس می‌شود. ایران این دوره دیگر ایران به یکپارچه قرون وسطائی با ساختار فئودالی کامل و سلسله مراتب طبقاتی آن نیست. به رغم ناخشنودی رجال درباری و اشراف و بعضی از تحصیل‌کردگان اشرافی یا منزوی که از تحول جامعه ناخشنودند، جامعهٔ ما دگرگونی می‌پذیرد و در آن از قانون، آزادی، مجلس شورا و مشروطه سخن می‌رود. ناصرالدین‌شاه با تمام نیرو می‌کوشید وضع موجود ایران زمان خود را حفظ کند و کماکان ظل‌اللّه و سلطان صاحبقران باقی بماند ولی در آغاز جشن‌گیری نیم‌قرن دوم سلطنتش، گلوله‌های مجاهدی نشته به او فهماند که دیگر مجالی برای ظل اللهی بودن نیست. او در پایان یکی از سفرهای فرنگش به میرزاحسین‌خان سپهسالار گفته بود که ما هرگز به فرنگستان نمی‌رسیم پس کاری که تا زنده‌ام بدون دغدغه سلطنت کنم و از مزاحمت «قانون‌طلبان» آسوده بمانم. ولی سپهسالار نیز نتوانست به او کمکی بکند. سپهسالار که پروردهٔ امیرکبیر بود، هرچه خواست به این شاه فاسد، ولنگار و مستبد بفهماند که زمانه عوض شده و شیوهٔ

حکومت کردن باید عوض شود... به گوش او فرو نرفت و از اعمال خود دست برنداشت و زمانی که به ضرب گلولهٔ مظلوم دادخواهی کشته شد کشوری پشت‌سر خود باقی گذاشت بسیار مخروب‌تر و فقیرتر از آنچه از محمدشاه به‌ارث برده بود. روایت داستانی حوادث عصر ناصرالدینشاهی، محمدعلی میرزا و احمدشاه را از «تهران مخوف» (۱۳۰۳)، زیبا (۱۳۰۷ و ۱۳۰۹) تا شازده احتجاب (۱۳۴۷)، سوء قصد به ذات همایونی رضا جولائی (۱۳۴۷)، «تالار آئینه» (۱۳۶۹) چهل تن و غریبه در شهر (۱۳۵۵ چاپ، ۱۳۶۹)، غلامحسین ساعدی که به صور گونه‌گون توصیف شده تعقیب می‌توان کرد و این موضوع نشان می‌دهد که برای بیشتر قصه‌نویسان ما توجّه منحصر به فرد به «فورم» و زبان قصه امکان نداشته است و ندارد، چراکه ما در وضعی نبوده و نیستیم که مانند نویسندگان مُدرن: (آلن‌رب گریه، کلود سیمون و ناتالی ساروت) به فورم محض بیندیشیم، به همین دلیل قصه‌نویسان عصر قاجار، رُمان تاریخی نوشتند و در برخی موارد، رویدادهای گذشته را عَلَم کردند تا وضع موجود زمان خود را به محک انتقاد بزنند.

شخصیتهای داستانی رُمانهای دورهٔ مشروطه و عصر رضاشاهی غالباً ساده است و مشابه است با شخصیتهای داستانی «رُمانس»های دورهٔ فئودالی. شمس، پهلوان رزم‌آور داستان شمس و طغرا نوشتهٔ محمدباقر میرزا خسروی (۱۲۶۶ تا ۱۳۳۸ هـ‌ق) در دورهٔ حاکمیت مغول در ایران زیست می‌کند. او از فرزندان فقیر شاهزادگان دیلمی است و عاشق «طغرا» دختر التاجو بهادر سرکردهٔ عساکر مغول می‌شود. طغرا نیز شمس را دوست می‌دارد امّا این هردو می‌دانند که مغول دختر به تاجیک (=ایرانی) نمی‌دهد. کشاکش داستانی با بروز چنین مانعی آغاز می‌شود. عاشق و معشوق چاره‌ای جز سوختن و ساختن ندارند.

سپس شمس در مسابقهٔ اسب‌دوانی و چوگان‌بازی هنرنمائی می‌کند و به

عنایت آبش خاتون مفتخر می‌گردد. او همراه با خادم خود «خرّم»، و پهلوان محمد نجار و عیاران شیراز پهلوانی‌ها می‌کند و از مهلکه‌ها به‌سلامت بیرون می‌جهد، گنج مخفی عضدالدوله دیلمی ـ نیای خود ـ را کشف می‌کند و ثروتمند می‌شود و مدتی به‌طور پنهانی در قصر مردار مغول بسر می‌برد و بعد سعدی صیغهٔ عقد او و طغرا را می‌بندد.

این رُمان سه جلدی (جلد دوم: مریم ونیزی، جلد سوم: طغرل و همای، ۱۹۱۰م) ترسیم‌کنندهٔ نظام فئودالی ایرانی در قرن سیزدهم میلادی در زمان حکومت ایلخانی، اواخر زندگانی سعدی و حکومت تابع مغول درفارس است، کتاب وصف زنده‌ای است از عادتها و مراسم رایج آن زمان، آئین عروسی و سوگواری، زندگانی درباری، پهلوانان و باج‌گیرها، شرح سفرهای دریائی و شکار. نویسنده پیش از نوشتن داستان دربارهٔ مواد کتاب خود، پژوهشهای جدّی کرده است. از مراسم رایج انتقاد می‌کند، چند همسری را می‌نکوهد، به طنز و استهزای آنچه زنان را کوچک و حقیر می‌کند، می‌پردازد. به گفتهٔ ماخالسکی: «خسروی نخستین نویسنده‌ای است که در قصهٔ مدرن فارسی مردمی ساخته است با کردارهای طبیعی و شخصیت هنری هیجان‌آور روان‌شناسانه.» با این همه، کار او در وظیفهٔ بنیاد کردن نوول جدید فارسی در قیاس با نمونه‌های غربی می‌لنگد در مثل به جای اینکه شمس را به صورت سلحشور (شوالیه) درآورد، به صورت نماینده‌ای از اشرافیت آرمانی به نمایش می‌گذارد که گاهی کردار این شخص اصلی داستانی، مشابه ماجراجوئی است. هرچند دو نمونهٔ اصلی نویسنده: دارتینان Dartagnan و مونت‌کریستو نیز همین نقص را دارند. کسانی گفته‌اند که شمس و طغرا در مقام نمونهٔ ادب مدرن فارسی تنها کتاب در خور ترجمه به زبان خارجی است و در سدهٔ اخیر همانندی ندارد [این نظر البته افراطی است] جمال‌زاده در مقدمهٔ کتاب «دلیران تنگستانی، نوشتهٔ آدمیت، تهران ۱۳۱۰» می‌گوید که زبان

شمس و دیگر اشخاص داستان، مشابه به زبان‌گزیدگان (elite) آن دوره است. نویسنده برای بهره‌بردن از مثل‌ها، واژگان و بیان عامیانه و دیگر گنجینه‌های زبان روزانه نمی‌کوشد، واژهٔ عربی زیاد بکار می‌برد و نثر او بین ادب گذشته و جدید قرار دارد (برای آگاهی بیشتر ر.ک به ادبیات جدید منثور فارسی، دکتر حسن کامشاد، چاپ لندن)

دیگر آثار داستانی این دوره: عشق و سلطنت موسی نثری (چاپ شده در همدان ۱۳۳۷ هـق و ۱۹۱۹ میلادی) و جلد دوم آن ستارهٔ لیدی و جلد سومش شاهزاده خانم بابل همه حاوی روایتهای تاریخی و شبه‌تاریخی است. در این زمینه از نامهٔ باستان (داستان عشق بیژن و منیژه) حسن بدیع، دام‌گستران یا انتقام‌خواهان مزدک نوشتهٔ صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۳۹ هـق و ۱۹۲۱ میلادی) باید نام برد. (برای اطلاع بیشتر ر.ک از صبا تا نیما آرین‌پور، سبک‌شناسی ج ۳ ملک‌الشعراء بهار)

رُمان اجتماعی ـ تاریخی ستارگان فریب‌خورده [اقتباس از عالم آرای عباسی] نوشتهٔ آخوندزاده و ترجمهٔ میرزامحمد جعفر قرچه‌داغی (تهران ۱۲۹۰ و ۱۲۹۱ هـق) از لحاظ وصف سیمای اشخاص و تحلیل وقایع و روابط اجتماعی طرفه‌تر است. رُمان تصویری به دست می‌دهد از زمان دولت شاه‌عباسی که اهل دولت و دربار و سلطان و منجم او همه مردمی بی‌خبر و جاپلوس و چاپلوس‌پسندند. شخصیت مترفی و اصلاح‌طلب قصه در سیمای مردی قزوینی و پیشه‌ور به‌نام «یوسف مراج» جلوه‌گر است که از میان مردم برخاسته. البته نویسنده احوال زمان خود را در دانستگی داشته ولی هوشیارانه زمان وقوع آنها را به گذشته برده است. منجمان پیشگوئی کرده‌اند در مدت معینی شاه در خطر است، پس برای دفع‌بلا با استفاده از رسم میرنوروزی، شاه به‌طور موقت از تخت سلطنت دور می‌شود و بلاگردان او یوسف سراج بر او رنگ شاهی می‌نشیند و حکم اجرای عدالت اجتماعی، تقسیم ثروتها و رفع

تعدّی‌ها می‌دهد و مردم مدتی در آسودگی و ایمنی بسر می‌برند ولی دولت او دولت مستعجل است. شاه پس از رفع قران به تخت سلطنت می‌نشیند و چرخ کارها به روال پیشین بازمی‌گردد و از این پس کاسه همان کاسه است و آش همان آش!

قصه‌ها و سفرنامه‌های دیگر این دوره مانند حاجی‌بابا و سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ... نیز با دید انتقادی نوشته شده‌اند، و تأثیر آثار اروپائی از جمله کنت‌مونت کریستو، ژیل‌بلاس، تلماک، پل و ویرژینی و رُمانهای تاریخی والتر اسکات را نشان می‌دهند. هستهٔ برخی از این رُمانها هنوز صبغهٔ عصر صنعتی به خود نگرفته و بیشتر دارای ویژگیهای «رُمانس» است. اشخاص داستانی آنها نیز کمتر تحول می‌یابند و از همان آغاز داستان خوبند یا بد و جنبهٔ روان‌شناختی کار نویسندگان آنها نیرومند نیست.

در دورهٔ بیست ساله قسمی رُمان احساساتی و عاطفی رواج می‌گیرد که پر از آه و ناله‌های سوزناک رُمانتیک است و از این جمله است روزگار سیاه (۱۳۱۲) عباس خلیلی و منهم گریه کرده‌ام (۱۳۱۲) جهانگیر جلیلی و قصه‌ها و نمایشنامه‌های شهرزاد. در این قصه‌ها و نمایشنامه‌ها ماجراهای عاشقانه و تا حدودی دشواریها و مصائب زن ایرانی توصیف شده است. در داستان «روزگار سیاه» زندگانی زنی مسلول قلب واقعی قصه است و کتاب به رُمان «مادام کاملیا» الکساندر دوما شباهت دارد و گرفته شده از آنست. (از صبا تا نیما ج ۱)

در فاصلهٔ سال ۱۳۰۰ سال نگارش و چاپ کتاب یکی بود یکی نبود جمال زاده تا سال ۱۳۲۰ زمان سقوط حکومت رضاشاهی، چنانکه گفتیم داستانهائی مانند تفریحات شب و در تلاش معاش محمد مسعود، جنایتکاران قرن بیستم ربیع انصاری، من هم گریه کرده‌ام جهانگیر جلیلی، چمدان بزرگ علوی، بوف کور صادق هدایت... نوشته شد. رُمان کوتاه بوف‌کور (۱۳۱۵)

هدایت، ساختاری شاعرانه و سمبولیک دارد. بن مایه این قصه، وحشت دورهٔ رضاشاهی است. قهرمانان کتاب سه نفرند: راوی، دختر اثیری و پیرمرد شالمه بسته که به نحو عجیبی استحاله می‌یابند و سرانجام راوی به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل می‌شود و «لکاته» همسر خود را می‌کشد.

بوف‌کور اثری است زود آمده. اگر بگوئیم در ایران آن‌روز فقط چند تنی از این کتاب سردرمی‌آورده‌اند مبالغه‌گوئی نکرده‌ایم. حتی مجتبی مینوی، از «گروه ربعه» و دوست آن زمان هدایت درنامه‌ای که به نویسنده می‌نویسد از «نادرستیهای تاریخی »بوف کور انتقاد می‌کند و هدایت در پاسخ می‌نویسد این رُمان تاریخی نیست بلکه حسب حال کسی است که صدای خود را در گلویش می‌شنود.[1] چند دهه بعد نویسنده دیگری، راوی بوف‌کور را از اخلاف «سیاوش» شاهنامه می‌شمارد که در جامعه پدرسالاری گرفتار آمده و مظلوم به «قتل می‌رسد» امّا طرفه این‌جاست که راوی بوف کور برخلاف این داوری «قاتل» است و همسر نابکار خود را می‌کشد. از این جهت به اعتباری می‌توان گفت که هنوز تحلیل دقیقی از بوف‌کور بدست داده نشده است. با این همه بوف‌کور تأثیر عجیبی در پیشبرد قصه‌نویسی در ایران داشته و بسیاری از نویسندگان خوب ما، از علوی و چوبک گرفته تا احمد محمود و دولت‌آبادی عظمت آن را ستوده‌اند و بهرام صادقی (در ملکوت) و چوبک در «سنگ صبور» و ابوالقاسم پرتو اعظم و امیر گل‌آرا درصدد برآمده‌اند آثاری همطراز بوف‌کور و به شیوهٔ آن پدید آورند که البته کوشش ایشان در این زمینه به آماج خود نرسید.

محمد مسعود (م.دهاتی) سه جلد از قصه پنج جلدی خود را در زمان رضاشاه نوشت: تفریحات شب ۱۳۱۱ در تلاش معاش ۱۳۱۱ و اشرف

---

۱ کتاب صادق هدایت، ۱۳۴۹

مخلوقات ۱۳۱۳ و دو جلد دیگر آن را در دورهٔ پس از شهریورماه ۱۳۲۰، گلهائی که در جهنم می‌روید ۱۳۲۱ و بهار عمر ۱۳۲۴. سه جلد اولی بیشتر حسب حال جوانانی است که در محیطی راکد گرفتار آمده‌اند و فقر و بی هدفی آنها را شکنجه می‌دهد. داستانها بطور عمده ماجراهای فرعی زیاد دارد و با قلمی شورانگیز نوشته شده. تفریحات شب چنانکه از نام آن پیداست ماجرای سرگردانی و عشرت و پرسه‌گردی جوانانی است که از وضع موجود، کار اداری، پیشه معلمی به تنگ آمده‌اند و پس از کار اداری سیر شبانه خود را در کافه‌ها، میکده‌ها و جاهائی از این قبیل آغاز می‌کنند. کلک‌زن، شوخ، میخواره و بی‌بندو بارند و حتی از دزدی روی‌گردان نیستند. مسعود با مهارت فراوان فقر و شوربختی آن‌ها را در برابر ثروت و خوش‌بختی اشراف و پولدارها می‌گذارد.

کتابهای متهم گریه کرده‌ام جلیلی و جنایات بشر ربیع انصاری درباره روسپیان جوانی است که به خواست خود یا به نیرنگ و زور دیگران به ورطه فساد افتاده‌اند. در جنایات بشر آدم‌ربایانی سنگدل دو دختر جوان به نامهای بدریه و ملیحه را از رشت می‌ربایند و به کرمانشاه می‌برند و به روسپی‌خانه‌ای می‌فروشند. کتاب شرح سقوط، بیماری و مرگ یا خودکشی این دختران است. در من هم گریه کرده‌ام زن جوانی از خانوادهٔ اشراف را می‌بینیم که در اثر تسلیم به احساسات و خواندن رُمان‌های عشقی به ورطه فساد افتاده. این زن پس از چشیدن رنجهای بسیار و به انگیزه‌ای اخلاقی (مرگ همشاگردی سقوط کردهٔ خود) به خود می‌آید و به خانه باز می‌گردد. برخی از این درونمایه‌ها را در قصه‌های محمد حجازی: ساغر، آهنگ، پریچهر [و بابا گوی قصه کوتاه] و داستانهای حسینقلی مستعان (عروس، آلامد، ناز) و پیش از آنها در آثار عباس خلیلی... نیز می‌بینیم. امّا حجازی و مستعان که در خدمت حکومت رضا شاهی‌اند می‌کوشند شوربختی و فساد آدمها را به انگیزه‌های غریزی یا خطای

فردی نسبت دهند و از سوی دیگر پایانی خوش به قصه‌های خود می‌افزایند. مگر نه این است که ایران عهد رضاشاهی در اوج تمدن و تکامل است؟ پس چگونه می‌توان در آن علائم فساد یافت؟ دقیقاً در همین‌جاست که راه هدایت و مسعود از راه حجازی و مستعان جدا می‌شود. داستان می‌تواند چهرهٔ زشت نظام خودکامه را به شیوه‌ای نامستقیم نشان دهد یا بپوشاند. جلیلی و مسعود و هدایت و انصاری می‌کوشند واقعیتهای ناگفتنی را بگویند و حجازی و مستعان می‌کوشند غازه اخلاقی و احساساتی بر چهرهٔ کریه نظام حاکم بمالند. در همین‌جاست که ما اهمیت تاریخی بوف کور را ادراک می‌کنیم. راوی در کابوسهای خود اخلاق و رسم عامه و نظام حاکم را آماج حمله قرار می‌دهد و می‌گوید نه ایمانی دارد که شیطان ببرد و نه پولی دارد که دیوان بخورد. او شب و سایه‌های شب و آرزوهای خفه شده را نشان می‌دهد و «میل به جنایت که در دستها متورم می‌شود» حاکم خودکامه می‌گوید ایران گلستان شده و روزهای پرفروغی نصیب ملت گشته. هدایت می‌گوید: این بهشت به خود شما ارزانی باد. من آدم بیماری هستم که در قطب یخین شب ابدی سرگردان شده‌ام و به هیچ چیز ایقان ندارم. «این دنیا برای من نبود. برای یک دسته آدمهای بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود، برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده شده بودند و از زورمندان مثل سگ گرسنه جلو دکان قصابی که برای یک تکه لته دم می‌جنباند، گدائی می‌کردند و تملق می‌گفتند.»[۱]

بهتر از این نمی‌توان نظام خودکامهٔ جهل‌پرور زورگوی شرقی را به‌تصویر آورد.

جمال‌زاده در این دوره خاموش است. او نه مانند مسعود است که در برابر

---

۱. بوف کور، ص ۱۲۵

شوربختی‌ها می‌خروشید و نه مانند حجازی و مستعان است که «پرورش افکار» دورهٔ رضاشاهی را به عهده دارند. او در ژنو است و به گفتهٔ خودش «در تلاش معاش است و عوالم جوانی نیز فرصتی نمی‌دهد که به افاده بپردازد و استفاده از موهبتهای زندگانی جوانی جام شب، و روزهایش را لبریز می‌دارد.»[۱] ایران در زیر گام حاکمیت خودکامه دست و پا می‌زند و جمال‌زاده قریب بیست سال سکوت می‌کند و فقط با درگیری جنگ جهانی دوم ۱۳۱۹ به بعد است که قلم به دست می‌گیرد و دارالمجانین و صحرای محشر را می‌نویسد. برای من پذیرفتن این سخن که مدت بیست سال جمال‌زاده در عوالم جوانی و تلاش معاش بوده و به این دلیل در دورهٔ رضاشاهی خاموش گزیده ناممکن است. خوشبختانه این پیر دیر ادب معاصر با عمر طولانی به دوره‌ای رسید که محمدرضا شاه از ایران گریخت و آن‌گاه او هم فراموش نکرد از آن سر دنیا سهم خود را از انقلاب بطلبد و خود را از ستمدیدگان دورهٔ رضا و محمدرضا شاهی بشمارد. او در دورهٔ رضاشاهی به ایران سفر کرد و به اصفهان رفت (یادآوری‌های این سفر در سر و ته یک کرباس یا اصفهان‌نامه ۱۳۴۳ منعکس شده) و آنچه دید و شنید از این قبیل بود:

«خود را به کنار زاینده‌رود می‌رسانیدم و تک و تنها و ناشناس در گوشه‌ای می‌نشستم و عقربک ساعت عمر را چهل سالی به عقب می‌بردم و به جای آن همه قصه‌ها و رُمان‌های کوتاه و درازی که به زبان‌های مختلف خوانده بودم به قصه و داستان عهد کودکی خود برمی‌گشتم.»[۲] ولی یکی بود یکی نبود جمال‌زاده به شیوه نقلی امّا با گرایش رئالیستی و جدید رویدادهای دورهٔ مشروطه و پس از آن را مصوّر ساخته است. این کتاب مجموعه شش داستان

---

۱. راهنمای کتاب، سال ۱۹، ص ۱۵۶ به بعد.

۲. سر و ته یک کرباس، تهران ۱۳۴۳.

کوتاه است امّا بهرحال درقصه‌های کوتاه و بلند پس از خود مؤثر افتاده. رُمان فارسی که با شمس و طغرای خسروی و با شیوه‌ای برون‌گرایانه نوشته‌شد به موازات تحول اجتماعی ما در جوش و خروش انقلاب مشروطه به وصف رویدادهای حاد اجتماعی رسید و سپس در بوف کور و در زیر چیرگی نظام دولتی خودکامه به درون‌گرائی روی آورد و منتظر ماند تا رضاشاه برود و زبانها آزاد گردد تا بار دیگر بتواند سیمای جامعه را به روش رئالیسم آشکار و مجسم سازد.

شخصیّتهای داستانی «تهران مخوف» و (دنبالهٔ آن یادگار یک شب ۱۳۰۵) در محیط و دورهٔ پیش از رضاشاه قرار داده شده. فرخ و مهین دو شخص عمدهٔ رُمان عشقی پرشور و رُمانتیک به یکدیگر دارند و از کودکی باهم بزرگ شده‌اند. فرخ جوانی است فقیر و مهین دخترعموی اوست و پدر ثروتمندش می‌خواهد او را همسر پسر آدمی بانفوذ کند و خود به جاه و مقامی برسد. فرخ چاره‌جوئی می‌کند و مهین را می‌رباید و با او ازدواج می‌کند. پدر مهین از ماجرا باخبر می‌شود و وسائل زندانی شدن و تبعید فرخ را فراهم می‌آورد. فرخ از تبعیدگاه می‌گریزد و به قفقاز می‌رود و از آن‌جا به ایران می‌آید و در قیام جنگل شرکت می‌جوید. در طی این مدت مهین در تهران سرزا می‌رود و پسری از او برجای می‌ماند که پس از ورود فرخ به تهران به وی سپرده می‌شود.

شخصیت زنهای این رُمان پرداخت بهتری دارد، به‌ویژه شخصیت زن تحصیل‌کرده‌ای به نام عفت که به سبب توطئهٔ شوهر فاسدش به خانهٔ بدنام افتاده و مدتی بعد به همت فرخ از آن‌جا نجات یافته است. عفت در پایان داستان به همسری فرخ درمی‌آید و به مراقبت از او و پرستاری از فرزند وی می‌پردازد. اما مهین شخصیتی است غیرفعال و تابع جریان. در شخصیت فرخ نیز خللی هست. او بین شرکت در فعالّیت اجتماعی و وقف کردن خود به زندگانی خصوصی نومان دارد و سرانجام نیز از امید به بهبود وضع جامعه به

نومیدی می‌گرایید.

این رُمان به رغم نارسائیهای ساختاری، رُمان ایرانی را به سوی واقعگرائی می‌برد. برخی از توصیفهای آن از تهران، از محله‌های مرکزی، از کافه‌های جنوب شهر، شیره‌کش خانه‌ها، مراکز فساد، قلمه، روستای اوین در شمال شهر، شیوهٔ زندگانی شهری، هتل‌ها، تردد وسیله‌های نقلیه و مجامع و محافل بورژوا... تا آن زمان، توصیف را جهت ایجاد نمایش «واقعیت» تا بدان حد پیش نرانده بود. (پیدایش رُمان فارسی، همان، ۳۹۵)

در واقع اوصافی که در این رُمان می‌بینیم بیشتر اوصاف شهر جدید است. در مثل وصف کلوبی در شمال تهران که پاتوق ثروتمندان و مردان سیاسی و مکان استراحت و گفت‌وگو و معامله‌های سیاسی و اداری آنهاست، هرگز ممکن نبود در آثار نویسندگان کلاسیک ما بازتاب یابد: «این کلوب در امتداد خیابان لاله‌زار، در چهارراه کُنت قرار دارد. دو طبقه است و اتاقهای متعدد برای قماربازی و بازیهای دیگر، استراحت، مشروب‌نوشیدن و روزنامه خواندن و گفت‌وگوی سیاسی دارد... عصرها غالباً عده‌ای از مردان معروف سیاسی و ثروتمندان تهران آن‌جا می‌آیند و بعضی از اعضای سفارتخانه‌ها و سایر ایرانیان غیرمسلمان نیز در این کلوب عضویت دارند که این طبقات اخیر، گاهگاهی خانمهای خود را همراه می‌آورند و غالب شبها علاقه‌مندان میز سبز [قمار] تاپاسی از شب اوقات خود را در آن کلوب می‌گذرانند. (تهران مخوف، چاپ پنجم، ص ۱۶۳، تهران، ۱۳۳۹)

البته سالها باید بگذرد و تهران از سوئی تا شمیران و از سوی دیگر تا نزدیک شهر ری گسترده شود تا به دورهٔ آمریکایی‌زدگی خود در دههٔ ۴۰ و ۵۰ برسد که در شمال، کاخهائی شیک و رفیع داشته باشد و در جنوب زاغه‌هائی که در آن موجودات انسانی در میانهٔ زباله‌ها بلولند و به‌ویژه در هر گوشه‌ای از این شهر بزرگ نوشگاهها یا شیره‌کش‌خانه‌ها و قمارخانه‌ها، مردم

خسته و بی‌هدف را پناه دهد و موسیقی گوشخراش و عربده‌های مستانه و اصوات غیرانسانی شلنگ تخته‌های خراباتیان بر آنچه در اعماق جامعه می‌گذرد پرده بکشد، بدانگونه که در «پیکر فرهاد» عباس معروفی، «طبل آتش» علی‌اصغر شیرزادی بازتاب یافته است (وجه ظریف‌تر و اشرافی این ساحت زیست گروهی از مردم را در داستانهای اسماعیل فصیح و افسانه «افسون» (۱۳۴۶) محمدعلی اسلامی (ندوشن) می‌توان دید.)

حالا می‌بینی رشید. جای خیلی بدی هم نیست. یک خرده تاریک و گود است ولی... بیا، لبی تر می‌کنیم و... تازه جعبهٔ موزیک هم دارد! صفحه دلخواه...

در نیمه روشنائی مرخگون و دودناک، مشتریها، جفتها، آهسته و کُند روی کاناپه‌های پایه‌کوتاه چرمی و پشت میزهای باریک و کوچک شیشه‌ای، تنگ همدیگر می‌جنبند و پچ‌وپچ می‌کنند. پاورچین و بی‌سرو صدا راه می‌روند، خمیده و خفه و انگار خواب‌آلود در خود می‌لولند. صفحه‌ای می‌چرخد و خوانندهٔ مَرد با صدای گرفته و خسته همراه با موزیک ملایم امّا دغدغه‌انگیز، از دو بلندگوی گمشده در جائی از زاویه‌های تاریک دیوارها می‌خواند... خون می‌چکد... جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه... (طبل آتش، ۱۴۸، تهران، ۱۳۷۰)

هم در تهران مخوف و هم در اخلاف آن، وضع مردم فرودست و زاغه‌نشین‌ها و خانه‌های بدنام به خوبی وصف شده است در مثل در سفر مهین و مادر او: ملک‌تاج‌خانم، فیروزه خادمهٔ آنها در کالسکهٔ سفری داستان زندگانی خود را باز می‌گوید. روزی زنی به‌عنوان اینکه اتاق خالی می‌خواهد به خانهٔ آنها آمده و کاغذی که بعد معلوم می‌شود جادو و جبل بوده و برای فیروزه سیاه‌بختی آورده در اتاق می‌اندازد و از همان‌روز اخلاق و رفتار شوهر او تغییر می‌کند و سه روز بعد زن می‌گیرد و هفته بعد فیروزه را طلاق می‌دهد.

(تهران مخوف، همان، ۱۳۰)

حوادث جنبش مشروطه و ورود وسائل جدید به ایران و بزرگ شدن تهران در، «تهران مخوف» منعکس شده امّا در رُمان زیبا (محمد حجازی) به خوبی به تصویر درآمده است. پس از جنبش مشروطه و گشایش مجلس شورا، تنش اجتماعی از بین نرفت و باز همان فئودالها و شاهزادگان در کسوت آزادی‌طلب، وکیل و وزیر شدند. در این میان فرصت‌طلبانی نیز پیدا گشتند که با نیرنگ و چاپلوسی راه خود را به سوی مناصب قدرت هموار ساختند. وصف زندگانی یکی از این فرصت‌طلبان «شیخ‌حسین مزیناني» در این رُمان، درونمایهٔ اصلی است. این شخص از روستا به شهر بزرگ می‌آید و بر آن است علم بیاموزد و به روستای مزینان برگردد و عالم بزرگ‌زادگان خود شود ولی حوادث شهر بزرگ او را در خود غرقه می‌سازد. آشنائی او با زنی شهر آشوب به‌نام زیبا (یا ملیحهٔ اصفهانی)، وی را از علم‌آموزی به گرداب سیاست و صدارت‌طلبی می‌افکند. زیبا که با متنفذان اداری پایتخت ارتباط دارد وسائل «ترقی» حسین مزیناني را فراهم می‌آورد و او را وارد حلقه‌های اداری و سیاسی می‌کند. حسین مزیناني به مناصب عالی می‌رسد، لقب می‌خرد و «قیاس‌الدوله» می‌شود، اختلاس می‌کند، به زندان می‌افتد و در همهٔ این احوال دچار کشاکشِ روحی است. هم عاشق قدرت و ثروت و مقام است و هم طالب دورانِ پرصفا و آرام‌بخش اقامت در ده و دورهٔ دانش‌آموزی.

قدرت و ثروت و دنیا به او چشمک می‌زنند و او را به بهره‌ور شدن از لذّت دعوت می‌کنند و میل به نیکی و طلب دانش نیز او را به سوی خود می‌خوانند. نویسنده در برخی از صحنه‌ها این جدال طبیعی درونی و نیز تحولات اجتماعی و زد و بندهای اداری جدید ایران اواخر دورهٔ قاجار را با مهارت مجسم می‌کند و گرچه در صدد کاستن قدر و مرتبهٔ جنبش مشروطه است امّا تا حدودی ناخودآگاه قدرت جناح مترقی این جنبش را نشان می‌دهد. زیبا با

اینکه سیمای زن جدید امّا منحرف است الگوی قدیمی نیز دارد و به نظر می‌رسد تعبیر تازه‌ای باشد. از «دلالهٔ محتاله» قصه‌های عامیانهٔ قدیمی که در فضای جدیدی قرارداده شده؛ به‌نظر نویسنده این زن همان «دنیا»ی محسوس و پُر از لذت است که مرد را با زیبائی‌های ظاهریش به دام می‌افکند و از حوزهٔ اخلاقی و عرفانی دور می‌سازد. در کتاب تصویر زیبای شهر آشوب و شهری در تقابل با دختری روستائی، دخترعموی حسین مزینانی به نام زینب قرارداده شده است. حسین در دورهٔ کودکی و نوجوانی، زینب را به عادت روستائی می‌زند و آزار می‌رساند. به‌طوری که این دختر در هنگام سفر حسین و وداع با او می‌گوید:

الهی بمیرم. آن‌جا کی برای تو آبگوشت می‌پزد؟ وقتی اوقاتت تلخ می‌شود، کی را می‌زنی؟ زینب که پیش تو نیست.

امّا حسین ـ شیر روستا ـ در شهر در دست «زیبا» به موش مبدل می‌شود و نیروی «ساحرهٔ زیبا» او را چنان دربند می‌کشد که وقتی در لحظهٔ تنبّه و آگاهی از دست او می‌گریزد و به حجرهٔ محقر خود پناه می‌برد. باز او را در خیال می‌بیند و جاذبهٔ جنسی زن او را در خود غوطه‌ور می‌سازد. او عاشق زیبا و در واقع عاشق دنیا و شهوات است. در آغاز آشنائی از زیبا می‌خواهد باهم به مزینان بروند و زندگانی مشترک و مشروعی باهم داشته باشند امّا زیبا به این شیوه او را متوجّه وضع موجود می‌کند:

دلش راگرفت و از خنده غش کرد! به‌به! چارقد آق بانو و پیراهن چیت می‌پوشم و یک تنبان دراز پا می‌کنم. دستهایم را حنا می‌بندم و آفتاب رو می‌نشینم و تسبیح می‌گردانم تا تا آقا با ریش دراز و عمامه از مسجد بیایند.

شخصیت درونی زنی از قماش زیبا در رُمان به‌خوبی واکاوی شده و مناسبات او و حسین مزینانی بر زمینهٔ زندگانی شهر جدید قرار داده شده است. حضور حسین مزینانی در شهربزرگ هم حالت و روحیه او را نشان

می‌دهد و هم مناسبات بغرنج شهری را. او در شهر بزرگ رویدادهائی را می‌بیند که از حدّ تصور و تجزیهٔ او بیرون است و به این دلیل آن رویدادها و مناسبات نزد او ویژگی رمزآمیز و درک نشدنی می‌یابند:

گاهی دلم از غصه می‌گرفت زیرا می‌دیدم مردم به عجله و شتاب در اطراف من می‌آیند و می‌روند و هیچ‌کس احوالی از من نمی‌پرسد، سهل است نسبت به یکدیگر هم اعتنائی ندارند! گوئی دشمن به شهر نزدیک شده همه در فکر جمع‌آوری و نجات خویش‌اند. درشکه‌ها به تاخت می‌روند واگونچی به قوّت با یک دست زنگ می‌زند و با دست دیگر به پشت اسبها شلاق می‌نوازد، دوچرخه‌سوار مثل برق می‌گذرد، روضه خوان اسب سوار چهار نعل می‌تازد! خودم را در میان جمعیتی مضطرب و وحشت‌زده، غریب و بی‌کس دیدم. (زیبا، ۲۲)

محمد حجازی پیش از نوشتن و چاپ رُمان زیبا، رُمان «هما» (۱۳۰۶) را نوشت و به چاپ رساند و در آن بخشی از رویدادهای تاریخ استقرار مشروطه تا کودتای ۱۲۹۹ را تصویر کرد امّا درونمایهٔ اصلی رُمان او، عشق و دشواری‌های آن است. هما دختری است پارسا و از خانواده‌ای مرفه که قیم او حسنعلی‌خان، عاشق وی شده است اختلاف سن او با هما سبب می‌شود که راز عشق خود را در دل نهفته دارد. پیدا شدن جوانی به نام فریدون ـ که خواستار هماست ـ راز وی را آشکار می‌سازد. دختر جوان که به دفتر خاطرات قیّم خود دسته یافته از عشق او نسبت به خود آگاه می‌گردد. درمی‌یابد که چرا حسنعلی‌خان در راه همسری او و فریدون سنگ می‌اندازد. فریدون ـ که زن و بچه دارد ـ به یاری روزنامه‌نویسی کلاش به‌نام شیخ‌حسین، وسیلهٔ دستگیر شدن حسنعلی‌خان را فراهم می‌آورد. حسنعلی‌خان با «پاپوف» افسر قزاق و مأمور دستگیری خود، نزاعی مردانه می‌کند و پاپوف که از دلیری او خوشش آمده مانع می‌شود که مردم او را به اتهام جاسوسی تیرباران کنند.

فریدون نیز که دستگیر شده به نزد زن و کودک خود می‌رود و حسنعلی‌خان و هما ازدواج می‌کنند و به تهران برمی‌گردند.

در این رُمان با عشقی رُمانتیک سروکار داریم و نویسنده در معرفی هما همچون نمونه پارسائی و نماد زن آزادشده و پیشرو ایرانی و در شناساندن حسنعلی‌خان در مقام روشنفکری درستکار و فروتن، توفیق نمایانی بدست نمی‌آورد و این اشخاص واقعی به‌نظر نمی‌آیند.

### «سووشون» و سیمین دانشور

شاخص‌ترین رُمان دههٔ ۴۰ «سووشون» دانشور است. دانشور به جای رجوع به وقایع دورهٔ رضاشاهی به وقایع پس از شهریور ۱۳۲۰ می‌پردازد. داستان دربارهٔ یوسف‌خان و زری همسر اوست و در شیراز روی می‌دهد. یوسف مالک است امّا نه از آن مالکانی که خون رعایا را می‌مکند و به بهای فقر روستائی، زندگانی آسوده‌ای برای خود فراهم می‌آورند. یوسف فردی است تحصیل‌کرده و مخالف بیدادگری و استعمار. از فروش غلات حاصل املاک خود به نیروی نظامی انگلیس ـ که جنوب ایران را اشغال کرده است ـ خودداری می‌کند و با وابستگی دولت و احزاب به کشورهای بیگانه مخالفت می‌ورزد و در این نبرد از پای درمی آید.

زری همسر او نیز زنی تحصیل کرده است و آرمانهای اجتماعی دارد ولی با تندرویهای شوهرش موافق نیست. در طول مبارزهٔ شوهرش مدام در هراس بسر می‌برد و دلش گواهی می‌دهد که او در این نبرد کشته خواهد شد. جدال آرام و پنهانی زری و یوسف داستان را به پیش می‌برد و این جدال با جدال بزرگ یوسف با استبداد و استعمار همدوش هم جریان می‌یابد. زری به یوسف می‌گوید:

تو به‌طور ترسناکی صریح هستی... این صراحت تو خطر دارد. اگر من

بخواهم ایستادگی کنم اوّل از همه باید جلو تو بایستم و آن‌وقت چه جنگ اعصابی راه می‌افتد! می‌خواهی باز حرف راست بشنوی؟ پس بشنو. تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای. آن‌قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده.

البته یوسف همانند سید میران رُمان افغانی: شوهر «آهو خانم» که بر همسرش ستم روا می‌دارد و سر او هوو می‌آورد، نیست. او همسر و کودکانش را بسیار دوست می‌دارد و اسباب آسایش ایشان را فراهم می‌آورد. در خانهٔ او از دوگانگی و جدال مستمّر روزانه خبری نیست و البته تنگناهای مالی و اقتصادی و جدالهای حاصل از آن نیز وجود ندارد. جدال زری و یوسف جدال زنی محافظه‌کار و خانواده دوست است با مردی پیکار جو و اهل خطر و زن نمی‌خواهد شوهرش از بین برود.

مبارزهٔ یوسف با حاکمیّت آن زمان از عناصر اصلی رُمان است و در این‌جا می‌توان پرسید که او نمایندهٔ چه گروهی است؟ با خودداری از فروش غلات به بیگانگان چه هدفی را دنبال می‌کند؟ در واقع یوسف تصویر صادقانه‌ای است از جلال‌آل‌احمد یعنی تصویری از روشنفکری صریح، خشمگین و منفرد. او از سلالهٔ عیاران کهن است که بیدادگری را برنمی‌تافتند و می‌کوشیدند به حدّ امکان خود به کمک دردمندان بشتابند. گفت‌وگوهای او با خان‌کاکا ـ که در جهت حاکمیّت و مصالحه راه می‌پوید ـ و زری که در اندیشهٔ حفظ آرامش خانواده است، این واقعیت را به خوبی نشان می‌دهد. البته یوسف سیمائی است واقعی، نه فقط به دلیل اینکه مبارزه‌ای را پی می‌گیرد بلکه به این دلیل که از زاویهٔ دید زنی ایرانی دیده می‌شود. هنر نویسنده در این است که تأثیر مبارزه‌ای را که به هرحال در آن شرایط، خطرآفرین است در متن زندگانی خانواده و زن ایرانی نشان می‌دهد. مبارزهٔ یوسف گرچه به ریشه‌ها نمی‌رسد امّا ادامهٔ مبارزه‌ای صادقانه و ایمانی است که نام کتاب مُبیّن آنست.

«سووشون» یعنی سوگواری بر کشته شدن بیگناه بدست بیدادگران:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرم از مظلمهٔ خون سیاووشش بادا!

این قسم مبارزهٔ ناکام ریشه در تاریخ دیرپای سرزمین ما دارد و یوسف اسطوره‌ای کهن را امروزی می‌کند و از این رُمان، تجلیل شهادت است، شهادتی که با زمینهٔ اجتماعی دههٔ ۲۰ پیوند یافته و در صحنه‌ای که کشتهٔ یوسف را به خانه می‌آورند به اوج می‌رسد. زری در هنگام زاری و سوگ به یاد سخن زنی عشایری می‌افتد که برایش از «سووشون» [آئین سوگواری بر سیاوش] حرف زده بود. مردمی که در عزای سیاوش گریه می‌کنند و گیسو می‌برند و به «درخت گیسو» می‌آویزند. به احتمال بسیار اصل این آئین از «میانرودان» [بین‌النهرین] یا آسیای کوچک است. اشارهٔ حافظ به «گیسوی چنگ ببرّید به مرگ می‌ناب» از همین فرادهش کهن آمده است. بردیدن تارهای چنگ و باز کردن یا چیدن زلف رسم کهن سوگواری بوده است. درونمایهٔ مهم رُمان در سمت و سوی همین شهادت و آئین آن است. زری پس از کشته شدن همسرش متحول می‌شود و درستی اهداف او را تصدیق می‌کند.

می‌خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم امّا حال با کینه بزرگ می‌کنم، به دست خسرو [پسر بزرگ خانواده] تفنگ می‌دهم.

در رُمان «شوهر آهو خانم» افغانی، آهو خانم زنی کارآمد و مهربان و خانه‌دار، شخصیت اصلی است. محیط خانوادگی در آغاز محیط فقر و زحمت و تلاش است. آهو خانم شیرزنی است که خانه و خانوادهٔ امن و دلپذیری برای شوهرش سیدمیران فراهم می‌سازد و او را به ثروت و ریاست صنف نانوائی کرمانشاه می‌رساند. وضع ایشان روز به روز بهتر می‌شود و خانواده در مهر و آمایش بسر می‌برد امّا ناگاه ضربهٔ حادثه فرود می‌آید و سیدمیران به دام زیبائی و افسون بیوه‌ای جوان به‌نام «هما» می‌افتد. آهوخانم کم‌کم به خطر پی

می‌برد و می‌کوشد شوهرش را از دام برهاند امّا کوششهای وی به جائی نمی‌رسد. عشق پیری سخت جنبیده و سر به رسوائی زده است. سیدمیران هما را به خانه می‌آورد و او سپس در مقام زن دوم سیدمیران سوگلی و سرور خانه می‌شود. سیدمیران دیوانه‌وار به همسر فداکار و کودکانش پشت‌پا می‌زند. هما در ظاهر شخصیتی است مانند شخصیت زیبای محمد حجازی که به مردی می‌آویزد تا از او بهره‌جوئی کند امّا در حقیقت «هما» نیز زن ستمدیده‌ای است. او در ورطه و لبهٔ پرتگاه شاخهٔ استواری دیده و به آن چنگ زده است تا خود را نجات دهد. در عرصهٔ تنازع بقا ناچار با آهوخانم رویاروی می‌شود و نخست در آشتی می‌کوبد امّا آهوخانم حاضر نیست محبت شویش را با زنی دیگر تقسیم کند. حق هم دارد در واقع سیدمیران را او سیدمیران بزرگ شهر کرده است و اکنون در برابر جفای او توان سکوت ندارد. افزوده بر این، هما نیز به سرشت زنانهٔ خود و برای تحکیم موقعیت متزلزل خویش هردم در گوش سیدمیران افسون می‌خواند و او را تشنه‌تر و منحورتر می‌سازد، تا کار سیدمیران به جائی می‌رسد که آهوخانم وفادار و بزرگوار را کتک می‌زند و می‌خواهد مهریه‌اش را بدهد و از خانه بیرون کند. ستمی که سیدمیران ناخواسته بر آهوخانم روا می‌دارد به‌طور مشخصی وصف می‌شود و تأثیر دردآور آن بر فرزندان خانواده ترسیم می‌گردد. از این به بعد آهوخانم که محور خانواده بود، مطرود و منزوی و خوار و خفیف می‌شود ولی او بیدی نیست که از این بادها بلرزد. همچون شیرزنی می‌خروشد و با چنگ و دندان از حق خود و فرزندانش دفاع می‌کند و در همان حال نگران شوربختی و شوریدگی‌های شوی خویش است. آهوخانم درست در لحظه‌ای که شوهرش دیگر فاصله‌ای با سقوط کامل ندارد و به القاء هما می‌خواهد از کرمانشاه به تهران بگریزد، به نجات او می‌شتابد و وی را از اعماق تباهی می‌رهاند.

شوهر آهوخانم مانند سووشون با اقبال مردم ایران رویاروی شد امّا

غرب‌زدگان را خوش نیامد. این رُمان که وضع و موقعیت زندگانی بومی را نشان می‌دهد، معضل اجتماعی را به بحث می‌گذارد. حملهٔ غرب‌زدگان به این داستان از رونق بازار آن نکاست و کتاب به خانواده‌ها راه یافت. با این همه حمله به این رُمان نشان‌دهندهٔ این مسأله اساسی است که خلق آثار بومی در شرایط تسلّط نوجوئی مُستعار و غرب‌زده خالی از دشواری نیست. حمله به رُمان دور این محوّر می‌چرخید که: بر بنیاد سرمشقهای کلی رُمانهای کلاسیک اروپائی نوشته شده و در مثل ترسیم‌کنندهٔ دوران خاص اجتماعی و مناسبات اقتصادی و فکری... بر زیر ساخت‌باوری مشکوک و مبهم سیاسی در زمینهٔ تکامل اجتماعی است. تکاملی که صورت نگرفته و هیچ مصداق برونی ندارد. شوهر آهوخانم در واقع نمونهٔ رندانه‌تری از آثار تقلیدی مستعان وامثال آنهاست. (!)

انتقادکننده در واقع مایل بوده است که افغانی رُمانی به شیوهٔ بکت یا آلن رُب گریه وولف بنویسد و چون ننوشته پس اثر او با مناسبات «موهوم» اجتماعی سر و کار دارد. این داوری درست نیست. «شوهر آهو خانم» اثر رئالیستی است و رویدادهای آن به فرارونده بسط شهرها و افزایش جمعیّت و گسترش بورژوازی بازرگانی سالهای ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۰ پیوند تنگاتنگ دارد و آن را نشان می‌دهد. ناقد می‌گوید چنین فرارونده‌ای در آن زمان موجود نبوده و بورژوازی، نُمودی غربی است و در ساختار اجتماعی ما نفوذی نداشته. این داوری البته تاریخی نیست و صرفاً ابراز عقیده‌ای شخصی است و ناقد می‌خواهد امتیازهای اجتماعی و حتی هنری رُمان را بی‌دلیل نفی کند. امّا خود او در همان زمان از رُمانها و اشعار مدرن دفاع می‌کند. از این قرار جامعهٔ ما در دههٔ ۱۳۱۰ همچون پیش، ساختار فئودالی داشته است امّا از دیدگاه او این جامعه در فاصلهٔ چند دههٔ اخیر به‌طور معجزه‌آسائی وارد حوزهٔ جوامع فوق مدرن صنعتی امروزینه شده است. می‌گوید رُمان «شوهر آهوخانم» به دلیل

بارکردن ساختاری بورژواگونه بر ساختاری فئودالی، رُمان نیست، امّا اشعار و داستانهای نوگرایان افراطی ما ـ که مأخوذ از نظریه‌پردازهای متفکران جامعهٔ فوق مدرن غربی امروز است ـ شعر و رُمان معاصر ایران است! هدف عمدهٔ این غرب‌زدگان، بیگانه کردن هنرمند ایرانی از جامعهٔ اوست و پوشاندن فراروتد نیرومند رئالیسم معاصر در زیر خرواری لفاظی‌های سطحی و بازیهای نمادین و صورت‌گرایانه. و طبیعی است که نمی‌تواند مانع کار داستان‌نویسانی شود که در اندیشه پیشبرد فرهنگ بومی هستند.

### «کلیدر» و دولت‌آبادی

دو رُمان «تنگسیر» و «سنگ صبور» صادق چوبک دوگرایش کاملاً متضاد را در نویسنده‌ای واحد نشان می‌دهد. تنگسیر، داستان «زائر محمد» مرد دلیر دشتستانی است که فریبش داده و پولش را خورده‌اند، و او این بیداد را تحمّل نمی‌کند و فریبکاران را کیفر می‌دهد امّا «سنگ صبور» داستان مردی است منزوی و مالیخولیائی که حتی از سایهٔ خود نیز می‌ترسد. رُمان پر است از وصف صحنه‌های اغراق‌آمیز از مناسبات فردی و اجتماعی و با گرایش به مسابقه دادن با «بوف کور» هدایت نوشته شده است. زمان وقوع رویدادها زمان حاکمیّت رضاشاهی و مکان آن شیراز است. گوهر شخص بی‌گناه و قربانی و سیف‌القلم قاتل و شخصیت زیانکار رُمان به صورت جزمی و افزارواره ترسیم شده‌اند. شهوت ورزی بلقیس شخص دیگر رُمان مبالغه‌آمیز است و در متن داستان جا نیفتاده است.

«سنگ صبور» به شیوهٔ جریان سیّال دانستگی نوشته شده. احمدآقا، گوهر، بلقیس، سیف‌القلم... به نوبت به روی صحنه می‌آیند و آنچه در دل دارند روی دایره می‌ریزند. فضا، فضای تیره‌ای است، قانون سکوت بر مکان داستان، خانه‌ای اجاره‌ای در شیراز حکومت می‌کند و زمین‌لرزه‌های مکرر

همگان را می‌هراساند. راوی اصلی داستان، احمد، معلمی است منزوی، نویسنده‌ای به قوه که از پلیس رضاشاهی در هراس است. می‌خواهد زندگانی تلخ مردم فرودست را بنویسد امّا به گفتهٔ خودش «تنه‌لش» و بی‌همت است و دست به کار نمی‌زند و کار را به امروز و فردا می‌اندازد. او ظاهراً نومید نیست و به مردم و زندگانی آنها علاقه‌مند است امّا همت عمل ندارد و راه مبارزه با فساد را نمی‌شناسد. افزوده بر این زندگانی را تراژدی می‌داند و می‌خواهد نظاره‌گر زندگانی باشد:

باید بمونم که ته‌وتوشو دربیاورم. ته‌وتوش دراومدنی نیس، همه‌ش رنج و شکنجه و کوچ و فراقه. غم آدمیزادم تمومی نداره. همه دس رو دس گذوشتن منتظر مرگ نشستن. برو خیام بخون. این آدم تنها موجودی بود که همه‌چیز رو حل کرد.(!؟) بدبختی تو اینه که نه می‌خونی و نه می‌نویسی. گیرم چند سال دیگه هم تو این دنیا لق‌لق زدی و چند گونی برنج و گندم و ده بیستا گاو و گوسفندم خوردی و بغل گوهر خوابیدی. آخرش که چی؟ حواست پرته؟

زندگی برای من قشنگه، خیلی‌چیزای دیگه توش هس که من دلم می‌خواد ببینم. می‌خوام بمونم ببینم ظلم تا چه حد پیش میره. می‌خوام بمونم و ببینم آدم تا چه اندازه قوهٔ ستم‌کشیدن داره. می‌خوام بمونم و تموم رنگهای رنگین‌کمون دروغ‌رو ببینم. می‌خوام بمونم و بنویسم. می‌خوام مردمو بشناسم... (سنگ صبور، چاپ نخست، ۱۳۴۵، چاپ دوم، ص ۱۶، تهران ۱۳۵۲)

این مکالمه‌ای است بین «آسید ملوچ»، عنکبوت اطاق مسکونی احمدآقا با او. موجودی شبیه «سایهٔ راوی» بوف‌کور. چنین گفت‌وگوئی باید ژرفای تنهائی و حزن احمدآقا و عمق تراژدی زندگانی را نشان بدهد ولی نشان نمی‌دهد. چرا؟ برای اینکه جان مایه‌ای که باید پشت کلمه‌ها باشد و نویسنده و خواننده را بسوزد و بگدازد، در این‌جا موجود نیست. نوشته، غالباً توصیفی و

انشائی است و صحنه‌ها و دردها و شادیها در آن دراماتیزه نشده است.

ویژگی دیگر این اثر فراوانی کلمه‌ها و صحنه‌های زشت است و نویسنده در کار خود عذری دارد امّا این عذر پذیرفتنی نیست. این شیوهٔ بیان ـ که سرانجام به نوعی ناتورالیسم می‌انجامد ـ در نوشتهٔ نخست چوبک: خیمه‌شب بازی (۱۳۲۴) و انتری که لوطیش مرده بود (۱۳۲۸) نیز آمده است امّا در این مجموعه داستانها، بین بیان، مضمون و بین واقعیت و نمایش واقعیت نوعی تعادل هنری وجود دارد. در این‌جا پیداست که از «رنجی که می‌برد» و «رنجی که مردم می‌برند» سخن می‌گوید امّا در سنگ صبور نگاه نویسنده منحصراً بر تیرگی، و فساد و تعفن متمرکز شده است و می‌گوید:

آخر شاش و گه و چرک و خون و فحش بده آدم‌رو کاغذ بیاره. اینا بده. مهوّعه، آدم دلش آشوب میفته. حیف نیس؟

مگه نمی‌بینی زندگی گوهر وجهان سلطون چه‌جوره. سر و کارشان با چیه؟ تو بهشت زندگی می‌کنن؟ تو پر قو غلت می‌زنن؟ تو می‌خواهی زبون سعدی‌رو تو دهن اونا بذاری؟ اینا زندگی‌شون اینه که می‌بینی و زبون‌شونم همینه که از صُب تا شوم می‌شنوی. (همان، ۷۶)

اشاره نویسنده به جهان سلطان است که بدنش کرم گذاشته و به گوهر است که به ورطهٔ روسپیگری افتاده و به بلقیس است که شوهر تریاکی و عنین دارد و به سبب محرومیت جنسی، دیوانه‌وار به این در و آن در می‌زند و مرد می‌جوید... البته چنین افرادی در جامعهٔ آن‌روز وجود داشته‌اند امّا آیا کل زندگانی مردم و مردم فرودست در همین‌چیزها و حالات خلاصه می‌شود؟ آیا دوره‌ای که احمدآقا از آن حرف می‌زند به راستی همین اندازه متعفن بوده است. پاسخ ما به این پرسشها منفی است.

از سوی دیگر احمدآقا دارای شخصیت دوپاره شده‌ای است. هم زنگی زنگ است و هم رومی روم و اگر برحسب قرائن موجود در رُمان حکم کنیم

دچار بیماری شیزو فرنی و پارانوئید (جامعه ستیزی) حاد است و اصولاً باید در همین خط به‌پیش برود امّا همین شخص در برخی صحنه‌ها به صورت شخصی معقول، مصلح جامعه و حتی مبلغ حزبی روی صحنه می‌آید و از مسیر خود منحرف می‌شود و به استدلال عقلانی می‌پردازد:

تو میگی گوهر تو منجلاب افتاده. خیلی خوب. مگه نمی‌خواهی از منجلاب بیرونش بکشی؟ خب به مردم نشونش بده. کسی که حالا او رو نمی‌شناسه. دستش بگیر و از منجلاب بیارش بیرون (همان، ۴۴) بعد جای دیگر به خود می‌گوید که گوهر را از ورطهٔ روسپی‌گری بیرون بیاور، آب توبه به سرش بریز و عقدش کن. و بار دیگر به خود نهیب می‌زند که دیگه چی؟ همین‌ات کم بود که یک روسپی‌رو بیاری تو خونه‌ت (همان، ۲۰۶) یا می‌نویسد:

به من چه؟ حالا بیام اشک بریزم که زنی تو منجلاب دس و پا می‌زند و از زیر پای این پا می‌شه، زیر پای یکی دیگه می‌خوابه؟ بدرک! حالا که آبا از آسیا افتاده معلوم شده که تموم این شمشیرزنی‌ها و آدمکشی‌ها و مثل شتر فحل خرناس کشیدنها و تمدنها واژگون کردنها، برای به نوا رساندن پائین‌تنه‌ها بوده. (همان، ۷۵)

این مطالب حتی اگر درست هم باشد ویژگی دراماتیک و داستانی ندارد. و گمان می‌رود نویسنده در جادهٔ کشف رموز هستی فرو یا اکتشاف غموض روابط اجتماعی نیست و دارد به صورتی افکار پراکندهٔ خود را به‌طور مصنوع در رُمان می‌گنجاند. با این همه «سنگ صبور» در جاهائی که زیر نفوذ نظری نویسنده نیست و به طور تجربی به‌وصف واقعیتها می‌پردازد، موفق است و به اعتباری پس از بوف‌کور در مسیر پیدایش رُمان مدرن فارسی حرکت می‌کند و پس از نوشتهٔ هدایت دومین پیشاهنگ این نوع قصه‌نویسی است. صحنه‌های کشته شدن گوهر بدست سیف‌القلم، افتادن کاکل زری پسر او در حوض،

وصف حالات تنهائی احمدآقا و شهوت دیوانه‌وار بلقیس... خوب پرداخته شده و صحنه‌هائی که در آن سیف‌القلم به زنهای روسپی سیانور دوپتاس می‌خوراند و شاهد و ناظر جان‌کندن آنها می‌شود، رعشه‌آور است:

رنگ از صورتت پریده و سیاهی چشمان و مژگان و زلفهایت معرکه می‌کند. من این لرز تن ترا خیلی دوست می‌دارم. می‌خواهی داد بزنی نمی‌توانی... یک آهوی تیر خورده هیچ‌وقت داد و فریاد راه نمی‌اندازد و زبانش چیزی ندارد بگوید. فقط نگاه می‌کند و چشمانش حرف می‌زند... می‌دانم که فکر تو هنوز کار می‌کند. اگر سوزن به تنت فرو کنم حس نمی‌کنی؛ دلم می‌خواهد بدانم. آیا مرا دشمن خود می‌دانی؟ آخر من که ترا هیچ‌وقت ندیده و نشناخته‌ام. چه دشمنی با تو دارم؟ من از این کار خوشم می‌آید. (همان، ۲۷۷ و ۲۷۸)

همهٔ آدمهای داستان ـ در زمان روایت قصه ـ متمرکز بر مسائل جنسی، فساد و تیرگی هستند و غالباً از گم‌شدن گوهر سخن می‌گویند. آهنگ بیان آنها در برخی موارد زبان رسمی و در برخی موارد گویش شیرازی است و نویسنده می‌کوشد با این شگردها روحیه‌ها و افکار و عواطف ایشان را نشان بدهد و طرح داستانی را از خلال تک‌گوئی‌ها ـ که غالباً مفصل است ـ پیش ببرد. امّا همانطور که گفته‌اند زبان توصیفی و روائی چوبک غالباً با هم ناهمخوانی دارد. از آن‌جا که این رُمان بر محور تک‌گوئی درونی بنیاد شده، ساخت زبان توصیفی ـ توضیحی داستانهای رئالیسی و ناتورالیستی سنتی در آن باید از اساس متحول شود... چوبک در این رُمان گرچه می‌خواهد رُمان ذهنی نو بیافریند و حتی شیوه و شگرد جدیدی بکار گیرد، امّا از آن‌جا که چهارچوب دانستگی ویژهٔ او و نوع تلقی و ادراکش از ادبیات بیشتر در همان سطح نگرش ناتورالیستی باقی می‌ماند، کوشش او در کل ناقص و ناموفق است. (نقد آگاه، زبان داستانی صادق چوبک در سنگ صبور، آذر نفیسی،

تهران، ۱۳۶۳)

در دههٔ چهل و پنجاه که گرایش به شیوهٔ زندگانی غربی اوج می‌گرفت و الگوهای خیلی جدید هنر و معماری و طرز زیست اروپائی و آمریکائی گروه زیادی از شهرنشینان ما را مفتون خود کرده بود و قصه‌نویسانی مانند بهمن شعله‌ور در (سفر شب) بهمن فُرسی و چند نویسندهٔ دیگر... می‌کوشیدند زندگانی اشراف شهری را به شیوهٔ رُمان‌نویسهای مدرن توصیف و مجسّم کنند و این زندگانی را معرّف حال و وضع ایران جدید وابنمایند، جلال آل‌احمد، احمد محمود، غلامحسین ساعدی، محمود دولت‌آبادی، علی اشرف درویشیان، امین فقیری... به مشکل‌های بومی، اجتماعی و طبقاتی پرداختند. آل‌احمد با نوشتن «مدیر مدرسه» و «نفرین زمین» در برابر غرب‌زدگی و حاکمیت مستبد زمان قیام کرد و نشان داد که نظام شاه با تکیه بر درآمد نفت و پشتیبانی استعمار، تبدیل ایران به یکی از ایالتهای کشور آمریکا را در آماج خود دارد و برای اینکه بی‌دردسر به حکومت خود ادامه دهد، رسمها و عادات فرنگی را به ملت ما تحمیل می‌کند. شخص عمدهٔ رُمان «نفرین زمین» ـ که معلم مبارزی است ـ مهاجرت روستائی به شهر و تخریب پایه‌های زراعی را مشاهده می‌کند و می‌بیند که روستائی در شهر موجود دیگری می‌شود و از خصائل بومی تهی می‌گردد.

مهاجرت روستائی به شهر و اختلاف طبقاتی در شهر و روستا و تنازع آدمیان در جامعهٔ پرتضاد جدید، در دههٔ چهل و از زاویه‌ای دیگر در دست نویسندهٔ جوانی که از خراسان برآمده بود، جامهٔ داستانی پوشید. درونمایه‌هائی از این دست در رُمان جای خالی سلوچ (۱۳۵۶)، بسط زیاد پیدا می‌کند. سلوچ، مرگان همسرش و عباس، ابراو و هاجر را رها می‌کند و می‌رود. بار سخت زندگانی بر دوش مرگان می‌افتد. سرپناه خانواده کوچ کرده و مشکل‌های معیشت و منازعهٔ فرزندان، پشت مرگان را به خاک آورده است.

امّا او در این نبرد از پا نمی‌نشیند و تا پای جان از کیان خانواده نگاهبانی می‌کند.

تعبیر و تصویرهای این رُمان متأثر از طبیعت و روستاست امّا این تصاویر به پیروی از منطق پرجنب و جوش زندگانی اجتماعی پرحرکت است نه ثابت و جامد که اوج آن در ورود تراکتورها به روستا و خروج شترها از آن‌جاست. نویسنده به دلیل اینکه تکنیک جدید، به طور تحمیلی مناسبات زندگانی بومی را بهم می‌زند با آن مخالف است، البته در این مخالفت، مخالفت با اصلاحات ارضی شاه نیز جای دارد. آل‌احمد و دولت‌آبادی با دو منطق متفاوت ورود تکنیک جدید را به روستا فاجعه می‌دانند. در جای خالی سلوچ، لاشهٔ تراکتوری از کار افتاده در کنار قبرستان، مکینه‌ای که آب کاریزها را می‌مکد، شتر پیری افتاده در چاه که جسد قطعه‌قطعه‌شدهٔ او را بیرون می‌کشند و کاریزی با آب خونین، تصاویری از فاجعه‌ای است که بر روستا فرود آمده (ص۴۹۶) در این رُمان مقاومت و مبارزهٔ فردی وجود دارد ولی در آن خبری از مبارزهٔ جمعی روستائی نیست. این درونمایه‌ها و موضوع مبارزهٔ عشیره‌ای ـ روستائی سپس در رُمان کلیدر (۱۳۶۰) او صورت کاملتر و جامع‌تری یافت که رُمانی است پرحجم و پر از تعبیرات محلی و مشاهدات دقیق بوم‌شناسی. رویدادهای کلیدر در خراسان در منطقه بین سبزوار و نیشابور و در محیط عشایری و روستائی این منطقه قرارداده می‌شود و مقام ادبی دولت‌آبادی را به‌عنوان رُمان‌نویسی پیشرو بسیار بالا می‌برد. او در این رُمان و در گاواره‌بان، آوسنهٔ باباسبحان، جالی خالی سلوچ... به‌طور عمده درگیر مشکلات زندگانی روستائیان و ایلات شرق ایران است و تصاویری واقعی از این حوزه بدست می‌دهد.

کلیدر رُمانی است اجتماعی ـ حماسی و اشخاص آن از دل موقعیت بومی برمی‌آیند و بر آن اثر می‌گذارند. طرح کلی رُمان، تصویر شکل‌گیری مبارزه‌ای دهقانی ـ عشیره‌ای است بر ضد مالکان ده و حاکمیت آن روز که نمایندهٔ

فئودالها و ثروتمندان شهری و روستائی بود. مارال که پدر و نامزدش زندانی شده‌اند به نزد عمه‌اش بلقیس ـ مادر گل‌محمد ـ می‌آید و سرانجام زن گل‌محمد می‌شود. زن اول گل‌محمد عقیم و از شوهر بزرگتر است. در زمان ورود مارال به ایل، ایل کلمیشی دچار بزمرگی شده و کشت بش (بی‌آب، به وسیلهٔ آب باران) آنها نیز به اندازه‌ای ناچیز است که کفاف قوت روزانهٔ ایشان را نمی‌دهد. گل‌محمد ناچار به هیزم‌کشی می‌پردازد. زد و خوردهای محلی و ایلی در این محیط سخت قفر و کم‌آب زیاد است. گل‌محمد، خان‌عمو، مدیار و علی‌اکبر حاج‌پسند برای دستبردزدن به ده «چارگوشلی»ها، حمله می‌برند. محرّک اصلی این تهاجم، مدیار است که عاشق «صوقی» است می‌خواهد او را که در خانهٔ حاج‌حسین است برباید. (خالهٔ صوقی زن حاج‌حسین است) در این منازعه مدیار و حاج‌حسین کشته می‌شوند و گل‌محمد و دیگران می‌گریزند. مدتی بعد صوقی نیز از خانهٔ خاله گریخته و به بلقیس پناه می‌آورد. قتل حاج‌حسین، پای امنیه را به ایل باز می‌کند. خان‌عمو و گل‌محمد ناچار می‌شوند دو مأموری را که به ایل آمده و در همان زمان قصد تجاوز به ناموس ایشان را داشته‌اند در چاه ذغال منذلو انداخته و بسوزانند. گل‌محمد گام‌به‌گام به سوی مبارزهٔ آگاهانه پیش می‌آید و به ستار پینه‌دوز می‌رسد. ستار در مبارزهٔ سالهای ۲۴ و ۱۳۲۵ شرکت داشته و اینکه هسته‌های اولیهٔ جنبشی دهقانی را در خراسان شکل می‌دهد. دکتر فرتود یکی از مبارزان می‌گوید: زمان، زمان مبارزهٔ مسلحانه نیست. (این وقایع در مال ۲۷، پس از تیراندازی ۱۵ بهمن به شاه و تسلط بیشتر او بر کشور روی می‌دهد.) امّا ستار نظر دیگری دارد. نبرد درمی‌گیرد و در این نبرد ستار و گل‌محمد از پای درمی آیند. در برخی از صحنه‌های کتاب به‌ویژه در صحنهٔ آخر، حماسه و تراژدی بهم می‌آمیزد. «جهن خان بلوچ» که پیش‌تر راهزن بوده و اکنون همراه با افراد سرهنگ بکتاش مأمور قلع و قمع «یاغیان» است در این کار به جان می‌کوشد. از گروه گل‌محمد،

عده‌ای کشته و بعضی دستگیر می‌شوند. گل‌محمد از جملهٔ دستگیرشدگان است. جهن‌خان ماوزر او را از کمرش بیرون می‌آورد و به قدیر و شیدا عرضه می‌دارد تا آنها گل‌محمد را بکشند ولی این دو از این کار امتناع می‌کنند. نجف ارباب اما ماوزر را از دست شیدا می‌گیرد و به قلب گل‌محمد شلیک می‌کند. سپس بابقلی بندار به جسد ستار حمله می‌برد و سرش را می‌برد. در پایان کار، اجساد و زنان کلمیشی را بر جمازه‌ها می‌نشانند و همراه با سر خان‌عمو در شهر می‌گردانند.

این درونمایهٔ حماسی، ابعاد دیگری نیز دارد. در آن هم سخن از فقر و مرگ می‌رود و هم از عشق و زندگانی، هم کاشف زندگانی پرتلاطم و دردناک و روستائیان است و هم بشارت‌دهندهٔ آینده‌ای نو. یکی از اشخاص داستانی این رُمان می‌گوید:

ما برای زندگی و به عشق زندگی کشته می‌شویم نه اینکه به عشق کشته‌شدن،زنده باشیم. (کلیدر، ص ۲۶۲۳)

رُمان تفصیل زیاد دارد و صحنه‌هائی از آن شاعرانه است. امّا مهم این است که گل‌محمد شخص عمده در زمین «کویری» در زد و خورد و تنازع می‌بالد و از انسانی عشیره‌ای، زحمت‌کش و در همان زمان مهاجم و سودجو به فردی مبارز تبدیل می‌شود. سیمای او تا حدودی مشابه سیمای گری‌گوری «ملخوف» دُن آرام شولوخف نویسندهٔ روس است که گاهی همراه ایل و در کار کشت و زرع و جمع‌آوری هیزم وگاه درکار سرقت و آدمکشی است. و او به راستی پروردهٔ شرائط زندگانی دشوار و پرتنازع ایلی و کویری است.

دربارهٔ مزایا و ارزش این رُمان اختلاف‌نظر وجود دارد. بعضی‌ها می‌گویند که کلیدر اثری است ایدئولوژیک نه اونتولوژیک (هستی‌شناسانه)، نوشته شده برحسب دیدگاه دانای کل و تقلید از رُمان‌های نقلی کلاسیک. گلشیری در این زمینه گفته است که رُمان ـ حتی اگر خود رُمان‌نویس نداند ـ نتیجهٔ اعتقاد به

مختار بودن انسان و اشراف او بر زمان و مکان و رویدادهاست و رُمان‌نویس با همهٔ گیر و بندها، زیر ساخت و رو ساخت جامعه، یعنی حدّ و حدودی که اختیار او را مشروط می‌کند بر تاریخ‌ساز بودن انسان معاصر صحّه می‌گذارد. کُلیّتی می‌سازد قائم به ذات، اثری که با همهٔ بستگی‌اش به رُمان‌نویس و تاریخ زمان او، نتیجهٔ طبیعی و جبری نوعی زیست یا نوعی دوره نیست... آیا کلیدر نقل است، حکایت و قصه است یا رُمان و داستان؟

می‌گویم هست و نیست و می‌گوید دولت‌آبادی و بسیاری از ما هنوز به دلیل ته‌مانده‌های ذهنیت حاکم بر ادب کهن یا جذب مسخ‌شدهٔ اندیشه‌های جدید با پیروی از نوعی الگو همچنان میان «نقل» و «رمان» معلق مانده‌ایم. کلیدر بیشتر نقالی است زیرا مانند نقالان، نقل را به درازا می‌کشاند، کلام را کش می‌دهد، شعرها چاشنی سخن می‌کند وگاه به تاریخ گریزی می‌زند یا قصه‌ای را از جائی می‌آورد. بینش نقّال بینش تقدیری است و به فطرت و هویت ازلی و ابدی انسان باور دارد (نقد آگاه، ص ۳۸ تا ۶۲، تهران، ۱۳۶۱)

در نقدی دیگر از دیدگاهی دیگر، کلیدر به محک نقد می‌خورد و مزایای آن سنجیده می‌شود: در آغاز خواندن کلیدر این نتیجه بدست می‌آید که تنها عامل پیونددهندهٔ بندها به یکدیگر، شرح روانی حالات شصت و چند نفر شخصیت داستان است، عاملی که «گئورگ زیمل» بافت پیوندجوئی و همبستگی» نامیده است... آنچه چفت و بست رُمان را نگاه می‌دارد، کنش متقابل بین شخصیتهاست که فقط رابطهٔ اسمی، خانوادگی و قبیله‌ای با یکدیگر ندارند بلکه مجاورت جسمانی و عاطفی و اخلاقی نیز آن‌ها را بهم می‌پیوندد دقیقاً در همین مجاورت جسمانی، عاطفی و اخلاقی است که شخصیتهای گوناگون داستان، سرانجام شناخته می‌شوند. با یاری همین نظام و مجموعهٔ مجاورتهاست که رُمان درهم می‌پیوندد. نخستین و بهترین نمونهٔ این پیوند و هویّت یافتن خان‌محمد و بیگ‌محمد و گل‌محمد... هستند. زمانی که آنها دور

از یکدیگر هستند، شناخت اندکی از هریک از آنها داریم. در مثل وقتی خان‌محمد به جرم دزدی در زندان است، گل‌محمد به گذرانی ناچیز و زندگانی بی‌برکتی تن می‌دهد و بیگ‌محمد نزد ارباب تلخابادی به بیگاری می‌رود و نوکری می‌کند. درست به هنگام پیوستن این سه برادر در لحظهٔ طغیان آنهاست که رفته‌رفته به کمک رابطه‌ای که با یکدیگر دارند به ویژگی‌های منش فردی آنها پی می‌بریم. در مقایسه با گل‌محمد، خان‌محمد سرشتی بدگمان، سنگدل و خشن دارد. در میان این دو، چه به سن و سال و چه به خُلق و خو، گل‌محمد آرامش و نازکدلی‌اش را از برادر کوچکتر و ساده‌تر خود «بیگ‌محمد» می‌گیرد و تیزهوشی کارآمد خود را از برادر بزرگتر و پخته‌ترش، خان‌محمد دارد. درست در لحظهٔ مجاورت جسمانی، عاطفی و اخلاقی آنها باهم است که ویژگیهای شخصیت‌شان، روشن‌تر به‌چشم می‌خورد. هرزمان که گل‌محمد درون اتاق باشد، بیگ‌محمد بر روی بام آن قراول ایستاده و از دل، نگهبان برادر است امّا زمانی که این پرسش سرنوشت‌ساز تدبیر جنگ به میان می‌آید که: قشون‌کشی مشهد چه پی‌آمدی برای آنها خواهد داشت؟این خان‌محمد است که برای یافتن پاسخ روانه می‌شود. برویم سراغ مجموعهٔ دیگری از شخصیتها، سراغ گل‌محمد، مارال و دلاور. هنگامی که مارال نزدیک نامزد خود، دلاور است، مهر و نشان زنی شجاع را با خود دارد امّا این واقعیت چنان که باید و شاید ملموس نیست. قوارهٔ کامل و شکوه عشق و از خودگذشتگی او آنگاه جلوه می‌کند که در کنار گل‌محمد قرارمی‌گیرد. قهرمان رُمان، مهمترین چیزهای زندگانیش را، اسبش، تفنگش و پسرش و همهٔ نشانه‌های قهرمانیش را از مارال دارد. در همجواری با گل‌محمد، مارال، چنان که شایستهٔ اوست ـ جلوه می‌کند که در کنار گل‌محمد قرارمی‌گیرد. در این شایستگی، جاذبه، گزینشی بی‌شفقت نهفته است. از آن‌جا که برترین فضیلتهای عشق، ازخودگذشتگی و دلواپسی مارال در کنار گل‌محمد به جلوه

درمی‌آید، فضیلتهای دیگر او مانند دلاوری، قهرمانی و جنگجوئی ـ که مارال سزاوار آنهاست ـ کمرنگ‌تر می‌شود. جز در یک لحظهٔ باشکوه طغیان که مارال پسرش را بر پشت می‌بندد و تفنگ برمی‌دارد و برای نبرد سوار بر قره‌آت می‌شود، و هرگز بخت آن را نمی‌یابد تا ژاندارک درون خود را بشناسد. این‌جا با محدودیت آن فرهنگی روباروئیم که بر گل‌محمد و مارال و بر ژاندارک نیز چیره می‌شوند... همزمان با گسترش رُمان و آنگاه که گل‌محمد شخصیت انقلابیش را می‌یابد، نقش مرکزی و تعیین‌کننده است در شکل دادن و شناساندن شخصیتهای دیگر [که آن] را به‌عهده می‌گیرد... این‌جا به حوزهٔ قهرمانان و ساخت و کار هویت اجتماعی آن‌ها می‌رسیم. زمانی که افسانه‌های جمعی دربارهٔ گل‌محمد دهان به دهان می‌گردد، او به صورت کانون فضیلت‌های عمومی متروک و پایمال‌شده‌ای درمی‌آید که در خیال مردم پراکنده و منتشر می‌شود. این باورهای جمعی وقتی که بازتاب مشخص و برونی روشن و ملموسی یافتند، به واقعیت یگانه‌ای تبدیل می‌شوند که می‌توانند سازمان‌دهندهٔ کسانی را که گنگ و خاموشند، برانگیزند. (مجلهٔ کلک، دکتر حمید دهباشی، ص ۱۰۵ تا ۱۱۱، شمارهٔ ۱۸ و ۱۹، تهران شهریور و مهر ۱۳۷۰).

روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده (که هرسه جلد آن تاکنون انتشار یافته) همانند «جای خالی سلوچ» (۱۳۵۶) داستان فقر و محرومیت است. راوی اصلی داستان «سامون» است که گاه از زبان خود و گاه از زبان عمویش «یادگار» ماجراهائی را که بر سر مردم روستای تلخاباد کلخچان مبزوار و پدر و پدربزرگش (از ۱۳۰۱ تا دورهٔ پس از شهریور ۱۳۲۰)، رفته است روایت می‌کند. این گفتهٔ سامون تا حدودی خط کلی رُمان را بدست می‌دهد در آن‌جا که از پدرش عبدوس حرف می‌زند:

ما او را پیر کردیم و دست خودمان نبود. ما از دست او به عذاب بودیم و

این دست او نبود. دیدن لحظات ذلت پدر، رنگ و طعمی خاص از غصه و دق دارد و چه پرمایه و پُر تنوع است رنج و غصه و دق، و چه دم‌افزون، چیزی مثل رشد تخم ملخ و ملخ. (ج ۱ ص ۶۱۵)

«اهل غرق» منیرو روانی‌پور داستان انهدام روستای جفره است در زمانی که دولت شاه تصمیم گرفته بود، صنعت و فن سالاری را در همه‌جای ایران ـ از جمله در سواحل خلیج‌فارس بسط دهد. شخص عمدهٔ رُمان، مه‌جمال کولی‌زاده‌ای است که به‌طرزی مرموز و اسطوره‌ای به روستا می‌آید و همه را مفتون خود می‌کند. روستائیان باور کرده‌اند که «آبی دریائی» زیبائی مادر اوست. شخصیّت منفی رُمان نیز اسطوره‌ای است. «بوسلمه» هیولائی دریائی که مردان ده را به اعماق آبها می‌برد و مظاهری نیز در روی زمین دارد مانند سرهنگ صنوبری که با خشونت روستائیان جفره را منکوب می‌کند. روستائیان در این رُمان بدون آگاهی در تظاهرات حزبی در بوشهر شرکت می‌کنند و به شدّت مضروب می‌شوند. سرهنگ گمان می‌برد، رهبر شورش «مه‌جمال» است و بر او سخت می‌گیرد و شکنجه‌اش می‌دهد. ایام زندان حس کینه‌ای عجیب را در مه‌جمال پرورش می‌دهد، پی سلاح برمی‌دارد و با افراد سرهنگ می‌رزمد و سرانجام کشته می‌شود و اسطورهٔ تازه‌ای در جفره شکل می‌گیرد. امّا مه‌جمال شخصی است حسّاس با احساسی لطیف، اهل مهر و لطف که ناخواسته به صحنهٔ نبرد کشانده شده. احساس می‌کند راه خود را گم کرده و حسرت بازگشت به روزهای بیگناهی گذشته را دارد و به خود می‌گوید: «افسوس، مه‌جمال دریائی! بی‌آنکه خود بخواهی راه بر عاشقان زمین بسته‌ای.» (ص۳۴۲) البته چنین شخصیّتی بیشتر تراژیک است تا حماسی. و بهتر بود از همان آغاز رهائی از زندان به خود می‌گفت که: دلم برای مرغان دریائی تنگ شده... باید به «ملگادو» و درهٔ دلتنگ بروم. چرا که حضور چنین شخصیتی در بین مبارزان و باوری از این دست که «جبر برون،

تقدیر درون را رقم می‌زند» (ص ۳۴۰) نتیجه‌ای جز شکست محتوم مبارزه ندارد. اگر صنوبری و دستگاه او تجسّم «بوسلمه» زمینی است. و توهین و تهدیدی برای شخصیت و زندگانی آدمیان... آنگاه برای از میان برداشتن او چاره‌ای جز گذر از وادی آتش نیست. دل‌نازکی دریائی یا زمینی مبارزان هم از پیش این گذر هول‌انگیز را در معرض تردید قرارمی دهد و نبرد را به مضحکه‌ای بدل می‌سازد. نویسنده جائی می‌نویسد «انگار گریزی از کشتن نیست. انگار قانون زمین همین است. اگر می‌خواهی محکم روی خاک خدا قدم برداری باید توان جنگیدن داشته باشی، به غیر از این اگر باشد، «بوسلمه» ترا نی زن عروسی خود می‌کند. او در همه‌جا حی و حاضر است.» (ص ۲۶۷) به این ترتیب مه‌جمال می‌بایست یا مسیح می‌بود ـ که در برابر سیلی دشمن به گون راست، گونه چپش را نیز در معرض سیلی قرار می‌داد، یا «پرومته‌ئوس» که در نبرد با زئوس هیچ راه مصالحه‌ای نمی‌شناخت. در نبرد با «بوسلمه‌ها» راه میانه‌ای موجود نیست.

شیوهٔ نگارش روانی‌پور در برخی صحنه‌ها درشت‌نمائی و تله‌سکوپی کردن جزئیات است. این شیوهٔ کار از دامتانهای فاکنر و مارکز گرفته شده. فاکنر در رُمان «دهکده» (داستان خانوادهٔ اسنوپس) در تجسّم یولا Eula کوچکترین دختر وارنر مالک، اوصاف عجیبی بکار می‌برد. یولا به رغم سن کم، هیکل درشتی دارد، کوهی از گوشت و پیه است. حرکاتش دمدمی، حسیّ و برانگیزاننده‌است. جودی برادرش هرروز او را بر ترک اسب خود به مدرسه می‌برد و بازمی‌گرداند و روستائیان با حیرت، این «نمایش» هر روزه را می‌نگرند.

در اهل غرق نیز زمانی که روستائیان نادانسته از قوطی‌ها و بطری‌های آب آورده (متعلّق به قایق‌های مغروق فرنگی‌ها) می‌خورند و می‌آشامند و سرمست به رقص درمی‌آیند و زایر غلام لنگوته‌اش را درمی‌آورد، همین

درشت‌نمائی به چشم می‌آید. مه‌جمال با وضع عجیبی با خیجو دختر زایر احمد ازدواج می‌کند. حالات و رفتار و باورهای زنان جفره با اینکه ملموس و واقعی است و عجیب نیز هست. آنها دربارهٔ دریا، مردان و بیگانگان نظری بدوی و عجیب دارند، ظرف و جامه‌هایشان را در دریا می‌شویند، پسینگاه به مر «چاه غریبی» می‌روند و با «دخت چاهی» سخن می‌گویند. آنها نیز مانند مردان در کار و تلاشند، دور تا دور تنور می‌نشینند و شاخه‌های «بی‌بی مرنجان» را در تنور می‌ریزند، یکی از آنها برای زنان فال آتش می‌گیرد. آنها مردسالاری را کاملاً پذیرفته‌اند و باور دارند که «جهان بدون مرد جهانی بی‌سرپناه است».

رُمان «اهل غرق» همچون رُمان‌های مدرن دیگر، قسمی عرفان بدوی و رمز و راز ابتدائی را نیز منعکس می‌کند. در این عرفان همیشه تجربه‌ای فراسوی تجربه (تجربهٔ ماورائی Supernal) موجود است. موجودات بدکار مانند بوسلمه و دی‌زنگرو و جن و هیرلاهای دریائی و زمینی... در کمین مردمند و آنها را وحشت‌زده می‌کنند. بعضی اشخاص مانند مه‌جمال دارای قدرت پیشگوئی و دربردارندهٔ نیروهای غیبی‌اند. مه‌جمال با دیدن مردان چشم‌آبی به یاد گذشته‌ای دور می‌افتد. آنها را جائی دیده است و می‌شناسد امّا واژه‌ها و تصاویر از خاطرش می‌گریزند (ص ۱۲۹) و این اشاراتی است به وحدّت آغازین اقوام آریائی. زنها طبل می‌زنند و می‌رقصند تا «دی‌زنگرو» را فراری دهند و ماه را از دست او رهائی بخشند. از دیدگاه نویسنده «زنان جهان با عالم غیب ارتباط دارند، عالمی که مردان را به آن راهی نیست.» (ص ۱۷۴)

نویسندهٔ «اهل غرق» معما و وضوح، واقعی و فراواقعی، حقیقت و مجاز را بهم آمیخته است. ساختار رُمان او غنائی (شعری) است. همسایهٔ «بوف کور» هدایت یا «خیزابها»ی ویرجینیا وولف است. منتقدی دربارهٔ خیزابها نوشته است که «این اثر بهیچوجه رُمان نیست بلکه نوعی شعر سمفونی‌وار با

بافتی نثرگونه است. دریافتهای حسی و استعارات شاعرانه تار و پود این بافت را تشکیل می‌دهد.» (مجلهٔ گردون، شمارهٔ ۱۲، اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۰، ص ۳۱) بافت غنائی «اهل غرق» نیز پُر از اشاره‌ها و تصاویر حسی است:

دریا مثل روزهای خوش‌بختی آبی بود. (۱۱۵)

این تصویر شاعرانه ملموس و مؤثر است و از این‌گونه تصاویر در کتاب فراوان دیده می‌شود، در همان زمان، کتاب روانی‌پور «رمان» هم هست. رُمان هست زیرا رویدادهای زیادی که روابط علّی دارند، داستان را به‌پیش می‌برد، آن‌نیز از وضعی ساده به وضعی بغرنج و از آرامش و بسامانی به اضطراب و انهدام و در همین زمینه اشخاص چندی به روی صحنه می‌آیند و برحسب شخصیت خود، تکامل یا تنزل می‌یابند. افزوده بر این اهل غرق به صورتی طبیعی و اصیل به روی کاغذ آمده و در برخی صحنه‌ها، بیان آن با شعر پهلو می‌زند.

در زمینهٔ تحلیل شهادت یا تحوّل معنوی افزوده بر «سووشون» باید از رُمانهای «درهٔ جذامیان» (۱۳۶۶) و «نغمه در زنجیر» (۱۳۶۷) میثاق امیر فجر نام برد. در نغمه در زنجیر عاشقان فروتنی می‌بینیم که در دورهٔ ستم‌شاهی می‌رزمند و بر پله‌های شهادت به عروج و دیدار حق می‌رسند. اشخاص عمدهٔ رُمان: اشراق و ماه صبا به تدریج به آگاهی اجتماعی می‌رسند و از سکوی دینی ـ عرفانی با بیداد می‌جنگند. مبارزهٔ ایشان جنبهٔ عرفانی دارد. گوئی ایشان از سلالهٔ حسین منصور حلاج و عین‌القضاة‌اند. رُمان در سطح دیگر به واقعیت می‌پردازد. در این‌جا خواننده وارد بازیهای پیچاپیچ زندگی مردم، مقاطعه‌کاران، سرمایه‌داران، روشنفکران و درباریان می‌شود و کنش و واکنش اجتماعی را می‌بیند. در صحنه‌ای مؤثر، امیر فجر همهٔ عناصر واقعی کاخ‌های درباری و ملتزمین رکاب و کاسه‌لیسان... اشیاء، گلها، میزها و بسترهای پرندین... را زنده می‌سازد. در این عرصه شهوت و هوس نیز جای نمایانی

دارد. وصف عشق پیری که سر به رسوائی می‌زند طرفه است:

با خود می‌اندیشید: آدمی هزار سال عمر کند. بدون اینکه یک دقیقه از عمرش گذشته باشد. چه شگفت‌انگیز! ماه تابانش را برمی‌داشت و باهم سفر پایان‌ناپذیر افلاک و کرات آسمانی می‌پرداختند... راستی در این مدّت چندبار می‌توانستند، عشقبازی کنند. (ص ۶۹۴)

رُمان «نوشدارو» (۱۳۷۰) علی مؤذنی به شیوه تک‌گوئی درونی و با بهره‌گیری از الگوی پدر ـ پسر (رستم و سهراب)، در ضمن نشان دادن صحنه‌هائی از عشق و شهادت (شهادت فرّخ معلم فریدون در مبارزه با نظام شاه) زندگانی و تحوّل جوانی را نشان می‌دهد که در جامعهٔ پدرسالاری می‌رود که سرنوشتی مانند سرنوشت سهراب داشته باشد. پدر فقط شخص نیست مجموعه‌ای فرهنگی نیز هست. فریدون عصیان می‌کند و با کمک فرّخ راه خود را از میان مشکلات زندگانی جدید می‌یابد و با آنکه مدعی است پدرش یل‌تر از رستم و خود او زجرکشیده‌تر از سهراب است امّا سمج‌تر از آن است که بمیرد و نوشدارو را بدست نیاورد. نمی‌گذارد خشکی و جمود خاص پیران، پشت فرزی و چالاکی جوانان را به خاک آورد. (ص ۲)

رُمان بطور عمده متمرکز بر شخص فریدون و متوجه تکامل شخصیت اوست. عشق او به شیدا خواهر فرخ نیز جزئی از این فرارونـد است که در بعضی صحنه‌ها صبغه‌ای غنائی به کتاب می‌دهد. توازی اشخاص عمدهٔ کتاب با زال، رستم، تهمینه، گرد آفرید و عوامل اسطوره‌ای مانند سیمرغ و نوشدارو... آشکار و نمایان است. در این رُمان برخلاف بسیاری از رُمانهای فارسی به‌جای رجعت به گذشتهٔ دور یا نزدیک، به حوادث جاری و زمان حاضر پرداخته می‌شود.

احمد محمود در رُمانهای خود: «همسایه‌ها»، «داستان یک شهر»، «زمین سوخته» و «مدار صفر درجه» به‌طور عمده داستانـرای جنوب ایران و

خوزستان است. بیشتر رویدادهای دو رُمان نخستین و همهٔ رویدادهای دو رُمان بعدی او در خوزستان (و اهواز) می‌گذرد. شخص عمدهٔ «همسایه‌ها» ـ خالد ـ از طبقهٔ محروم جامعه سر بر می‌کشد و به آگاهی اجتماعی می‌رسد. در داستان یک شهر چند تن تبعیدی را می‌بینیم که پس از کودتای ۱۳۳۲ به بندر لنگه تبعید شده‌اند و ایام اسارت خود را در محیطی راکد و خفه به‌سر می‌آورند و دور مدار واحدی می‌چرخند. در این دوره، ما بیشتر با مناسبات بدوی شهرکی دورافتاده آشنا می‌شویم. هیچ‌چیز راوی داستان را تسکین نمی‌دهد. و هیچ روزنهٔ امیدی بر او گشوده نمی‌شود. کردار و آرزوها و خیالات او به‌دلیل گرایش جامعه‌شناختی نویسنده، از مرز شخصی بودن می‌گذرد و جنبهٔ عام به خود می‌گیرد و حال و هوای پس از کودتا را به خوبی نشان می‌دهد.

«زمین سوخته» وقف تجسّم و توصیف رویدادهای چندماه آغازین نبرد هشت سالهٔ ایران و عراق است و رُمان ـ که مجموع‌ای از وقایع پیوسته است ـ از زاویهٔ دید مردی به نسبت منزوی ـ روایت می‌شود.

«مدار صفر درجه» ـ رُمان سه جلدی در ۱۷۸۲ صفحه ـ گزارش داستانی مبارزهٔ دهه ۵۰ (تا ۱۳۵۷) بر ضد نظام ستمشاهی است. داستان به مدد گفت‌وگوی اشخاص پیش می‌رود. بُعد دیگر این داستان مسألهٔ مهاجرت روستائیان به شهر [اهواز] است. خانوادهٔ عمو فیروز ـ عموی «باران» شخص عمدهٔ رُمان ـ بخشی از داستان را به خود اختصاص داده‌اند. عموفیروز که زمین زراعی او در دریاچهٔ سد دز غرق شده و بُنه‌کن به شهر آمده، نمایانگر مهاجرتی است ناخواسته که استعمار جدید بر روستائیان ما تحمیل کرده است. او مردی است زحمت‌کش و اصیل که با تلاش و رنج زیست می‌کند و در محیطی که از آن او نیست سیمای روستائی آواره‌ای را نمایش می‌دهد. پسرانش شهباز و شهروز، هریک به نوعی صید روابط شهری می‌شوند.

زیرکی شهروز ۱۵ ساله او را در مسیر ثروتمند شدن می‌اندازد. شهباز ۲۳ ساله راه دیگری می‌رود و اسیر جلوه‌های پر رونق و برق زندگانی شهری می‌شود و به فساد و بطالت می‌افتد. شخصیّت عمدهٔ رُمان بی‌هیچ تردید، نوذر اسفندیاری است. کارگزار بازرگان است و با خواهر باران، بلقیس، ازدواج کرده امّا بچه‌ای ندارد. او شخصی است پُرمدعا، حسّاس، شکست‌خورده و شوخ و فضول و همین فضولی کار به دستش می‌دهد و سبب نابودی او می‌شود. در حدود یکسال پیش از مرگ او بلقیس بچه‌دار می‌شود امّا بچه به‌علّت هول و ولای مادر در هنگامهٔ مرگ نوذر سقط می‌شود. نوذر نمونهٔ شخصی برهنه خوشحال، شوخ و فرصت‌طلب و در همان حال دلسوز و فروتن است. مرگ او نیز به نوعی حکایتگر استهزای روزگار و حوادث است. او که در همه احوال مراقب جان خویش است ـ روز حملهٔ نظامیان شاه به شهر اهواز ـ برای خرید خوراکی به خیابان اصلی شهر می‌رود و برحسب فرمان ارژنگ افسر خشن شهربانی، رانندهٔ اتومبیل او می‌شود و به علّت ترس و ناشیگری اتومبیل را به تانگ می‌کوبد و در این حادثه او و ارژنگ از بین می‌روند.

تنوّع رُمان فارسی در دهه‌های ۴۰ تا ۷۰ درخور توجه است و مسأله‌ای که در این زمینه چشمگیر است، مسأله طرح مشکلات زیستی و روحی شهر و به ویژه روستاست: مانند مسألهٔ مهاجرت روستائیان به شهر، مبارزه‌های سیاسی، اختلاف طبقاتی و خانوادگی، عزلت‌گزینی و ارزشهای سنتی... و در این زمینه رُمانهائی مانند «سفر شب» بهمن شعله‌ور، «نقش پنهان» محمد محمدعلی (۱۳۷۰) «سال بلو» عباس معروفی، «سفر کسرا» مدرس صادقی، «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری، «نغمه در زنجیر» میثاق امیر فجر، «سالهای ابری» درویشیان، «تالار آئینه» امیرحسن چهل‌تن، «توپچنار» انسیهٔ شاه‌حسینی و... هریک در مرتبهٔ خود اهمّیت دارند و شاخه و گرایشی از مناسبات امروزینه ما و حالات افراد را بدست می‌دهند.

از دیدگاه ما رُمان فارسی در عرض سدهٔ اخیر در حال گسترش و در مواردی در خط تکامل بوده و به‌رغم موانع فرهنگی و اجتماعی، به‌مرتبهٔ برتری رسیده است. امّا هیچ‌یک از رُمانها، جز «بوف‌کور» و چند رُمان دیگر از نظر سبک و امتیازهای هنری و صناعت رُمان‌نویسی به مرتبهٔ اثری جهانی نرسیده‌اند و بیشتر آنها داستانهای کوتاهی است تا مرز هزار و حتی دو هزار صفحه بسط یافته‌اند. امّا خود این حرکت و بالیدن ریشه‌های عمیق دارد و امید به تولید رُمانی در مرتبهٔ نزدیک به رُمانهائی مانند «خوشه‌های خشم» جان‌اشتاین‌بک ـ در آینده‌ای نه‌چندان دور ـ امید عبثی نیست و امکان واقعیّت یافتن چنین فراروندی زیاد است.

رُمان فارسی در دورهٔ مشروطه و آغاز حاکمیت بیست ساله ۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰ آرمان‌گراست و ناظر به مشکلات اجتماعی و مبارزه با استبداد قاجاریه و رضاشاهی را در آماج خود دارد. خوانندهٔ آن روزگار، رُمان‌نویس را در مقام نمایندهٔ تجربهٔ اجتماعی و هواخواه آزادی می‌بیند. به‌همین دلیل فرّخ شخص عمدهٔ «یادگار یک شب» (جلد دوم تهران مخوف)، پس از چشیدن طعم استبداد به صف مبارزان گیلان می‌پیوندد و پس از شکست این جنبش به اردوی قزاق ملحق می‌شود و به تصور این که این اردو پس از «تصرف» تهران، اشراف ومستبدان را نابود می‌کند ولی در عمل می‌بیند که این حرکت، حرکتی انقلابی نیست بلکه عملی است برای از بین‌بردن ثمره‌های جنبش مردمی و چون از مبارزه و بهبود کارها نومید می‌شود گوشه‌گیری می‌کند. اوج این گوشه‌گیری را در «برف‌کور» می‌بینیم که راوی آن در چهاردیواری اطاق خود و حصاری که دور زندگانی و افکارش کشیده مانند شمع خرده خرده آب می‌شود.

سیر طولی و گونه‌گونی شخصیتهای چند رُمان فارسی را به سنجش گذاشتیم و نشان دادیم که این عناصر و عناصر دیگر رُمانهای ما به اسلوبهای متفاوت با پیش‌زمینهٔ اجتماعی و رویدادهای آن در سدهٔ اخیر پیوند تنگاتنگی داشته و دارند. حتی در مُدرن‌ترین قصه‌های فارسی که به تقلید از داستانهای بسیار جدید خارجی نوشته شده جغرافیای انسانی این مرز و بوم خود را نشان می‌دهد جز اینکه در داستانهای بسیار مُدرن ما مانند سمفونی مردگان، آئینه‌های دردار، آداب زمینی، طوبا و معنای شب... پیش‌زمینهٔ اجتماعی مغشوش و مبهم شده و رنگ بومی کمتری یافته است. درحالی که در رُمانهای واقعگرایانه مانند تهران مخوف، شوهر آهوخانم، سووشون و نفرین زمین، پیش‌زمینهٔ رُمان بومی بودن خود را زود نمایان می‌کند. افزوده بر این، رویدادهای مجسم‌شده در داستان به نحو مستقیمی با رویدادهای همزمان نویسنده گره خورده است.

در همین‌جا باید به این مسأله مهّم اشاره کرد که یکی از نقص‌های رُمان فارسی این است که بیشتر نویسندگان ما بیش از اندازه‌ای که باید زیر تأثیر رویدادهای سیاسی قرارگرفته‌اند و در مواردی خواسته‌اند رُمان را حامل پیامهای سیاسی و روبنائی همزمان خود قراردهند، در مثل آل‌احمد در کتاب

«نفرین زمین» سیر حوادث را به‌گونه‌ای تنظیم می‌کند که با مدرنیزاسیون «آریامهری» تقابل و با مسألهٔ «غوب‌زدگی» موردنظر خودش توازی پیدا کند. شخص عمدهٔ این داستان جوانی معلّم است که به روستا می‌رود و به زودی با مالک، کدخدا، درویش و ریش‌سفیدان ده آشنا می‌شود و در نشستهای آنها حضور بهم می‌رساند. مشکل روستا در این زمان، مشکل حضور ماشین (تراکتور، کمباین و...) در ده و مهاجرت جوانان روستائی به شهر است. نویسنده، ده و مردم روستا را خوب وصف می‌کند و رکود و وضع ابتدائی آن را خوب نشان می‌دهد امّا چون با اصلاحات ارضی و دگرگونی آداب و رسوم موافق نیست، به‌طور مستقیم سراغ قضایا می‌رود و هم‌چنین نیم‌دایرهٔ روشن دگرگونیها را نمی‌بیند. در کتاب او، معلم، مباشر، بی‌بی (مالک ده) و پسرش که وکیل دادگستری است، درویش... هریک به‌گونه‌ای از دگرگونی، انتقاد می‌کنند و همه افسوس از دست رفتن رسم و رسوم قدیمی را می‌خورند. در مثل بی‌بی می‌گوید: مشکل آب و ملک و سربازی را با زور می‌شود حل کرد ننه، امّا معنویات به‌زور تو گوش مردم نمی‌رود.

پسر بی‌بی نیز می‌گوید: فاید ندارد رئیس [این واژه تکیه کلام خود آل‌احمد بود]، دیگر ده نان شهر را نمی‌دهد. اختیار نه دست دهاتی جماعت است نه شهری جماعت. دست اینهاست... و با دست اشاره‌ای کرد به نمایندهٔ کمپانی. (نفرین زمین، ۸۵ و ۷۵)

در این‌جا به‌همان نسبت که در اشارهٔ دقیق به اوضاع دههٔ ۴۰ کوشش به‌عمل آمده، از قدرت خیال‌پردازی و خیال‌ورزی داستان‌نویس کاسته شده است و زُمان را تبدیل به «قصهٔ عقاید» کرده. عالمی که داستان‌نویس خلق می‌کند المثنای دقیق واقعیت تواند باشد و در این زمینه قصه‌نویسان مدرن حق دارند که به روایتهای داستانهای بسیار واقعگرایانه بتازند و حتی آنها را به مشابه گزارشهای روزنامه بشمار آورند. زمانی که داستان‌نویس خود را مقیّد

کرد در چهارچوب نظریهٔ ویژه‌ای بنویسد (مانند بیشتر نویسندگان روسیهٔ شوروی که چیزهائی می‌نوشتند که به نوعی سیاست عمومی دولت را تحکیم کند) یا همهٔ عناصر فنی روایتهای قدیمی: زاویهٔ دید دانای کل، پیروزی بی‌قیدو شرط از سیر توالی زمان، طرح خطی داستانی، منحنی منظم افکار و سوداها و امیال را در چهارچوبهای معیّن نگاه دارد و هر حادثه‌ای را به سوی غایتی روشن یا تاریک امّا از پیش‌تعیین شده ببرد... دیگر جائی برای بازیگری خیال باقی نمی‌ماند و رُمانی که عرضه می‌شود، چندان جاذبه‌ای ندارد و از کشف جدید در حوزهٔ جامعه یا روان بشری خبر نمی‌دهد.

نقصی که در برخی رُمانهای واقعگرایانهٔ ما هست یا قسم دیگری در رُمانهای مدرن ما نیز دیده می‌شود. در این‌جا فضا، زاویهٔ دید، توالی زمان رویدادها و اشخاص و تصوّرات آنها عوض می‌شود امّا حاصل کار ایجاد فضائی است که با محیط و فضای زندگانی ما بیگانه است به همین دلیل نه بیان‌کننده سیمای ماست نه نشان‌دهندهٔ خصائص فردی و اجتماعی ما. نادرست بودن نگرش رُمان‌نویس مدرن ما را در این نیز هست که از آن ور بام به زمین می‌افتد چرا که فرض می‌کند دورهٔ ادب بومی تمام شده و ما به عصر ادب جهانی وارد شده‌ایم و اگر نشده‌ایم باید وارد شویم و وصف حال ما این است که:

رُمان ایران هنوز دورهٔ اسکولاستیک خود را می‌گذراند و به‌طوری ژرف تشنه نوزائی هنری است تا به اوقیانوس جهانی بپیوندد و این ممکن نمی‌شود جز این که از زیر سیطرهٔ تفکر و نقد سنتی رهائی یابد و به انقلابی در فورم (شکل) دست بزند و پایهٔ احکام پوسیده را ویران سازد. (بررسی مسائل رُمان در ایران، مجلهٔ نگاه نو، ۲۱۶، تهران ۱۳۷۴)

یا می‌گویند: «آن‌چه به‌طور کلی در ادبیات اهمیّت دارد، «صورت» Form است زیرا که در حوزهٔ «معنی» هیچ‌چیز تازه و بکری وجود ندارد زیرا اگر

بخواهیم دنبال «معنی» باشیم ناگزیر باید به منشاء و ریشه و اصل ادبیات یعنی کتابهای دینی بازگردیم چون همهٔ مسائل انسانی در این کتابها به بحث گذاشته شده‌اند. به ناچار هنرمند باید به «صورت» بپردازد. (همان، ۳۰۴)

برای رد این‌گونه نظریه‌ها کافی است بدانیم که در هنر، صورتی جدا از معنا، معنائی جدا از صورت موجود نیست. هر سخن یا خط یا رنگ یا اشاره و حتی سکوت دارای معنائی ویژه است. حتی در رُمان‌های بسیار جدید که می‌خواهند نشان بدهند رابطه‌ای اجتماعی در کار نیست و فقط تماس‌های پراکنده، ناپایدار و بدون انسجامی بین باشندگان وجود دارد، عناصر شناختی جدید به جامعه‌شناس می‌دهد. در مثل در آثار کافکا، «وضع و حالت اشخاص با آنچه غالباً در زندگانی واقعی می‌بینیم بی‌شباهت نیست. کسی برای ما از کسی دیگر، از اتفاقی بی اهمیّت سخن می‌گوید امّا هرچه پیش‌تر می‌رود متوجه می‌شویم که گوینده بسیار بیش از آنچه می‌داند به ما می‌گوید که آن‌چه به‌نظر او کم و بیش بی‌معنی است، در خود به‌طوری ژرف توصیف خود اوست.» (ادبیات داستانی، شمارهٔ ۴۰، ص ۱۰، تهران، تابستان ۱۳۷۵) و در آثار «هنری‌جیمز» مضمونی پرورانده می‌شود که در خلال همهٔ شکلهای اصیل و نو رُمان‌نویسی، همچنان جنبهٔ بنیادی خود را حفظ می‌کند و آن مضمون «سوءتفاهم» است.

عنصر اسامی قصه «سرگرم‌کنندگی» و «کشش داستانی» است و بقیهٔ عناصر از پی آن می‌آیند و این سرگرم‌کنندگی باید جنبهٔ عام داشته باشد، به‌همین دلیل قصه‌های طوفان نوح، هابیل و قابیل، یوسف و زلیخا و داستانهای هزار و یکشب و در بین رُمانهای اروپائی بینوایان ویکتورهوگو و جنگ و صلح تالستوی... همهٔ مردم را در هر زمان و مکانی مجذوب می‌سازد، در حالی که رُمانهای «کلودسیمون» در مثل خاص عده‌ای معدود روشنفکر یا تحصیل‌کرده است و تازه آن‌قدر که برای روشنفکر فرانسوی کشش دارد برای روشنفکران

ژاپونی یا مصری جذابیّت ندارد، در بین رُمانهای خود ما کتاب «سفر شب» بهمن شعله‌ور در دههٔ ۴۰ به چاپ رسید، عده‌ای آن را خواندند و نقدهائی دربارهٔ آن نوشتند ولی پس از دو سه سالی بدست فراموشی سپرده شد. (این کتاب تقلیدی از خشم و هیاهوی فاکنر است) در حالی که رُمانهای «زیبا»ی محمد حجازی و «سووشون» سیمین دانشور امروز نیز خواندنی است و خوانده می‌شود، زیرا این قسم رُمانها زمینهٔ بومی دارد، تناسب واقعیّت و خیال در آنها رعایت شده، در پرداختن به شکل یا آوردن مضمون به افراط نگرائیده و در هرحال دنیائی تازه آفریده که شهروندان آن با ما آشنا هستند و از محله‌های نیویورک یا خیابان‌های پاریس و لندن به این‌جا نیامده‌اند. پس کسی که می‌خواهد معنا یا فضای بومی را از داستان ـ و از هنر ـ بگیرد و آن را وارد اقیانوس ادب جهانی کند، همانند آن کسی که مسائل اجتماعی یا تبلیغی را عریان یا پوشیده در داستان می‌گنجاند، این هردو به یکسان مقصودی ـ نمی‌گویم غرضی ـ دارند و این که پس پشت شعارهای «هنر برای هنر» یا «هنر برای جامعه» و اهمیّت دادن به عناصری مانند شکل، سبک، وزن، استعاره، خیال یا تعهّد اجتماعی و دلسوزی به حال مردم و... پنهان می‌شوند و این در صورت مسأله تغییری نمی‌دهد. در واقع به گفتهٔ همینگ‌وی:

«دشوارترین کار این است که انسان نثر سر راست و صادقانه بنویسد. نخست باید موضوع را بشناسد و سپس نوشتن را یاد بگیرد. هردو کار عمری وقت می‌طلبد، هرکس که سیاست را به‌عنوان راه فرار انتخاب کند، تقلب کرده است. اگر نویسنده اثرش را با «صداقت» و «حقیقت» نوشته باشد، کتابش همه‌جور تعبیر اقتصادی، اجتماعی و فلسفی... می‌تواند داشته باشد.»

### نگاهی به آثار گلشیری

به‌دلایلی که آمده ما هم به اهمیّت و هنری بودن رُمانهای «زیبا»، «شوهر

آهوخانم»، «همسایه‌ها»، «جای خالی سلوچ» تأکید داریم هم بر اهمیت «بوف کور» و «شازده احتجاب». در نوشتن این آثار، هنر و ذوق قریحه و فکر بکار رفته و نویسندگان آنها به‌طور مستقیم در کار خود از «قلب خود الهام گرفته‌اند»، یعنی با صداقت، قلم به روی کاغذ آورده‌اند، در سرنوشت اشخاص داستانی خود سهیم بوده‌اند، دردها، شکنجه‌ها و شادی‌ها و اندوه‌های آنها را تجربه کرده‌اند. ما در این آثار وارد فضائی خاص می‌شویم که هم خیالی است و هم واقعی. بر درد اشخاص داستانی گریه می‌کنیم و از توفیق آنها شاد می‌شویم. در این رُمانها فکر، پیام و وقایع سیاسی نیز هست امّا به‌طور هنری و مضمر همچون طعم و عطر پنهان در میوه و طراوت و تازگی پنهان در جوی آب و درخت. دربارهٔ «بوف کور» هدایت تفسیرهای فراوان نوشته‌اند. آن را اعتراضی به خفقان دورهٔ بیست ساله دانسته‌اند، یا «شاهکار قصه‌های تخیلی» معاصر، یا بوجود آمده به‌علت عقدهٔ اودیپی یا اثری منحط. امّا گمان نمی‌کنم هیچ‌کس پس از خواندن آن زیر تأثیر فضای ترسناک آن قرار نگرفته و از شوربختی‌های اشخاص آن: جوان منزوی، پیرمرد خنزر پنزری، دخترک اثیری... متأثر و غمناک نشده باشد. همین سخن را دربارهٔ شازده احتجاب گلشیری می‌توان گفت. این رُمان به شیوهٔ جریان سیال دانستگی نوشته شده و فضاسازی و شخصیت‌پردازی آن چشمگیر است.

نویسنده در این کتاب با ترسیم شوربختی مردم به‌ویژه شوربختی زنها و کودکان، نظامی را که بر اقتصاد زراعی و اشرافیت فئودال و شاهزادگان استوار است، محکوم می‌کند.

هوشنگ گلشیری نخست داستان کوتاه می‌نوشت و شعر می‌سرود. [آثار این دورهٔ او در پیام نوین و جُنگ اصفهان به چاپ رسیده است. نخستین شمارهٔ جُنگ اصفهان در تابستان ۱۳۴۴ چاپ شده] تأثیر نظریهٔ «رُمان نو» و آلن‌رب گریه در داستانهای این دورهٔ او آشکار است. گلشیری در این داستانها

می‌کوشد هویّت و سیمای واقعی آدمها را از راه انعکاس کارها و حالات آن در سیمای دیگران بشناسد و به تصویر درآورد. آثار او اینهاست: مثل همیشه (۱۳۴۷)، شازده احتجاب (۱۳۴۷)، نمازخانه کوچک من (۱۳۵۴)، برهٔ گمشده راعی (۱۳۵۶) حدیث ماهیگیر و دیو (۱۳۶۳) و سرانجام، آئینه‌های دردار (۱۳۷۱)

شازده احتجاب رُمانی است کوچک به شیوه‌ای مُدرن، شیوهٔ بیان نامستقیم و به صورت یادآوری وقایع است. شازده احتجاب بازماندهٔ خانوادهٔ اشرافی، در تونل زمان به گذشته می‌رود و به دورهٔ قاجار می‌رسد. زمانی که پدر و نیای بزرگوارش کرّ و فرّی داشتند، در تالار آئینه‌کاری می‌نشستند، مجرمان و محکومان را به حضورشان می‌آوردند، و آنها جلاد را به‌حضور می‌طلبیدند: «جلاد به ما نگاه می‌کند، سر مبارک را تکان می‌دهیم. دو انگشت جلاد در بینی محکوم است. کدام محکوم؟ هرکس می‌خواهد باشد. یکی که سرش ارزش داشته باشد.» (ص ۸۴) در «شازده احتجاب» اصفهان یک قرن پیش با روابط اشراف، داغ و درفش و زندان وجلاد آنها، زنهای صیغه و عقدی و اختلافات آنها، به روی صحنه می‌آید. خواننده در فضای قدیمی، در خانهٔ بزرگ شازده در اطاق‌های مجلل، موزه‌ای غبارگرفته غوطه‌ور می‌شود. «پدربزرگ روی صندلی اجدادی نشسته، اتاق هفت دری با همان شاه‌نشین‌ها و شیشه‌های رنگی پنجره‌ها و درها و گل‌بوته‌ها گچ‌بری دیوارها و دو گوشواره‌اش و آن همه آینه روی جرز دیوارها شکل می‌گیرد و کاسه بشقاب‌های قدیمی را روی رف می‌چینند و چلچراغها روشن است و آتش خوشرنگ بخاری گرمی می‌کشد.» (ص ۱۵)

آدمهای عمدهٔ داستان، شازده احتجاب، همسر او فخرالنساء، کنیزش فخری و غلام سابقش مراد هستند. گلشیری با روایتهائی کوتاه و تصویری هریک از این آدمها را در پیوند با شازده و اشرافیت قاجار نشان می‌دهد.

«احتجاب» البته حشمت و هیبت پدر و نیا را ندارد. این شاهزادگان به‌تدریج به موزهٔ تاریخ سپرده می‌شوند، و ناچارند خود را با وضع جدید تطبیق دهند. پدر شازده و در مقام فرمانده نظامی «با یکی دو ساعت، کار چند سال اجداد والاتبار را بی‌سکه می‌کند. شوخی نیست با یک فرمان ساده توانست یک خیابان آدم را به دم چرخ و دنده‌های تانک و زره‌پوش بدهد». (ص ۴۹)

در فضای محو و غبارگرفتهٔ رُمان، تأثیرات حسی آدمها از اشیاء و رویدادها به زمان حال می‌آید. نویسنده مسیر طولانی وقایع را نشان نمی‌دهد بلکه به عمق می‌رود، پوستهٔ رویدادها را می‌شکافد و فضای دورهٔ قاجاریه را زنده می‌کند. سر بریدنها، قطع سر محکومان، شب‌زنده‌داریها، می‌گساریها و شهوترانیهای اشراف زمیندار با تصاویر حسی در آئینهٔ یاد آدمها بازتابانده می‌شود. نثر کتاب موجز و القائی است.

«حدیث ماهیگیر و دیو» (۱۳۶۳) تعبیر امروزین قصه‌ای کهن است. قصهٔ ماهیگیری که عفریتی را به خدمت خود درآورد. این دیو روزگاری در خدمت خورشید کلاه دیوبند بوده و هرچه را که او اداره می‌کرده واقعیت می‌بخشیده. زندگانی «خورشید کلاه» در برآوردن هوسهای عجیب می‌گذرد، روزی به دیوها دستور می‌دهد کوه‌ها را جابجا کنند، روز دیگر از آن‌ها می‌خواهد شقایق‌زارها را به نرگس‌زار تبدیل کنند یا روز روشن آسمان را از ستاره سرشار سازند. گاهی نیز زنهای خود را به حضور می‌طلبد، بازپرسی می‌کند و هم حکم می‌دهد و هم حکم را اجرا می‌کند: «از تختش می‌آید پائین و با دست خودش گوش زنان را می‌برد یا می‌دهد همهٔ قایقرانها را فلک کنند چرا که یکی از زنان حرم را نجات داده‌اند.» (ص ۳۴) این قدرت اینک در دست ماهیگیر (طبقهٔ محروم) است. دیو ماهیگیر را ترغیب می‌کند که از این قدرت بهره گیرد. ماهیگیر این را نمی‌تواند بپذیرد. دیو می‌گوید آدمها در مسیر حوادث عوض می‌شوند. او خود زنی را دیده بود که برای رفتن به حرم خورشید کلاه

با مقراض گیسویش را بریده بوده. اما مدتی بعد همان زن بر هفت بالش اطلس تکیه می‌زند و به تماشای کنیزکان خود می‌نشیند. (ص ۷۱) ماهیگیر وسوسهٔ دیو را نمی‌پذیرد: «نه، من یکی نیستم. زیرا هروقت تور من پر باشد، حتماً تور یکی دو ماهیگیر آن‌طرف دریاچه خالی خواهد بود... دیو گفت: باشد دنیا همینطور است. اگر یکی باید همه‌چیز داشته باشد، خیلی‌ها باید سر بی‌شام زمین بگذارند.» (ص ۷۲) ماهیگیر گول دیو را نمی‌خورد او را در کوزه می‌کند و به اعماق دریاچه می‌اندازد. شیوهٔ این قصه گرچه نامستقیم است، محتوای آن برخلاف بیشتر قصه‌های گلشیری واقع‌گرایانه و بر بنیاد فلسفهٔ اجتماعی است.

مزیت هنری شازده احتجاب و برخی از قصه‌های کوتاه گلشیری بر این قصه و رُمان آئینه‌های دردار، می‌چربد. در شازده احتجاب با قسمی زندگانی رویاروی می‌شویم که در افق زمان محو می‌شود امّا در واقع می‌توان گفت امروز نیز به‌نوعی حضور دارد. رابطهٔ اشخاص در این قصه با هم رابطهٔ انعکاسی است، شخصیت و کارهای ایشان در آئینهٔ سیما و تصورات متقابل آنها منعکس می‌شود. تصویر دو زنی که در داستان آمده‌اند: فخرالنساء (همسر و دخترعمهٔ شازده) و فخری (کلفت خانه و بازیچهٔ دست شازده)، عمق فضا را بیشتر می‌کند. حضور فخرالنسا شاهزاده را کنف و حقیر می‌سازد و از سوی دیگر پدربزرگ درون قاب عکس، مواظب اوست. پدربزرگ از آن سوی دیوار زمان، خلف بی دست و پا و بی‌عرضهٔ خود را می‌بیند و نگران است که چگونه اخلافش با سیر زمان به مرداب فقر، پستی و حقارت فرو می‌روند و اموال اجدادی را بر باد می‌دهند؛ در خانه‌ای که بزرگان سر به درگاهش می‌سائیدند، اکنون صدای کفشهای «عتیقه‌خر» یهودی شنیده می‌شود که دیگر حتی تره هم برای شازده‌ها خرد نمی‌کند:

صندلی پدربزرگ بالای شاه‌نشین بود، یهودی عینکش را جابه‌جا کرد،

زبانش را دور دهانش چرخاند، کفشهایش را روی زمین کشید، با چشمهای کور مکوریش زیر چشمی به صندلی پدربزرگ نگاه کرد... خواست داد بزند.. یهودی دست کشید به ریشه کوسه‌اش:

ـ شازده‌جان، زهوار این صندلی رفته. به اسمت قسم می‌ترسم روی دستم بماند.

پدربزرگ داد زد: حتی از سر این یکی هم نگذشتی؟ و عصای دسته‌نقره‌ای‌اش را بلند کرد تا بزند روی قوزک پای نوه‌اش و نزد و گفت: درست است که من کلی از زمین‌هایم را فروختم تا خرج پدرسوختگی پدرت را بدهم امّا تو... تف... مرا فقط به ده‌هزار تومن فروختی؟

فخرالنساء (اشرافی) و فخری (عوام و روستائی) هردو نمایشگر زن رنجیدهٔ ایرانی هستند. اولی با گفته‌ها و امتناعهای خود، گذشتهٔ پدربزرگ و شازده را به رخ او می‌کشد و زشت‌کرداری اجداد شازده و بی‌عرضگی او را به یادش می‌آورد، و حتی پس از مرگ نیز با حضورش او را آزار می‌دهد امّا فخری خادمهٔ فخرالنسا به شازده پیشکش می‌شود و شازده می‌خواهد او را جانشین فخرالنسا کند. فخری نیز از صدمه و آزار شازده درامان نیست. او به میل شازده باید فخرالنسا یا بُعدی از ابعاد شخصیت فخرالنسا شود تا شازده به این وسیله از همسر اولش انتقام بگیرد ولی فخری در این میانه ستم می‌بیند و از هویّت خود دور می‌گردد: زد توی صورتم و داد زد فخرالنسا جان، تو که این‌طوری نبودی. گفتم. من که فخرالنسا نیستم.

وصف هرزگی و ستم‌ها، تفریحات خانواده‌های اشرافی از تبار شاهزادگان از یک‌سو و توصیف فقر، شوربختی و ستمدیدگی مردم و به ویژه زنان و نمایش سنتهای پوچ و خرافه‌ها از سوی دیگر به شیوهٔ نامستقیم، رُمان شازده احتجاب را غنی و پر از لحظه‌های مضحک، خشم‌انگیز و تأسف‌بار و در همه‌حال مؤثر کرده است، گذشتهٔ ننگینی که در غبار زمان به‌تدریج ناپدید

می‌شود، در آئینهٔ رُمان بار دیگر به‌پیش‌نما می‌آید:

ـ شما چی؟ در این مسابقه چه‌کار کرده‌اید؟

ـ چه مسابقه‌ای؟

ـ فخری هنوز بکر است. می‌خواهی پیشکش حضورتان کنم تا شما هم شروع کنید. هرچند می‌دانم در این مسابقهٔ اجدادی چیزی نمی‌شوید.

در صحنهٔ دیگر راوی به درون حرم سلاطین و شاهزادگان می‌رود و عشرتهای مضحک و در همان زمان غم‌انگیز ایشان را نشان می‌دهد. راوی ماجرا را از زاویهٔ ضحک و طنز می‌بیند:

زن‌های حرم و کنیزها که می‌ریختند توی حوض و کشتی می‌گرفتند. لخت؟ جد کبیر حتماً می‌خندیده و خاطر انورش را انبساطی... و سکه شاباش می‌کرده و زنها و کنیزها می‌ریختند روی هم، تودهٔ گوشت زنده و سفید تکان می‌خورده.

در این‌جا برخلاف آنچه در رُمانهای سووشون، جای خالی سلوچ و شوهر آهوخانم... می‌بینیم، دو زن تصویر شده در داستان شازده احتجاب دارای سرنوشتی مشترک‌اند و اسباب دست مرد اشرافی هستند. در داستان تصویر این دو زن به‌ویژه تصویر فخرالنسا به‌تدریج از غبار ابهام بیرون می‌آید و آنها از درون و بیرون به نمایش درمی‌آیند و همراه این نمایش ما به درون ساختمان زندگانی شاهزادگانی مانند ظل‌السلطان راه می‌بریم و از دید و روایت اشخاص متفاوت و خودشان، کامیابی‌ها و زوال و پوسیدگی مالکان آن بنای موریانه خورده را می‌بینیم و می‌شناسیم.

### دنیای فوق واقعی

روایت داستانی «سمفونی مردگان» (۱۳۶۸) نیز روایت پوسیدگی و زوال خانواده‌ای سوداگر است: خانوادهٔ اورخانی. خانواده‌ای که زن در آن چنان

نقش کمرنگی دارد که دیده نمی‌شود و دختر خانواده آیدا شوهر می‌کند و به آبادان می‌رود و به‌واسطهٔ اختلاف با شوهر، خود را در برابر دیدگان حیرت‌زده پسرش، آتش می‌زند (۲۳۰)، سرپرست خانواده اصرار دارد فرزندانش مانند خود او سوداگر شوند. امّا پسر بزرگش شاعر از آب درمی آید و به علت اختلاف با پدر، خانواده را ترک می‌گوید. سپس در کارگاه نجاری به کار می‌پردازد و با دختر مطلوب خود ازدواج می‌کند ولی سرانجام به علت ناهنجاریهای محیط و قادر نبودن به هماهنگی با محیط اجتماعی دیوانه می‌شود. کودک دیگر خانواده مخبط است و خود را از بلندی به زمین می‌اندازد تا ناقص و زمینگیر و تبدیل به یک تکه گوشت زنده می‌شود و زندگانیش «بین ظوف خوراک و سطل مدفوع خلاصه می‌شود.» دیگری اورهان نام دارد که پس از مرگ پدر، ادارهٔ خانه و آجیل‌فروشی خانواده را به‌عهده می‌گیود و سهم برادران خود را تصاحب می‌کند. زمینهٔ این وقایع در شهر اردبیل قرار داده شده و زمان، زمان پس از شهریور ۱۳۲۰ است. الگوی کتاب مأخوذ از «خشم و هیاهو»ی فاکنر است و چهار شخص عمدهٔ آن با اشخاص عمدهٔ رُمان فاکنر، کونتین، بنجی، کدی، جیسون... توازی و شباهت دارند. داستان معروفی به قصهٔ هابیل و قابیل نیز مربوط است. آیدین بدست اورهان کشته می‌شود و درونمایهٔ برادرکشی به‌طور بارزی بر صحنه‌های کتاب مایه می‌افکند. در این قصه مانند بوف کور، هنرمند در جامعه جائی ندارد و با دیگران بیگانه شده است. در بوف‌کور هم راوی داستان و هم نقاش روی جلد قلمدان محکوم به فقر و شوربختی و رنج‌بردن هستند؛ روی گلدانی که کالسکه‌چی در گورستان پیدا کرده و به راوی داده، نقش نیلوفر کبود و صورت کشیدهٔ زنی با چشمهای سیاه درشت نقاشی شده. تصویری که راوی شب پیش‌کشیده با تصویر روی کوزه کاملاً همانند است. گوئی هردو تصویر، کار یک نقاش بدبخت قلمدان‌ساز است. (بوف کور، ۵۸) پدر آیدین کتابهای او را

می‌سوزاند و آرزوها و هدفهای فرزندش ـ یعنی نسل جوان ـ را به مسخره می‌گیرد. آیدین به‌مبارزه با سیطرهٔ پدر و جامعهٔ راکد برمی‌خیزد ولی در این مبارزه شکست می‌خورد و مسیح‌وار مصلوب می‌شود:

آن‌شب آیدین خواب دید که مسیح شده است با تاج‌خاری بر سر و صلیبی بر دوش. او را به بیابانی می‌بردند که مصلوب کنند. کسی شلاقش می‌زد و می‌گفت: تندتر، تندتر و او نمی‌توانست آن صلیب سنگین را حمل کند. پاهایش نا نداشت و انگار قلبش از تپیدن ایستاده بود. آن دورها زنی که شکل آیدا بود برای او مرثیه می‌خواند و می‌گریست و باد زوزه می‌کشید. (۲۳۰)

در این رُمان مانند رُمان «خشم و هیاهو»ی فاکنر، روشنفکر (هنرمند) بیش از دیگران آسیب می‌بیند و آخر و عاقبت او مرگ است. جامعه در این قسم داستانها دگرگونی ظاهری پیدا کرده و با ابزار جدید آشنا شده است امّا رسم و رسوم قدیمی ـ از جمله سلطهٔ پدر و جامعه بر نسل جوان ـ همچنان برقرار مانده است. هنرمند جوان در برخورد با سدّ استوار رسوم قدیمی درهم می‌شکند و از خود و دیگران بیگانه می‌شود، در نتیجه به انزوا و مرگ‌اندیشی می‌رسد. همین موضوع، درون مایهٔ مرگ «عروسک شکسته» (۱۳۷۴) محمدرضا خلج است. دختر و پسر عاشق این داستان از درون و بیرون آسیب دیده و در واقع مرده‌اند و داستان، مرثیه‌ای است بر مرگ ایشان. سراسر ماجراهای داستان در تیرگی شب و گورستان می‌گذرد و اشخاص به نحو عجیبی استحاله می‌یابند. راوی ماجراها را در خواب می‌بیند و سپس بیدار می‌شود و بقیه ماجرا را نمی‌بیند و باز به خواب می‌رود. در منظرهٔ او همه‌جا تاریک و وحشتناک است:

او وارد حیاط شد و از زیر پیراهن همان کیسهٔ پر کلاغی را بیرون کشید، در کیسه بسته و سر سویداء بیرون مانده بود. در واقع بندی که سر کیسه را محکم می‌کرد، دور گردن سویداء بسته شده بود. دستی که برای بیرون انداختن سر

سویداء از بالای دیوارها، سر کیسه و گردن سویداء را بلند کرده بود در فضا معلق ماند. چشمش به کلاغی افتاد که با چنگال‌هایش داشت زمین را می‌کند و گود می‌کرد، و به طرف کلاغ دوید و پرنده را از روی حفره پراند. کلاغ هم به روی شاخهٔ ضخیم درخت انگور پرید. او اندکی دیگر گودال را با چنگال‌هایش درید و سویداء را که سرش از کیسه بیرون مانده بود درون گودال کرد، رویش خاک ریخت و قهقه‌ای سر داد. (۱۸ و ۱۹)

این صحنه و صحنه‌های دیگر داستان صحنهٔ حضور راوی بوف‌کور و کالسکه‌چی در گورستان خارج از شهر را تداعی می‌کند. در بوف‌کور، جغدی ناظر شوربختی آدمیان است و در «عروسک شکسته» کلاغی. در این‌جا نیز مستهزانهٔ ناظری ناشناس بر فضای داستان مسلط شده است. سایهٔ کلاغ همانا سایهٔ مرگ است:

آیا آنچه درست در مقابلم روی خاک حرکت می‌کرد باور کردنی بود؟ افکاری که درون گور خالی به سراغم آمده بود، داشت روی گور دختره می‌رقصید، حقیقت داشت؟ آیا سایه‌ای که با قسمت اصلی زندگیم، با نیمهٔ دیگری که سراسر بغض و اندوه و درد بود پیوند داشت، روی قبر هم به سراغم آمده بود؟ چشمهایم تا جائی که می‌توانست تصورش را بکند گشوده شده بود. حقیقت داشت، خواب و کابوس نبود. سایهٔ کلاغ بود امّا نه به اندازهٔ سایهٔ کلاغ. شبیه سایهٔ کلاغ بود امّا آن‌قدر بزرگ که گور را کاملاً گرفته و مبدّل به میدان رقص کرده بود.

بالهای سیاه سایه با نظمی خاص همچون پاهای دختری رقاص حرکت می‌کرد، عقب می‌رفت، جلو می‌آمد، باز و بسته می‌شد و سایه را می‌لرزاند، سایه را می‌چرخاند. (۹۰ و ۹۱) در «سمفونی مردگان» نیز این کلاغ سیاه ـ کلاغهای سیاه وجود دارند و فریاد برمی‌دارند. برف، برف که به نظر نویسنده همان صدای قارقار است. موسیقی زمینهٔ متن هردو داستان نیز موسیقی مرگ

است. در جائی راوی «عروسک شکسته» ماجراهائی را که در خواب دیده و اصواتی را که شنیده بازگو می‌کند:

اما قبل از اینکه بگویم از سرما به شدّت لرزیده بودم... او پتوی روی رختخواب را دور تنم پیچیده بود و مرا مثل دوران کودکیم قنداق کرده بود. (۲۴)

راوی بوف‌کور نیز در کابوس خود روئیتی از این دست دارد:

با ترس و وحشت دیدم که زنم بزرگ و عقل رس شده بود در صورتی که خودم به حال بچگی مانده بودم. (۱۵۳)

در واقع در این رُمانها و قصه‌های دیگری مانند آداب زمینی (۱۳۷۱) منصور کوشان، ما وارد دنیای غیرواقعی یا فراواقعی می‌شویم. اشخاص عمدهٔ این قصه، با حورا و آسمند ـ زن و شوهر ـ در سرزمینی زیست می‌کنند که جنبهٔ نمادین دارد. زلزله‌ای در آنجا روی می‌دهد و آن سرزمین از بین می‌رود یا خواننده خیال می‌کند که زلزله‌ای روی داده. در این‌جا تصویر زاهدی پیر بر همه‌جا سلطه پیدا می‌یابد، و همه را به مرگ تهدید می‌کند.

این تنها من نبودم که چشم‌های زاهد پیر را به صورت دو شعله می‌دیدم، همان‌طور که نوشتم مادرم هم دیده بود. شاید اگر تو هم زاهد پیر را می‌دیدی جز دو شعله در صورتش چیز دیگری به نظرت نمی‌آمد.

چون اساس کار این قصه‌ها بر نماد، تصاویر شکسته و رجعت مکرر به گذشته و حال است، نویسندهٔ مدرن باور دارد که «واقعیت ذهنی به مراتب عمیق‌تر و مؤثرتر از واقعیت عینی است.» می‌توان گفت که در این آثار، اشخاص داستانی بیشتر منفعل‌اند. به‌دست خود یا جامعه به اعماق درون پرتاب شده‌اند. تصویرهای تیره و تاری از زندگانی به‌دست می‌دهند، با این همه به قسمی مُعرف دگرگونیهائی هستند که در جامعه روی داده است. جامعهٔ فئودالی با آن سلسله‌مراتب وارد عصر جدید می‌شود، عرفان کهن که

پاسخگوی پرسشهای ژرف مردمان بود، در برابر رنگ غلیظ تفکّر استدلالی و تکنیک مُدرن در سایه قرار می‌گیرد، فرد با معضل‌های جدیدی که خود باید پاسخگوی آن‌ها باشد رویاروی می‌شود. هرگاه جنبش اجتماعی پررنگ می‌شود و اوج می‌گیرد گیله مردها و تنگسیرها به‌میدان می‌آیند. زمانی که موج جنبش اجتماعی فروکش می‌کند، سایه‌های سیاه، جغدان، کلاغ‌ها سر و کله‌شان پیدا می‌شود. برخی از این آثار مانند سفر شب و عروسک شکسته کاملاً از شکستگی و زوال خبر می‌دهند یا می‌گویند هیچ روزنه‌ای باز نیست. شخص عمدهٔ «سفرشب» در جائی با طنز می‌گوید:

کرهٔ زمین نگاهدار، می‌خواهم پیاده بشوم (!)

یا زمینهٔ زُمان «سمفونی مردگان» چگونگی سوختن و مردن اشخاص را با آهنگی غم‌انگیز بیان می‌کند و این از نام قصه نیز هویداست. امّا در «آداب زمینی» ـ با اینکه نویسندهٔ روایت، قصه‌اش را می‌گوید و می‌سیرد، قسمی اعتراض می‌بینیم.

اعتراض به نظامی که زاهد پیر نمایندهٔ آن است و سایهٔ ترسناک او همه‌چیز را دربرگرفته است. امّا در کتابهائی مانند «رازهای سرزمین من» و «فرار فروهر» کل ساختمان فرو ریخته است. تقدیر ناشناخته در کمین اشخاص است به‌طوری که قدرت عمل را از ایشان می‌گیرد. این همان قراروندی است که در هنگامهٔ شکستهای اجتماعی ـ از جمله هجوم اردوی مغول به ایران ـ دست‌اندرکار می‌شود تا اشخاص را به انزوا و از خودبیگانگی سوق دهد. گوئی نیروی بدی به‌طور مکرر و در کسوتهای گوناگون: به صورت ضحاک، خان‌مغول، پیرمرد خنزر پنزری، پیر زاهد و... به‌روی صحنه می‌آید و مردمان را تهدید می‌کند. چنین قراروندی درونمایهٔ زُمان «تذکرهٔ ایلیات» سیدعلی صالحی است. مکان داستان سرزمین لاله، گندم و عقاب است. زمینه، زمینهٔ زندگانی روستائی و ایلی است. تذکرهٔ ایلیات (۱۳۶۸) جنبهٔ

اساطیری هم دارد. سرزمین «لالیا» ایام خوشی داشته امّا اکنون دچار قحطی و بیماری شده است. عقاب عظیم مسین، نشانهٔ قوم گم می‌شود و یوحنا، پیرمرد کور و کر و لال، پیشگوی قوم، سقوط و ویرانی سرزمین را از پیش خبر می‌دهد و این همه مصادف است با زاده‌شدن «گلبو» فرزند دالو و تاتهٔ حکیم. ظلمت فرا می‌رسد. خان خونام، غارتگر، خودکامه با سواران خود به «لالیا» می‌آید و دختران روستا و اسب تاتهٔ حکیم، «شبدیز» میراث نیاکانی را می‌رباید، مردان را زنجیر می‌کند و یوحنا سوگ سرود خود را سرمی‌دهد:

دریغا جهان جراحت پیراهنی است که از مصیبت چاه در مشام گرگ و زمستان پوسیده می‌شود.(۱۲)

ایلیات در این زمان به سن هفده رسیده و با «لیلی» عهد نامزدی بسته امّا خان دندان‌شهوت برای لیلی تیز کرده است. ایلیات می‌گریزد و لیلی به بند می‌افتد، ایلیات بار دیگر در قصه ظاهر می‌شود امّا این‌بار به صورت معلّمی مبارز و خان خونام بدل به مأمور ساواک می‌شود. ایلیات توقیف می‌شود و به زندان می‌افتد و این قسم ماجراها مکرر می‌شود. امّا قصه سراسر نومیدانه نیست و قوم در انتظار بهروزی است، روزی که ایلیات «از پشت کوه فرا رسد، علف شفا را بیاورد. آن‌وقت، بیداری مردم و خواب همیشگی و بی‌بازگشت خان خونام است.»(۶۸)

### سه فراروند متفاوت در یک رُمان

در هر رُمان، تصویر، نام، صحنه یا صحنه‌ها و اوصافی هست که می‌تواند مفتاح مشکلی باشد که درون دانستگی نویسنده یا آگاهی اجتماعی عصری ویژه را به خود مشغول داشته است. عنوان کتاب نیز در بیشتر موارد به همین سمت و سو اشارت دارد. در مثل «جنایت و کیفر» داستایفسکی. در همین کتاب نام شخص عمده، راسکولنیکف است که به روسی به معنای «خلاف

قانون بودن» است یا «وداع با اسلحه» همینگ وی که در آن دو شخص اصلی داستان: کاترین و فردریک هردو کاملاً آگاهانه خود را در تضاد با دنیا می‌بینند، دنیائی که هم در واقع و هم به‌طور مجازی، جهانی بیگانه با انسان است. «وداع با اسلحه» به معنای ورود در جرگهٔ اشخاص حساس و شورمند است و آشنائی با آئین عشق حقیقی. یا رُمان «مورفی» بکت، «شکل خاصی از بازی شطرنج کشیده شده. نویسنده برای این که پوچی زندگانی را نشان بدهد، دو نفر را برابر هم نشانده و شکلی برای بازی کشیده که هردو تن را در حال باختن نشان می‌دهد.» (آینه‌ها، ۱۵۲، تهران ۱۳۷۳) در رُمان فارسی نیز در مثل سووشون را داریم که آئینی را نشان می‌دهد، بس کهن. در مناطقی که بر مرگ سیاووش پسر کیکاوس و پروریدهٔ رستم گیسو می‌بریده و زاری می‌کرده‌اند. یا در نام «آداب زمینی» آزادی به معنائی که در دورهٔ جدید از دورهٔ نوزائی به بعد عنوان شده، مُضمر است. انسان برای این‌که به آزادی برسد باید چهارچوبهای قدیمی و دست و پاگیر را بشکند. در عبارتی از متن کتاب نیز این معنا نشان داده می‌شود:

اجدادم به‌دنبال چشمهٔ آب حیات دل کوه را می‌شکافتند تا به آن چشمه برسند، از آب آن بخورند و بعد دیوارهٔ متخلخل پشت آن را خراب کنند تا به سرزمین همیشگی‌شان برسند. (۱۳۳)

در رُمان «بامداد خمار» هرجا که راوی (محبوبه، دختر اشرافی) به مردم عادی نگاه می‌کند، بدی و زشتی و نابهنجاری می‌بیند و هرجا به نظارهٔ زندگانی اشراف می‌پردازد یا در نزد آنها بسر می‌برد، خوبی سلیقه و ادب و زیبائی می‌یابد:

مادر شوهرم صبح زود رفته و کله‌پاچه... خریده بود... از جا برخاستم و دو قاب چینی از ظروف جهیزیه‌ام برداشتم، به سوی آشپزخانه می‌رفتم که دیدم مادر رحیم کله‌پاچه را در سینی مسی دمر کرده و آن را هن‌هن‌کنان از

پله‌ها بالا آورده و روی سفره کنار نان سنگک و ترشی گذاشت. ظرف در دست ماتم برد. گفتم: خانم من تازه داشتم قابها را می‌آوردم، چرا توی سینی کشیدید؟ رحیم چنان با ولع می‌خورد که اصلاً حرفهای مرا نمی‌شنید، مادرش هم دست‌کمی از او نداشت. خنده کنان پسرم را کنار خودش نشاند و گفت:

الماس جان، بیا کله‌پاچه بخور جان بگیری. ببین چه خوشمزه است!(ص ۲۳۵)

حالا به همراه محبوبه به باغ اشرافی عمویش می‌رویم ببینیم آن‌جا چه خبر است:

از این سوی اطاق بزرگ تا آن سر سفره گستردند... سبزی خوردن آوردند، دوغ و شربت، خیار تازه، انگور و گلابی محصول باغ عموجان، سفره با ماست و نان دهاتی آرایش شده بود. یکی پشت ساختمان کباب باد می‌زد و دیگری دیسهای باقلاپلو با گوشت برّه روی سفره می‌گذاشت... تماشای این منظره عزم مرا سست کرد. من به این زندگی تعلّق داشتم که وجود رحیم در آن وصله‌ای ناجور بود. می‌خواستم از میان این همه تجمّل و شکوه و جلال، این آداب و رسوم فامیلی، قید و بند اجتماعی، یک تنه علیه همه قیام کنم؟ فکرش هم بچگانه بود. از محالات بود. (۱۲۷)

در همین کتاب ـ با این که یک راوی دارد ـ به قسمی منطق گفت و گو رعایت شده است. برای خانوادهٔ بصیرالملک ـ پدر محبوبه ـ رحیم نجار لات، آسمان جل، بی‌سرو پا و بچه مزلّف است. حتی خود محبوبه نیز او را در قیاس با خواستگاران اشرافیش، پست و حقیر می‌بیند، و در مجادله با رحیم می‌گوید:

خفه‌شو، اسم پدرم را نیاور. دهانت را آب بکش. تو لایق نیستی کفشهای پدرم را هم جفت کنی. مرتیکه بی‌همه‌چیز بی‌آبرو.

رحیم پاسخ می‌دهد:

بی‌همه‌چیز پدرت است. بی‌آبرو پدر پدر سوخته‌ات است که اگر آبرو داشت، دختر پانزده‌ساله‌اش پاشنهٔ دکان مرا از جا نمی‌کند. (۲۶۹)

در مکالمهٔ محبوبه و مادر شوهرش این منطق روشن‌تر می‌شود... محبوبه از عروسی منصورخان با دختر آقای گیتی‌آرا که مرد دانشمندی است سخن می‌گوید. مادر رحیم نمی‌فهمد دانشمند یعنی چه. بنابراین محبوبه می‌خواهد با زبان خود پیرزن با او صحبت کند. «مادرش هم شازده است.»

پوزخندی زد: آهان از همان شازده قراضه‌ها!؟

نیش‌زبانش سخت دردناک بود. پرخاشجویانه گفتم: حالا دیگر خانم گیتی‌آرا شازده‌قراضه شد. یک تهران او را می‌شناسند.

انگار پاسخ را در آستین داشت... قری به سر و گردن داد وگفت: خوب، حتماً دختره یک عیبی داشته. (۲۴۸) عجیب است که زیور بنداندار ـ مادرشوهر محبوبه به رغم نادانیش از وضع شهر تهران و روابط خانواده‌های اشرافی ـ مطلب را درست حدس زده زیرا نیمتاج خانم دختر آقای گیتی‌آرا دختری است مسن و آبله‌رو و بسیار زشت که در بازار ازدواج هیچ خریداری ندارد.

«بامداد خمار» روایت زندگانی دختری است که مدلول این شعر «شب شراب نیرزد به بامداد خمار» قبول ندارد و بی‌ملاحظه خانهٔ پدری را وامی گذارد و زن رحیم نجار می‌شود. شراب شبانه می‌طلبد و ازبامداد خمار بیمی ندارد. شب عروسی او در خانه‌ای محقر که پدرش به اسم او کرده بدون حضور خویشان، سوت و کور می‌گذرد، در حیاط فسقلی خانه حوض کوچکی است با آب سبزرنگ لجن‌بسته، کف اطاق‌ها با قالی خرسک فرش شده، و اطاق بزرگتر با پردهٔ گلدار به نسبت زیبا ولی ارزان‌قیمت تزئین شده و کمی وسائل که همراه محبوبه کرده‌اند. بیچاره محبوبه که از «بهشت اشرافیت» به «دوزخ زندگانی عوام» سقوط کرده و چیزی نمانده است که عشق شورانگیز

خود را به رحیم فراموش کند:

بالای طاقچه، یک چراغ لاله و یک آئینهٔ کوچک و شانه گذاشته بود. من عروسی بودم که حتی آئینه و شمعدان نداشت. (۱۷۵)

در تقابل با این دختر اشرافی رُمان بامداد خمار می‌توان از مارال «کلیدر» دولت‌آبادی، مادر راوی «سالهای ابری» درویشیان، فرنگیس «در شب ایلاتی عشق» (۱۳۷۱) خاطرهٔ حجازی، سخن گفت. در «شب ایلاتی عشق» سه فراروند متفاوت: وضع زندگانی ایل نیو ـ ایلی کو درمیان یکی از ایلات بزرگ لرستان [وضع عمه خارا، اساره، شاه‌طلا، زیتون...]، وضعیت ایلات بزرگ و روابط آنها با هم، هجوم اردوی نظامی دولتی به سرداری امیرلشکر حمیدی [سرلشکر احمدی معروف به قصاب لرستان] به ایلات و نابودی آنها... به روی صحنه می‌آید. البته این سه فراروند به‌خوبی با یکدیگر جوش نخورده و عناصر غیرداستانی سیر حوادث آن را سدّ می‌کند. در این کتاب سه‌زن شاخص‌اند: عمه خارا، زیتون و فرنگیس. فرنگیس زن سهراب و خواهر سردار انتظام است. این زنها همچون سرزمین پربرف و کوهستانی لرستان سخت و مقاومند. سهراب برای عقد صلح به سیاه چادر رحمان خانی‌ها می‌رود و آنها او را سر سفرهٔ صلح می‌کشند. فرنگیس پس از سوگواری بر مرگ سهراب و بریدن گیس خود به فکر انتقام می‌افتد:

بحری [اسب سهراب]ـم می‌کوبید و بی‌تابانه شیهه‌های دلخراش می‌کشید... فرنگیس به چادرش دوید. قطار فشنگش را بست. تفنگش را برداشت و نعره‌زنان به‌طرف بحری دوید. سوارش شد... و به قصد کشتار طایفهٔ رحمان خانی به دشت زد... هنوز زیاد دور نشده بود که گلولهٔ اول از تفنگ سربازی که بیش از هرچیز از نعره‌های فرنگیس ترسیده بود شلیک شد و به بازوی او نشست و گلولهٔ دوم، سینه‌اش را سوراخ کرد.(۲۱۸) مراسم و عادتها و روش زن ایلاتی با رسم و روش زن شهری از زمین تا آسمان تفاوت

دارد. در مثل ازدواج فرنگیس و سهراب چنان خشونت‌آمیز است که بی‌تردید در مخیّله زن شهری نمی‌گنجد. فرنگیس و سهراب در کوه و کمر باهم رویاروی می‌شوند؛ امّا فرنگیس مهاجم را که همان سهراب است نمی‌شناسد، تیرگی آغاز شب فرا رسیده:

فرنگیس چرخی زد و سینه به سینهٔ کوه‌ها نعره کشید: به تو هم می‌گویند مرد؟ دل‌سنگ بی‌مروّت خودت را نشان بده تا یک تیر به مغزت خالی کنم. هنوز حرفش تمام نشده بود که گلوله‌ای پیش‌پای اسبش شلیک شد...

فرنگیس نیز تیراندازی می‌کند ولی مهاجم دست‌بردار نیست و او را غافلگیر می‌کند و خود را به سوی او می‌افکند، سیلی مرد چنان محکم است که فرنگیس حس می‌کند دندانهایش ریخته. به زمین می‌افتد و با تعجب از خود می‌پرسد چرا این‌جا هستم؟ دست مرد که در سیاهی به رتیلی می‌ماند روی تنش می‌دود... با چنین کارهای خشونت‌آمیزی است که فرنگیس مرد خود ـ سهراب ـ را پیدا می‌کند. شوخی‌های اینها هم طور دیگری است:

سهراب می‌گوید: خیلی دوستم داری؟

ـ نه اصلاً دوستت ندارم. می‌خواهم سر به تنت نباشد.

به این ترتیب فرنگیس سرکش و خشن رام و زن سهراب می‌شود:

وقتی سواران به اردوگاه داماد رسیدند، دست از تیراندازی برداشتند. از اسبها پیاده شدند و شور خود را بانوای سُرنا و دهل و کمانچه دررگهای رقص جاری کردند. سهراب به‌طرف عروس رفت. دستهایش را دور کمر او حلقه کرد. او را از اسب پائین آورد... زنان هلهله کردند و به‌دنبال آن‌دو به حجله یا «چیت‌جا» خرامیدند.(۱۴۵)

در زمین سخت لرستان است که این زنان بزرگ می‌شوند و بیشتر آنها در سواری و تیراندازی و کار زراعی و دامداری دست کمی از مردان ندارند. اساره که خانواده‌اش را در جنگی ایلی از دست داده و عمه خارا و زیتون...

دست تنگ و فقیرند امّا در هرحال غرور خود را حفظ می‌کنند، مرگ و زندگانی و فقر را درکنار هم احساس می‌کنند:

خارا خم شد، گیاهی را از ریشه درآورد، ساقهٔ سیب‌زمینی مانندش را فوت کرد و آن را در دست اساره گذاشت. او هم فوراً دندان گرسنه‌اش را در مائده زمینی فروکرد... عمه سخت به فکر فرو رفته بود... یادش آمد که مادرش هم شکم او را با همین‌چیزها پر می‌کرد. خیلی که سفره‌شان رنگین بود نان و ماست داشتند. نانی که از نازکی به شیشه می‌مانست و هر دانه‌اش یک لقمهٔ او و خواهر و برادرهایش می‌شد. زمستان می‌آمد و روزهائی می‌رسید که دیگر کنگر و عناب و گیرچ و بلوط پیدا نمی‌شد. ذخیرهٔ آردی که پس از پرداخت اجارهٔ سنگین زمین باقی می‌ماند وسط سرمای سخت لرستان ته می‌کشید. آن‌وقت مجبور می‌شدند محصول سال بعد را به گرو بگذارند و درست وقتی که قیمتها بالا می‌رفت وام بگیرند و قرضشان را زمانی پس بدهند که قیمتها پائین می‌آمد.(۲۸)

در زمینهٔ وضعیّت روستا و روستائیان رُمانهای دیگری نیز نوشته شده که در بخشهای بعدی مطرح خواهد شد و این جمله است شادکامان درهٔ قره‌سو (افغانی) و چراغی بر فراز مادیان کوه (منصور یاقوتی).

فضای داستانی برخی از رُمانهای ما فضای روستائی است و از این‌رو این داستانها به رُمانس بیشتر همانندند تا به رُمان. امّا قصه‌هائی نیز داریم که به مشکل و تحولات شهری می‌پردازند. بخشی از وقایع «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ» زین‌العابدین مراغه‌ای در شهرهای مشهد و تهران می‌گذرد و ویژگی‌های اوضاع و احوال آن روزگار را به نمایش درمی‌آورد. در «تهران‌مخوف» مشفق کاظمی، ما در شهر تهران هستیم و روابط خانوادگی و اداری اواخر عهد قاجار را مشاهده می‌کنیم. درونمایهٔ قصه عبارت از عشقی سوزان است بین پسری و دختری که خویشاوند یکدیگرند امّا چون پسر فقیر است دستش از وصل کوتاه می‌ماند. پدر دختر می‌خواهد با خانواده‌ای متنفّذ پیوند داشته باشد و به آلاف و الوفی برسد، پس دخترش را به زور ناچار می‌کند با پسر شاهزاده‌ای ازدواج کند. در رُمان «زیبا» نیز ازدواجی مصلحتی از این دست پیش می‌آید «حسین مزینانی» برای تحکیم موقعیت اداری خود با دختر یکی از کارمندان عالی‌رتبه وزارت داخله ازدواج می‌کند و طبعاً این ازدواج حاصلی جز شوربختی ندارد.

رویدادهائی از این قبیل نشان‌دهندهٔ حاکمیتی پدر سالارانه است. سلسله‌مراتب (پایگان) اجتماعی پدرسالاری، هرمی است که شالودهٔ آن در

دل خانواده قرار دارد و هرم یاد شده از این‌جا می‌بالد. مرد حاکم خانه و سرپناه آن است. پسر بر دختر مقدّم است و می‌تواند به او حکم کند. زن باید مطیع مرد باشد و از او فرمان ببرد. زن در جامعهٔ فئودال و پدرسالار کنیز است و والدهٔ آقامصطفی وسنگ زیرین آسیا، نه همسر مرد. و نیز دختر خانواده باید چشم و گوش بسته زن کسی شود که پدر می‌خواهد و به اصطلاح به آنچه مصالح خانواده اقتضاء دارد، تن‌دردهد.

تحولات عصر جدید در شرق و غرب این وضع را بهم می‌ریزد. عشقهای سوزان دوران فئودالی و روابط خانوادگی این دوره به واسطهٔ پیدایش طبقه‌های جدید وگسترش روابط تازه، جای خود را به عشقها و روابطی از نوع دیگر می‌دهد در مثل در رُمان «خانوادهٔ گالا و لیف» [ترجمهٔ فارسی «میراث شوم»] دختر بانوی خانه با مرد دلخواه خود ازدواج می‌کند و از خانهٔ پدری رانده می‌شود. دختران خود او هم پس از رسیدن به سن رشد، از زندگانی در روستا به‌ستوه می‌آیند برخلاف میل مادربزرگ راهی شهر می‌شوند و به سلک هنرپیشه‌های سیّار می‌پیوندند. زندگانی بی‌بندوبار هنرپیشگی ایشان را فرسوده می‌سازد و یکی از آنها خود را می‌کشد و دیگری خسته و بیمار به روستا و خانهٔ دائی خود پناه می‌برد.

در چشمهایش بزرگ علوی، فرنگیس را داریم که در جستجوی شوهر مطلوب به این در و آن در می‌زند. حساسیت زیاد و زندگانی اشرافی به او امکان می‌دهد به دنبال امیال خود بدود. پدر او را برای تحصیل نقاشی به پاریس می‌فرستد و او در آن‌جا در دائرهٔ روابط عاشقانه‌ای می‌افتد که با روحیهٔ دختری شرقی مناسبتی ندارد. پسر جوانی به نام دوناتللو (ایتالیائی) عاشق او می‌شود ولی فرنگیس که در پی چیز دیگری است، او و عشق او را جدّی نمی‌گیرد و دوناتللو خود را می‌کشد. سپس به ایران می‌آید و با دیدن استاد ماکان به او دل می‌بندد و به سیاق روش زندگانی فرنگی، عشق خود را بر استاد

عرضه می‌کند. امّا استاد با اینکه فرنگیس را دوست دارد، نمی‌تواند با وی ازدواج کند. او درگیر مبارزه‌ای سیاسی است و باید همه‌چیز حتی عشق فرنگیس را نیز در این راه به «داو بگذارد.»

در جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور با وضعی جدید روبرو هستیم. «هستی» دختری از طبقه متوسط دو خواستگار دارد و هستی در آغاز نمی‌تواند یکی را برگزیند و دیگری را رد کند. میل دل او به جانب پسری است مبارز ولی فقیر، با این همه «هستی» پس از مدتی تردید جوان دومی را که ثروتمند است انتخاب می‌کند. این قسم کردار، نشان‌دهندهٔ دگرگون‌شدن تدریجی روابط است. مهین «تهران‌مخوف» چون نمی‌تواند حکم پدر را نادیده گیرد، از خانهٔ پدر می‌گریزد [رضایت می‌دهد پسری که وی را دوست دارد او را برباید] ولی هستی چنین اجباری ندارد و با چشم باز با جوانی ثروتمند ازدواج می‌کند زیرا به این ادراک رسیده است که ثروت مرد جوان می‌تواند او را خوشبخت سازد.

در «بامداد خمار» فتانهٔ سیدجوادی دقیقاً همین فرارونده به‌نمایش درآمده است. محبوبه برخلاف سنت خانوادگی و میل پدر و مادر، زن کارگری می‌شود که هیچ سنخیتی با او ندارد. ناهماهنگی وضع دو خانواده در سرنوشت محبوبه تأثیر قاطع دارد و پس از دوران «شیرین ماه عسل» بروز می‌کند و سرانجام محبوبه با تنی و روحی بیمار به خانهٔ پدری پناه می‌برد.

رُمان‌نویسان ما به این مشکل توجّه و عنایت دارند و می‌کوشند ژرفای روابط را بکاوند. در «جزیرهٔ سرگردانی» این مشکل در زمینهٔ تحولات سیاسی دههٔ ۴۰ و ۵۰ قرار داده شده است. در «سمفونی مردگان» عباس معروفی، خانواده‌ای سنتی در شهر اردبیل، از درون دچار تنش می‌شود. آیدین برخلاف میل پدر می‌خواهد شاعر شود و در تنازع با پدر ناچار می‌شود خانواده را ترک کند و با دختری ارمنی به نام سورملینا ازدواج می‌کند ولی با این همه به مطلوب

خود نمی‌رسد و در کشاکش سیاست، عشق، شعر و حسد برادر از بین می‌رود.

البته طرح مشکل چیزی است و به نمایش درآوردن آن چیز دیگر. بسیاری از قصه‌نویسان ما مسأله را طرح می‌کنند امّا به صورت آشکار و گزارشی نه به صورت هنری، یکی از این قصه‌ها که صورت گزارش دارد کتاب «درازنای شب» جمال میرصادقی است و درونمایهٔ آن جدال دو نسل است. این درونمایه در ادب غرب نیز منعکس شده. نمونهٔ کلاسیک آن «پدران و پسران» تورگینف نویسندهٔ روس و نمونهٔ مدرن آن «تصویر هنرمند در مقام مردی جوان» نوشتهٔ جیمزجویس نویسندهٔ ایرلندی است. در رُمان «آرتامانوف‌ها»ی گورکی نیز مراحل رشد خانواده‌ای بورژوا ترسیم می‌شود. پدر برحسب سنت می‌خواهد پسرش ـ ایلیا ـ راه او را برود و ادارهٔ کارخانه را به‌دست گیرد امّا «ایلیا» نمایندهٔ نسلی جدید است و می‌خواهد خود در زندگانی راه خود را انتخاب کند و زمانی که پدر، پسر را سرزنش و تهدید می‌کند، شکاف بین این دو دهان باز می‌کند. استیفن سرگردان و آوارهٔ رُمان «تصویر هنرمند در مقام مردی جوان» جویس، فرزند رهاشدهٔ سایمون دیدالوس، معرف دورهٔ جوانی خود نویسنده است که به‌واسطه سخت‌گیری خانواده و مدرسهٔ یسوعیان دابلین، بر ضد پدر، جامعه و هنجارهای کلیسائی سر به شورش برمی‌دارد. پدر تنی خود را تحقیر می‌کند تا به «پدر آرمانی» برسد. استیفن احساس می‌کند که پدر تنی‌اش، پدر واقعی او نیست. پس وی از کجا آمده و اصلش از کجاست؟ در رُمان «یولیسس» نیز همین جستجو و گریز در کار است و زمانی که استیفن به لئوپولدبلوم می‌رسد، گوئی در میان همهمه‌ها و آشوبهای عصر جدید، به پدر حقیقی خود رسیده است.

### نگاهی سطحی به جدال نسل‌ها

این درونمایه در رُمانهای ما نیز طرح شده است. نمونه‌هائی که در این

زمینه می‌شود به دست داد کم نیست و در این زمینه، قصه‌های «سفر شب» بهمن شعله‌ور، «درد سیاوش» اسماعیل فصیح، «و «درازنای شب» جمال میرصادقی... در خور یادآوری است. در این جا باید یادآوری کرد که تنش و جدال دو نسل در دو سه دههٔ اخیر تشدید شده امّا رُمانهائی که بتوانند ابعاد چندگانهٔ آن را بکاود پدید نیامده. البته نویسندگان رسمی می‌کوشند این مشکل را به قسمی طرح کنند ولی به صورتی کژ و مژ، به صورتی که نه سیخ بسوزد نه کباب و در واقع می‌خواهند مشکل را در چهارچوب باورها و سفارشها، بگنجانند. سریال تلویزیونی «پدرسالار» که در سال ۱۳۷۴ به نمایش درآمد، نمونهٔ شاخص این گرایش است. این را نخست بگوئیم که زمینهٔ کار فیلمنامهٔ «پدر سالار» هم بومی و هم طرفه است، امّا نویسنده به حاق مطلب نرسیده است یا نخواسته است برسد. داستان «پدرسالار» حکایت‌کنندهٔ زندگانی مردی است فعال و کوشا که نخست رانندهٔ درشکهٔ یکی از افراد متمکّن بوده و سپس به سبب کفایت و درستی خود داماد ارباب می‌شود. ارباب می‌خواهد دختر بزرگش را به او بدهد ولی او دختر کوچکتر را می‌خواهد و همین موضوع سبب می‌شود که بعدها خواهر بزرگتر، شوهر خواهرش را سخت منفور بدارد و بر ضد او توطئه کند. این حضرت‌خان در کارهای خود موفق می‌شود و از کارگری به اربابی می‌رسد. در خانهٔ قدیمی با فرزندان و عروس‌هایش زیست می‌کند. فرزندانش را به کار می‌گمارد و کارهای خود و خانواده و بستگانش را سر و سامان می‌دهد. در محلهٔ قدیمی مسکن خود شهرت و احترام دارد. خویشان و فرزندان او هم او را احترام می‌کنند و دوست دارند و هم از او می‌ترسند. همسرش روی حرف او حرف نمی‌زند و او را سرور خود می‌داند. پسرهایش هرچه را که او بگوید اطاعت می‌کنند و در سایهٔ او می‌زیند وضع بدین منوال است تا سر و کلهٔ عروس تازه پیدا می‌شود. نامزد پسر کوچک خانه و دختر برادر «حضرت‌خان» برحسب رسم خانواده

باید به خانهٔ شوهر بیاید و از الطاف پدر او بهره‌مند شود. این دختر درس خوانده و کارمند شرکت است و نامزدش رانندهٔ تاکسی است و هردو باهم تفاهم دارند. ماجرای قصه زمانی به اوج می‌رسد که عروس رودرروی پدرشوهرش می‌ایستد و خواهان زندگی مستقل می‌شود. دیگ خشم «خان» به جوش می‌آید، پسرش را می‌زند و عروسش را از خانه می‌راند و بعد موجب اخراج او را از شرکت فراهم می‌آورد. در این ماجرا پای خواهرزن نیز به میان می‌آید و او موقع را برای ضربه‌زدن به خان و تشفی کینهٔ دیرینه مناسب می‌بیند. خویشان و فرزندان خان به‌تدریج از گردش پراکنده می‌شوند و او و مادر خانواده تنها می‌مانند. خان به درخواست مکرر همسرش با مصالحه با فرزندان بی‌اعتنائی می‌کند و در ورطهٔ تنهائی و بیماری درمی‌غلطد و سر و کارش به بیمارستان می‌افتد. از این پس فرود قصه آغاز می‌شود و پس از مبالغی تنش و کنش و واکنش، کارها به سامان می‌آید و فرزندان با پدر آشتی می‌کنند و به خانهٔ پدری باز می‌آیند و پسر کوچکتر و همسر آیندهٔ او اجازه می‌یابند خانه و زندگانی مستقل داشته باشند.

به‌نظر من زمینهٔ کار یعنی جدال دو نسل ـ به قسمی می‌توانست آنچه را که امروز به‌ویژه در شهرهای بزرگ می‌گذرد، به نمایش درآورد. این فیلمنامه برخلاف بسیاری از سریالهای دیگر برگرفته شده از زمینه‌های بومی است. منطقی است که با پیدایش شهرهای جدید و راه و رسمهای تازه بین دو نسل کهن و نو جدالی درگیرد و تخاصم‌هائی بروز کند اعم از اینکه پس از گذشت مدتی حل شود یا نشود و فیلمنامه هم همین را می‌گوید. امّا آنچه اثر یاد شده فاقد آن است قدرت خلاقه و تخیّل است. نویسنده در هرگام می‌کوشد از راه‌های کوبیده شده و بی‌دست‌انداز بگذرد و اگر در صحنه‌ای حرفی به سود نسل جوان گفته در صحنهٔ بعد مطالبی به سود و پسند نسل کهن بگوید، برای نشان دادن این که اشخاص نمایش به مناسک پای‌بند هستند بجا یا بی‌جا

تمسک ایشان را به آن مراسم به‌شدّت و حدّت مکرر کند، صحنه‌ها و گفت‌وگوهای مشابه را به صحنه‌های دیگر به قسمی دیگر، بار دیگر به روی صحنه آورد، و به ویژه کوشش نویسنده برای راندن ماجرا به پایان خوش همه‌جا چشم‌گیر است و او نتوانسته است به شیوه‌ای منطقی و هنری به حل مُعضل ممیزی برسد، ناچار در هرگام چیزی ضروری و واقعی را حذف می‌کند و پنداشتها و گمانه‌زنی‌ها و اخلاقیات رایج را جانشین آنها می‌سازد. گفت‌وگوهای اشخاص فاقد عمق عامل روان‌شناختی و مهارتهای کلامی است. در واقع در بیشتر اوقات اشخاص فیلمنامه به‌رغم اختلافها و تضادهای خود همه یک‌جور حرف می‌زنند و عقائدی مشابه هم دارند، همهٔ آنها لفظ‌قلم حرف می‌زنند، کاری به کار مسائل سیاسی و فلسفی ندارند و البته به رسم فیلمهای فارسی همه سرهم داد می‌کشند و لحظه‌های دراماتیک را به صورت اعمال خشن فیزیکی به‌نمایش درمی آورند یا به مسائل مبتذل می‌پردازند (یاد فیلم گنج‌قارون چند دهه پیش افتادم که پرسوناژ فیلم ـ که پیش‌تر کشتی‌گیر بود ـ به هنگام خوردن دیزی دست به سوی پیاز دراز کرد و چون دید پیاز را پوست نکنده‌اند با مشت بر آن کوبید و قطعه‌های پراکنده را با ترید تناول فرمود و موجبات انبساط‌خاطر تماشاگران را فراهم آورد!) این عیوب سبب شده است که نمایش پدرسالار ـ به رغم زمینه واقعی‌اش ـ در بسیاری از صحنه‌ها مضحک از آب درآید.

داستان «درازنای شب» پدر صادق فیلمنامهٔ «پدرسالار» است. منتهی در «پدرسالار» مشکل عمدهٔ نویسنده این است که موضوع اثر خود را مناسب با سفارش «اداری» می‌کند و در «درازنای شب» مشکل عمده، ناتوانی نویسنده در مقام «رُمان‌نویس» است که خود را نشان می‌دهد. در «سفر شب» جوانی به نام «هومر» در خانواده‌ای مرفه (بورژوا) زاده می‌شود و در برابر روابط و معیارهای کهن عصیان می‌کند ولی در پایان کار به طبل بیعاری می‌زند و

همه‌چیز را به مسخره می‌گیرد. در «درازنای شب» نیز جوانی بر ضد پدر و خانواده عصیان می‌کند و در آخرسر پدر را کتک می‌زند و از خانهٔ پدر می‌گریزد. آن هومر همان بهمن شعله‌ور است [که البته هیچ شعله‌وری هم نداشت و تیری در تاریکی رها کرده بود!] و این کمال «درازنای شب» همان جمال میرصادقی است که هرچه هست رُمان‌نویس نیست.

«درازنای شب» یکی دیگر از مصادیق درازنویسی قصه‌نویسان امروزی ماست. داستانی که دست بالا، می‌بایست در بیست سی صفحه نوشته می‌شد در ۲۳۷ صفحه با حروف ریز سر از چاپ بدر آورده است. هیچ‌چیزی که بتوان آن را کشف نویسنده از واقعیتهای غامض دهه‌های سی و چهل دانست در کتاب دیده نمی‌شود. نویسنده در بیشتر قصه‌های خود دلمشغول «صورت» و «زبان» داستانی است و به دلیل محدودیت تجربه، مایهٔ واحدی را به صور گونه‌گون مکرر می‌کند. نخستین قصه‌های او که در مجموعهٔ «شاهزاده‌خانم سبزچشم» (۱۳۴۱) گرد آمد از گرما و کشش و تازگی خوبی بهره داشت. گرچه نویسنده به قسمی از روش تصویر نامستقیم و شیوهٔ سیال ذهن ـ و به ویژه از فاکنر تقلید می‌کرد، باز لحظه‌های مؤثری از زندگانی مردم فقیر یا میانه حال جامعه بدست می‌داد. امّا او نیز مانند چوبک با دو سه کتاب اولی خود به پایان خط رسید و متوقف شد. میرصادقی در «درازنای شب» می‌کوشد تجربه‌ای سطحی و بس محدودی را به صورت «بحران معنوی و زیستی» دهه‌ای معین به نمایش درآورد ولی هم در عرصهٔ بیان و هم در حوزهٔ موضوع... ناموفق می‌ماند.

شخص عمدهٔ داستان «کمال» نام دارد و فرزند بازاری ثروتمند و گذشته‌گرا و بی‌گذشتی است. این مرد از همان آغاز قصه فردی، پولدوست، فحاش و سختگیر معرفی می‌شود که به پیروی از روش نیاکانی می‌خواهد پسر بزرگش کاسب شود و پول دربیاورد: «همین‌قدر که خوانده بسش است، بیشتر

می‌خواهد چه کند؟ من که شش کلاس بیشتر درس نخوانده‌ام مگر تو زندگیم مانده‌ام؟ این مدرسه‌ها دین و ایمان بچه‌ها را خراب می‌کنند» (۱۸ و ۱۹) مدتی بعد که کمال بزرگتر می‌شود، نظر پدر را بدین‌گونه انکار می‌کند: «خیال می‌کنند پسر بزرگ می‌کنند تا استفاده‌اش را ببرند بدون اینکه بدانند همه‌چیزشان تجارتی شده، باید روی کاری سرمایه گذاشت که ضرر نداشته باشد. فکرش دل آدم را بهم می‌زند»(۱۵۰)

اوصافی که از این پدر و پسر بدست داده شده و «گفت‌وگو»ی آنها سراسر انشائی و کلیشه‌ای است و در مجموع در سطح حرکت می‌کند. در مثل پدر کمال، مصطفی، عازم زیارت است. شبهای جمعه حمام می‌رود، موهایش را حنا می‌بندد و از این قبیل. بعد سر و کلهٔ مادر پیدا می‌شود که لابد برای ایجاد نوعی تضاد با شوهرش درمی‌افتد که بهتر است کمال درس بخواند و دکتر و مهندس شود تا دیگر زن حاج‌عبدالله نتواند در برابر وی قُمپز در کند که بچه‌های من درس می‌خوانند و دکتر و مهندس می‌شوند.

افزون بر این نویسنده خود را در سیمای کمال می‌بیند [مادر کمال به وی گفته بود مادرجان قربان قد و بالات بروم، درسهات را بخوان که رفوزه نشوی ص۱۸] و به قسمی مجیز خود را می‌گوید. این کمال چنانچه از نامش پیداست، اسباب حُسن را به کمال دارد! درسخوان است، در ریاضی نمرهٔ اول است، مادر قربان صدقه‌اش می‌رود، محجوب و عفیف است و از همه بالاتر آواز خوش دارد و با این همه خوبی‌ها می‌تواند ناز بر فلک و فخر بر ستاره کند. در شبهای روضه‌خوانی به مرد و زن چای می‌دهد و همه از کمال و ادبش تعریف می‌کنند. با این حال زمانی که نوبت چای دادن به زنها می‌شود، دچار هیجان می‌شود، تاب نگاه خیره آنها را نمی‌آورد و زمانی که او را وشگون می‌گیرند از جا درمی‌رود.

این جوان محجوب، خوش‌آواز و زیر تاپو بزرگ شده با پسری اشرافی

به‌نام منوچهر آشنا می‌شود. منوچهر جوانی است اهل تفریح، دوست‌داشتنی، از خیلی اسرار باخبر است، کتابهای عشقی می‌خواند، «پارتی» می‌دهد و ورق‌بازی می‌کند. پای کمال به خانهٔ اشرافی منوچهر باز می‌شود و زمانی که می‌شنود منوچهر و دوستانش صفحه می‌گذارند و می‌رقصند، حیرت می‌کند و به آنها می‌گوید این کار گناه دارد. کمال که در خانهٔ پدری جز تلخی و آزار ندیده و زندگانی راکدی داشته، جذب محیط و فضای جدید می‌شود. در خانه پدری می‌بیند که مصطفی به همسرش می‌گوید «جای زن در خانه است و تو حق نداری بدون اجازه من بیرون بروی.» ولی در خانهٔ منوچهر رسم دیگری در کار است. در این‌جا اسباب تجدد همه جمع است. خانهٔ منوچهر فضائی بازدارد. جوانه‌های درختان تبریزی و بید و افرا زیر نور خورشید می‌درخشد. بوی سبزه و گیاه، باغ را پر کرده است. کمال در این خانه و در محفل دوستان منوچهر است که می‌بیند آنها می‌رقصند و ورق‌بازی می‌کنند. او خود را از جمع کنار می‌کشد و به زیر درختهای باغ می‌رود تا افکارش را جمع و جور کند. در همین‌جاست که سر و کلهٔ پرسوناژ زن، فرشته خواهر منوچهر، دختر باریک‌اندام و زیبا و وسوسه‌گر پیدا می‌شود. و این مقدمهٔ ماجراهائی است که هم طولانی است و هم حقیقتش را بخواهید بسیار خسته‌کننده. طبق معمول پسر بی‌تجربه و محجوب سر به زیر می‌اندازد و به خود می‌لرزد، و فرشته نیز طبق معمول با طعنه از او می‌پرسد: چیزی گم کرده‌اید؟ چرا به زمین نگاه می‌کنید؟ و کمال طبعاً سرخ می‌شود.

این بازی زیر جلکی مدتها دوام می‌آورد تا اینکه کمال و فرشته آشنا می‌شوند و در گردشها یکدیگر را می‌بینند. در حالی که در خانهٔ پدری کمال وضع دیگری برقرار است. در مثل به هنگام خوردن خوراک:

سفره پهن است. نخود و لوبیا و گوشت را با گوشت‌کوب می‌کوبند. خواهرهایش برای آبگوشت نان خرد می‌کنند و هره و کره‌شان بلند

است(۴۵)، زمانی هم که پدر رجز می‌خواند و بچه‌هایش را می‌زند، مادر کمال می‌گوید. باز این شمر به خانه آمد. توی این خانه همه باید خفقان بگیرند، غیر از این قلتش دیوان.(۴۶)

عزیز (کمال مادرش را چنین می‌نامد) برخلاف آهوخانم ـ که از سیدمیران کتک می‌خورد ـ چند سر و گردن از آقامصطفی بالاتر است و طعنه‌هائی بر او بار می‌کند که توی قوطی هیچ‌عطاری پیدا نمی‌شود. از این به بعد صفحاتی از کتاب وقف توصیف حالات بلوغ کمال است: نزهت دخترعمویش را می‌بیند و درمی یابد که او بزرگ و خوشگل شده وتکان می‌خورد، از عادات پدر بیزار می‌شود، به فرشته درس ریاضی می‌دهد و در آن باغ بزرگ اشرافی با حالات و کردارهای تازه روباروی می‌شود. این روزها کم‌کم متوجه خودش می‌شود، کفشش را واکس می‌زند، تنها کت و شلوار نوش را می‌پوشد، به‌ظاهر خود سخت توجه دارد.

در این‌جا نویسنده برای پیش‌برد داستان و تمهید ختامی مناسب بر «شخصیتی تازه» به الگوی اشخاص عمدهٔ رُمان «پدران و پسران» تورگینف، وارد قصه می‌کند. این شخص محمود، دوست منوچهر است و چند سال بزرگتر از او، با خانواده‌اش بهم زده. هم درس می‌خواند و هم کار می‌کند و باور دارد:

خانواده تکیه‌گاهی بیهوده است. آدم باید کار خودش را بکند و راه خودش را برود و روی پاهای خودش بایستد(۵۳)

آشنایی با تجدد اشرافی و با زندگانی منوچهر و دوستانش ـ که سینما می‌روند و میهمانی می‌دهند و می‌رقصند ـ از سوئی و محیط بازاری و قدیم خانهٔ خودش، کمال را دچار سرگشتگی می‌کند. وقتی زنی را می‌بیند احساس لذّت می‌کند سپس دچار احساس گناه می‌شود. از زندگانی نو در هراس است و با این همه به سوی آن کشیده می‌شود. وقتی سرانجام با فرشته به سینما

می‌رود احساس می‌کند تب کرده است. گوش‌هایش صدا می‌کنند، قلبش به‌شدت می‌طپد. تصاویر سینمائی از برابر چشمش رژه می‌روند و او ارتباط آنها را درنمی‌یابد و حتی چندبار زمانی که تصویرهای وحشت‌آور بر پرده ظاهر می‌شود، از جا می‌جهد و داد می‌کشد. در این‌جا نویسنده برای درست کردن شخصیتی کاملاً «دراماتیک» و در باطن برای بوجود آوردن شخصیتی کاملاً دست و پا چلفتی و بی‌خبر از همه‌جا، صحنهٔ زیر را می‌آراید:

کمال می‌پرسد: آن دختره و پسره را می‌گویم. بعد هم با هم عروسی می‌کنند؟

منوچهر می‌خندد: معلوم است دیگر. بعد هم بچه پس می‌اندازند و می‌میرند.

کمال: می‌میرند. هاه گفتی می‌میرند؟

منوچهر با فریاد: نه بابا، به این زودی نه. بعد از پنجاه سال شاید هفتاد سال دیگر، وقتی که دیگر همه فراموششان کرده‌اند و تو «هالی‌وود» بازنشسته شده‌اند.

کمال در فکر فرو رفته: اصلاً آدم خیال می‌کند آدمهای راست راستی‌اند. راست راستی زنده‌اند!

اما پدر کمال می‌گوید: سینما عفت اشخاص را از بین می‌برد. کسانی که سینما را درست کرده‌اند می‌خواهند این‌جا را هم کافرستان کنند.(۶۵)

فکر می‌کنید این ماجرا از آن کدام مکان و زمانی است؟ از وصفی که نویسنده به‌دست می‌دهد باید در شهرکی پرت در اوائل دورهٔ رضاشاهی باشد امّا خیر، این‌طور نیست. ماجرا در دههٔ چهل در همین تهران روی می‌دهد و کمال که گوئی از پشت کوه قاف آمده تا این تاریخ نه از سینما چیزی شنیده و نه خوانده. او دربارهٔ مسائلی از این دست در بی‌خبری محض بسر می‌برد. پیداست که چنین شخصی نمی‌تواند شخص عمدهٔ رُمانی باشد که سیزدهٔ دو

نسل را مجسّم می‌کند. دورنمات گفته است: «دو نفر که در شرایط عادی با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند و قهوه می‌نوشند، موضوع قصه و نمایشنامه نمی‌توانند باشند. درام زمانی آغاز می‌شود که بدانیم در فنجان یکی از این دو نفر زهر ریخته‌اند.» گورکی نیز می‌گوید واقعگرائی صرف و ترسیم رویدادها به همان صورتی که روی داده رئالیسم را می‌کشد. پس این شرائط نادره است که داستان می‌آفریند و نمایش خلق می‌کند. داستان اساساً به رویدادهای نادره می‌پردازد. موضوع‌های عادی و متعارف، شخصیت‌های معمولی را نمی‌توان به عرصهٔ داستان آورد مگر این که در آنها چیزی نادره اکتشاف شود. در رُمان «تصویر هنرمند در مقام مردی جوان» اصل ماجرا وصف دوران بلوغ استیفن و درگیری او با سنت و خانواده بسیار ساده است، اما ماجرا در هالهٔ دیگری پوشانده شده است. جویس با شیوه‌ای میان‌مایه و ناتورالیستی، استیفن را با قسمی رؤیت و تجلی Epiphany روباروی می‌سازد که مشابه تجلی و ظهور عیسی مسیح بر حواریان اوست. جویس تابش شدید و سداوم ادراکی را که گویا برای استیفن پیش‌پا افتاده‌ترین اشیاء را با اشراق و روشنی درمی‌آورد وصف می‌کند. حالت استیفن و وضع او حاکی از تأمّل و رمز و راز است و سخن از کلماتی می‌کند با معانی چندپهلو مانند کلمه‌های «سرد» «تابش» و... امّا در نوشتهٔ میرصادقی عبارتها و کلمه‌ها از بار معانی داستانی خالی‌اند و بر پیوستهٔ اشیاء و اشخاص می‌لغزند. نویسندهٔ «درازنای شب» با شیوه کهنه و یکطرفانه‌ای سراغ قضایا می‌رود و کمال را به‌طوری وصف می‌کند که خاطرخواه اوست نه آن‌طور که در واقع می‌توانست باشد یا آن‌طور که با تخیّل هنری تصویر گردد. حرفهای کمال و محمود که هردو از رسوم کهن و عادات پدر به تنگ آمده‌اند مشابه هم است و بسیار سطحی است. محمود که از خانهٔ پدر بیرون آمده می‌گوید: پدر و مادرها نیز تقصیری ندارند. این‌طور پرورش یافته‌اند. ما جوانها نیز باید راه خود را برویم. نباید با آنها قطع‌رابطه کنیم امّا

می‌توانیم جدا از آنها زندگانی کنیم تا حق خود را اثبات کرده باشیم.(۷۰) از سوی دیگر پدر کمال هم پسرش را کراواتی، ژیگولو، قرتی و میرزا قشمشم می‌نامد. جدال دو نسل به این صورت به نمایش درمی‌آید و به ماهیت تفاوتی با ماجراهای «پدرسالار» ندارد. کتاب «درازنای شب» هیچ عمقی ندارد. بحران دورهٔ بلوغ کمال سرسری تصویر می‌شود، در مثل نویسنده می‌نویسد که کمال ناراحت و پریشان است، خواهرهایش را کتک می‌زند، از خانه گریزان است، از پدر احساس بیزاری می‌کند و مدام با محمود سرگرم گفت‌وگوست. همهٔ حرف محمود هم این است که سنتهای گذشته [کلمه گذشته در این زمینه زیادی است]کهنه شده و چیز تازه‌ای سر جایش ننشسته، جامعه در حال دگرگونی است و دارد پوست می‌اندازد، طبقهٔ متوسط محافظه‌کارتر از طبقه‌های دیگر است.(۱۱۸)

این مطلب البته بیراه نیست ولی کار رُمان‌نویس این نیست که مطالبی از این دست را بر زبان اشخاص داستان جاری کند. کار او دراماتیزه کردن قضایاست. با حلوا حلوا گفتن دهان شیرین و شکم، سیر نمی‌شود. عنصر حرکت که از عناصر اصلی رُمان است در درازنای شب بسیار ضعیف است و تفکری که نویسنده ارائه می‌دهد از آن ضعیف‌تر است. اکنون که کمال به خانوادهٔ سنتی پشت‌پا کرده یا در حال گریز از آن است، درهای خانه‌های اشرافی خیلی زود برای او باز می‌شود چراکه آوازی خوش دارد و در همه‌جا شمع مجلس‌هاست. به‌ویژه منوسن یکی از دخترهای اشرافی کوشش دارد او را خوانندهٔ محافل اشرفی سازد. کمال می‌بیند که زندگانی تازه روز به روز او را بیشتر به خود می‌کشد و در خود حل می‌کند. زندگانی پر از لذت و خوشی و هوس و در عین حال آمیخته با حقارت و سرافکندگی. می‌بیند که دیگر از خود اختیاری ندارد و تسلیم لذتها و هوسهای ویران‌کننده‌ای شده است.(۱۹۸)

تنها صحنه‌ای که تا حدودی پذیرفتنی است و کشش دارد صحنه‌ای است

که کمال به اطاق سوسن می‌رود. در این‌جا جدال اولیهٔ این دو و «مصالحهٔ» بعدی آن‌ها به صورتی ماهرانه ترسیم شده است.

پس از این ماجرا کمال بیشتر در خود فرو می‌رود. پدر می‌خواهد دختر حاج‌اصغر را به همسری کمال درآورد و او را نزد حاج‌دباغ بکار بگمارد و کمال به خود می‌گوید:

می‌خواهد که من دباغی یاد بگیرم که بعدها برایش مداخل داشته باشم. از من طوری حرف می‌زند که انگار از الاغش حرف می‌زند. انگار مرا خریده.(۲۲۲)

کمال با همهٔ آشفتگی‌ها و پریشان‌فکری‌ها روی خط اعتدال راه می‌رود، هم با خانواده رابطه دارد هم با محفل پسران و دختران اشراف که جامهٔ جلف می‌پوشند، سیگار می‌کشند، مشروب می‌نوشند و می‌رقصند و سرانجام خود را در حلقهٔ رقص می‌بیند، جام باده سر می‌کشد و مست و غزلخوان می‌شود. روزی نیز به زیارت می‌رود و در حضور زائران احساس گنگی دارد. در انبوه مردم، به چشمهای نیازمند و صورتهای شکسته و مغموم می‌نگرد و به یاد قصهٔ معصیت‌کاران می‌افتد و درمی‌یابد چند روزیست که نماز نخوانده. در این زمان به فکر تحصیلات عالی نیز هست و به پسردائیش می‌گوید می‌خواهد دکتر [پزشک] شود و فقیران را به‌طور مجانی درمان کند. هم‌چنین در حضور و غیاب فرشته او را می‌جوید و غالباً او را به خواب می‌بیند «یکبار او را خواب دید که لباس سفید عروسی پوشیده و در کنار او نشسته است.»(۱۴۷)

### تماشای دنیا باعینک شخصی

اوج دوبارهٔ قصه، صحنهٔ رویاروئی کمال و پدر اوست. این رویاروئی که به منازعه می‌انجامد جوهرهٔ تفکر نظری نویسنده را نشان می‌دهد. پیداست که نویسنده همچنان در سطح قضایا در حرکت است:

پدر: حضرت آقا با این ریخت و قیافهٔ قرتی‌ها کجا می‌خواهند تشریف ببرند؟

مادر: رفیق‌هاش دعوتش کرده‌اند یک هفته برود ده.

پدر: برود به شرط اینکه دفعهٔ آخرش باشد. عبدالله (برادر کوچک کمال) را هم با خودش ببرد.

کمال: مگر می‌شود عبدالله ریغماسی و اسهالی را همراه خودم ببرم.

پدر: گردش مال آدمهای بیعار و بیکار است... اصلاً حق نداری پایت را از خانه بیرون بگذاری.

کمال: چرا حق ندارم، مگر من...

پدر: گُه بخور مرده‌سگ

کمال: چرا گُه بخورم؟ چرا نمی‌گذارید حرفم را بزنم.

پدر: ده پسرهٔ بی‌آبروی بی‌شرم از جان من چه می‌خواهی؟ برو از جلو چشمهام دور شو!

کمال: شما از جان من چه می‌خواهید؟ مگر مرا خریده‌اید؟ مگر من لله عبدالله‌ام؟

پدر: چی گفتی چلغوز. چی گفتی؟ به خیالت رسیده دیگر نمی‌توانم مثل سگ بزنمت تا دیگر از این گُه‌ها نخوری؟ به هیکل گنده‌ات می‌نازی؟ (۲۳۰ تا ۲۳۴)

ستیزهٔ دو نسل تماشائی است... وقتی کمال از روی تن پدرش بلند شد، صداهای التماس‌آمیز و جیغ‌های وحشت‌زدهٔ دور بر خود را شنید، بلند شده بود... شب دیروقت بود... راه درازی آمده بود... با قلبی طپان به شیشهٔ پنجرهٔ اطاق محمود زد. پنجره باز شد و سری از میان آن بیرون آمد. کمال گفت: برادر منم، آمده‌ام پیش تو.

صدای محمود بلند شد: خوش آمدی برادر...(۲۳۷)

در نقدی که در زمان انتشار کتاب بر آن نوشته بودند آمده است که «در درازنای شب تیرهٔ این سالیان، نوشته میرصادقی آئینه‌ای است از سرخوردگی و آوارگی‌های این نسل برزخی... کمال در کشاکش دو نسل، نه رومی روم است و نه زنگی زنگ. پر کاهی است بر جریان آب که گاه حشیشی از حرکت بازش می‌دارد و گاه خیزابی به پیش می‌راندش... در این سفر، کمال به گونه‌ای پوچی می‌رسد به بیهودگی و به سرخوردگی. او که سفرش جز به رنگ‌ها نیست گمان می‌برد به کشف و شهودی نائل شده خدا را و مذهب را چه در آن زمان که می‌ستاید و چه آن گاه که سر می‌خورد جز با چشم سر نمی‌بیند و به همین گونه است تصوّر و دید او از ماتریالیسم، و در پایان داستان به اطاق محمود پناه می‌برد. این تبدیل کمال به محمود یعنی استحاله، یعنی چشم باز کردن. امّا نه همین، زیرا که در طول داستان محمود را باز شناخته‌ایم، اگرچه چشم به روی اجتماع فرونبسته امّا جز به تماشا ننشسته و این یعنی روشنفکر قلابی.» (مجلهٔ سخن، رضا نواب‌پور، دورهٔ ۲۴ ص ۴۵۸ تا ۴۵۹)

در واقع نویسنده در ترسیم جدال دو نسل در عرصهٔ رُمان‌نویسی شکست می‌خورد زیرا دنیا را با عینک شخصی می‌بیند که عصیان نسل جوان را در این می‌داند که در برابر پدر پیرش بایستد و او را کتک بزند. در سراسر کتاب نه کمال نه محمود به ساختار غامض رویدادهای جامعه و تفکری که در پس پشت فرادهش‌ها ایستاده است عنایتی ندارند، نه عنایتی ندارند بلکه اساساً از آنها بیگانه‌اند. نوعی شیفتگی به شخص عمدهٔ داستان ـ کمال ـ و در واقع به شخص خود، در نوشتهٔ میرصادقی هست. جمال در این جا کمال شده ولی کمال نیز همان جمال است با همان تفکر محدود و فقدان تجربه و نرسیدن به اسلوب شاخص نویسندگی در عرصهٔ رُمان. رُمان‌نویس تفکّری را که در پس پشت رویدادها درجوش و خروش است به پرسمان می‌گذارد و آنها را در تصاویر و صحنه‌های مؤثر متبلّور می‌کند یا دنیای درونی آدمها را می‌کاود و

عمواطف متناقض بشری را نشان می‌دهد. ولی در «درازنای شب» و همانندهای آن هیچ‌یک از این کارها تعهّد نشده است و طرح داستانی آنها به اندازه‌ای سست است که هرگز از سطح به عمق نمی‌رود و از حوزهٔ توالی گاه پیوسته و گاه ناپیوستهٔ رویدادها خارج نمی‌شود، در نتیجه شرح رویدادها و ماجراهائی است گسسته بسته. زاویهٔ دید نویسنده محدود و کلامش تک‌صدائی است بنابراین هنگامی که مشکل‌های غامض زندگانی اجتماعی دههٔ چهل به صورت سرنخی به‌نظرگاه نویسنده بند می‌شود، یعنی رابطهٔ روایتگر با داستان خودش... به‌پیش‌نما می‌آید ضعف کار او در ترسیم فضا، شخصیت‌پردازی و ایجاد کشش و جذابیت داستانی نمایان می‌گردد.

در داستانهای دیگر نیز جدال با دو نسل به صورت جزئی از ساختمان اثر دیده می‌شود در مثل در «رُمان ترکه‌های درخت آلبالو»، اکبر خلیلی (۱۳۶۸) که سرگذشت سرهنگ حمید مدنی افسر نظام پیشین را مجسم می‌کند [او نخست در برابر انقلاب می‌ایستد و سپس به آن می‌پیوندد و در دفاع از آن در کردستان کشته می‌شود]، از پدر سختگیر او سخن می‌رود. سرهنگ در زندان... به دورهٔ کودکیش بازمی‌گردد، روزهائی که روی طاقهای گلی بازارچه می‌نشسته و گنبد طلائی و گلدسته‌های امامزاده را تماشا می‌کرده است. او روزی دو اسکناس ده‌تومانی پیدا می‌کند. آقاجون ـ پدر او ـ از موضوع آگاه می‌شود و تصمیم می‌گیرد با ترکه‌های درخت آلبالو او را تنبیه کند امّا درست در لحظه تنبیه، طناب را از دست و پای حمید بازمی‌کند و خود نقش بر زمین می‌شود و همان شب می‌میرد. مدتی بعد حمید با مشاهدهٔ قدرت‌نمائی عمویش که سرهنگ است، شیفتهٔ جامهٔ نظامی می‌شود و در نتیجه وارد خدمت در ارتش می‌شود. تحول روحی بعدی حمید ظاهراً همه به همین حادثه کوچک یعنی عزم پدر به تنبیه پسر با ترکه‌های درخت آلبالو وابسته می‌شود، به این معنا که واقعیتی روان‌شناختی کل طرح داستانی را تبیین و

توجیه می‌کند و طبیعی است که چنین فراروندی نمی‌تواند رئالیسم رُمان را که بیشتر ناظر به مشکل‌های برونی است، منطقی و موجّه سازد.

در داستانهای دیگر نیز تأثیر خانواده و پدر بر فرزند و تحوّل روحی بعدی او به میان می‌آید. برخی از این داستانها جنبهٔ تجربی دارد و برخی دیگر ظاهراً از پژوهشهای روانکاوی که به‌طور مبهم و ناقصی بدست نویسندگان ما رسیده است الهام می‌گیرد. در مثل در رُمان «نفس‌ها و هوس‌ها»ی رضاشابهاری شخص عمدهٔ داستان به‌سبب حادثه‌ای که در کارخانه پیش می‌آید، کشته می‌شود و همسر این مرد، مهین پس از یک‌سال ارتباط با پزشک معالج شوهرش با او ازدواج می‌کند. منصور فرزند مرد کشته شده به‌رغم استعداد فراوانش به‌سبب نفرت از ناپدریش، در درس و مشق پیشرفتی ندارد. او با همشاگردی‌های خود نیز سازگاری ندارد و خیلی زود مدرسه را رها می‌کند. سپس به‌رغم مخالفت مادر در کارگاه تراشکاری مشغول کار می‌شود، با گروهی انقلابی آشنا می‌گردد و از مسائل سیاسی و ستم نظام شاه سردرمی آورد، و نیز درمی‌یابد شوهر مادرش از کارمندان ساواک است. منصور وارد مبارزهٔ سیاسی می‌شود، به جنگ می‌رود و دو پای خود را از دست می‌دهد. مادرش و ناپدریش به خارج از کشور می‌گریزند. با همهٔ اینها منصور که به مهر مادری سخت پای‌بند است به او نامه می‌نویسد و از او می‌خواهد به ایران برگردد. روزی زنی به دیدار او می‌آید. منصور با ویلچر به سوی او می‌رود و نگاهش به نگاه زنی چادری گره می‌خورد. نفسش بند می‌آید و زبانش می‌گیرد. چهرهٔ خسته و فرتوت مادر، غوغائی در درونش ایجاد می‌کند.

از زمان نوشتن داستان «چمدان» بزرگ علوی (۱۳۱۳) تاکنون، جدال دو نسل کهن و نو از دیدگاه روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی به صور گونه‌گون در قصه‌نویسی ما مکرر شده است. در برخی از این قصه‌ها مشکلی نه همچون بنیاد طرح بلکه به‌عنوان جزئی از سیر وقایع تصویر می‌شود، در قصه‌های

دیگر این مشکل، اساس کار است. عباس معروفی چنانکه گفتیم در قصه‌های خود به ویژه در سمفونی مردگان، و سال بلوا به همین مشکل پرداخته است. در جای خالی سلوچ، مشکل غیاب پدر طرح می‌شود. غیاب پدر در محیطی روستائی در وضع زیست خانواده تأثیر قاطع دارد به‌ویژه بر تحول روحی فرزندان که در آینده جذب کدام یک از فراروندهای اجتماعی بشوند. به گفتهٔ یکی از ناقدان «مرگان نام زنی است که رُمان جای خالی سلوچ با او شروع می‌شود و با همین زن قصه پایان می‌یابد. مرگان در سراسر داستان حضور دارد، نمونهٔ زنی روستائی است و بسیار قدرتمند جلوه‌گر می‌شود.» (ما نیز مردمی هستیم، ص ۱۴۲، تهران ۱۳۷۳) در کتاب دولت‌آبادی، زندگانی این زن روستائی با مشکل مهاجرت بهم گره می‌خورد. مردان روستا به واسطهٔ خشکسالی یا بیکاری ناچار می‌شوند تنها یا با خانواده به روستاهای دیگر یا شهرها مهاجرت کنند. وقتی مردی ناچار می‌شود زن و فرزندانش را رها کند و به جای دیگر برود، یا زنش را طلاق می‌دهد یا سر زنش هوو می‌آورد، امکان وقوع حادثه و فاجعه زیاد است، از جمله عصیان فرزندان و یا درآویزی ایشان با یکدیگر یا با جامعه. شاید بتوان گفت که یکی از عوامل اصلی بحران روحی نسل جوان مناسبات نادرست زناشوئی‌های ما باشد که همراه با اوضاع نابسامان اقتصادی، کانون حادثه و فاجعه را می‌سازد. وقتی مرد یا زنی خانواده را ترک می‌کند، فروریزی ساختار آن آغاز می‌شود و این مشکلی است که در «جای خالی سلوچ» دولت‌آبادی و «همسایه‌ها»ی احمد محمود به‌خوبی تصویر شده است.

### حلقه‌های متفاوت نویسندگی در دههٔ ۴۰

دوره‌های تاریخ معاصر را اگر دهه دهه بشماریم. می‌توانیم چند دورهٔ مشخص ادب بومی همزمان خود را به صورت جدول‌بندی زیر ارائه کنیم:

دو یا سه دههٔ آغاز جنبش مشروطه و گسترش آن تا سوم اسفند ۱۲۹۹
از کودتای سوم اسفند تا ۱۳۱۰
از ۱۳۱۰ تا سقوط حکومت بیست ساله (شهریورماه ۱۳۲۰)
دهه‌های ۲۰ و ۳۰ که دورهٔ غلیان و التهاب اجتماعی است.

دهه‌های ۴۰ و ۵۰ که موج جنبشهای اجتماعی فرو می‌نشیند و درون‌گرائی غالب می‌شود و از بطن این درون‌گرائی و تأمل اشعار و داستانهای ظرفه‌ای پدید می آید.

دههٔ ۶۰ که رُمان فارسی اوج تازه‌ای می‌گیرد.

دههٔ ۷۰ که پایان یافته است، موج پیش‌روندهٔ رُمان تا حدی فرو می‌نشیند.

در همهٔ این دوره‌ها، رُمانهای خوبی پدیدار شده است. از میان رُمانهای دورهٔ مشروطه ستارگان فریب‌خورده (۱۲۱۶) آخوندزاده (ترجمهٔ میرزاجعفر قراچه‌داغی)، سیاست‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ (۱۲۴۷) نوشتهٔ زین‌العابدین مراغه‌ای، شمس و طغرا (۱۲۸۸) محمدباقر میرزاخسروی... را به بحث گذاشتیم و دیدیم که این داستانها به اقتضای زمان، انتقادی ـ اجتماعی، تاریخی، حماسی و منعکس‌کنندهٔ بیداری جامعه‌ای است که به‌تدریج به‌ضرورت زمان به‌حقوق از دست رفتهٔ خودآگاهی یافته و می‌کوشد قانون و دادگری را جانشین بی‌قانونی و بیدادگری سازد ولی چون واقعیت یافتن این مسائل در عالم واقع ممکن نیست به جهان خیال پناه می‌برد و با ترسیم قهرمانانی که به یاری بینوایان یا نجات میهن از دست بیگانگان، آمده‌اند می‌پردازد و در این زمینه در پیشبرد اهداف آزادی خواهان سهیم می‌شود. از این تمایل و این‌گونه داستانها انتقاد کرده‌اند و گفته‌اند که آنها کارکرد مثبتی نداشته‌اند و نویسندگان آنها به جهت علاقهٔ بسیار به بهبود وضع کشور و نجات تهیدستان از دست خوانین و عوامل بیگانه، دست به قهرمان‌سازی زده‌اند و نتوانسته‌اند آزادانه واقعیت گذشته و موجود را بازسازی کنند.

اگر از دید آفرینش هنری به قضایای این دوره و دوره‌های بعد بنگریم متوجه می‌شویم که آنچه به‌ظهور رسیده و به‌دست دیگران سپرده شده، بسیار اهمیت داشته است. در فضای خفقانی و فقرآلود دورهٔ قاجار و آشوبی که کشور ما را فراگرفته بود، متفکرانی پدید آمدند که به تجدد می‌اندیشیدند. اگر موضوعات تاریخی را به صحنهٔ داستان می‌آوردند، سیاحت‌نامه می‌نوشتند، یا شعر سیاسی می‌سرودند و به آن کاری دست زده بودند که ضرورت زمان بود. به گفته آرین‌پور:

«بیشتر نویسندگان این قبیل داستانها، زمینهٔ داستان را بر وقایع تاریخی کهن می‌نهادند. علت این کار را شاید بتوان در غلیان روزافزون روح ملیت و علاقهٔ مفرط به سنن و افتخارات گذشته جستجو کرد... کوشش داشته‌اند با این کار دوران شکوهمند باستان را به یاد آورده و امید رهائی کشور خود را ـ که روزگاری بسیار بزرگ و مقتدر بوده ـ از سلطه و نفوذ بی‌امان بیگانگان مهاجم زنده سازند.» (نقل به معنی از صبا تا نیما ۲/۲۳۸، تهران ۱۳۷۲)

اما اهمیّت هنری رُمانهای یاد شده را هم انکار نمی‌توان کرد چرا که نویسندگان آنها چه در زمینهٔ نثر و چه در زمینهٔ صحنه‌سازی و روایت داستانی کار تازه‌ای کرده‌اند. به‌تأثیر از نویسندگان کلاسیک غرب، عناصر تازه‌ای وارد قصه بومی کردند. در حرکت انقلابی جامعه خود سهیم بوده‌اند در مثل صنعتی‌زاده کرمانی در رُمان انتقام‌خواهان مزدک «تصاویری از انحطاط اخلاقی و سیاسی دوره ساسانی و حاکمان آن دوره رسم می‌کند و افزون بر این مخاطراتی که ایران دورهٔ قاجار را تهدید می‌کرد بیان می‌دارد و شباهت و توازی دو دورهٔ ساسانی وقاجاریه را گوشزد می‌کند. مردم در اعصار کهن دارای خصائل پهلوانی، دوستی میهن، و دادپروری بوده‌اند ولی اکنون این هنرهای اخلاقی در آنها کاستی گرفته. پس می‌خواهد خفتگان را بیدار کند و آنها را به کوشش وادارد. (از صبا تا نیما، همان، ۲/۲۵۷)

این قهرمانان تاریخی به تدریج و با بسط رُمان فارسی جای خود را به پهلوانان واقعی می‌دهند، اشخاصی مانند گیله‌مرد، ماکان (بزرگ‌علوی) یوسف (رُمان دانشور)، خالد، باران (رُمان‌های همسایه‌ها و مدار صفر درجهٔ احمد محمود)، ابراهیم و حسین (گورستان غریبان، اثر ابراهیم یونسی) و گل‌محمد (رُمان کلیدر) دولت‌آبادی... امروزی هستند از گذشته به اکنون نیامده‌اند.

در همان‌زمان که رُمان‌های تاریخی ـ حماسی نوشته می‌شود، رُمان تخیلی و روان‌شناختی نیز نوشته می‌شود که تازگی بسیار دارد و شاخص‌ترین آنها بوف‌کور است. در یک‌جا شخص پهلوان، رزم‌آزمای و آرمان‌طلبی را می‌بینیم که به صحنهٔ نبرد آمده «هل من مبارز» می‌گوید و در جای دیگر فردی که از ستم زمانه و بیهودگی‌های زیست روزانه به تنگ آمده و «زنده به گور» شده و در «تاریکخانهٔ» درون خود لنگر انداخته است... این هردو تصویر آشناست و هریک بعدی از ابعاد حیات اجتماعی را نشان می‌دهد.

در سال‌های بین ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰ دو رُمان تهران مخوف (مشفق کاظمی) و زیبا (محمد حجازی) به‌طور عمده اجتماعی‌اند و ساختار آنها شبیه رُمانهای اجتماعی کلاسیک است، اما داستان «زنده به گور» هدایت ۱۳۰۹در ردهٔ قصه‌های وهم‌انگیز کافکار قرار دارد. در سالهای بین ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ قصه‌های محمد مسعود، ربیع انصاری، اجتماعی و قصه‌های جهانگیر جلیلی رُمانتیک و داستان «بوف کور» سوررئالیستی و نمادین است.

در دههٔ ۲۰ آثاری مانند «حاجی آقای هدایت»، عمو حسینعلی، صحرای محشر (جمال‌زاده)، به سوی مردم (به آذین) از رنجی که می‌بریم (آل احمد)، خیمه‌شب بازی، انتری که لوطیش مرده بود (صادق چوبک) ماریتا در دیار بیماران (عبدالحسین میکده)... گرایشهای متضادی را نشان می‌دهند. هدایت با چرخشی سریع از تاریک‌خانهٔ «بوف‌کور» بیرون می‌آید و «حاجی‌آقا» را

می‌نویسد که داستانی اجتماعی و مبارزه‌جویانه است و در همین رده است پنجاه و سه نفر، ورق‌پاره‌های زندان (بزرگ علوی) و آثار آل‌احمد و به آذین در حالی که علی دشتی قصه‌ای اشرافی و (Sexual) می‌نویسد. بین این آثار «باشرفها» اثر عماد عصار وضع خاصی دارد. عماد عصار مدیر مجلهٔ آشفته، آموزشهای قدیمی دیده بود و با ساختار و شخصیت‌پردازی رُمان‌نویسی آشنایی چندانی نداشت ولی در نثرنویسی و صحنه‌پردازی از توانائی خوبی برخوردار بود. او افزوده بر کتاب باشرفها (۱۳۲۶)، شرح زندگانی خود را نیز نوشته است که در مجلهٔ آشفته به چاپ رسیده. عماد عصار طنزنویس نیز بود و آثار این طنز در جای جای کتاب «باشرفها» نمایان است. قصهٔ با شرفها، بازسازی ماجرا و شخصیت دختری است به‌نام «پری» که در آستانهٔ ازدواج با نامزدش «خسرو» است. اما این خسرو جوانی فاقد اصول و شرور است و او را قربانی مطامع خود می‌کند. پری به دام شخص منتفذی به نام آقای «گ» می‌افتد و این شخص با وعدهٔ ازدواج او را می‌فریبد، از این پس «پری» برای گذران معاش معلم، هنرپیشه... می‌شود اما هیچ‌یک از این مشاغل باب دندان او نیست. زندگانی بی‌بندوبار و آشفتهٔ او یادآور زندگانی دو شخصیت زن رُمان «من هم گریه کرده‌ام» جهانگیر جلیلی است و به‌همین دلیل این کتاب هم از دورهٔ تسلط بیشتر دربار بر کشور و پس از آن تا امروز نشر مجدد نیافته است (البته در سال ۱۳۵۷ سال سقوط سلطنت چاپ تازه‌ای از این کتاب عرضه شد.) یکی دیگر از ویژگیهای این کتاب ماجراهای فرعی (episode) زیاد آن است. نویسنده در متن طولی روایت زندگانی پری، صحنه‌های دیگری از فساد و رشوه‌خواری، و تبه‌کاری آن دوره را بدست می‌دهد (برخی از این صحنه‌ها مربوط به دورهٔ رضاشاه و برخی از آنها مربوط به سالهای پس از شهریورماه ۱۳۲۰ است) اگر عماد عصار با ساختار رُمان‌نویسی آشنایی دقیقی می‌داشت احتمالاً می‌توانست زندگانی پری را در رُمانی با اسلوب مجسم

سازد ولی کتاب با وضع موجود خود به‌هرحال رُمان بی‌نقصی بشمار نمی‌آید.

در این میان شماری داستان کوتاه بلند در همین زمینه نوشته شد که ساختار داستانی استواری نداشتند و بیشتر حاوی نظریه‌های تبلیغی و حزبی بودند (داستان‌های حزبی احسان طبری، علی مستونی و ایرج علی‌آبادی «دریا»...) یا به قصد انتقاد اجتماعی به نگارش درآمدند. نیمه راه بهشت (۱۳۳۱)، آتش‌های نهفته (۱۳۴۴) سعید نفیسی، افسانه و افسون (۱۳۴۵) اسلامی ندوشن. بعدها این قسم موضوع‌ها ساختار داستانی بهتری پیدا کرد که در «نسل از یاد رفته» (۱۳۶۰) ناصر پورقمی و در سطحی بالاتر در «شهر بندان» (۱۳۶۱) جواد مجابی و طبل آتش (۱۳۷۱) علی‌اصغر شیرزادی می‌بینیم.

## انتقادهای صریح در کسوت داستان

در نیمه‌راه بهشت ما با گروهی از زنان و مردان دهه‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ آشنا می‌شویم که در رده‌های بالای حکومت قرار داشتند و با دوز و کلک به آن مقامها رسیده بودند و از این جمله‌اند مریم باج‌ستان، مهری برون‌پرور، علی‌اکبر دیپلماسی (دکتر سیاسی)، دکتر منوچهر دولت‌دوست (دکتر اقبال)، سیدعنعناتی (سید ضیاء الدین طباطبائی)، دکتر طیبی. کارهای این اشخاص و روابط ایشان با مراکز قدرت و دربار بیشتر در گزاره‌های توضیحی بیان می‌شود و لُب مطلب این است:

حسن این گروه مرد و زن نابکار طبقهٔ اشرافی تهران این است که کارها و حتی خطاها و نابکاریها و جنایتها و نادرستی‌ها و چه دردسر بدهیم زشت‌ترین کارهای مردانه و زنانهٔ خود را خیلی زود فراموش می‌کنند. شاید بدان جهت که گرفتار هزاران جنایت و خیانت شده‌اند و می‌ترسند اگر مال رفیق‌شان را بروز بدهند او هم مال ایشان را به رخشان بکشد. (نیمه‌راه بهشت، ۳۱)

افسانه و افسون بیشتر در انتقاد از زنان اشرافی پایتخت و حیف و میل‌های مالی و زد و بندهای سیاسی دههٔ چهل است و به‌ویژه زنان این طبقه به‌شدت به زیر شلاق انتقاد نویسنده افتاده‌اند. زنی از طبقهٔ فرودست جامعه که در گرفتن فال نخود مهارت دارد به محافل اشرافی تهران راه می‌یابد و گروه و دسته راه می‌اندازد. ملیحه دختر مشهدی قنبر کله‌پز، با جاهل محله وجیه‌الله آشنا می‌شود، بلیطی می‌خرد و جایزه صدهزار تومانی بخت‌آزمائی را می‌برد، فال نخود می‌گیرد و مردم گروه گروه به سوی او هجوم می‌آورند و کارش سکه می‌شود:

اغراق نیست اگر بگوئیم که ملیحه را در محافل اعیانی پایتخت دست به دست می‌بردند. حضور او در آن روزگار وانفسا پشتوانه و پشت‌گرمی‌ای بود. قسمت عمدهٔ ارادت بانوان به ملیحه به خاطر شوهرهایشان بود. بانوانی که شوهرهایشان برایشان درددل می‌کردند که تا چه اندازه پست‌هایشان در معرض تزلزل است... ملیحه در صدر مجلس می‌نشست. هر اشارهٔ او، هر گردش چشم او، هر حرف او برای حضار متضمن معنائی بود. (ص ۶۹ و ۷۰)

ملیحه به‌زودی درجه‌های ترقی را می‌پیماید و به زودی سردستهٔ گروه «جهش» می‌شود و با ژیلا انمقادی و گروه او، گروه «پرش» به نبرد برمی‌خیزد. نویسنده با تفصیل زیاد یارگیری و طرح‌افکنی و دوز و کلکهای ملیحه و ژیلا را بیان می‌کند که اوج آن را در مبارزهٔ تن به تن افراد دو گروه می‌بینیم:

با آنکه هنوز ژیلا علامت نداده بود، نفرات او به حمله پرداختند... در همان زد اول، دهان موچول با ضربهٔ مشت یکی از «خروسها» زخم شد... ناخن خانم چوپ پنبه‌چی نیز شکست... «جودو زنهای موچول خود را رسانیدند. حالت سرخ‌پوست‌هائی را داشتند که زنان نفهم و مرموز و سفاک به مقابلهٔ خطر می‌شتابند. تعدادی از «خروسها» که لب استخر بودند، تنه خوردند و توی آب افتادند و چون شنا بلد نبودند، شروع کردن به شلپ و

شلوپ و آب خوردن و جیغ‌کشیدن. چند تن از «شغالهای» موچول خود را در آب افکندند که آنها را نجات دهند... در یک لحظه نجات‌دهندگان، تبدیل به دژخیمان شدند، یعنی مغروقهای نجات‌یافته را که لب حوض اوفتاده بودند و «اُق» می‌زدند، گرفتند به باد مشت و سیلی و نشکون (۲۱۲ و ۲۱۳) جنگ مغلوبه می‌شود و گروه ژیلا، گروه «پرش» شکست می‌خورد امّا مبارزهٔ دو گروه و مصالحه و رزم موقتی آنها ادامه می‌یابد. ملیحه روز به روز نیروسند و بانفوذتر می‌شود ولی پایان کارش دلخراش است. در سفر پنج‌روزه و در غیاب او، وجیه‌اللّه شوهرش، با زبیده دماوندی خادمهٔ ملیحه سر و سرّی به‌هم می‌زند و مدتی بعد زبیده آبستن می‌شود. وجیه‌اللّه دیگر آن شوهر پیشین نیست و با همسرش گرم نمی‌گیرد. او که پیش‌تر خود را شوهری وظیفه‌شناس و سرزنده نمایش داده بود، حتی هروقت همسرش او را از خواب بیدار می‌کند، غلتی می‌زند و هوفی می‌کند تو گوئی بیهوش شده است: «یک چیزی در وجود وجیه‌اللّه خاموش شده بود» (۴۷۲) زبیده آبستن است و وجیه‌اللّه باید او را به عقد خود درآورد، به همسرش بی‌اعتناست و دچار جدالی درونی و ملیحه از قضایا بوئی برده است. وجیه‌اللّه نیمه‌شبی مست از خواب بیدار می‌شود و بوی متصاعد شدن گاز می‌شنود، خود را با شتاب به آشپزخانه می‌رساند. هرچهار شیر گاز اجاق آشپزخانه باز است و زبیده بیهوش شده. گاز را قطع می‌کند و دخترک را به هوای آزاد می‌آورد. سپس شبح سفید پیراهن خواب ملیحه را می‌بیند. ملیحه به‌نظر وجیه‌اللّه ماده غولی می‌نماید که خون دخترهای جوان را می‌مکد... سر او را به دیوار کوبید... زن نقش زمین شد... ملیحه مرده بود.(۴۸۶ و ۴۸۷)

وجیه‌اللّه زندانی می‌شود و می‌ترسد به اعدام محکوم گردد ولی رقیبان ملیحه از جمله خانم خوشمرام به او اطمینان می‌دهند برایش وکیل زبردستی بگیرند و تبرئه‌اش کنند یا مجازات او را به حدّاقل برسانند. خانم خوشمرام با

مقداری سیب لبنانی درشت و شیرینی و شکلات و یک کیک خانگی به دیدار او آمده است. (۵۱۲) به‌نظر زیبده، زنهای اعیانی می‌خواهند وجیه‌اللّه را از دست او بقاپند امّا وجیه‌اللّه به او اطمینان می‌دهد که پس از آزاد شدن جز با زبیده (که حالا زنش شده و کودکی در شکم دارد) با هیچ زن دیگری به‌سر نخواهد برد. در کتاب نمایشنامه‌ای (نمایشنامهٔ عباسه وجعفر و هارون‌الرشید، ص ۳۷۷ تا ۴۱۰) آمده که سراسر تعریض و تمسخر زنان اشرافی است. و البته جنبهٔ دراماتیک قوی ندارد. نثر اسلامی ندوشن (ونیز نثر نفیسی) شسته رفته و روان است، امّا ویژگی داستانی نیرومندی ندارد. گفت و گوها در واقع جرّ و بحث است نه دیالوگ و نویسنده همچون دانای کل سیر داستان را به سوئی که می‌خواهد هدایت می‌کند.

«طبل آتش»، داستان سرگردانی نسل دههٔ ۵۰ و تباه‌شدن نسل دهه‌های ۳۰ و ۴۰ است. رشید یاور شخص عمدهٔ رُمان، پسر ستوان یاور افسر توده‌ای است. ستوان به‌سبب شکست مبارزه‌های دههٔ ۳۰ و پی بردن به خیانت سران حزب نومید شده و کارش به تباهی کشیده شده. او خود را با 'سلحه‌ای که مخفی کرده می‌کشد و زن و فرزندش را بی‌پناه به‌جای می‌گذارد. ایام کودکی رشید با فقر و شوربختی همراه است. هم به مدرسه می‌رود و هم کار می‌کند. محمد خلیلی دوست او، الیاس نجار، استاد ومنصور دائی‌اش همه مردمی شکست‌خورده‌اند و رشید که کتابهائی مانند خوشه‌های خشم می‌خواند و جوانی است قدّ و سرسخت، با نظام حکومتی شاه و رؤسای فاسد به چالش برمی‌خیزد. در زمینهٔ این بستر اجتماعی ـ سیاسی، عشق و عاشقی‌هائی نیز در کار است. رشید به زری خوانندهٔ کافه علاقه‌مند می‌شود (پیش‌تر نیز عاشق دخترعمویش سیمین شده بود.) محمد خلیلی عاشق «سیما» دختری از مردم فرودست است. کار مبارزهٔ رشید بالا می‌گیرد و در زمانی که سپاهی‌دانش است با رئیس آموزش و پرورش درمی‌افتد و شش‌ماه زندانی می‌شود. بعد او

را در تهران می‌بینیم که در کارخانه‌ای کار می‌کند امّا در واقع سرگردان و دلمرده است و هیچ‌جا برای خود تکیه‌گاه نمی‌یابد. در نیمهٔ دوم دههٔ ۵۰ خیزش مردم آغاز می‌شود و رشید نیز که هدف و امید پیدا کرده است با دیگران «در خیابان‌ها جاری شده است، رودخانه‌اند. باد در آفتاب تازه چهره‌هایشان را می‌شوید.» (۴۱۴)

بیشتر رویدادها و اوصاف از منظره یا از زبان رشید بیان می‌شود. گاهی به گذشته باز می‌گردد و رنجها و شکنجه‌های خود و دیگران را به‌یاد می‌آورد: «صداها، تأثیرات، چهره‌ها، صورت مکانها و یادهائی دور و نزدیک، یکباره به ذهنش هجوم می‌آورند، فشاری است توأم با دردی مرموز و مطبوع، گیج می‌شود. چشمهایش را می‌بندد و دندان‌هایش را برهم می‌فشارد»(۱۳۶) بهترین بخشهای رُمان فقر نگاریهای نویسنده است در این‌جا او ما را به ژرفای رنج و گرسنگی و تحقیرشدگی می‌برد و تلاش بی‌امان امّا محکوم به شکست رنجبران جامعه را نشان می‌دهد. حالت تحقیرشدگی به‌ویژه در صحنه‌هائی که رشید و مادرش با خانوادهٔ عموجان رویاروی می‌شوند، خوب مجسّم شده است. رشید نوجوان در رویاروئی با سیمین دست و پای خود راگم می‌کند و خود را خوارشده می‌بیند و از تفرعن عمو و زن‌عمو وحشت دارد و هم تحقیر می‌شود.

بخش‌هائی از این کتاب که فقر مردم و سرگردانی جوانان دههٔ ۵۰ و پرسه‌گردی آنها را نشان می‌دهد خوب نوشته شده است امّا نویسنده در انتقادهای خود (و نیز در امید دادنهای پایانی داستانش) تند می‌رانند. رُمان شیوهٔ تازه‌ای دارد امّا در واقع روایتی نقلی است و مونولوژیسم مفرطی بر آن حاکم است. گمان می‌رود که سیاست‌زدگی، کُمیت نویسنده را لنگ کرده است و همه‌جا آثار افراط در انتقاد و نشان‌دادن سیاهی‌ها، در کتاب او محسوس است.

موضوع و زمینهٔ رُمان «شهربندان ۱۳۶۶» جواد مجابی نیز کم از «طبل آتش» نیست امّا صناعت داستانی در این‌جا نیرومندتر است. این رُمان خلف صدق کتاب «۱۸۹۴» جرج ارول است و مایهٔ اصلی آن مبارزه با خودکامگی متمرکز است. مکان داستان در افغانستان در دورهٔ حکمت کمونیستی. همه‌جا بگیر و به‌بند است، دیده‌های کنجکاو و مراقب همه‌جا را می‌کاود و مراقب رفتار همگان است. شخص عمدهٔ کتاب (مسافر، وکیل دادگستری که سه‌سال در غرب بوده و از همسر و فرزندانش بی‌خبر مانده است) به کابل برمی‌گردد. در این‌جا نیز مانند رُمان ۱۹۸۴، مردم با شماره مشخص می‌شوند و باید انضباط شدید حزبی را رعایت کنند. در فرودگاه به او مظنون می‌شوند و با پرسشهای خود او را به ستوه می‌آورند. وکیل روشنفکری است معترض و نمی‌خواهد زیر بار زور برود امّا به‌زودی در دامی می‌افتد که رهائی از آن به تقریب ناممکن است. گرچه همگان در زیر نقاب تحمیلی دلمرده یا خشمگین‌اند امّا جرأت مقابله با حکومت را ندارند؛ وکیل نیز در باغی زیرنظر پلیس است و از دیدار خانواده‌اش محروم:

وکیل غالباً وقتی از باغ بیرون می‌آمد که هوا تاریک بود، مواظب بود که کسی مراقبش نباشد و بودند. سایه به سایه تعقیبش می‌کردند، گزارشش صبح روی میز ادارهٔ شناسائی بود. همین گزارشها، مراتب قانونی شناسائی او را به تعویق می‌انداخت.(۷۹)

تحمیلات پلیس و دوری از خانواده سرانجام وکیل را به تسلیم وامی‌دارد و او را ناچار می‌کند با حکومت همکاری کند. یکی از فرماندهان بانفوذ از او می‌خواهد به وی علم حقوق بیاموزد تا افکاری که در سر دارد [و دارند] به جامهٔ قانونی درآورد. وکیل به‌ناچار چنین می‌کند امّا در ته دلش با حکومت و این فرمانده مخالف است و روشنی این مسأله به حدّی است که فرمانده روزی به او می‌گوید: تو مرا خواهی کشت و در پاسخ اعتراض وکیل می‌افزاید تو بیش

از این مرا در دانستگی خود محکوم کرده و کشته‌ای. وکیل به رغم سقوط در چالهٔ تسلیم در سخنی موجز واقعیت و آنچه را که حسّ و ادراک کرده است با فرمانده درمیان می‌گذارد:

شما امروز را بدل به هیچ کرده‌اید. با رفتارتان با اندیشه‌هایتان، بنگرید کسی در این مملکت نمی‌خندد، نمی‌اندیشد، کار نمی‌کند. این‌ها همه نقاب است. نقاب خنده، نقاب تملق، نقاب تحرک. این نفس زوال و پوسیدگی است.(۱۲۴)

پایان این رُمان خوب پرداخته شده، وکیل که به بیهودگی کار خود پی برده و از ضعف خود و حیلهٔ فرمانده به تنگ آمده در صحنه‌ای اسلحه بدست فرمانده را ناچار به زانوزدن و طلب بخشش می‌کند و پس از خوار کردن او به سوی در باغ راه می‌افتد:

گفت این تفنگ بود، روزی با تو، روزی با من. این اقتدار نیست، سایهٔ دروغ است... با بیزاری اسلحه را به میان گلبوته‌ها پرت کرده بود... شنید: برگرد... وگرنه... در فاصله فریاد فرمانده و فریاد مسلسل‌ها چندقدم دیگر راه رفته بود... آرامشی عظیم در خود حس کرده بود. آرامشی به پهنای عمر بیقرارش می‌دید... دلش پرواز می‌کند، نامش بر سطح دریا جرقه می‌زند. زنش خاطره‌ای بود چون عبور آینه‌ای در آفتاب، دخترش جوان می‌شد... در آخرین گام پسرش را دید که قد برمی‌افرازد... گلوله‌ها او را دریافتند، از زمین کندندش... خون از تنش، درد از اعماق استخوانش فواره زد. (۱۹۵ و ۱۹۶)

وکیل در آخرین نفس، شاهد انفجار خانه، خانه‌ها و شهر است و نیز شاهد بامدادی تازه:

آن‌گاه، از غبار ویرانی، کودکان آمدند... به هیئت گل، نسیم، باران، شعر، موسیقی. می‌آمدند، می‌باریدند. می‌روئیدند. می‌شکفتند. با آوازشان، در سایهٔ عبورشان بر آسمان بهاری، شهری تازه می‌روئید.(۱۹۶)

وضعیت پرتلاطم سالهای پس از شهریور ۲۰، و کاهش نفوذ دربار و پیدایش احزاب سیاسی، ادبیات را نیز زیر تأثیر قرار داد. محمد مسعود با قلم آتشین خود در سرمقاله‌های روزنامهٔ مرد امروز و در کتاب‌هایی مانند گل‌هائی که در جهنم می‌روید به آتش التهاب سیاسی دامن می‌زد و با روحیهٔ رُمانتیک انقلابی که سر به هرج و مرج‌طلبی می‌زد، همهٔ دست‌اندرکاران سیاست را محکوم می‌کرد و دورهٔ آشفته پس از شهریور ۲۰ را نیز پر از فساد و شوربختی و دسیسه می‌دید. حتی چوبک که بیش‌تر از بسیاری از نویسندگان نگران صنعت قصه‌نویسی بود، در «انتری که لوطیش مرده بود» ۱۳۲۴ و نمایشنامهٔ «توپ لاستیکی» حاکمیّت دورهٔ بیست‌ساله را به باد انتقاد و استهزا گرفت و سپس این انتقاد و استهزا را در سنگ صبور (دههٔ ۴۰) به اوج رساند.

### طنز یا دشنام‌گوئی؟

دههٔ ۳۰ شاهد انتشار رُمان معروف چشمهایش ۱۳۳۱، و رُمان معروف دیگر، مدیر مدرسه ۱۳۳۷ بود. علوی در هنگامهٔ جنبش اجتماعی ۲۹ تا ۳۲ و آل‌احمد پس از کودتای ۲۸ مردادماه ۱۳۳۲ رُمان‌های خود را نوشتند. وجه‌مشترک این هردو داستان، انتقادی ـ سیاسی بودن آنهاست. دههٔ ۳۰ شاهد مرگ هدایت، مهاجرت بزرگ علوی به آلمان و پیدایش قصه‌های سیاسی نیز بود. هدایت پس از وقایع آذربایجان و بی‌اعتبار شدن حزب و خطاکاری سران آن... باز فیلش یاد هندوستان گرفت و به تاریک‌خانهٔ درون پناه برد و به نوشتن رسالهٔ «پیام کافکا» دست زد: (۱۳۲۷) کار مهم و مفصل دیگر او در این دوره رُمان طنزآمیز «توپ مرواری» است. هدایت در توپ مرواری پایهٔ کار را بر طنز، استهزاء، و بازی‌های زبانی گذاشته و آثار و نتایج نفوذ استعمار جدید را در کشورهای غیرصنعتی محکوم کرده است. در کتاب، «توپ مرواری» رمزی می‌شود از باورهای قدیمی که مردم عامی به آن دخیل

می‌بندند و از آن کشف و کرامات و خرق عادت می‌طلبند. گفته‌اند که هدایت در زمان نگارش این رُمان، کتابهای جویس را می‌خوانده و از بازی‌ها و جولان‌دادن جویس در حیطهٔ نثر الهام گرفته است. او نیز در توپ مرواری طنز و جد را به هم می‌آمیزد، در دارالضرب واژه سازی خود ترکیب‌های تازه‌ای می‌سازد و لغات عامیانه را می‌گیرد و بازسازی می‌کند و رواج می‌دهد. پرویز داریوش می‌نویسد که طنز «توپ مرواری» ضعیف است و فقط برخی از بخشهای این کتاب جنبهٔ نمکین و استهزایی دارد. هدایت تا پیش از نگارش توپ مرواری... در طنزنویسی مهرورز و مهربان بوده و نسبت به مردم عادی لطف و گذشت داشته ولی در «توپ مرواری» چنین نیست. حملهٔ نویسنده به سواد اعظم جامعه مستقیم است:

تا چشم کار می‌کرد مخدرات یائسه، بیوهٔ نروک و ورچروکیده، دخترهای تازه شاش کف کرده ترشیدهٔ حشری یا نابالغ دم‌بخت از دور و نزدیک هجوم می‌آوردند... آن‌وقت‌هایی که بخت‌شان یاری می‌کرد، سوار لولهٔ توپ می‌شدند، از زیرش درمی رفتند...

از نظرگاه «داریوش» این دیگر طنز نیست گونه‌ای هتاکی است، به آتش سوختن خشک وتر است، اگر نه آن بود که هنوز هم اثری از نمک خاص هدایت در آن موجود است ترجیح می‌دادم که آن را مجعول و منسوب بشناسم (کیهان ماه، شمارهٔ دوم، ص ۳۲، تهران ۱۳۴۱) بخشی از این کتاب البته جنبهٔ هزل و حمله مستقیم دارد اما کار در کلیت خود از بهترین کارهای طنزآمیز هدایت است و در این‌جا نثر او باز اوج تازه‌ای می‌یابد.

سویهٔ هزل و طنز در نثر ابراهیم گلستان، ابوالقاسم پاینده، ایرج پزشکزاد... ادامه می‌یابد و این سه نویسنده در دههٔ چهل به شهرت می‌رسند. دهه‌ای که از لحاظ قصه‌نویسی به جدّ چشمگیر است. رُمان‌های سووشون، شوهر آهوخانم، نون و القلم، ملکوت، دائی‌جان ناپلئون،

تنگسیر، عزاداران بیل (به ترتیب از سیمین دانشور، افغانی، آل‌احمد، بهرام صادقی، پزشکزاد، چوبک، ساعدی) هریک در جای خود به گسترش رُمان‌نویسی فارسی مدد می‌رسانند. در واقع دههٔ چهل که «طبل طوفان از صدا افتاده است» مجالی برای نویسندگان ما فراهم می‌آورد که به جدّ در خود بنگرند و آثار و نتایج پیروزی‌ها، و شکستهای جنبش ملی را بسنجند. در این دهه باز عده‌ای سر در لاک خود فرو می‌برند و به درون‌گرائی و «بوف‌کور» می‌رسند (ملکوت صادقی) و عده‌ای دیگر به راه مبارزه اجتماعی می‌روند و از گیله مردها سخن می‌گویند (نون و القلم آل‌احمد)، بعضی‌ها نیز به صنعت قصه‌نویسی و بازی‌های نثری می‌اندیشند (مدّ و مه ابراهیم گلستان). در دهه ۳۰ و ۴۰ هنوز سایهٔ نفوذ دهخدا، جمال‌زاده، هدایت و علوی بر نثر قصه‌نویسی حاکم است و شماری قصه نوشته می‌شود که می‌توان آنها را مربوط به حوزهٔ نفوذ «بوف کور» یا حوزهٔ نفوذ چرند پرند دهخدا یا جمدان علوی دانست اما پیدایش مدیر مدرسه آل‌احمد و قصه‌های کوتاه بهرام صادقی و ابراهیم گلستان نثری از لونی دیگر باب می‌کند. می‌توان گفت زبان پیش نهادی هدایت (البته میرزا حبیب اصفهانی، دهخدا و جمال‌زاده) نخستین سنگ بنائی است که زبان همهٔ داستانهای ما [البته تا آل‌احمد و بهرام صادقی] بر آن استوار است و داستانهای فارسی ایران بر این روال نوشته می‌شود، در توصیف و نقل قصه (زبان رسمی) در گفت و گوها بر بنیاد تخاطب تهرانی‌ها (واژگان و تعابیر تهرانی...) دوم زبان ترجمه است که بیشتر همان زبان رسمی است و گاه عامیانه نوشتن گفت و گوها. پس زبان رُمان ناچار زبانی است قراردادی بین نویسنده و خواننده. دانستگی هر شخصی در همین دائرهٔ ویژه (تکیه‌کلام، اصطلاح‌ها، تعابیر و نوع ویژهٔ برخورد شخص با زبان) به کلام خواهد آمد. در این زمینه ساده‌ترین راه شکست فعلها، محلی آوردن برخی واژه‌ها و یاددادن تکیه‌کلام به

آدمهاست. کاری که آل‌احمد در «نفرین زمین» کرده است یا دولت‌آبادی در نقل گفته‌های «پیر خالو» دارد:

ـ هاا!تو همتی دختر میشکالی؟ کجا بوده‌ای که گذارت از این جاها افتاده؟ خوب، خوب، بگذار لت اصلی در را باز کنم.

این می‌شود ویژگی زبانی «پیرخالو» و این ساده‌ترین راه است. (نقد آگاه، گلشیری، همان، ۳۸ به بعد) این مطالب درست است امّا باید افزود که نثر علی دشتی ـ که پیش و بعد از دورهٔ رضاشاهی و هم در این دوره، مقاله، نقد ادبی وقصه و سفرنامه می‌نوشت با نثر هدایت تفاوت دارد و در آن هم آثار اقتباس از نثر و شعر کهن فارسی دیده می‌شود و هم اقتباس از نثر زبان‌های فرانسه و عربی:

نمی‌دانم چرا در آن ملودی نشئه‌آور با پاکیزه مخلوط و او در نظر من مثل موسیقی یک چیز کامل و متقن و غیرقابل نفوذ شده بود، شاید سرّ راز جاذبیت زنهای زیبا همین است که انسان می‌خواهد به تاریکی و ابهام موجودی که در حجابی ازغرور و سربلندی پیچیده شده است، رخنه کند. (جادو، چاپ چهارم، ص ۱۱۴، تهران ۱۳۵۴)

نثر گلستان نیز با نثر هدایت متفاوت است و برخی جاها خیلی رسمی و شاعرانه می‌شود:

می‌رفتیم و سایه‌مان دیگر نمانده بود و مه می‌رسید و باریکه‌های برف ما را نوید می‌دادند، نزدیک قله‌ایم و ما قله را نمی‌دیدیم. مه بود و حجم سحابی سنگها، با برف و بوی مومن و حس سکوت. (جوی و دیوار و تشنه، ص ۲۲۴، تهران ۱۳۴۶) نثر آل‌احمد در آغاز زیر تأثیر نثر هدایت و علوی است امّا از دههٔ چهل به بعدی نثری است تلگرافی و گسسته بسته، خشم آلود، با ضربهٔ تکیه‌کلام‌ها و تعابیر تو ساخت. خود او گفته است که به تأثیر «سلین» به ساختار نثری از این دست رسیده است. این درست است اما آثار نثر ناصرخسرو ـ نیز

در نوشته‌های این دورهٔ آل‌احمد دیده می‌شود. بند زیر را که از سفرنامهٔ «خسی در میقات» می‌آوریم، مُعرّف این تأثیر است:

سر راه برگشتن، یک‌جا از پای معبر آب «زبیده» گذشتیم که بر سینهٔ کوه از داخل جوی سنگی سرپوشیده‌ای تا مکه می‌آید. قنات مانند، از طائف... و نزدیکی‌های شهر بر سر صخره‌ای مجزا از کوه خانه‌ای ساخته بود با باغی از سنگ در اطراف خانه، سنگها دستی چیده بر زمین، و می‌دیدی که هر سنگی را به جای درختی نهاده بود... (خسی در میقات، ۴۸، تهران ۱۳۴۴)

اواخر دههٔ ۴۰ و اوائل دههٔ ۵۰ نویسندگانی مانند احمد محمود، ساعدی، دولت‌آبادی، فقیری... به روی صحنه می‌آیند که به‌طور عمده اجتماعی‌نویس هستند. همسایه شاخص‌ترین رُمان آغاز دههٔ ۵۰است و صحنهٔ وقایع آن بیشتر در اهواز و زمان آن سال‌های ۲۹ تا ۱۳۳۲ است. قهرمان رُمان، خالد است، نوجوانی که با جامعه و مبارزه آشنا می‌شود و به بند می‌افتد. اما ساعدی از زاویهٔ دیگری به مسائل اجتماعی می‌رسد. او پزشک روانکاو بود و این شغل در کار نویسندگی وی تأثیر شدیدی گذاشت چنانکه در فیلمنامهٔ گاو می‌بینیم. گاو مش‌حسن می‌میرد و او که از این حادثه سخت ضربه دیده است، خود را گاو می‌پندارد و مقیم طویله می‌شود. ساعدی البته بیشتر نمایشنامه‌نویس و داستان کوتاه‌نویس است. رُمانهای او: غریبه در شهر (۱۳۶۹) با موضوع مبارزهٔ مردم تبریز با روسیان اشغالگر در زمان جنبش مشروطه، و تاتار خندان (۱۳۵۳، چاپ ۱۳۷۳) با موضوع پزشکی خسته و مضطرب که برای نزدیک شدن به مردم به روستا می‌رود سر و کار دارد. رُمانهای او زبان و ساختار نوآئین و منسجمی ندارد و مایهٔ سیاسی آنها بر مایهٔ هنری‌شان چیره شده است.

در دههٔ ۴۰ چند حلقهٔ نویسندگی و شاعری پدید آمد که با یکدیگر تفاوت نمایان داشتند. گروهی دور آل‌احمد گرد آمدند (ساعدی، شمس آل‌احمد،

اسلام کاظمیه)، و گروهی در انجمن «به‌آذین» حضور می‌یافتند، چند تنی نیز طرفدار هنر برای هنر و باورمند به کارهای ابراهیم گلستان بودند. با این همه کار به خوبی پیش می‌رفت و آثار خوبی به بازار می‌آمد (آوسنهٔ باباسبحان، گاواره‌بان، دولت‌آبادی، دهکدهٔ پرملال امین فقیری، واهمه‌ی بی‌نام و نشان، ساعدی و داستان‌های کوتاه پاینده) اما به تأثیر اوضاع سیاسی و نفوذ آل‌احمد و به آذین (همکاری این دو به تشکیل شورای نویسندگان غیررسمی ایران انجامید. در نیمهٔ دوم دههٔ چهل)، هنر متعهد و اجتماعی ـ سیاسی بسط یافت. بیشتر نمایشنامه‌های ساعدی و قصه‌های آل‌احمد و دولت‌آبادی در اواخر دههٔ چهل و اوائل دههٔ ۵۰ سخت زیر نفوذ فکر سیاسی و مسائل روز قرارگرفته‌اند.

در دههٔ ۶۰ پس از فرونشینی غلیانهای سیاسی به‌طور ناگهانی رُمان بر دیگر انواع ادبی غالب می‌شود و رُمان‌های کلیدر، جای خالی سلوچ (دولت‌آبادی)، همسایه‌ها و داستان یک شهر (تجدید چاپ، احمد محمود)، طوبا و معنای شب (شهر نوش پارسی‌پور)، اهل غرق (منیرو روانی‌پور) سفر کسرا (جعفر مدرس صادقی)، نغمه در زنجیر (میثاق امیرفجر)، تالار آئینه (امیرحسن چهل‌تن)... جهشی را در زمینهٔ داستان‌نویسی نمایان می‌سازند. در همین دهه گروهی دیگر از نویسندگان ما از سکوی دینی به حرکت درمی‌آیند و ماجراهای مبارزات دینی و وصف صحنه‌های جنگ ایران و عراق را به عرصهٔ داستان می‌آورند، مانند گلاب‌خانم (فراست) ترکه‌های درخت آلبالو، ۱۳۶۸ (علی‌اکبر خلیلی)، باغ بلور، ۱۳۶۵ (محسن مخملباف)، نخل‌های بی‌سر، ۱۳۶۳ (قاسمعلی فراست) یه شب ماه می‌آد، ۱۳۶۹ (مصطفی زمانی‌نیا) عروج ۱۳۶۳ (ناصر ایرانی)، سرود اروندرود، ۱۳۶۸ (منیژهٔ آرمین)... وجه شاخص این رُمان‌ها تجلیل شهادت است.

### رسالت مردمی ادیب رئالیست

در گرایشهای متضاد نویسندگان ما به ترسیم وضع اجتماعی یا روانی مردم این عصر، توجه به الگوهای رُمان‌نویسی غرب و آمریکای لاتین جای نمایانی دارد. بین نویسندگان غرب کسانی مانند تالستوی، گورکی، فاکنر، همینگ‌وی، کافکا، جویس و مارکز بیش از دیگران موردتوجه بوده‌اند. به‌دیگر سخن قصه‌نویسی رئالیستی و رئالیسم اجتماعی از سوئی و قصه‌نویسی مدرن از سوئی دیگر در دانستگی نویسندگان ما ستیزه‌ای نمایان دارند. سپس رئالیسم جادوئی مارکز، فوئنتس و بورخس (که گرایش‌های عرفانی دارد)... به پیش‌نما می‌آیند. در حیطهٔ قصه‌نویسی رئالیسم اجتماعی، رُمانتی‌سیسمی انقلابی دیده می‌شود و پهلوانی به‌ظهور می‌رسد که در پی دگرگون کردن جامعه و جهان است. گل‌محمد، ستار، خالد و باران و چند نفر از اشخاص داستانی آئینه‌های دردار (گلشیری) و طوبا و معنای شب (پارسی‌پور) در بند ترسیم معضل‌های روانی و رمز و رازهای روح خویشند و می‌خواهند دلبستگی‌های اصلی خود را به دنیای درون خود محدود سازند. اینان می‌گویند حوادث پس از جنگ‌جهانی دوم و دود شدن آرمانهای کسانی که می‌خواستند شهرهای آرمانی و زیبا (Utopic) بر کرهٔ زمین پدید آورند، انسان این عصر را به انزواجوئی محکوم کرده است، آلن‌رب‌گری یه می‌نویسد.

ساختار آثار ما برای کسانی آشفته است که در پی یافتن عناصری هستند که از بیست، سی یا حتی چهل سال پیش [از آغاز قرن ۲۰]، از رُمان رخت بربسته‌اند یعنی شرح ویژگی‌ها، واقعگرایی صرف، کندوکاو در مسائل اجتماعی و... در رُمان جدید صرفاً به انسان و جایگاه او در جهان پرداخته می‌شود. غایت رُمان جدید «سوبژکتیویتهٔ» محض است. در رُمان جدید انسانی مطرح می‌شود که می‌بیند، حس می‌کند و می‌اندیشد، انسانی محدود در فضا، مکان و تأثیر پذیرفته از احساسات و هیجان‌ها. انسانی همچون من و

شما. موضوع رُمان جز گزارش تجربه‌های محدود و نامشخص این انسان نیست. این رُمان تلاشی است برای آگاهی از سرنوشت تلخ جهان و پژوهشی است که هدفش در خودش نهفته است... نابخردانه است که گمان کنیم با رُمان می‌توان دگرگونی سیاسی... ایجاد کرد.

ما دیگر به تفسیرهای خشک و از پیش‌تدوین شدهٔ حسی سدهٔ ۱۹ که بر پایهٔ نظم عقلانی جهان به انسان ارائه شده است، اعتقاد نداریم بلکه معتقدیم همهٔ امیدها در انسان در قالبهائی که او می‌آفریند خلاصه می‌شود و این قالبها و واقعیتها به جهان معنی می‌بخشند، تنها مسئوولیت و تعهد نویسنده در قبال ادبیات است. (ادبیات داستانی، ص ۱۶ و ۱۷ شمارهٔ ۴۲)

از سوی دیگر نویسندگان و شاعرانی هستند که خود را مسئوول و متعهّد جامعه می‌دانند و می‌گویند همهٔ شاعران [و نویسندگان] تا آن‌جا که راست کردار بمانند و دلیرانهٔ زندگانی‌شان را وقف خدمت و سرنوشت مردم کنند ارزشمندند. شاعر و قصه‌نویس واقعی ادیب مردمی است. تووارد‌وفسکی گفته است سروده‌های من از آن مردم زاد بوم من است. گفته‌اند که وفادار ماندن به مردم و مردم‌باوری اوجگیر، سبب زائل شدن استعداد آفرینشگرانه هنرمند می‌شود امّا می‌گوئیم که مرزی میان آزادی کار آفرینشگرانه و رسالت اجتماعی آثار ادیب وجود ندارد، همانطورکه مایاکوفسکی می‌گوید:

آنچه را که بر سرزمینمان یا بر رزم‌آوران ما رفته است یا آنکه در دل خویشتنش یافته‌ام.

رسالت مردمی ادیب رئالیست به معنای وفادار ماندن به آرمانهای انقلابی و دگرگونیهای اجتماعی است. می‌خواهند هنر را با بی‌طرف ساختن هنرمند و جداکردن او از مردم و تبدیل کردن او به ناظری بی‌طرف، نابود کنند اما شاعر و نویسندهٔ پیوند گسسته از سرنوشت مردم کشور خود چگونه می‌تواند نمایندهٔ آنان باشد؟ (چیستا، شمارهٔ ۹۶، ۵۵۷ به بعد، فروردین ۱۳۷۶)

در این دو سر افراط می‌توان به جایگاه منطقی راه یافت. بحرانهای نیمهٔ دوم قرن بیستم ضربهٔ سختی به آموزه‌های عقلانی سدهٔ نوزدهم ـ که بیش از هرجای دیگر در نظام جامع فلسفی هگل متبلور شده بود، زد. در همان عصر نیچه وکی‌یرکه‌گور جامعیت هگلی را به شدت به محک نقد زدند اما آنچه اندیشه و نقد ایشان در سدهٔ بیستم نمایان شد. نظامهای فلسفی به زیر پرسش رفت و در مفهومهای ثابت، تردید حاصل شد. این ستیزه بین دو گروه از نویسندگان ما، رئالیستها و سدرنیستها، از سر گرفته شده است، چنانکه گلشیری در نقد بر«کلیدر» دولت‌آبادی و «همسایه‌ها»ی احمد محمود، می‌نویسد این رُمانها از الگوهای کلاسیک پیروی می‌کنند و نویسندگان آنها در مقام دانای کل در همهٔ صحنه‌های قصه حاضر و ناظرند و بر ظاهر و باطن وقایع و دانستگی‌های اشخاص آگاهند و این نوع روایت را رُمان نمی‌توان شمرد.

در واقع مدرنیست‌ها می‌گویند: «مسألهٔ اصلی آن است که آیا زندگانی مفهوم و معنائی دارد یا نه؟ جایگاه انسان در جهان کجاست؟ می‌بینیم که اشیاء و درونمایه‌های رُمان بالزاک اعتماد بخشند و به جهانی تعلق دارند که انسان صاحب آن بوده است امّا امروز از آن همه هیچ اثری نمانده است. آن قسم مالکیت، اندک اندک رنگ می‌بازد و فنومنولوژی بر همهٔ حوزه‌های فلسفی تسلط می‌یابد و علوم طبیعی اصل «عدم حتمیّت» را کشف می‌کنند...» (ادبیات داستانی، همان، ص ۱۷)

تردیدی نیست که بحث دربارهٔ این مسائل در کشور ما تازگی دارد و البته برخی از آنها هم در اینجا محلی از اعراب ندارد. به دیگر سخن ساختار اجتماعی ـ فکری ما در همان مقامی قرار ندارد که اروپای بحران‌زدهٔ نیمهٔ دوم قرن بیستم در آن جایگاهی یافته است. آشنائی با این مسائل خوب است اما بهتر از آن آشنائی با ضرورتهای زندگانی و وضعیت مادی و معنوی خود

ماست. در این زمینه خود ما باید تفکر خود را به کار بیندازیم و ببینیم که آیا می‌توانیم براساس فرادهش ادبی خود و ضرورتهای تحولات جدید، بنائی نو طرح افکنیم یا می‌خواهیم همچنان مقلد دیگران باشیم.

### گرایش به قهرمان شکنی

این نکته روشن است که راهی که نویسندگان ما پیموده و می‌پیمایند راهی صاف و هموار نیست. برای رسیدن به ادب اصیل بومی، کج و راست پوئیدنهای زیادی در کار بوده است. از سوی دیگر نمی‌توان به یک نوع ادب ویژه، دبستان هنری تک و مسیری واحد متکی بود. در غرب امروز هم این واقعیت دیده می‌شود. رومن‌رولان و توماس‌مان راهی می‌روند و جویس و پروست راهی دیگر و هرکدام نیز دربارهٔ گزینش خود دلائلی دارند.

پس از کلیدر و همسایه‌ها... بعضی از نویسندگان ما به قسم دیگری با مسائل اجتماعی تماس گرفتند. در آثار ایشان قسمی گرایش به قهرمان‌شکنی دیده می‌شود: تحولات اجتماعی اگر هم ضروری باشد نمی‌تواند وضع موجود را بهتر کند... گروهی جای گروهی دیگر را می‌گیرند و این نوآمدگان نیز به تدریج صاحب دفتر و دستک و دم و دستگاه می‌شوند و همان کاری می‌کنند که گروه قبلی کرده‌اند. استالین به کاخ کرملین می‌رود و بر مسند تزار می‌نشیند و تزار جدید می‌شود. این موضوع، درونمایهٔ رُمان دو جلدی غزالهٔ علیزاده: «خانهٔ ادریسی‌ها»ست؛ حسرت دربارهٔ گذشته دلپذیر و فریاد و فغان کردن از دگرگونی‌های جدید بُن داستان را می‌سازد.

رویدادهای این رُمان در «عشق‌آباد» می‌گذرد، زمان وقوع حوادث قصه، زمان وقوع انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه است. در این‌جا ساکنان خانه و بازماندگان خانواده‌ای قدیمی و اشرافی (خانم ادریسی، لقا، وهاب...) در برابر تازه واردان، مردم عادی و انقلابی (شوکت، قباد...) قرار می‌گیرند. نویسنده

تازه واردان را آتشکار، رفیق را قهرمان، کمیته مرکزی را آشتخانه مرکزی، داس و چکش را دیلم و اسکنه... می‌نامد و اشاراتی آشکار به کولاک، نظام تزاری، مسکو، شورا، کمسومُل دارد. روال نوشته صراحت دارد که «ادریسی‌ها» و «تازه‌رسیدگان» در بطن رویدادهای روسیه در هنگامهٔ انقلاب قرار داده شده‌اند و کتاب در واقع نقد تند و تیزی است بر دگرگونیهای تازه از آن قسم نقد که در رُمان «ژیواگو» نوشتهٔ بوریس پاسترناک آمده است. نویسنده مانند رُمان‌نویسانی همچون جرج اورل، پاسترناک، سولوژنتسین، آرتورکوستلر (در کتاب‌های مزرعهٔ حیوانات، دکتر ژیواگو، مجمع‌الجزایر کولاک، ظلمت نیمروز) ناقد و حتی مخالف انقلاب شوروی است و آن را قسمی طغیان کور ـ که مخرب زیبائی‌هاست ـ می‌داند. در رُمان «خانهٔ ادریسی‌ها» تازه رسیدگان و آتشکاران غالباً بد و خشن و ویرانگرند و تفکر آنها در مقایسه با عواطف اشرافی ادریسی‌ها زشت و نابهنجار جلوه‌گر می‌شود. خانم ادریسی، لقا دختر ترشیدهٔ او، وهاب و خدمتکار پیر نیز با همهٔ شکوه و زیبائی اشرافی و ظاهری چنگی به دل نمی‌زنند و در تنهائی و بطالت خود در حال پوسیدن هستند. سکوت و رکود خانهٔ اشرافی با فرارسیدن آتشکارها فرو می‌ریزد، آشوب، سر و صدا و نیز کار و فعالیت فضای خانه را سرشار می‌کند. ورود آتشکارها بد یا خوب، وضع خانه و وضع روحی ساکنان آن را بهم می‌ریزد. در وضعی که پیش آمده دیگر هیچ‌کس نمی‌تواند به گوشهٔ عزلت پناه برد یا به زندگانی گذشتهٔ خود ادامه دهد. دگرگونی ظاهری و باطنی در احوال ساکنان خانه پیدا می‌شود. نخست خدمتکار پیر خانه که نسب و شأن اشرافی ندارد، از تحول استقبال می‌کند و در جرگهٔ قهرمان‌ها (رفقا) درمی‌آید و در همان زمان که تا حدودی علائق قدیمی را نگاهداشته است، به نظم و ترتیب‌های جدید روی خوش نشان می‌دهد. خانم ادریسی نیز از دگرگونی بی نصیب نیست. ورود قهرمان قیاد ـ از رنجبران و مبارزان پیر و مشهور به خانه ـ خانم ادریسی را

منقلب می‌کند. قباد و او در سال‌ها پیش همدیگر را دوست می‌داشتند اما اختلاف طبقاتی و تمایل زن به ادامهٔ زندگی اشرافی سبب شد که این دو به وصل یکدیگر نرسند. خانم ادریسی در آن زمان در مقام دختری اشرافی پیشنهاد قباد را در زمینهٔ گریز از خانهٔ پدر نپذیرفت و زن مردی ثروتمند از قماش خود شد اما عشق طبیعی و بی‌غش خود به قباد و خصائل مردانهٔ قباد را از یاد نبرد و بار این حسرت را یک عمر به دوش کشید. حضور اکنونی قباد، آتش عشق قدیمی را شعله‌ور می‌کند و زن را وادار می‌سازد در خطاب به قباد، یعنی سرباز جوانی که سال‌ها قبل او را می‌خواست... مردی با چشم‌های آبی سیر که بعد وسط چلهٔ زمستان به کوه زده بود... فریاد برآورد:

چرا گذاشتی توی این خانه بپوسم؟ من که مثل آنها نبودم. [مثل] زن‌های این خاندان نفرین شده... جواب بده! چرا کوتاه آمدی؟ چی برایم باقی مانده؟ خاکستر و برف. من که زندگی نکردم اما تو در کنار خطر مزهٔ زندگی را چشیدی. (۱/۲۲ و ۱/۳۴)

«لقا» دختر خانه که تن به زناشوئی نداده و در میان حصارهای تار عنکبوتی وسوسه‌ها و روان‌پریشی دست و پا می‌زند و زندگانی راکد و یکنواختی را می‌گذراند، نیز از دگرگونی مصون نمی‌ماند. پوسیدگی و زوال خانوادهٔ اشرافی قدیمی بیشتر در سیمای او ممثّل می‌شود. تازه‌رسیدگان تندرست و شاد و نیرومندند، و به زندگانی به خوش‌بینی می‌نگرند در حالی که او در چارچوب رسم‌های کهن و انزوای خود از همه‌چیز بیزار است و حتی از بوی مرد بدش می‌آید.

وهاب نیز از لقا دست‌کمی ندارد. بیمار است و به کمک دارو خود را سرپا نگهداشته است. خشونت تازه‌رسیدگان ــ که در همهٔ رخنه‌ها و گوشه و کنارهای خانه نفوذ کرده‌اند ــ سبب هراس او می‌شود، به‌طوری که ناچار می‌شود به طویله پناه ببرد.

این اشراف قدیمی در برابر تازه‌رسیدگان و وضع جدید لُنگ انداخته‌اند. دیگر نه راه خود را می‌توانند بروند و نه می‌توانند به کسوت آتشکاران درآیند. فرهنگ آتشکاران با فرهنگ ایشان در تضاد است. کردار، طرز نشست و برخاست، خوراک خوردن، حرف‌زدن آتشکاران سبب بیزاری و ترس ایشان می‌شود. این تقابل در همه‌جا به ویژه در مسابقهٔ کاردزنی. که سرانجام وهاب ناچار می‌شود در آن شرکت جوید، خود را نشان می‌دهد. سردستهٔ آتشکاران زنی است به‌نام شوکت با خلق و خوی مردانه، خشن، صریح... که حرف‌های خود را پوست کنده می‌زند و قواعد خشنی را بر ساکنان خانه حتی بر همقطاران خود تحمیل می‌کند. اما در واقع او در باطن احساسات لطیفی ـ البته متناسب با فرهنگ خودش ـ دارد و حضورش در خانه نمایشگر نظم جدید است.

آتشکاران به هرحال در چهارچوب قواعدی یک‌سویه عمل می‌کنند. ایشان که از طبقه‌های محروم برآمده و اکنون به کارهای اجتماعی و اداری جدید گماشته شده‌اند، مقهور هنجارهای آهنین هستند. تماس و رابطهٔ ایشان و خانوادهٔ ادریسی البته یک‌جانبه نیست. بعضی از ایشان در ضمن گفت و گو و کار متوجه می‌شوند مسائلی جز آنچه در دستورالعمل‌ها آمده است وجود دارد. به ظرائفی التفاف پیدا می‌کنند که پیش‌تر از آن‌ها بی‌خبر بوده‌اند. عواطفی وجود دارد که جنبهٔ طبقاتی ندارد و جنبهٔ انسانی دارد. موسیقی در این رده است و پیچیدن نوای آن در خانه دو گروه متضاد را به سوی یگانگی می‌برد. از دل این تفاهم و یگانگی، آتشکاران فهمیده در برابر قواعد پولادین رسمی عصیان می‌کنند. آنها که برای رفع ستم و فقر و نابسامانی قیام کرده بودند، متوجه می‌شوند اعضاء آتشخانهٔ مرکزی همه درستکار نیستند و مبارزه با ستم و فقر را سپری ساخته‌اند برای کسب قدرت. این عده و خانم ادریسی به دور قهرمان قبادگرد می‌آیند و راه کوهستان را در پیش می‌گیرند تا از درون

انقلابی که اکنون می‌رود خود به صورت نظم ستمگرانه جدیدی درآید، بار دیگر انقلاب کنند.

لبهٔ تیز حملهٔ نویسنده فقط متوجه آتشکاران نیست. او در ضمن، پوسیدگی خانواده‌ای اشرافی را که دیگر دلیل وجودی خود را از دست داده است نیز نشان می‌دهد و نقص هردو گروه و سرسختی ایشان را در برابر دگرگونی لازم انسانی به صحنهٔ داستان می‌آورد. آنچه داستان را به پایان می‌آورد، سفر وهاب به هندوستان و پناه بردن او به عرفان کهن خاور زمین است. در واقع گرایش عرفانی نویسنده در جای جای کتاب خود را نشان می‌دهد از جمله در صحنه‌ای که شوکت به پیروی از رسمی مسیحی پای ساکنان خانه را که اکنون به نوعی توافق رسیده‌اند می‌شوید.

گفته‌اند که این رُمان از پایگاه خرده بورژوازی بر ضد آتشکاران (انقلابی‌ها) نوشته شده است. البته چنین گرایشی در کتاب وجود دارد اما به گمان من لبهٔ تیز حملهٔ نویسنده متوجه نظام توتالیتاریستی است. عامل شکست حکومت شوروی فقط دسیسه‌های سرمایه‌داران و طرح و نقشه‌های آنان نبود، و علل دیگری نیز داشت از جمله دربند کشیدن افکار به بهانه یک ایدئولوژی کاملاً فراگیر و متمرکز و مستبدانه، و محدود کردن بسیار شدید هنر و بها ندادن به آزادی فرد. مایهٔ قضایا آن‌قدر غلیظ بود که آزادسازی و بازسازی گورباچفی هم کاری از دستش برنیامد و نظمی را که چند دهه با ضرب و زور و البته تلاش بسیار بر سرپا نگاهداشته بودند، فرو ریخت.

در این زمینه رُمان‌خانهٔ ادریسی‌ها ـ با این که صحنه‌های داستانی خوبی دارد ـ قصهٔ عقاید است. بین این قصه و قصه‌هائی که در مثل نویسندگان رسمی شوروی می‌نوشتند تفاوتی نیست. خانهٔ ادریسی‌ها از انقلاب انتقاد می‌کنند و آثار نویسندگان یاد شده انقلاب را می‌ستایند. این طرز ورود در قضایا نمی‌تواند هنر بزرگ بوجود بیاورد. واقعیت بسیار بغرنج‌تر از آن است که بدین

طرز به نمایش درآید.

واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و از این قبیل در رُمان وارد می‌شود اما نباید زیر شعاع تفکر نظری هنرمند قرار گیرد. هنرمند واقعیت را کشف می‌کند و تخیل خلاق راهنمای اوست. گمان می‌رود که رُمان‌نویس و هنرمند در کشف واقعیت به عناصری می‌رسد که در همان زمان که بیان می‌کند ـ آنها را پنهان می‌سازد ـ یا شاید ناخودآگاه اوست که چنین می‌کند. این عناصر که در تصاویر تخیلی شکوفان می‌شوند ما را به قسمی به درون ساختار رُمان می‌برند و به احساس و درک خلوت درونی ژرف نویسنده می‌رسانند. اینها را می‌توان رمز و راز شاعرانه یا هنری‌ترین اجزاء هنری کار نویسنده دانست اما متأسفانه این عناصر هنری یعنی دُرهای قیمتی تخیل در قصه‌های عقاید ناپدید یا دست‌کم کمرنگ می‌شود و خانهٔ ادریسی‌ها گرچه در بخش‌هائی از این عناصر بهره‌مند است، در مجموع به دلیل بیروی از یک حکم نظری به‌شدت آسیب دیده است. این را نیز باید بگوئیم که هنر نویسنده در توصیف جهات متفاوت واقعیت (از بو، طعم، مزه، اشیاء خانه، کشت‌زار، کوهستان و چشمه، تن انسان و وضع اتاقها و پردازش منطق گفت‌وگوی اشخاص...) چشمگیر است.

تحولات زندگانی در شهرهای جدید ـ آن چنانکه در رُمان کلاسیک غرب (در سئل در آرزوهای بزرگ دیکنز و در یک تراژدی آمریکائی درایزر) می‌بینیم، بازتاب گسترده‌ای در عرصهٔ رُمان فارسی نداشته است. در دورهٔ بیست ساله، در آثار مشفق کاظمی، محمد حجازی، محمد مسعود... گوشه‌هائی از زندگانی مردم شهر به نمایش درآمد. در چشمهایش بزرگ علوی ـ که زمان وقوع رویدادهای آن دوره بیست ساله و مکان عمدهٔ آن تهران است ـ باز با این نمود رویاروی می‌شویم. «سفر شب» بهمن شعله‌ور و «درازنای شب» جمال میرصادقی نیز به شهر تهران و رویدادهای آن می‌پردازند. امّا نویسنده‌ای که کاملاً به زندگانی شهریان می‌پردازد، اسماعیل فصیح است.

در آثار این نویسنده از «شراب خام» (۱۳۴۷) تا «پناه بر حافظ» (۱۳۷۵) سخن همه از زندگانی مردم مرفه و اشرافی شهر است و می‌توان گفت طبقهٔ مرفه نوخاسته (بورژوازی وابسته) در وجود این نویسنده سخنگوی خود را یافته است. نویسنده در آمریکا درس خوانده و بخشی از رسوم زندگانی آمریکائی را نیز چاشنی قضایا می‌کند. محتوای داستانهائی مانند شراب‌خام، ثریا در اغما، اسیر زمان، بادهٔ کهن و فرار فروهر وصف عیش اشراف تازه به

دوران رسیده است و از این‌رو مقارنه و حتی تخالفی پیدا می‌کند با رُمان «بامداد خمار» فتانهٔ سیدجوادی که به وصف زندگانی اشراف قدیمی می‌پردازد. اشراف قدیمی هرچه و هرکه بودند، خصلت بومی داشتند. سر سفره می‌نشستند، به کار آب و ملک و «رعیت» رسیدگی می‌کردند، در اوقات فراغت سعدی و فردوسی و حافظ می‌خواندند، نذر و نیاز می‌کردند، به زیارت می‌رفتند، تخته نرد و شطرنج می‌باختند و گاه در سیاست مداخله می‌کردند و وکیل و وزیر می‌شدند و می‌کوشیدند با وصلت‌های درون‌گروهی، موقعیت طبقاتی خود را استوارتر سازند. امّا اشراف نوپا ـ که سر و کله‌شان به‌ویژه پس از ازدیاد درآمد نفت و در دههٔ چهل پیدا شد ـ شیوهٔ زیست دیگری دارند. آپارتمان‌نشین هستند. غالباً خود رانندگی می‌کنند، در یکی از اداره‌های دولتی شغل پردرآمدی دارند، سالی چند ماه برای استخوان سبک کردن به فرنگ می‌روند، همسر فرنگی دارند، از اشعار فردوسی و سعدی و حافظ چیزی نمی‌فهمند، مردم وطن خود را نمی‌شناسند و آنها را تحقیر می‌کنند، به زبان مُلمع حرف می‌زنند، دین و ایمانشان در پول و عشرت خلاصه می‌شود. ایران برای ایشان کشوری است مثل همهٔ کشورها، سرزمینی مثل مکزیک، یمن، کره، سنگاپور، جاهائی از این قبیل. رشته‌ای ایشان را به تاریخ و فرهنگ این سرزمین متصل نمی‌کند. ایران از این لحاظ خوب است که مکان درآمد ایشان است. می‌آیند و مدتی در اداره‌های دولتی «کار» می‌کنند (دفترهای حضور و غیاب را به امضاء خود «موشح» می‌سازند)، پولهای نفت‌آور را در چمدان می‌ریزند و سوار هواپیما می‌شوند و به دنیای پرجاذبه و رنگین لوس‌آنجلس و لندن و سانفرانسیسکو مهاجرت می‌کنند و اگر بازگردند به‌منظور گردآوری پول و سفر مجدد به فرنگ است.

ادا و اطوار (بخوانید اطفار) این قوم نوظهور سراپا فرنگی است. گوئی بند ناف ایشان را در نیویورک و میامی بریده‌اند. ژرژ و مارگریت و ورونیک و

آنابلا... نامهائی است با معنا، قشنگ و گوش‌نواز امّا جواد و رضا و سیروس و فرهاد و زیور و بنفشه... امل‌اند و ناجور و بهتر است که این نامها را نادیده گرفت. آش ماست و ته‌چین و آبگوشت نماینده املی و زمختی فکر است و اسپاگتی و بیفتک، همبرگر و خوراک خرچنگ نمایشگر ظرافت و لطافت‌اندیشه و خصائل نیک. می‌گوئید نه؟ پس این عبارت‌های آمده در «فرار فروهر» را بخوانید:

ولش کن. تمام. یک قلب دیگر عصارهٔ هماوند شب، سرنوشت زمان و مکان تو چه معجونی است و از کجا شروع می‌شود؟ بخند... از سی تیر ۱۳۱۰، پس‌کوچهٔ خیابان فرهنگ. نزدیک بازارچهٔ قوام‌الدوله. هفده سال کار... سفر و تدریس می‌کنی بعد برمی گردی پاریس در سوگ مرگ آنابل یک هفته مست و هپروتی، آنوقت سُر می‌خوری سانفرانسیسکو و در خیابان امبارکد یرو و آن شب سالگرد دیارتان، اسپاگتی و شراب پال‌مان می‌خورید و فرانک سیناترا گوش می‌کنید.(۵۴۷)

یا: لب تخت‌تخواب نشسته نگاهم می‌کند. بوی مطبوع ملایم خوبی در اتاق در بسته پیچیده. شاید «شانل» اوست. شاید اسپری فورمن بعد از اصلاح صورت خودم است. شاید هم نفس کرمهای شب‌تاب گرم تابستانی توی باغ ودرختهای یوسف‌آباد است.(۲۶۱)

فرار فروهر در بین آثار فصیح، شاخصه‌هائی دارد که باید به بحث گذاشته شود زیرا در این کتاب اشراف تازه به دوران رسیده، وضع زیست و جهان‌نگری خود را جمع‌بندی می‌کنند.

## ورود به تونل زمان!

شخص عمدهٔ داستان «فرار فروهر» و ماجرای زندگانی او به صورتی که با خامهٔ اسماعیل فصیح تصویر شده ویژگی داستانی ندارد و بیشتر از آن حوزهٔ

زندگینامه و تاریخ‌نویسی است. خط طولی ماجرای زندگانی او ساده است. او از طبقهٔ متوسط جامعه برمی‌آید و با زحمت بسیار درس می‌خواند و در رشتهٔ تاریخ درجهٔ «دکترا» می‌گیرد و با زنی اشرافی ازدواج می‌کند. از این ازدواج ناهمآهنگ دو فرزند پسری و دختری بوجود می‌آید. زن و شوهر در دو عالم جداگانه زیست می‌کنند و هریک به راه خود می‌روند. دکتر فروهر با این همه چند کتاب تحقیقی می‌نویسد و در دانشگاه درس می‌دهد و پس از فروریزی نظام سلطنت خانه‌نشین می‌شود. سپس به‌واسطهٔ بیکاری یا سرخوردگی ممنوعیت تجدید چاپ کتاب‌هایش دچار اختلال حواس و فراموشی می‌گردد. او دلبستهٔ مزدیسنا و انقلاب دینی زرتشت پیام‌آور ایران باستان و باورمند به فلسفهٔ اشراق و تحوّل معنوی است. پزشکان تشخیص داده‌اند که بیماری او «افسردگی و اُفت روحی» است امّا بعد دریافته‌اند دچار روان‌نژندی است یا شخصی است پارانوئید یعنی بیماری روانی بسیار خطرناک و جامعه‌ستیز.

وضع دکتر فروهر پس از تصادف با اتومبیل حادتر می‌شود ولی ظاهراً علّت عمدهٔ بیماری او نه وضع نابسامان شغلی و خانوادگی بلکه توقیف کتاب اوست، که برندهٔ جایزه سلطنتی شده و از این‌رو نسبت به عامل توقیف کتاب کینهٔ عجیبی دارد. در پایان کتاب این شخص را بدین‌گونه می‌شناسیم:

آدم نحس و بداخلاقی بود. ایشان تا دو سال پیش همین‌جا در کتابخانهٔ وزیری کار می‌کرد. قبلاً هم در تهران و اصلاً از کارمندان وزارت فرهنگ و هنر سابق بود. به‌خاطر ناجور بودن کارش و در حقیقت خُل بودن و دمدمی بودنش، باز خریدش کرده بودند. فکر می‌کنم بعد رفت ملایر یا بروجرد.(۵۱۰)

فروهر که دچار مصائب زیادی شده: مفقودالاثر شدن پسرش، توقیف شدن کتابش، ناهمسازی با همسر و تصادف با اتومبیل و بحران روانی... با چاقوئی و مبلغ ناچیز پول از بیمارستان روانی می‌گریزد، اما هیچ‌کس نمی‌داند

به کجا رفته است.

در این‌جا جلال آریان، مهندس نفت و استاد دانشکده نفت آبادان ـ که همان آقای اسماعیل فصیح خودمان است ـ وارد صحنه می‌شود و ماجرای تلاش او برای یافتن فروهر آغاز می‌شود. او در این‌جا و همچنانکه در بسیاری از داستانهای فصیح می‌بینیم، درجاهای دیگر در کسوت کارآگاه زبردستی نمایان می‌شود و محرک او در این کار، تقاضای فرنگیس خواهر اوست که با سوسن فروهر همسر دکتر همشاگردی بوده‌اند و اکنون نیز دوست یکدیگرند. گرچه به‌نظر می‌رسد که زیبائی خود سوسن خانم نیز دراین کار مهمّی که آریان تعهّد می‌کند بی‌تأثیر نبوده است.

ماجرای فرعی فرح (پسر بچه دوازده ساله اشرافی که در گرمابهٔ خانه خود را می‌کشد یا به قتل می‌رسد) با نامادری او نیز جائی در کتاب یافته است و البته این ماجرا پیوندی با طرح اصلی داستانی «فرار فروهر» ندارد و به اعتباری درجامعه آئینهٔ «رُمان» چیده شده است. درخواست فرنگیس مجالی برای آریان فراهم می‌کند تا همچون کارآگاهی خبره به روی صحنه آید و شیوهٔ زیست و افکار و وضع‌گذشته و حال و حدیث اکتشافات پلیسی خود را «روایت» کند.

این آقای جلال آریان که در بیشتر داستانهای فصیح راوی و شخص اصلی داستان است در آمریکا درس خوانده و به ایران و به آبادان آمده، استاد دانشکده نفت شده و از نظر خودش تافتهٔ جدا بافته، شخص قلاّش، بورژوا و عشرت‌طلبی است. همسر فرنگی‌اش در آمریکا به‌واسطهٔ تصادف اتومبیل درگذشته و اکنون شخصی است مجرد و مردم‌گریز. برای خود عالمی دارد و شعار او این است: «گر ما می و معشوق پرستیم چه باک؟» عشقهای او البته از نوع عشق‌های فرویدی، غربی و امروزینه است. او با اینکه از خانواده‌ای پیشه‌ور و در محلهٔ درخونگاه سنگلج تهران برآمده، از گذشتهٔ خود بُریده و به

طبقهٔ ممتاز، یعنی طبقهٔ بورژوزای وابستهٔ دوران ستمشاهی پیوسته است. روشنفکر است البته اگر روشنفکر را به معنای فرنگ‌رفتگی و اخذ مدرک تحصیلی و خواندن چند جلد کتاب قصهٔ غربی بدانیم. از مردم منفور است و به دنیا و مافیها اعتنائی ندارد، ناز بر فلک و فخر بر ستاره می‌کند! خود را محوّر جهان می‌داند و همهٔ رویدادهای مهم به گرد شمع وجود او می‌چرخد. محبوب دوستان، خویشان و البته شخص شخیص خودش است. مَنَشی دارد کمی خیامی، اندکی حافظی، و از آنها کمتر متمایل به دین مزدیسنائی و در هرحال فردی فرنگی‌مآب است که از بد حادثه ناچار به بازگشت به این سرزمین شده. به ماندن در فرنگ هم دلخوش نیست و از مردم میهش نیز چندان خوشش نمی‌آید. کوتاه سخن. نه در غربت دلی شاد و نه روسوی وطن دارد.

آریان در زمان جستجوی خود برای یافتن «فروهر» یادداشتها (زندگینامهٔ) او را که با خط خرچنگ‌قورباغه‌ای نوشته شده می‌یابد و می‌کوشد رازهای آن را کشف کند و به مدد مصاحبه با دوستان و خویشان فروهر به‌دست آوردن آگاهی لازم از این و آن، سرنخ محل اختفای فروهر را بیابد. امّا زندگینامهٔ فروهر بسیار طولانی است و او در این شرح حال غالباً مکرر و خسته‌کننده تبدیل به شخصی افسانه‌ای می‌شود. او در خانواده‌ای سنگتراش به‌دنیا می‌آید. در شهر راگا «ری» در ۱۷۲۸ پیش از میلاد (سال برانگیخته شدن زرتشت به پیامبری) دیده به جهان می‌گشاید و در نوجوانی کستی می‌بندد و گاثه‌ها می‌خواند و به دین تازه درمی‌آید. فروهر از زمان زایش خود (در این‌جا به نقل از دیگران)، کودکی، رفتن به دبستان و زرتشتی شدن خویش و رویدادهای دربار و یشتاسب آغاز می‌کند، از تونل تاریخ و سلسله‌های هخامنشی، مقدونی، اشکانی، ساسانی و... می‌گذرد و به عصر جدید و فروریزی نظام ستمشاهی و وقایع چند سال پس از آن می‌رسد. در زمانی که فروهر از

بیمارستان روانی می‌گریزد، این زندگینامه تمام نیست. سپس یادداشت‌های دیگر فروهر، بدست آریان می‌رسد و او با آگاهی‌های دیگری که در این زمینه بدست آورده شرح‌حال فروهر را به‌پایان می‌رساند. در این بخش روشن می‌شود که فروهر برای انتقام گرفتن از توقیف‌کنندهٔ کتاب خود به یزد رفته و او را یافته است.

به زودی اسمش... را یاد گرفتم. سعید کلبی میغره. کالسکه‌چی صدراعظم... او بود که پدرم را زیر گرفته و کشته و مرا هم تمام این سالها زمین‌گیر کرده بود. آمده بود، زده بود، کشته و لت و پاره کرده بود و پس از مدتی فرار کرده بود. حاکم داده بود قضیه را برایش با دیوان‌سالاری ماست مالی کرده بودند.(۵۱۶)

این سعید کلبی هم در پی «یک مجوس گبر فسقلی است که شنیده مدتی دنبال وی می‌گردد و باید او را بگیرد و تکه‌تکه‌اش کند». فروهر نیز به تهدید او می‌پردازد و نیز می‌گوید: آتش‌پرست نیست. ستایشگر خدای داناترین هستی است و آتش مانند خورشید نشانهٔ روشنی فکر است و سپس ضربه‌ای به سر سعید کلبی می‌کوبد و به راه خود می‌رود. می‌رود تا به زرتشت بپیوندد و به همراه او به بلخ برود. سرانجام به آتشگاه می‌رود و خود را می‌سوزاند و زمانی که آریان به آتشگاه می‌رسد با استخوان‌های پودرشده وی روباروی می‌شود، پس دست از پا درازتر به تهران بازمی‌گردد.

رویدادهای این رُمان ـ اگر بشود آن را رُمان نامید ـ هیچ پیوند استواری ندارد و نویسنده نتوانسته از مجموع روایتهای تاریخ و رخدادهای امروزینه ـ که حجم عظیمی را تشکیل می‌دهد ـ کلی زنده و حتی زندگینامهٔ پیوسته و واقعی بدست می‌دهد واساساً در ترکیب دو ماجرای متفاوت زندگانی فروهر و آریان دچار دشواری‌هائی شده که از حل و فصل آنها برنیامده. او می‌توانست زندگینامهٔ فروهر را به صورت داستانی اسطوره‌ای ـ تاریخی عرضه کند و لازم

نبوده شرح حال و احوال خودش ـ را که در داستانهای پیشین او: شراب خام، ثریا در اغما و درد سیاوش و... به شرح تمام آمده بود ـ در این‌جا نیز تکرار کند.

واقعیّت این است که نویسنده باورها و افکاری دارد و می‌خواهد آنها را به دیگران انتقال دهد، امّا این کار ـ که به خودی خود خوب است و به صورت کنونی می‌توانست کتابی تاریخی بشود ـ در قالب رُمان درنیامده است. به سخن دیگر کتاب به صورت کنونی آن، زندگینامه است و نویسنده با افزودن حسب حال آریان به آن، خواسته است «رُمانی» بپردازد. او اگر به چنان کاری دست می‌زد، کتاب ناچار به حوزهٔ تاریخ‌نویسی می‌رفت. و دیگر به درد خواننده امروزینهٔ داستان نمی‌خورد و گزارشی از تاریخ بود که اتفاقاً در این حوزه نیز کُمیت نویسنده بسیار لنگ است.

مهمترین نقص کتاب در طرح داستانی (Plot) آن است. یعنی در تنظیم رویدادها برحسب زمان، مکان و عوامل دیگر. «طرح»، رویدادهای داستان را هم در توالی زمان و هم در روابط علّی آشکار می‌کند. الگوی درهم تافتهٔ علت و معلول ماجراهاست. در مثل «نیک آدامز» در پایان داستان کوتاه «قاتلین» همینگ‌وی، شهر و مسکن خود را ترک می‌کند. شهری که مکان وقوع رویدادهاست. این تصمیم آدامز مبنی بر علل و حوادث مقدم بر تصمیم اوست. و نیز مرگ «گتسبی» (در رُمان اسکات فیتز جرالد) و مراسم خاکسپاری محزون او، نتیجهٔ غائی سلسله‌ای از علت و معلول‌ها است که می‌توان آنرا تا دورهٔ کودکی «گتسبی» پی‌جوئی کرد. فیتز جرالد روابط زمانی را با مهارت و شدّت تصویر می‌کند تا ضرب‌آهنگ نیرومند روابط علّی را که کار عمده و بنیادین اوست، آشکار سازد.

در «فرار فروهر» حسب حال آریان ـ هیچ‌یک از علل کردارها یا اندیشه‌های فروهر را پیش نمی‌برد. او برای خشنود ساختن فرنگیس، جستجوی طولانی و رنجبار یافتن «فروهر» را آغاز می‌کند. در کتاب می‌خوانیم

که او مهندس نفت و شخصی لاابالی است و چنین شخصی نمی‌تواند نسبت به سرنوشت دیگران چنین جدّ و کوششی را به نمایش بگذارد. او اگر کارآگاه یا مأمور کشف مشکل بود، می‌توانست حضور خود را در «زمان» موجّه سازد. امّا آریان نه این است و نه آن و همینطوری درکسوت کارآگاه و مأمور کشف ماجرا، به روی صحنه آمده تا در فواصل خسته‌کنندهٔ روایت فروهر از یکنواختی داستان بکاهد و با وصف مجالس عیش و مطایبه‌های ـ غالباً بی‌مزهٔ خود کشش کُند روایتها را تسریع کند و به آن لطف و جاذبه‌ای بدهد و البته در این کار توفیق نیافته است. این موضوع به‌اندازه‌ای روشن است که خود آریان نیز در پایان کتاب به آن پی می‌برد و می‌گوید:

جلال آریان گرسنه و لخت توی مسافرخانهٔ «تاج» یزد، باز درگیر گوگیجه و گمشدگی... اصلاً فروهر کی بود و به تو چه مربوط بود که خودت را داخل اماجرا کردی؟ لابد قصهٔ خودش را نوشته بود و بعد گم شده بود. این لابد آشنای حقیقی بود که فقط تو نمی‌فهمی و کفری هستی. حتی نمی‌توانی بفهمی این قصهٔ کوتاه آخر را از خودش ساخته یا به راستی در جائی از پارسیان گمشده درگجرات خوانده بود... یک کاتب مریض؟ یا یک استاد بازنشستهٔ تاریخ درگیر؟... تهران آلوده، اوضاع درگیر (؟) زن بددهن و دمدمی‌اش برایش غیرقابل تحمل نشده بود؟ ولش کن تمام. یک قلپ دیگر عصارهٔ هماوند شب سرنوشت، زمان و مکان خود تو چه معجونی است؟ و از کجا شووع می‌شود؟ بخند! (۵۴۶)

به این ترتیب آریان پس از نوشتن ۵۴۶ صفحهٔ چاپی و خوانندهٔ پس از قرائت جانفرسای آن، هردو به دود و غبار، هوم جوشیده، به فضای تهی به هیچ و پوچ می‌رسند و نویسنده ما را به خندیدن و تمسخر تاریخ، استهزای رنج‌های فروهر و تمسخر حسب‌حال آریان دعوت می‌کند و سرانجام نیز روشن نمی‌شود که محرک فروهر درگریز از این سرزمین، و چسبیدن مطلق به

گذشته و گریز از بیمارستان و بقیهٔ قضایا، چه بوده است؟ امّا خواننده متأسفانه نمی‌تواند در این‌جا بخندد و هیچ حوصله‌ای نیز برای خواندن و پذیرفتن لاابالی‌گری آریان و نویسنده را ندارد. او کتابی به بهای نهصد و پنجاه تومان و به حجم ۵۵۸ صفحه خریده و خوانده و ساعاتی از عمر عزیز را وقف این کار کرده است. اکنون نویسنده به او می‌گوید آنچه راکه خوانده جدّی نبوده واگر نخوانده بود نیز توفیری نمی‌کرد و به این ترتیب زیربنای کار خود را خراب می‌کند و سر به سر خواننده می‌گذارد. باید گفت: معرکه‌گیری عجیبی است!

## ورود ناشیانه به اوقیانوس تاریخ

کتاب بیشتر مشتمل بر رویدادهای تاریخی ایران است. اینکه شخصی بتواند تاریخی چند هزار ساله‌ای را از عصر زرتشت (در حدود ۱۷۵۰ سال پیش از میلاد) تا امروز ـ حتی با اشاره ـ البته اشارهٔ کافی بنویسد، بسیار بعید به‌نظر می‌رسد مگر اینکه در عرصه‌های متفاوت معماری، زبان، تولید اقتصادی، سیاست وجامعه‌شناسی، شعر و ادب، فلسفه، کلام، تاریخ ادیان و معارف آنها، تبحر ـ و دست‌کم تبحری همطراز نولد که ـ داشته باشد و نویسنده چنین تبحری ندارد. پس او ناچار چند کتاب تاریخی دبیرستانی را پیش‌روی گذاشته و آنها را به زبان خود رونویس کرده است و آن‌گاه گمان برده است که تاریخ مادی و معنوی ما را به زبان داستان گزارش داده امّا متأسفانه گزارش او در بیشتر موارد سرشار از خطاهائی است که هیچ نویسندهٔ جدّی مرتکب نمی‌شود و هرگز به خود اجازه نمی‌دهد که در مدتی کوتاه و با تجربه‌هائی از این دست به چنین کار خطیری قیام کند. توماس‌مان در مثل درزمان نگارش رُمان «یوسف و برادرانش» ده‌ها جلد کتاب خواند (گذشته از اینکه تحصیلات آکادمیک طرازبالائی داشت) و حتی برای مشاهدهٔ آثار تاریخی و تحقیقی دربارهٔ زمان و مکان زیست قوم یهود به مصر رفت (خود او

یهودی بود و طبعاً عبری نیز می‌دانست) و سپس چند سال وقت، صرف نوشتن رُمان خود کرد. تازه او دوره‌ای از دوران زیست قوم یهود را به صحنهٔ رُمان آورد نه ماجرای زندگانی این قوم را از زمان ابراهیم و موسی تا به امروز. امّا نویسنده عزیز ما ـ مانند حسینقلی مستعان ـ رابعه‌نویس مشهور، بی‌ابزار لازم وارد اوقیانوس تاریخ می‌شود و بی‌پروا پیش می‌رود و با تکیه به منابع مشکوکی مانند تاریخ هرودت، دست به قلم می‌برد و هرچه دلش می‌خواهد می‌نویسد بی‌آنکه حداقل شرائط لازم نگارش رُمانی اسطوره‌ای ـ تاریخی را احراز کرده باشد. نویسندهٔ ما برخلاف آنچه در پایان کتابش نوشته «چلمن» نیست. (ر.ک ص ۵۰۲) اتفاقاً بسیار زبردست و زبل است. او نبض خوانندهٔ امروز را بدست آورده است (همانطور که مستعان در چند دهه پیش بدست آورده بود) و برای آنها پاورقی می‌نویسد. درست است که طراز نویسندگی او بالاتر است ولی در تحلیل نهائی چه فرقی می‌کند؟ البته خوانندگان امروزین نیز دیگر از آن خوانندگان پیشین نیستند و نمی‌توان در همان طراز قدیمی با ایشان ارتباط برقرار کرد.

زبردستی نویسنده در این است که پاسخگوی علائق سطحی خوانندهٔ امروز می‌شود و مقام رُمان را پائین می‌آورد و رسالت و قواعد کار خود را از یاد می‌برد. معجونی که او در این زمینه فراهم آورده، برای خوانندهٔ جدی که دست‌کم بوف کور یا کلیدر را خوانده، انصافاً آشامی گلوگیر است. این معجون مرکب است از سیالفی علائق ایرانیگری و مزدیسنائی، بینشها و انتقادهائی به شاهان، وزیران و خلیفه‌ها، اشاراتی به فردوسی، سهروردی، سعدی، حافظ و...

جز این ارائهٔ اوصاف جسم و جنس و منهیات دیگر (طبعاً وصف عیش نصف عیش است!) با مخلوطی از حوادث جنائی و پی‌گردهای شبه‌پلیسی و سیالفی تق و نوق به جای انتقاد درست ـ از ساختار اجتماعی و عملکرد

دستگاه‌های اداری ـ و بیان خوشه‌ای از خرمن مشکلاتی که مردم ـ به ویژه مردم شهر بزرگ با آنها مواجه هستند. البته این مشکلات هم مربوط به طبقات بالای جامعهٔ تهران، به ویژه لایهٔ بورژوازی وابسته «کمپرادور» دورهٔ ستمشاهی و باقی‌ماندگان آنست، و از این قبیل است: سفر به خارج، عشرت‌های زیرزمینی شبانه، آزادی در کارهای بی‌بند و بارانه و تأمین هزینه این تفریحات و تنقلات.

نظرگاه نویسنده بورژوامنشانه است. در این جا باید بنویسیم که این واژگان درنظر ما حامل بار منفی صرف، آن‌طور که در جامعه‌شناسی سطحی عرضه می‌شد، نیست (در مثل به معنای طبقهٔ فاسد و مبتذل دشمن طبقهٔ کارگر، دشمن انسانیت و پیشرفت و تکامل بشری و غیره و غیره به‌تصوّر نمی‌آید.) این واژگان بار مثبتی نیز دارد و به هرحال واقعیتی اجتماعی است که در مرحله‌ای از مراحل شکوفائی خود ـ که مرحله‌ای از مراحل تاریخ تحول اجتماعی است ـ جانشین حاکمیت فئودالی شده و امکانهای تازه‌ای برای پیشرفت جامعه‌ها، به‌ویژه جوامع غربی فراهم آورده است و برخلاف نظر بعضی‌ها هنوز هم از نفس نیفتاده و در برخی موارد با انطباق خود به مطالبات جدید و ایده‌های آزادی گرایانهٔ جامعه‌شناسان بزرگ، سیر خود را ادامه داده است و می‌دهد. این را نیز باید گفت که کاته‌گوری‌های جامعه‌شناختی به‌طور مطلق نتوانسته است و نمی‌تواند مشکل تمدن و فرهنگ انسانی را در طول این چند هزارهٔ تاریخ ـ که بشر را از عصر شکار به عصر اتم رسانده ـ طرح کند چه رسد به این که آن را به تمامی حل وفصل کرده باشد.

امّا به هرحال وضع این طبقه در کشورهای غیرمولّد فرق می‌کند. در این قبیل کشورها چنین طبقه‌ای نه آن قسم رشد و انسجام زندهٔ بورژوازی غربی را داشته نه به طور طبیعی و مستقل بالیده و در نتیجه تابع متغیر اقتصاد کشورهای صنعتی بوده و سخنگویان و متفکرانی همچون منتسکیو، استوارت

میل و هگل... نیز نداشته است. در این جا این طبقه بی‌ریشه است و برآمده از دل تحولات تولیدی و فکری سرزمین ما نیست و در طول تاریخ صدساله و اخیر خود مدام رنگ عوض کرده و برای حفظ خویش، خود را با وضع نوظهور سازگار ساخته است و تا سال ۱۳۵۷ مناصب و مقامات سیاسی و فرهنگی را در دست داشته و در مقام اهرم قدرت استعمار و گسترش غربزدگی و تشبه به زندگانی فرنگی عمل کرده است (تقی‌زاده از معروفترین سخنگویان این گروه در دههٔ ۱۳۱۰ نوشته بود که برای رسیدن به تمدن امروز، ایران باید سر تا پا فرنگی شود!) این گروه در دورهٔ قاجار در کسوت بازرگان و دارندهٔ صنایع کوچک، مطالباتی داشت و در جنبش مشروطه شرکت کرد، پس از مدتی در دورهٔ رضاشاه با طبقه فئودالی ممزوج شد و به قسمی در ادارهٔ اقتصادی و مالی، و گاه سیاسی کشور مشارکت داشت. فرزندان این فئودال‌ها و بازرگانان به هزینهٔ شخصی و غالباً به هزینه بیت‌المال مملکت به غرب به‌ویژه اروپا می‌رفتند و درس خوانده یا نخوانده پته‌ای «قانونی» بدست می‌آوردند (به گفتهٔ ظریفی مشق وزارت و وکالت می‌کردند) و به ایران بازمی‌گشتند تا جای پدرانشان را بگیرند و وزیر و وکیل شوند. (فرزندان خانواده‌های پیرنیا، فرمانفرما، منصور، فروغی، نصر و... رادرنظر آورید) البته گروه اندکی نیز از مردم طبقه‌های فرودست توانستند برای تحصیل به فرنگ بروند امّا ایشان به سه گروه بخش شدند. گروهی به خدمت طبقهٔ حاکم درآمدند و به آلاف و الوفی رسیدند: (داور، هژیر، محمد حجازی، تقی‌زاده) گروهی به مبارزه بر ضد حاکمیت پرداختند (دکتر ارانی، محمد مسعود، بزرگ علوی، خلیل ملکی) و گروهی که سرگرم کار علمی یا اقتصادی شدند و به راه اعتدال رفتند و بسیاری از ایشان خدماتی نیز به مملکت انجام دادند.

اکنون باید دید فروهر و جلال آریان که هردو درس خواندهٔ فرنگ بوده‌اند، در کدامین گروه یاد شده قرارمی گیرند؟ فروهر چنانکه در کتاب

منعکس شده، با زحمت و پشتکار خودش و کمکهای مجامع دانشگاهی درجهٔ دکترا می‌گیرد و استاد دانشگاه می‌شود. او گرچه از طبقهٔ حاکم نیست، از سوی همسرش و اندیشه‌های ایران گرایانه‌اش به اعتباری در سوی طبقهٔ حاکم قرار می‌گیرد. این نکته را فخری زمان خانم زن حاج‌علی‌آقا دینبلی‌نسب که زنی درس نخوانده و عامی و «خانقاه‌برو»ست و به این دلیل و دلائل دیگر مانند دیگر مردم عامی، پسند خاطر آقای مهندس آریان نیست؛ به خوبی دریافته آن‌جا که می‌گوید:

«او (فروهر) که همیشهٔ خدا خل و ناجور بود. به‌خصوص از وقتی که بالاخره رفت انگلیس و آمریکا، دکتری گرفت و برگشت و اومد با اون دخترهٔ بالای شهری که باباش خرپول تهران و دربار بود، ازدواج کرد ـ که لقمهٔ گنده‌تر از دهنش بود. اگر پول خانوادهٔ اون نبود، بعد از اینکه بعد از انقلاب از دانشگاه بیرونش کردند، باید می‌رفت گدائی. پدر و مادر زنش خیلی واسه‌ش گذوشته‌ن. هم این‌جا و هم آمریکا.»(۳۰)

به روایت زندگانی نامهٔ دکتر فروهر، وضع فروهر دورهٔ باستان نیز همینطور بوده است: «پدرم یا «پتیا»ی من در این سال کیانی تازه به سمت سنگتراش ویژه بارگاه گشتاسب کیانی پسر لهراسب پسر کیخسرو... گماشته شده بود.»

به هرحال این فروهر، زندگانی ومنش ویژه‌ای دارد. نه مشابه فرزندان خانوادهٔ پیرنیا یا فرمانفرماست، نه مانند تقی‌زاده است ـ که از طبقه متوسط جامعه برخاست و فراموشخانه‌ای شد و قرارداد نفت بست و تا پایان عمر بر خر مراد سوار بود ـ نه مبارزی مانند دکتر ارانی، پس این شخص کیست و روابطش با حاکمیت و مردم چگونه است؟ کتاب می‌گوید که او بچه چهاردهم و نه‌تغاری مش‌عباس سنگتراش و قمرخانم بوده ولی زندگینامهٔ فروهر می‌گوید. من از رحم همسر دوم پدرم هستم نه یک ننه‌قمر! ولی مام یا «ماتر»

من از ردهٔ پایین ایرانیان دست‌ورز نبود. او از خاندان بزرگ و مؤبدی پایگان بود. به روایت کتاب فروهر دوساله است که پدرش فوت می‌کند. او را سیاه می‌پوشانند و وسط اتاق می‌نشانند و روی سرش کاه می‌ریزند یعنی یتیم خاک بر سر شده.

## زیستن در حوزهٔ آرمان‌ها

نویسنده کتاب کوشش بسیار داد که جامعه ستیزی فروهر را به مشکل‌های روانی او: یتیم‌شدن، فرزند همسر دوم پدر بودن، حسد و آزار برادران و خواهران نسبت به او... اسناد دهد امّا برحسب آگاهی‌هایی که دکتر خطیبی دوست فروهر می‌دهد، مایهٔ بیماری از این غلیظ‌تر است. دکتر خطیبی می‌گوید: او لندن بود، بعد رفت [آمریکا] دانشگاه کالیفرنیا، برکلی، جزء دانشجویان تاپ بود. بهترین هزینهٔ تحصیلی را به او دادند. و به نظر جلال آریان [این] برای بچهٔ خاک بر سری که پسر مشدعباس‌آقا تو امامزادهٔ ابن بابویه کاه بر سرش می‌ریختند، راه درازی است. هم‌چنین به گفتهٔ خطیبی کتاب تمدن شرق ـ تمدن غرب فروهر جایزهٔ سلطنتی برد. با تمثال و تقدیرنامهٔ دفتر شاهنشاه آریامهر. [پس از فروریزی نظام شاهی] برای تجدید چاپ از فروهر می‌خواهند فقط تمثال شاه و مقدمه را حذف کند و او حاضر نمی‌شود.

امّا در زندگینامهٔ فروهر می‌خوانیم که او در حال «پارانوئید حاد» و اغتشاش فکری است و حتی پس از سال ۱۳۵۷ قادر به پذیرفتن فروریزی نظام شاهی نیست. دامادش که دکتر و استاد زبان فارسی در خارج از کشور است به ایران آمده و به دین اسلام گرویده و معتقد است انقلاب اسلامی نه فقط دنیای کمونیست آسیا را به لرزه درمی‌آورد بلکه در تاریخ معاصر آمریکا نیز تأثیر خواهد داشت. فروهر از شنیدن خبر تولد تازهٔ اسلام به‌هوش می‌آید و می‌گوید:

تولد تازه، جان تازه دادن. مثل روز روشن بود. من از واژهٔ تولد تازه و سوشیانت برای تجدید نیروهای خوب دین احساس ابدی داشته‌ام، اشک توی چشمهایم جمع شده بود.(۴۸۳)

اگر این سخن که می‌گوید «من مالیخولیائی نداشتم» درست باشد و گزارشهای تند و تیزی که دربارهٔ وابستگی دربار پهلوی به انگلستان و آمریکا می‌دهد، به قصد شوخی نوشته شده باشد، پس پافشاری وی دربارهٔ تجدید چاپ کتابی علمی و تحقیقی با حفظ مقدمه و تمثال شاه مخلوع چه معنائی می‌دهد و چه اعتباری دارد؟

ممکن است نویسنده بگوید که این مطالب را بیماری پارانوئیدی نوشته که به دلیل بیماری، آدمی است مالیخولیائی و ستیزنده و متناقض. اگر این سخن درست باشد ما باید در همهٔ گزارشهای دکتر فروهر آثار این بیماری و غیرعقلانی بودن را مشاهده کنیم، در حالی که چنین نیست. گزارشها عجیب وغریب است ولی روال منطقی دارد. توالی تاریخی را حفظ می‌کند و به‌ویژه دربارهٔ دین مزدیسنائی و اندیشه‌های زرتشت و تحریفهای بعدی این افکار... سخنان معقولی می‌گوید. این روایت تاریخی البته گزارش اسماعیل فصیح است و اغلاط زیادی دارد، امّا به هرحال نوشتهٔ هرکسی می‌تواند باشد جز نوشتهٔ بیماری دچار پارانوئید حاد. گمان می‌رود که ریشهٔ بیماری دکتر فروهر در وضعیت اقتصادی ـ اجتماعی او باشد. هم این فروهر و هم آن خُر تک زرتشتی ـ که پی در پی پوست عوض می‌کند و به روی صحنه می‌آید ـ وابستهٔ طبقه‌های ممتاز جامعه‌اند و به تعبیر نویسندهٔ کتاب دست‌ورز نیستند. آن فروهر دورهٔ ساسانی نیز با ارابهٔ پلیموت طلائی دو نفره رنگ متالیک ـ که خریده‌اند ـ سفر می‌کنند و ماه عسل خود را در شمالی‌ترین کرانه «شاخ طلائی» می‌گذرانند. همه‌جا سرسبز و زیبا و پوشیده از هزاران درخت کاج و سرو است و ماگنولیا، زیزفون، اقاقیا و گل ابریشم و درخت‌های میوهٔ

گوناگون... زمین پوشیده از چمن همچو اطلس زمردین و گلهای زیباست. فروهر امروزینه نیز در خانهٔ همسرش سوسن، همین وضعیت را دارد. وصف این خانه را از زبان آریان بشنویم:

خانهٔ ویلائی شیک بالای خیابان وصال شیرازی. اطاق پذیرائی به شکل L، زینت و دکوراسیون خیلی نفیس و ظریف با مبلمان انگار لوئی چهاردهم شاید هم پانزدهم، عکس بزرگ و تمام‌قد و قاب‌شده و شیک و پیک و فراک پوشیده دکتر فروهر با شنل شرفیابی درباری در اوج سالهای آریامهری به دیوار، با وضع فعلی‌اش (دورهٔ بیماری و گریز از بیمارستان)، تناقض چندش‌آوری دارد. سوسن فروهر خنده و وراجی را ول داده است. (!؟). موهای قهوه‌ای و پرپشتش را هم مش زده و پف داده است. توالت خوبی هم دارد با ماتیک و روژ و همه‌چیز. دامن سیاه پوشیده با بلوز زرشکی چسب تن که به‌خاطر چاقی قسمتی از بالای شکمش زیر زیرپیراهنی، از وسط دو دکمهٔ میانی بلوز پیداست.(۶۴)

بنابراین زمانی که فخری‌زمان خانم ساکن میدان شوش، آخرهای کوچهٔ حاج‌شیخ رجبعلی می‌گوید.

اونها (سوسن و دکتر فروهر) مارو هیچ‌وقت داخل آدم نمی‌دونستند. ما دشمن اونها هستیم، ما صنار براشون ارزش نداریم. مام صنار واسهٔ اونا ارزش قائل نیستیم.(۲۹)

واقعیتی را بیان می‌کند. دکتر فروهر دیگر از طبقهٔ آنها نیست و به طبقهٔ اشراف تهران تعلّق دارد و افزوده بر این به ایران باستان و ایده‌های زرتشتی می‌اندیشد، یعنی در حوزهٔ آرمانها بسر می‌برد. پاقشاری او به حفظ تمثال «شاهنشاه آریامهر» نشانهٔ وابستگی طبقاتی اوست و ربطی به پارانوئید حاد او ندارد. گرایش او به اسلام و انقلاب اسلامی نیز از دل واقعیت بیرون نیامده و افزودهٔ جلال آریان و نویسنده است. آریان کوشش بسیار دارد که این تناقض

نظری را از میان بردارد و به قسمی فروهر را مانند خود با وضع موجود سازگار سازد، از جمله می‌نویسد (به نقل از ایرج شفق ناشر کتاب):

فروهر با خانمش در ایران آشنا شد. سوسن دختر یکی از برادرهای عدل از کنتراتچی‌های وابسته به دربار بود. عموی سوسن... واسطهٔ ازدواجشان شد. با پول و جهاز کلان، خونه، ماشین... «فروهر»م که خوابش همیشهٔ خدا توی دنیای آکادمیک و کتاب و وارستگی بود... او کفری بود و می‌گفت این شخص (توقیف‌کنندهٔ کتاب) یا اشخاص ناوارد را نباید سر این کارها گذاشت تا برخلاف نظر کارشناسان فرهنگ کشور بزرگ حکم بدهند. این برخلاف آرمان یک جامعهٔ پاک و پیشرو اسلامی است. می‌دونید که به اسلام احترام بسیاری می‌گزاشت. [در متن: می‌گذاشت] ص ۱۲۰]

قضیه روشن است. دکتر فروهر اسلام و انقلاب اسلامی را قبول دارد مشروط بر اینکه کاری به کار دنیای او نداشته باشند. یعنی باز بتواند غرق دنیای آکادمیک و کتاب و وارستگی [البته از نوعی اشرافی آن] و ساکن ویلای اشرافی و شیک بخش شمالی تهران خود باشد و کتاب «آریامهری» چاپ کند... کوتاه سخن او انقلاب اسلامی را قبول دارد ولی نتایج عملی آن را نمی‌پذیرد. انقلاب خوب است به‌شرطی که طوفان عظیم آن به نسیمی بدل شود و از سر شاخهٔ درختان ویلای مسکونی وی بگذرد. گوئی نظام پیشینی سقوط نکرده و نه خانی آمده و نه خانی رفته است.

ظاهراً این فروهری که در دورهٔ باستان «مؤبد» بوده و همیشه زیر سایهٔ شاهان و آتشگاه‌ها و دستگاه‌اداری، ایام بسر برده ـ به‌رغم استاد تاریخ بودن ـ از تاریخ چیزی نمی‌فهمد یا جلال‌آریان کوشاست او را به رنگ خود درآورد و او را در قالب تصورات خود بریزد. راه دیگری موجود نیست.

گمان می‌رود که با شناخت بیشتر مهندس آریان، دکتر فروهر را نیز می‌توان بهتر شناخت. دکتر فروهر وضعیت یغرنجی دارد. دختر و دامادش

ساکن انگلستانند. پسرش مفقودالاثر است. از همسرش دل خوشی ندارد. و بین آنها اختلافهای روانی، فکری و طبقاتی موجود است. بیکار، مضطرب و از جنگ [ایران و عراق] در هراس است. امّا وضع جلال آریان غموضی ندارد. وابستگی طبقاتی او مانند وابستگی طبقاتی فروهر است. تنعم و اشرافیت را دوست می‌دارد. روشن‌تر بگوئیم، آریان از وابستگان بورژوازی وابستهٔ زمان شاه است. طبقه‌ای که در انقلاب تلنگش دررفت و با سر به زمین خورد و با سقوط شاه آیه وایه شد، و سپس کوشید خود را به قسمی با سیر حوادث تطبیق دهد و پایگاه دیرینش را به دست آورد. طبقه‌ای که با چمدان و جیب پر و دلارهای بادآورده به اروپا و آمریکا رفت و هر آن منتظر بود ورق برگردد و به سفرهٔ چرب و نرم میهن «آریامهری»اش برگردد.

جلال آریان از این قماش است. اما او به غرب نرفت و در این‌جا ماند و منتظر حوادث آینده شد. البته او می‌بایست برای این کار پند لیدی مکبث را به مکبث، به جان و دل بکار بندد:

برای فریفتن روزگار، به روزگار مانند شوید. با چشم و زبانتان خوش‌آمد بگوئید، خود را همچون گلی بی‌آزار بنمائید امّا زیر این ظاهر آراسته چون مار باشید. [ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی] (macbeth,1,v,60-5) او تظاهر می‌کند که با وضع موجود مخالفتی ندارد. از انقلاب و شهادت نیز سخن می‌گوید و مخالفان وضع جدید را محکوم می‌کند:

اوائل انقلاب هم مشکلاتی بود تا دولت به‌طور مؤثّر جا بیفتد. اخلال منافقین، ملی‌گرائی‌های منحرف‌کننده... امّا تولد تازهٔ اسلام در اثر انقلاب اسلامی ایران در جهان امروز بی‌چون و چراست.(۴۸۳)

امّا همین «آریانی» که روزها و در جلوت زاهد و عابد شده، در خلوت و شبها دستی از آستین بیرون می‌آورد و به حال «یک دست جام بادهٔ و یک دست زلف یار» درمی‌آید. در محفل «دوستان» موسیقی فرنگی گوش می‌کند.

شامپانی، ویسکی و اگر نشد شراب محلی و اگر نشد ماءالشعیر می‌نوشد و به طبل مستی می‌زند و شوخی‌های بامزه ـ و البته غالباً بی‌مزه ـ می‌گوید. با زن‌هائی مانند لیلا آزاده ـ که از هر قیدی آزادند ـ لاس می‌زند و حتی به جائی می‌رود که در این قسم حالات می‌روند. به ریش رنجبران جامعه می‌خندد و آنها را «ابله» می‌نامد، سپس شرح این «کامیابیها» و جولانهای شبانه را به صورت قصه درمی‌آورد و به بازار می‌فرستد.

این داستانها در قیاس با داستانهائی مانند «گلهای سفید» زوایک و «شب لطیف است» اسکات فیتز جرالد که نوع خوب قصه‌های عاشقانه‌اند، از نوع رُمانهای «بولواری» [بازاری] است، خام و به قوام نیافته و فاقد اسلوب و ساختار درست و حسابی است و نویسندهٔ آنها همانطور که ناقدی سالها پیش نوشته بود یک حسینقلی مستعان نو درآمد و تازه‌نفس است.

داستان‌های فصیح نه دورنمای گستردهٔ جامعه را نشان می‌دهد نه پرده از سرّ درون انسان برمی دارد، در سطح زندگانی شناور است و در آنها همه‌چیز وصفی و گهگاه تصویری است. دو شخصیت عمده بیشتر ندارد: نویسنده در مقام شخصی لاابالی و محیط اجتماعی او در مقام محیطی آزارنده و درهم و برهم. قهرمان داستان چه مهندس باشد یا دکتر، در محافل شبانه حاضر شود یا در کسوت کارآگاه، همان نویسنده یاتصویری است که او از خود دارد. می‌کوشد فردیت خود را به‌رغم محیطی که «نادان و هنر ناشناس و بی‌ذوق است»، به صحنه آورد. در «زمستان ۶۲» نیز همینطور بود:

ـ آقا شنیدیم شما بازنشسته شدین؟

ـ آره، امّا نه از کار.

ـ تشریف نبردین خارج؟

ـ فعلاً همین‌جا می‌پلکیم. (ص۹)

امّا گمان نبرید که این «پلکیدن»های حضرت آقا همانند وجب کردن خیابان امثال ما آس و پاسهاست. نشانی آریان را حتی زمان جنگ باید از دفتر «هتل آستوریا»ی اهواز گرفت: «می‌تونیم اول بریم یه جا یه «درینک» خنک و شام بزنیم. بعد همونجا از یکی بپرسیم. [دکتر فرجام با خنده دستش را روی

جیب بغلش می‌گذارد: من خرپولم] (ص ۶)

درینک زدن این اشخاص کجا و عرق سگی خوردن آس و پاسها کجا؟ قسم اول مامانی،تر و تمیز و ظریف... است امّا قسم دوم عوامانه، مبتذل، مهوع و زشت است و در این‌جا رطب خورده کاملاً می‌تواند رطب خوردن را منع کند. چراکه آقاست و فرنگ رفته و «شیک»:

فرنگیس عزیزم، سرکار علیه‌ی سال توی جزیرهٔ نیمچه انگلیسی آبادان زندگی کردی، تهرونی‌های اصیل قدیم، قدیم‌های قاجار و زیر بازارچهٔ درخونگاه‌رو یادت رفته؟ اونها پارسیان اهل کتاب اهورامزدا نیستند. اهل خون و عرق و چاقوکشی و کباب کوبیده و پیازند. بیشترشونم دلکوری و نفرت و قهر و دوروئی توی رگ و پی‌شونه. (قرار فروهر، ۶۰)

درحالی‌که مردم زیر بازارچهٔ درخونگاه و خیابان ری و این حوالی مردمی دلکور، نفرت‌انگیز و مانند حاج‌علی‌آقا کور و بددهن و مانند فخری‌زمان خانقاه برو و امل و «توسعه‌نیافته»اند و آریان هنوز وارد خانه‌شان نشده قصد گریز دارد [هیچی نشده از آمدنم به این‌جا مثل سگ پشیمانم...]، اشراف و فرنگ‌رفته‌ها و کوی مسکونی و رفتارشان عالی وتر و تمیز و درخشان است و اگر قربان صدقه هم نیز بروند حق دارند. سوسن فروهر به آریان می‌گوید:

شما که ماشاءالله بزنم رو تخته [بادش می‌رود برای آقامهندس اسفند هم دود کند] آقا و سالم و تحصیل‌کرده‌اید. (۶۵)

دکتر خطیبی نیز در خانهٔ بزرگ زیست می‌کند. پول خوبی هم توی دست و بالش هست [از کجا آورده؟] توی الکل ـ ودکا و آبلیمو ـ و دود سیگار (فقط مالبرو) زندگی می‌کند و توی نوار موسیقی ایرانی و خارجی قدیمی [به‌نظر این حضرات مردم عادی توی خون و عرق سگی و چاقوکشی و کباب کوبیده و پیاز زیست می‌کنند.] دکتر خطیبی هم شیک است با پیراهن آهارزده وکراوات شیک، موهای مجعد و پرپشت، تمیز و خوب شانه‌شده‌اش برق می‌زند.

می‌خواهد با آریان «درینک بزند» و آریان می‌گوید:

یه‌چیز خنک بد نیست... خیلی زیادتر از همیشه شیک و حاضر یراق و درخشانید.(۵۲)

امّا لحن سخن این اشراف، همینکه به مردم فرودست می‌رسند، بی‌درنگ عوض می‌شود. از شیکی و پیکی می‌افتد. و مثل سخن «بی‌سر و پاها... خشن و بی‌ادبانه می‌شود»! سوسن حتی دربارهٔ شوهرش می‌گوید:

پاشه چاقو ورداره و بره خدا میدونه دنبال چه کارهائی و همه‌رو ناراحت کنه. (انگار می‌خواهد اضافه کند: عین فامیل و جد و آباد چاقوکش و عرق خورش.)(ص۶۵)

البته سوسن جملهٔ اخیر را نگفته ـ زیرا نمی‌خواهد خودش را با وصلت با چنین قومی پیش آقای مهندس کم‌ارزش جلوه دهد و کنفت کند ـ در واقع این مهندس است که به یاریش می‌شتابد و آنچه را که سوسن شرم کرده بر زبان بیاورد با قید انگار در دهان او می‌گذارد.

روابط این اشراف نوپا باهم چون در فضای‌تر و تمیز [و شیک] خانه‌های درندشت و ویلائی شمال تهران برقرار می‌شود، طبعاً خوب، شسته و رفته و نازنازی است ولی رابطهٔ مردم عادی با یکدیگر بویناک و «درهم گوریده» است. خوب، این‌ها چه کنند؟ «بچهٔ خاک بر سری قبر مشدعباس»اند. فرنگ که نرفته‌اند، شراب پال‌مسان که نخورده‌اند، اسپری فورمن که ندیده‌اند، تحصیل که نکرده‌اند...!

مونولوژیسم مضحک نویسنده به خوبی در این گفته‌ها نمایان است و نظرگاه او را منعکس می‌کند. او بی‌هیچ حجب و حیائی حرفهای خود را در دهان فروهر، سوسن، فرنگیس و دیگران می‌گذارد و خود در برابر منطق دیالوژیک (منطق گفت‌وگو) مقاومت می‌کند و دیگران نیز همین‌طور، در وضعی قرارمی‌گیرند که درمی‌یابند هویت و باورهایشان از سوی افراد

فرودست درخطر است. ناتوانی فروهر در احراز هویت خود و معلق ماندنش بین دو طبقهٔ اشراف و «عوام» و مجادلهٔ پنهانی او با باورهای دیگران که به تحقیر مردم عادی و حتی افراد خانوادهٔ خودش ختم می‌شود به‌رغم ادعای آریان منحصراً مربوط به دعوای خانوادگی یا بیماری روانی او نیست. او می‌خواهد از شعاع نفوذ طبقه‌اش فرار کند آن هم نه فقط به‌طور مادی که با احراز آن رسیده بلکه به‌طور روحی که همیشه در تحصیل آن کوشش دارد. فروهر از همان زمان کودکی در فکر گریز از نفوذ و چیرگی خانوادهٔ پیشه‌ور و سنگتراش خویش است:

دلم می‌خواست وقتی بزرگ شدم دست‌کم یک مؤبد بشوم.

آریان هم که نه مؤبد است و نه دلش می‌خواست «مؤبد» شود مانند مؤبدان حرف می‌زند. او در تاکسی تلفنی نشسته و می‌بیند که دو ماشین شاخ به شاخ شده‌اند. به هم فحش‌های خر و گاو میّت مگ می‌دهند. می‌خواهد بیاید بیرون و با اتوبیوگرافی فروهر بزند توی کله‌شان که بیندیشند و «سپندار مینو» داشته باشند.(۴۳)

پیرمرد خادم مسافرخانهٔ یزد هم از نظرگاه آریان از توی اتاقی که ممکن است آشپزخانه یا توالت (همان مبال یا مستراح خودمانی) یا هردو باشد، پیدا می‌شود. کلهٔ طاس و قد کوتوله‌ای دارد، پیراهن سیاه و شلوار خاکی پوشیده و دمپائی به‌پا دارد، یعنی مانند دکتر خطیبی شیک و پیک و درخشان نیست و به همین دلیل نیزمردک است. (می‌نویسد: برمی‌گردم و به مردک نگاه می‌کنم. ص ۴۹۶) حاج‌علی‌آقا نیز همین‌طور سبب نفرت آقای مهندس می‌شود. دستهٔ عصای چوبی را وسط دو لنگ چاقش این‌ور و آن‌ور قل می‌دهد، سرفه‌ای می‌کند که انگار با آروغ شکم گنده‌اش قاطی است، خیلی شکل خمیرگیرهای بازنشستهٔ زیر بازارچه درخونگاه است یا شاید هم شکل فراش‌های مدرسه.

این اوصاف نمی‌تواند به کشف منطق رابطهٔ اشخاص داستانی با خودشان

و با نویسنده، یاری برساند و این منطق به‌ویژه در آهنگ سخن و گفت و شنودهای آریان نمایان است. او نمی‌کوشد خود را در آئینهٔ گفت و شنود با «عوام» و با هم طبقه‌های خودش ببیند و بشناسد بلکه در برابر این مکالمه‌ها، سدّی بوجود می‌آورد. گفت و گوها و سخن او همیشه یک‌جانبه است و اوصاف او نیز همینطور. او از مردم عادی نفور است [انگار پسر اوتورخان رشتی است!] و کلام «خشن و مبتذل» خادم مسافرخانه، فراش مدرسه و خمیرگر را برنمی‌تابد. فضای مسافرخانه، خانه‌ها و کوی‌های غیراشرافی نیز برای او تحمل‌ناپذیر است. پلکان تنگ سمنتی مسافرخانهٔ پارس فشارآور است و به هیکل او فشار می‌آورد. چیزی توی سینه‌اش شروع می‌کند به تیر کشیدن. ولی محفل دوستان شبانه و سالن آرام و تمیز رستوران اروند کنار نزدیک پارک ساعی که آریان در آن‌جا جوجه‌کباب با سالاد فصل و ماءالشعیر میل می‌فرمایند این‌طور نیست. خانهٔ دکتر آذری بالای یوسف‌آباد است، از درون اتاق پذیرائیش، صدای موسیقی به گوش می‌رسد. خود دکتر سرش گرم است و گیلاس تمیزی در دست دارد و در آن مایعی به رنگ گل‌سرخ. دو بانوی محترم ـ البته تمیز و شیک ـ نیز روی مبل نشسته‌اند. روی میز افزون بر شیرینی و میوه، یک دیس بزرگ غذای سرد هم هست: ماهی، میگو، مرغ، سالاد، مخلفات و نان تست. دکتر مشربهٔ آب انگور احیا شده دارد:

کمی می‌نوشم، مطبوع است. گرچه احساس می‌کنم هنوز بوی تُخس و داغ آب‌پاشی شدهٔ دهانهٔ کوچه امامزاده عبدالله و بوی کوه کاهو و کاسه‌های سرکه شیره و سکنجبین در دکان سر نبش، توی دماغم کبره بسته. حتی چشمهای قشنگ و سبز روشن بانو سرافراز و لبخند روشن ایشان هم انگار اول، گره‌گشا نیست... خانم سرافراز می‌گوید: نکنه چون می‌دونید شما را دوست داریم از ما فرار می‌کنید. (۱۵۳، ۱۵۶)

گفت‌وگوی این جمع چهارنفره دربارهٔ شعر و موسیقی و آواز (هایده) و

«سناریو»ی خانم سرافراز دربارهٔ ماجرای زندگانی و مرگ «فرخ» (با نامادریش سکس داشته؟ص ۱۶۰) و کارشان نوشیدن نوشابهٔ گلسرخی و تماشای اسلاید است که این یکی چون صحنهٔ قتل یا خودکشی «فرخ» را نشان می‌دهد، چندش‌آور است. امّا غمی نیست زیرا:

خانم سرافراز چیزهای دیگری هم به من نشان می‌دهد که هم فرق می‌کند و هم شب را زنده می‌کند. (ص۶۳) آریان یکی دو ساعت پیش از رسیدن به محفل دوستان، که از تلاش برای یافتن آگاهی‌های دربارهٔ دکتر فروهر به تنگ آمده بود، نیز به فکر همین محفل بود. یعنی «تنها نقطهٔ روشن و راستین روز» در هیاهوی تهران بزرگ!

**کلک‌های «آریانی»...**

دربارهٔ زندگینامهٔ فروهر به قلم خود او باید گفته شود روایت یک نواختی است از دگرگون شدن وضع سطوح بالای جامعهٔ ایران در چند هزاره، یعنی آمدن و رفتن شاهان و حاکمیت سیاسی این اعصار طولانی به شیوهٔ دبیرستانی، در این روایت سخنی از شیوهٔ تولید اقتصادی، طرز زیست رنجبران جامعه، مبارزه‌های ملی و طبقاتی مردم، به میان نمی‌آید. در این جا فقط «آرمان مزدیسنائی» به بحث گذاشته می‌شود و همه‌چیز به این مقیاس به سنجش درمی‌آید. مطلق‌گرائی فروهر ـ نویسنده سبب شده است که کوروش با محمدرضا پهلوی و داریوش با سلطان‌حسین صفوی همدوش شوند و مطالبی دربارهٔ تاریخ ایران عرضه شود که بسیار ابلهانه است.

جلال آریان، شخص عمدهٔ قصه‌های فصیح نمود نوظهوری در ایران جدید است. خلف صدق فرنگی مآب قصه «فارسی شکر است» جمال‌زاده و «جعفرخان از فرنگ برگشته» مقدم نمایشنامه‌نویس است با این تفاوت که آن دو در فرنگی مآبی خود صادق بودند و این جلال آریان در این زمینه نیز صادق

نیست و آنها پیش این تحفهٔ نوظهور لُنگ می‌اندازند و باید عتبه‌اش را ببوسند. مهندس آریان کلک و آب‌زیره کاه است ولی این خصائل را هوشمندی و پختگی فکر می‌شمارد. مشغلهٔ عمده‌اش این است که سر مردم کلاه بگذارد و به ریششان بخندد. مجیز قدرتهای رسمی را می‌گوید و در همان زمان به کنار صحنه می‌رود و با صدائی بم و خفه می‌گوید: حرف‌های مرا باور نکنید. اینها را به مصلحت روز گفتم. من خر خود را می‌رانم و راه خود را می‌روم. هرکه خر است ما پالانیم، هرکه در است ما دالانیم. او باور دارد که «در حدود سی سال است که در جبر نوشتن هستم، اکثر نوشتن من [!؟] با اتفاقاتی که برای من اتفاق افتاد و کسانی که من را تکان داده‌اند به نحوی بستگی داشته. مرگ و جنگ و انقلاب‌ها به‌خصوص انگیزه‌های شدیدی بوده‌اند.» (مجلهٔ کلک، شمارهٔ ۵۵ و ۵۶، ص ۲۱۷، مهر و آبان ۱۳۷۳) این حرفها را نمی‌شود باور کرد زیرا همهٔ این رویدادها برای او وسیلهٔ رسیدن به مقاصد دیگری است و رویهٔ کارهای اوست نه اصل آنها. نگاهی گذرا به داستانهائی مانند «ثریا در اغما» ۱۳۶۲ یا «زمستان ۶۲» یا «بادهٔ کهن» ۱۳۷۳ این موضوع را نشان می‌دهد. دربارهٔ او نوشته‌اند که «جلال آریان خلاصهٔ یک فرهنگ است. فرهنگ انسان ایرانی، ایران‌باستانی و نیز ایران اسلامی... روشنفکر تحصیل‌کردهٔ غرب است و برای فرهنگ اسلامی و هویت ایرانی خود ارزش و اعتبار قائل است.» (کلک، همان، ۲۴۵) باید بگویم داوری کننده گول حرفهای جلال آریان را خورده است و به عمق قضایا نرسیده و از این لحاظ باید عتبهٔ آریان را بوسید که توانسته است در این‌جا نیز خود را به قسمی «جا کند» و در مجلسی دُردی‌کش باشد و در محفلی عابد و زاهد شود.

در «ثریا در اغما» باز سخن از آریان و خانوادهٔ اوست و قضایای دیگر دور این محوّر می‌گردد. دختر خواهر آریان در پاریس درس می‌خواند و دچار سانحه می‌شود و آریان برای رسیدگی به وضع ثریا به پاریس می‌رود و شاهد

و ناظر وخامت حال خواهرزاده‌اش می‌شود. خواهید گفت این ماجرای ساده بدون طرح داستانی چگونه توانسته است به صورت رُمانی سیصد ـ چهارصد صفحه‌ای به بازار کتاب بیاید؟ پاسخ پرسش روشن است، به مدد کلکهای «آریانی». آریان به پاریس می‌رود، ثریای در حال اغما را در بیمارستان می‌بیند و کارهای او را سرآوری می‌کند سپس در فواصل عیادتها با روشنفکران مهاجر و متمکن ـ از نوع خودش که با دلارهای نفت‌آور آورد از ایران گریخته‌اند ـ در پاتوق‌های باده‌گساران می‌نشیند و گپ می‌زند. البته این هنوز کافی نیست و کتاب را خواندنی نمی‌کند پس مانند تردستان که کبوتری از زیر کلاه تماشاگری بی‌خبر درمی‌آورند، لیلا آزاده (!) ای را مثل فیل هوا می‌کند تا عقل و هوش خواننده را برباید. لیلا پیش‌تر در ایران بوده و چنانکه افتد و دانی با آریان مجالس بزم داشته‌اند. این هردو شیک‌پوش، روشنفکر [یعنی فرنگی‌مآب]، هوسباز و عاشق‌پیشه‌اند و در واقع سر و ته یک کرباسند. آریان در اینجا صحنه‌های آن‌چنانی را به پیش‌نما می‌آورد و به اصطلاح به ماجرای ساده و بی‌اهمیت و اصلی کتاب تنوّعی می‌دهد و برای این که کتاب از صافی ممیّزی بگذرد جماعتی از اوباش و رنود دورهٔ ستم‌شاهی را نیز در خرابات فرنگ گرد می‌آورد و آنها را نمایندهٔ همهٔ مهاجران وامی‌نماید. امّا خوب که دقت کنیم درمی‌یابیم که آریان دست کمی از آنها ندارد و همه از یک قماش‌اند، نهایت اینکه آن بیچاره‌ها در پی سقوط سلطنت، صلاح را در گریز دیدند و چه‌بسا گمان می‌بردند به زودی ورق برمی‌گردد و باز به سر کار و بار خود باز می‌آیند و سفرهٔ گدائی و دزدی خود را پهن می‌کنند ولی این یکی که گوشی دستش آمده است، راه خود را می‌رود انگار که نه خانی آمده است و نه خانی رفته است. جنگ و دگرگونی‌ها همه حرف است، انسان باید عاقل باشد و آریان هم عاقل است. اصل کتاب زمستان ۶۲ نیز همین را می‌گوید. در این‌جا دکتر منصور فرجامی را داریم که به قصد خدمت به ایران آمده (تحصیل کرده رشتهٔ

کامپیوتر است و مقیم آمریکا بوده) مدیران جدید و هزار توی قواعد اداری، طرحهای او را متوقف می‌کنند. کاغذبازی و آشفتگی اوضاع دماغش را می‌سوزاند و از آن‌جا که تمایلات باطنی و رمزی دارد به فکر شهادت می‌افتد، پس خود را به جای فرشاد کیان‌زاد جا می‌زند و به جبهه می‌رود و شهید می‌شود و فرشاد با لاله دختر مریم شایان ـ که املاکش را توقیف کرده‌اند ـ به اروپا می‌روند (می‌گریزند) فواصل این ماجراها را نیز وصف‌العیش‌های مکرر آریان پُر می‌کند. البته در کتاب تق و نوق‌هائی نیز آمده و نیش و کنایه‌هائی به دستگاههای اداری زده شده و فرصت‌طلبانی را که به رسم روز، کسوت انقلابی پوشیده‌اند به‌میان آورده است. امّا اینها ادویه و چاشنی خوراکی است که نویسنده پخته و طبعاً دست‌پخت خود را با تحسین و اعجاب می‌نگرد و شعبده‌ای که «با اهل راز» می‌کند خشنودی نشان می‌دهد.

«فرار فروهر» ـ که در آن گرایش شدیدی به مزدیسنا و ایران‌باستانی بازتابانیده شده ـ آریان را در برابر دشواری‌هائی قرار می‌دهد؛ پس برای میزان کردن دو کفهٔ ترازو، نعل‌وارونه می‌زند و «بادهٔ کهن» را می‌نویسد. از شراب خام تا بادهٔ کهن (۱۳۴۷ تا ۱۳۷۳) راهی دراز و سی‌سال فاصله است و آریان در این مدت این همه راه آمده است اما در واقع این سالیان همانجاست که بود. بادهٔ کهن همان شراب خام است اما در پوشش تازه.

اوائل شب در منزل بهرام آذری، خوب و تیپیکال می‌گذرد و خیلی آذری به خصوص خیلی آذر عشقی... چون در میان مهمانان البته خانم آذر شهبازی شاعر و مترجم هم هست که مطابق معمول از اول شب به من بند می‌کند. (اسیر زمان، ۱۳۷۳، ص ۲۱۸)

باز لب‌ترکرده بود و تمام شب شوخی و تفریح کرده ولیچار گفته و هملت و اوفلیا تماشا کرده بود [و به خود گفته بود] برو توی رختخواب زیر ملافهٔ سفید آهار زده و پتوی شیک دراز بکش، بی‌خاصیت، بدون عشق و چراغ

آباژور و خیالات لهو و لهب را خاموش کن. (بادهٔ کهن، ۳۶)

در بادهٔ کهن سخن از «عرفان» است. شخص عمدهٔ قصه ـ که در این‌جا دکتر آدمیت نام گرفته ـ پس از زمانی عیش و عشرت، توبه می‌کند و عابد و زاهد می‌شود و به قیاس با دکتر فرجام ـ که می‌خواست دستگاه کامپیوتر جدیدی در اهواز تأسیس کند ـ به قصد برپاکردن بخش مجهز قلب بیمارستانی در آبادان به این شهر می‌رود ولی قصد ندارد زیاد در این‌جا بماند امّا آشنائی با پری کمال متخصص آزمایشگاه وحدت، کار دست دکتر آدمیّت می‌دهد و در این کار عزم رحیلش بدل می‌شود به اقامت! پری کمال‌زنی پارسا و زیباست که در همان آغاز آشنائی خود را به دکتر عرضه می‌کند چراکه اساساً دکتر آدمیت ـ که همان جلال آریان خودمان است ـ دلرباست و هیچ زنی از او نمی‌تواند بگذرد. این دو باهم ازدواج می‌کنند و دکتر به راهنمائی پری و دکتر طریقتی راه‌های زهد و پارسائی را یکشبه طی می‌کند به طوری که راهنمایان نیز از کمال‌یافتگی او انگشت به دهان می‌مانند و پری در همان آغاز آشنائی به او می‌گوید. «شما انسان والائی هستید». داستان پس از کش و واکش‌های بسیار و ثبت مطالبی از تفسیر عرفانی «کشف‌الاسرار و عدةالابرار» میبدی (بازنویسی تفسیر خواجه‌عبدالله انصاری) و اشعار سنائی، مولوی و حافظ که ده‌ها صفحه را در برمی‌گیرد، به مفقود شدن پری کمال می‌انجامد. دکتر آدمیت دربدر پری کمال را می‌جوید و نمی‌یابد تا این‌که کاشف به عمل می‌آید که در تاریخ هفتم فروردین ماه ۱۳۶۰، در هنگامهٔ جنگ و بمباران آبادان درگذشته است. پس این پری کمال که بود و چرا به سراغ دکتر آمد؟ آن ایامی که باهم بسر بردند چه نامی داشت؟ این ماجرا «واقعه» مانندی است از آن قسم که بعضی از صوفیان داشته‌اند و دکتر آدمیت نیز چنین «واقعه»ای را تجربه می‌کند. امّا گم شدن پری کمال زیاد موجب دردسر دکتر نمی‌شود زیرا مدتی بعد به نام سهیلا کرامتی با همان خصائص پری کمال به سراغش می‌آید:

دکتر دیگر چیزی نمی‌شنید او حالا به شیئی در گردن مصاحبه شونده‌اش خیره بود. از آن‌جا گردن‌بند طلائی آویزان بود (مانند گردن‌بند هدیهٔ دکتر به پری) در جلو آن مدالیون «اللّه» نصب شده بود. پری کمال از زیر خاکش در گلزار شهدا به میثاق در آبادان عمل می‌کرد. (ص ۲۱۵)

در «اسیر زمان» که داستان پرماجرائی است باز جلال آریان حضور دارد. شخص شریر داستان سرهنگ نفیسی حتی بر فرزند خود علی رحم نمی‌کند و او را به زندان ساواک می‌اندازد و شهرناز نامزد علی را در خانهٔ خود محبوس می‌کند تا از او کام برگیرد. مادر علی، افسانه، عمری زحمت می‌کشد و علی را بزرگ می‌کند امّا هنوزش آب در جوی جوانی است. حوادث سال ۵۷ سبب می‌شود که سرهنگ دستگیر شود و چیزی به اعدام او نمانده ولی با گذشت علی، از اعدام نجات می‌یابد و به تهران می‌رود و مشغول تجارت می‌شود و نام و نشانی خود را عوض می‌کند. آریان او را شناسایی می‌کند و علی به قصد انتقام گرفتن سراغش می‌رود ولی به حال پدر نابکارش رقّت می‌آورد و سیلی محکمی به او می‌زند و رهایش می‌کند. نفیسی به سبب این ضربه سکته قلبی می‌کند و می‌میرد و به این شیوه شخصی شریر از عرصهٔ داستان بیرون می‌رود. افسانه نیز در حادثهٔ بمباران کشته می‌شود. شهرناز هم پیشتر بدست نفیسی خفه شده بود. پس از همهٔ این ماجراها، آریان تنها می‌ماند و باز سراغ خانهٔ حکیم آذری و بادهٔ آذری و آذر عشقی و از این حرفها می‌رود.

### مونتاژهای سینمائی!

در قصه‌های فصیح نمادهائی بکار برده شده مانند نماد زمستان، منصور فرجام (قسمی منصور حلاج) که عاشق دختری به نام «لاله» می‌شود و در عملیات جنگی «مجنون» شهید می‌شود، آزمایشگاه وحدت، پری کمال، دکتر طریقتی و از این قبیل امّا این نمادها روبنائی و سطحی‌اند و مصنوعی بودن آنها

خیلی زود نمایان می‌شود. مشخصهٔ دیگر داستانهای فصیح تصویری بودن برخی از صحنه‌های آنهاست. در این زمینه گفته‌اند که در این قصه‌ها، ریتم سینمائی حفظ شده است. خواننده می‌خواهد در مثل بفهمد در زمستان ۶۲ بر سر فرجام چه می‌آید. سپس صحنهٔ پیدا کردن جسد او در قبرستان اهواز پدیدار می‌شود و همزمان با آن مهاجرت لاله و فرشاد، آریان و مریم جزائری به اروپا روی می‌دهد. این فن مونتاژ موازی است که در سینما رواج دارد. یعنی این‌ها پرواز می‌کنند و منصور فرجام هم پرواز می‌کند. (کلک، همان ۲۲۴) یا نوشته‌اند که در «ثریا در اغما» و «زمستان ۶۲» تصاویر در دو سطح جداگانه بکار گرفته شده‌اند. نخستین تصویر همان تصویر (ایماژ) ملموس و واقعی است، ابزار تصویری و روایتی یا کیفیت پیوند زنجیره‌ای. امّا در سطح دیگر دریافت خواننده از وقایع از طریق ایماژهای اصلی است. از طریق معانی متفاوت و متغیری که در وضعیت اغمای ثریا و حالت انسان‌دوستانهٔ راوی وجود دارد. نویسنده تصاویر دقیق و زنده‌ای می‌سازد. در مثل ثریا تصویر افرادی است که در غربت بسر می‌برند. برخی از این تصاویر دقت و باریک‌بینی عکس دقیق دوربین عکاسی یا «شات» سینمائی دارند. تصویر روستائی پیری که در کنار جاده‌ای خاکی چمباتمه زده و سرش را در دستهایش گرفته و وانت‌بارش چپه شده و هفتاد هشتاد کیلو پیاز روی زمین ولو شده یا تصویر ترمینال پر از ازدحام تهران، تصاویری هستند که عملکرد سجاوندی بندهای گوناگون فصلی از کتاب «ثریا در اغما» را به انجام می‌رسانند و آن را به فصلهای بعدی کتاب زنجیروار پیوند می‌زنند. (همان ۲۸۰)

برخی از این مطالب درست است و این نیز درست است که تحولات دو دههٔ اخیر ایران ـ البته به نحوی ناقص و تحریف شده ـ در آثار فصیح منعکس شده ولی جان کلام چیز دیگری است به‌طوری که نویسنده خود نوشته است:

قُلب دیگری می‌زنم امّا زیر لب به خود رسماً اخطار می‌کنم یواش آریان‌خان، زیادی گاو نشو امشب، اگر مأمورین قدم‌رنجه فرمودند... تو باید منطقی، هوشیار و متین باشی. (زمستان ۶۲، ص ۳۶۷ و ۳۶۸)

البته منطقی و متین بودن هم درجاتی دارد ولی تا آن حدش خوب است که انسان بتواند گنجشک را رنگ کند و جای قناری بفروشد.

**و بار دیگر سفر شب...**

رُمان سفر شب بهمن شعله‌ور نیز از همین قسم است. هومر پسر فرد خرپول ساکن شمال تهران در این قصه افکار و احساس خود را روی دایره می‌ریزد. کتاب زندگینامهٔ پسری اشرافی است که با همسالان خود، دوران بلوغ خود را می‌گذرانند، به دخترها متلک می‌گویند، می‌زنند و می‌خوانند، برای آزمودن «بلوغ» خود به روسپی‌خانه می‌روند، دچار حالت تهوع می‌شوند. این گروه نازپرورده شبی به سینما می‌روند. فیلم آن شب، خواهان بسیار دارد و آنها ناچار می‌شوند از بازار سیاه بلیط بخرند. پسرک بلیط‌فروش قیمت را بالا برده در این‌جاست که دیگ غضب هومر نازنین به جوش می‌آید و به عنوان عصیان در برابر ستمهای اجتماعی، پسرک بلیط‌فروش را کتک می‌زند.

من نمی‌خواهم بگویم که این کارها قباحت دارد و نوشتن و وصف آنها نیز قبیح‌تر است و نمی‌خواهم هومر را با نویسندهٔ کتاب یکی بدانم ولی نمی‌توانم نپرسم که آخر این چه نوع برخورد و رویاروئی با مسائل اجتماعی است؟ می‌خواهی زندگانی اشرافی را وصف کنی، وصف کن ولی دست‌کم خطوط کلی و سیاه و سپید آن را کشف کن و بنویس. اگر تجربهٔ کافی نداری چه اصراری داری رُمان بنویسی و وقت خود و دیگران را بگیری؟

«زنبق دره» بالزاک هم نمایانگر عشق زندگانی اشرافی است، در جنگ و صلح تالستوی نیز زندگانی اشراف روس و تزار و درباریان او به خوبی مجسّم

شده. در قصه‌های خودمانی نیز «زیبا»ی حجازی از منافع اشراف دفاع می‌شود امّا با واقع‌بینی و به‌طور جدّی نه به شیوهٔ سهل‌انگارانه و سرسری. ما نمی‌خواهیم بگوئیم همهٔ افراد عادی خوب، و همهٔ ثروتمندان بدند، افزون بر این فقر و ثروت مدارجی دارد و مطلق نیست. پزشکی کارشناس و ممتاز البته باید زندگانی خوبی داشته باشد و فلان فرد مدرسه گریز و کاهل و بیعار نمی‌تواند زندگانی خوبی برای خود تهیه کند و تازه مسأله اساساً این نیست. رُمان‌نویس است که خطوط کلی و مهم جامعه و حرکت و روح عصر آن را نشان می‌دهد. او باید شخصی باشد جامع‌الاطراف با زیر و بم زندگانی آشنا و دارای تجربهٔ وسیع و قلبی گسترده که رنج و شادی بشری را در خود جای می‌دهد. از وارد کردن ایده‌های خود به‌طور صریح در داستان، به شدت خودداری کند و اگر چنین می‌کند به شیوهٔ هنری دست به این کار بزند همانطور که نویسندگان تجربی به‌ویژه همینگ‌وی، فاکنر، سینکلرلویس... داستان نوشته‌اند. در مثل لویس خطوط کلی فرهنگی جامعه آمریکا را به پرسمان گذاشت. آگاهی بسیار از تنوع مادی و یکنواختی فرهنگی کشور خود داشت. به‌ویژه جغرافیای انسانی شهرهای کوچک آمریکا را خوب می‌شناخت. با ادب اروپائی آشنا بود و از آنها درس‌ها آموخت و به‌همین دلیل سلسله رُمانهائی نوشت که دست‌کم در دورنمای کلی، مشابه آثار بالزاک و زولاست. نویسندگان ما نیز باید بدانند که به صرف دوق و شوق نمی‌شود قصه نوشت در این عرصه پشتکار، تجربه، کار مستمر و طولانی در کسب تجربه و شیوهٔ نگارش نیز اهمیت بنیادی است.

از لحاظی رُمانها و قصه‌های فارسی به دو گونهٔ عمده بخش می‌شود: قصه‌هائی که شوربختی مردم عادی را نشان می‌دهد ـ و این قسمی فقرنگاری است ـ و قصه‌هائی که زندگانی طبقهٔ مرفه را به نمایش درمی‌آورد. بین قصه‌های نوع اول نیز قصه‌هائی داریم که رئالیسم است و با ترسیم شرائط دشوار زندگانی محرومان، درس مبارزه می‌آموزد و می‌آموزد برای «رسیدن به فردوس باید دروازهٔ دوزخ را شکست» و قصه‌هائی که ناتورالیستی است و در حوزهٔ وصف زشتی‌ها و پلشتی‌ها متوقّف می‌شود و از این دست است «خیمه شب بازی» صادق چوبک، قصه کوتاه «ته‌شب» (۱۳۴۱) دولت‌آبادی، و رُمان «داستان یک شهر» احمد محمود. امّا قصه‌های رئالیستی مبارزه‌جویانه راه دیگری می‌پیماید، وصف زشتی‌ها و شوربختی‌ها را وسیله‌ای می‌سازد برای دگرگون کردن شرائط و آگاهی دادن به خواننده. «کلیدر» دولت‌آبادی، «تنگسیر» چوبک، «همسایه‌ها»ی احمد محمود، «سالهای ابری» درویشیان، «دهکدهٔ پرملال» فقیری، «چراغی بر فراز مادیان کوه» یاقوتی... در این حوزه قرار دارند.

رُمان خاطرهٔ «سایه‌های گذشته» (۱۳۵۹) نوشتهٔ رحیم نامور ـ از روزنامه‌نویسان و مبارزان اجتماعی دههٔ ۳۰ ـ وصف شوربختی‌های مردم

شهری قدیمی و دورافتاده است، شهری که در دامنهٔ جنوبی یکی از بلندترین سلسله کوه‌های غرب ایران قراردارد. کودکی به نام احمد در این محیط یا «وادی سبزه و گل و چمن» در جائی که «شکوفه‌های سپید سیب و بادام مانند تاج نوعروسان بر فرق شاخسارها جلوه می‌فروشد»، در خانه‌ای محقر و از خانواده‌ای فقیرزاده می‌شود. در این محیطی که از گل‌های سرخ بهترین گلاب‌ها به‌فراوانی گرفته می‌شود، همه‌چیز توسری خورده و فلاکت‌بار است. خانه‌ها خشت و گلی، کوچه‌ها پر از زباله و سدفوع، و مردم غالباً خرافی، متعصب، بیمار، گرسنه و فقیرند. قرنهای بسیاری است که این شهر و مردمانش در همان حالی که بوده‌اند، بسر می‌برند و در خواب قرون وسطائی چرت می‌زنند. اغنیا فقرا را می‌دوشند و پایمال می‌کنند و فقرا به سر و کلهٔ هم می‌زنند و برای رفع مشکل خود به فالگیر و رمال و جادو و جنبل متوسل می‌شوند. امّا در این محیط هیچ‌چیزی عوض نمی‌شود. همچون لجهٔ قطران و قیر ساکن و راکد است. ستم مرد به زن، غنی به فقیر، گزمه و محتسب به مردم، پدر به پسر، خان به «رعیت» عادی است و هیچ‌کس خلاف آن را نمی‌تواند به تصوّر بیاورد. همهٔ افراد حتی اغنیا، روانی بی‌تعادل و پُر عقده دارند. این منظرهٔ خفت و رنج، نمودار جامعهٔ پدرسالار و فئودال، ستمهای استعماری و تعصّب و جهل دیرپای جامعه‌ای است که پس از هجوم مغول تا چندین سدهٔ دیگر کمر راست نکرد، و در لهیدگی شوم تاریخی‌اش، بار همه مصائب را با تحمّلی باورنکردنی بدوش کشید.

اگر قرار باشد به ظاهر حکم کنیم شهری که در «سایه‌های گذشته» نمایان می‌شود، دوزخی است وحشت‌انگیز که در آن هیچ‌بارقهٔ امید و نیکی بدیده نمی‌آید امّا در واقع چنین نیست. در همین شهر مردان و زنانی وجود دارند که عاطفهٔ انسانی در آنها قوی است و افق‌هائی را می‌نگرند که با زیست شوربختانهٔ ایشان هیچ تناسبی ندارد. کسانی مانند استاد آهنگر، نایب فرخ،

راوی و پدر او، مادر راوی آهوخانم و شوهرش، حسن غراب در برابر خان حاکم، پاشابیگ. محتکران، رباخواران و دیگر زالوهای جامعه قرار می‌گیرند و جوهر وجودی خود را آشکار می‌سازند. احمد، راوی داستان، پسر پیله‌وری فقیر و بیمار است. چرخ زندگانی ایشان به گل نشسته و حکم تقدیر بالای سرشان چرخ می‌زند. کودکان در مزبله‌ها می‌لولند و در شهر از زندگانی جدید خبری نیست. در آن‌جا نه روزنامه‌ای است نه کتابخانه یا بیمارستانی امّا بازار جن‌گیر، معرکه‌گیر، خان، گزمه، ملاباجی و حکیم‌باشی سخت گرم است. محور داستان، زندگانی احمد است. او در جائی قرار دارد که هم با تودهٔ انبوه فقر زده سر و کار دارد و هم با بعضی از خوانین و مردم مرفه شهری. چون چند کلاس درس خوانده و می‌تواند شاهنامه، کلیات سعدی و دیوان حافظ را بخواند، نزد استاد آهنگر و میناخان... قرب پیدا می‌کند.

این راوی خردسال که با تفصیلی کند و سنگین ماجراهای چند سال را در ۶۲۶ صفحه کتاب با حروف ریز روایت می‌کند، در مقام «دانای کل» بسا که برخی مشاهده‌ها و تجربه‌های خود و دیگران را با عینک بزرگسالی می‌نگرد و برخی دیگر را به خوبی نمی‌بیند چرا که ناچار است با تأمل برگذشته دور و سپری شده آنها را به یادآورد و «حالت کسی را دارد که در رؤیائی مبهم و خیال‌انگیز، سایه‌روشنهای واقعیّتهای سالهای سپری شده و دور را در آینهٔ زمان بنگرد. گاه این آینه غبارآلود است و خاطره‌ها فرّار که آنها را در هیچ شکل مشخصی قالب‌گیری نتوان کرد. شباهت به توده‌ای از ابرهای پراکنده دارد که غروب‌گاهان در افق دوردست در برابر اشعهٔ زرین خورشید می‌لغزند، به‌دنبال هم می‌دوند و با اندک تموّج هوا جای خود را عوض می‌کنند.» (پیشگفتار کتاب) با این همه آنچه در این کتاب آمده از لحاظ وسعت تجربه‌ها، نشیب و فراز ماجراها و غلیان عواطف بسیار طُرفه است. خط سیر اصلی کتاب، زندگانی احمد از کودکی تا دورهٔ بلوغ اوست. در پیرامون این خط اصلی

ماجراها و شیوهٔ زیست همسایه‌ها، آشنایان و محله‌ای می‌آید که احمد و خانواده‌اش در آن زیست می‌کنند و این رشته حوادث به دور خط سیر نخستین تنیده می‌شود، سپس خطوط دیگری که مربوط به محله‌های دیگر و حواشی شهر و کاسب، واعظ، داروغه، گزمه، خانها و حاکم شهر است، خط سیر نخستین و دومین را تکمیل می‌کند. ماجراهای فرعی زیاد کتاب همه به نحوی به زندگانی احمد مرتبط می‌شود و خوب یا بد بر آن اثر می‌گذارد.

احمد ـ راوی کتاب ـ البته خود در قیاس با همسن‌ها و هم‌زنجیران خودش از جَنم دیگری است زیرا حتی زمانی که از خانهٔ استاد آهنگر می‌گریزد و آوارهٔ کوه و بیابان می‌شود، با شجاعتی که از همانندهای او بعید است، بی‌مسکن نمی‌ماند. شبها در گوشه‌ای از مسجد می‌خوابد و چون به‌طور مهلکی گرسنه است باقیماندهٔ نان و گوشت و دو طلبه‌ای را که در گوشه دیگر خسبیده‌اند می‌دزدد و مقداری از آن را می‌خورد و مقدار دیگری از آن را با آواره‌ای دیگر به نام حسن غراب تقسیم می‌کند، به مدرسه می‌رود و سواد می‌آموزد، موردتوجه ملاباجی مدرسه‌دار که از خویشان مادر اوست واقع می‌شود و این ملاباجی که زن جوان و زیبائی است با او مغازله می‌کند. راوی کتاب زیرک است و می‌تواند در شرایط سخت گلیم خود را از آب بیرون بکشد. با این همه کسانی نیز هستند که او را در کار دشوار زیستن یاری می‌دهند. یکی از ایشان شیخ محسن است که او نیز فردی است خودساخته. دیگری استاد آهنگر است که عاشق اشعار فردوسی و داستان کاوهٔ آهنگر است، دیگر آهوخانم و میناخان هستند که گرچه خان و بانوی خان مالک‌اند، دلیری و معرفت دارند. دیگری خانم بزرگ، خواهر پلنگ صولت میناخان است که همه از او حساب می‌برند و دست کمی از سوارکاران و تیراندازان ماهر ندارد و اوست که به رغم خوی پلنگ‌آسای خود به سبب نیاز جسمانی احمد تازه به بلوغ رسیده را به خلوت خود راه می‌دهد. دیگری لطیفه زن شیخ‌محسن است که تا اعماق

نابودی پیش رفته و به یمن بخت و کوشش خود از آن ورطه رهائی یافته است، دیگری عمه بزرگه است که به رغم نداری و زن بودن، به همهٔ خانواده‌ها «در جشن و عزا» کمک می‌رساند و آنها را دلداری می‌دهد و در برابر تعدی کارگزاران حکومت مردانه می‌ایستد و سرانجام در ایام قحطی و بحران به جرم بچه خوردن کشته می‌شود... پس «سایه‌های گذشته» وصف زندگانی یک اشراف‌زادهٔ نازنازی نیست، حکایت دلخراش زندگانی و مرگ پیله‌وران، کشاورزان، دربدران و بی‌خانمان‌هاست که می‌بایست از صباح کودکی تا مسای پیری زودرس بسوزند و بگدازند و چرخ سنگین حیات اجتماعی را به گردش درآورند.

## شخصیت‌های متفاوت دو زن

کتاب «سایه‌های گذشته» نشان می‌دهد که زندگانی پوچ و بیهوده نیست بلکه خطر و هنر است. یک غفلت کوچک سر انسان را به باد می‌دهد، کمی دیر بجنبی آوار بر سرت هوار می‌شود و زیر خروارها سنگ و گل مدفون خواهی شد. در این‌جا، ما پدر راوی را می‌بینیم که رنج سالیان و فقر او را عصبانی و عصیان زده کرده است و یک اشارهٔ نامساعد کوچک کافی است که او را که خود به صورت انبار باروتی درآمده است منفجر کند. به این مرد شریف تهمت دزدی می‌زنند و او را دیوانه می‌کنند تا او خود در خرمن مشتعل خویش بسوزد و خاکستر شود، احمد را می‌بینیم که پس از درگذشت پدر و سفر مادر به ده، باید از مدرسه بیرون آید و نان خود را از راه کارگری درآورد، شیخ‌محسن را می‌بینیم که از رعیتی به مقام ندیم‌خان سردار ارتقاء می‌یابد و چون آوازی خوش دارد، ناچار است در مجالس بزم او حاضر شود، آهو خانم و خان بزرگ را می‌بینیم در ستیز با دشمنانی که با بهره‌بردن از غیاب مردان، قلعهٔ میناخان را محاصره کرده‌اند و قصد دارند اموال او را به غارت برند و به

زنان تجاوز کنند و کودکان را بکشند. این دو شیر زن با روستا مردی دلیر به نام مردان، راه مهاجمان را سدّ می‌کنند و گرچه آهوخانم تیر می‌خورد، دشمن را فراری می‌دهند، و همین آهوخانم زیبا، عفیف و دوست‌داشتنی است که شهبانوی رؤیای احمد ده دوازده، ساله می‌شود و احمد از او محبوبی می‌سازد آن‌گونه که در غزل‌های عاشقانه و سحرآمیز سعدی و حافظ می‌بینیم:

هرقدر زمان می‌گذشت بر علاقهٔ صادقانه و احترام عمیق من نسبت به وی می‌افزود. در آهوخانم لطف و ظرافتی بود که به او جنبهٔ ممتازی می‌داد، برای من حکم دختر شاه پریان را داشت. او همان شاهزاده پری افسانه‌ای بود... آن قامت موزون و درون لباس مجلّل کردی، آن چهرهٔ دل‌انگیز در محاصرهٔ چین و شکن موهای طلائی و در زیر حلقه‌های روسری ابریشمین که به طرز خاصی بر دور سر پیچیده بود و به زبان محلی آن را کلاغی می‌گفتند، جلوه و جلای سحرانگیز داشت.

ژرفای صاف و روشن فیروزهٔ چشم‌هایش، رنگ مات و ابهام‌انگیز رخساره‌اش، لبان دلپذیرش که رنگ محو یک تبسم دائمی مهرانگیز آن را حلاوت می‌بخشید، همهٔ اینها از وی یک آیت ممتاز حسن و جمال در بحبوبهٔ شکفتگی‌اش بوجود می‌آورد. من در آستان رشد سریع روحی و جسمی و آنچه آن را «بلوغ» می‌گویند قرار می‌گرفتم و تأثیر این زیبائی جادوگرانه را با تمام تارهای دل احساس می‌کردم ولی می‌توانم این را صادقانه بگویم که در تمام آن مدت حتی یک بار هم نشد که به‌طور ناخودآگاه عواطف مرا نسبت به این زن، غبار هوس نابجائی تیره و کدر کند. من آهوخانم را با تمام دل و جان می‌پرستیدم. (۵۳۱)

در برابر این زن مهربان و زیبا و پاکدل که صفای او همه را دربرمی گیرد، خانم بزرگ، خواهر میناخان قرار دارد. او نیز زنی زیباست و گرچه دوبار شوهر کرده و طلاق گرفته باز طراوت و شادابی ویژه‌ای دارد. اندامی درشت و

بلند و پُرصولت دارد، یکپا مرد است، وقتی فریاد می‌زند همه به هراس می‌افتند. شوهرانش را به این دلیل ترک گفت که در برابر وی کوچک و حقیر بوده‌اند و به یک حملهٔ او از میدان بدر می‌رفته‌اند. اساساً خانم بزرگ اهل مبارزه است و افسوس می‌خورد که چرا زن آفریده شده:

هرقدر صدای آهوخانم زنگ‌دار و ملایم و خوش‌آهنگ بود، وی صدائی پرطنین و بلند داشت به‌طوری که چون به هنگام خشم نعره می‌کشید، صدایش در طرف دیگر قلعه طنین می‌افکند. موهای سرخ و انبوه و حلقه حلقه داشت و آنگاه که این حلقه‌ها در اطراف صورتش افشان می‌شد، چنین می‌نمود که چندین مار سرخ‌آتشین بر گرد مجمری از آتش چمبره زده‌اند.

[ویژگی دیگر] همانا چشمهای شعله‌بار او بود. نمی‌توانم بگویم این چشمها چه رنگ داشت. سیاه بود یا قهوه‌ای یا میشی؟ در هر حالت به رنگی درمی‌آمد. گفتی در کاسهٔ چشمان وی جفتی حرباء لانه کرده‌اند. وقتی نسبت به کسی یا چیزی خشمگین می‌شد، مردمک چشم او به رنگ قیر مذاب درمی‌آمد و سفیدی آنرا خون می‌گرفت. از این دو مردمک سیاه و شفاف برق جستن می‌کرد. از این کانونها، شعله‌ای زبانه می‌کشید و به هرچیز درمی‌گرفت آن را می‌سوزانید. جاذبهٔ مهمگین نگاه او در این حالت، دل مردان پُردل را می‌لرزانید. اما در مواقع دیگر از آن ماده بیر خشمگین اثری نبود. یک زن، یک زن با همهٔ عواطف و احساسات رقیق زنانه جانشین او می‌شد. آن همه جوش و خروش مبدّل به آرامشی دلپذیر می‌گردید. آنگاه آن چشمان خوف‌انگیز و شرربار، مبدّل به یک جفت چشم میشی خوش‌حالت وگیرنده می‌شد که بارقهٔ حساسیت از آن ساطع بود. این بارقه دیگر نمی‌سوزانید، خوف ایجاد نمی‌کرد، بلکه موج تمنا و طلب از آن پراکنده می‌شد. (سایه‌های گذشته، ۵۳۳ و ۵۳۴)

همین موج تمناست که احمد را به خلوت او می‌برد و او را با شخصیت

عجیب این زن نادره آشنا می‌سازد. خانم‌بزرگ در کار کامجوئی نیز می‌خواهد مسلط باشد. در آمیزش با شوهر از آن لطف و رقت‌زنان و جذبهٔ عاطفی در او اثری نیست. وجود او را تناقضی مبهمگین درهم می‌فشارد. درمی‌یابد که برای درک عوامل لذّت باید خود را در اختیار مرد رها سازد، اما در همان زمان در این کار بر خویشتن خشمگین می‌شود. روحیهٔ طغیان بر ضد ساختمان طبیعی‌اش، آفرینش زنانگی و جوهر جنسی‌اش بر سراسر وجود او غلبه می‌یابد و او را به ستیزه‌جوئی با خود وامی‌دارد و چون درماندگی خود را بر ضد تمنای طبیعت که او را مورد «تجاوز» مرد قرار می‌دهد درمی‌یابد، ماتم می‌گیرد.

او در این زمینه... نفس زن بودن را مایهٔ نکبت می‌داند و از حالت انفعالی زن در برابر مرد به عنوان «عار و ننگ» سخن می‌گوید. چنین شخصیّت داستانی یعنی چنین زنی را در ادب کلاسیک و معاصر ایران مشکل بتوان یافت. آهرخانم رُمان افغانی نیز در زمانی که سبدمیران بر سرش هوو می‌آورد و حتی کتک می‌زند و می‌خواهد از لانه و کاشانه‌اش بیرون کند باز تسلیم تقدیر و طبیعت خویش است و می‌گوید: زن باید در برابر مرد کوتاه بیاید و از شوهرش تمکین کند. زری در «سووشون» و هستی در رُمان «جزیرهٔ سرگردانی» نیز گرچه نزد شوهرشان ارجمند و عزیزند باز تسلیم ارادهٔ مرد هستند، تنها فرق آنها با بسیاری دیگر در این است که حق انتخاب شوی را برای خود روا می‌دانند. زنان «اهل غرق» منیرو روانی‌پور باور دارند که «دنیا بدون سرپناه مرد تاریک است.» بگذریم از زن داستانی صادق هدایت در داستان «زنی که مردش را گم کرد» که شرائط اجتماعی وی را زنی بار آورده است مطیع که حتی آزار شوهر را به جان می‌خرد. او زنی عامی و ساده است و همین که مردش ناپدید می‌شود، بچه به بغل به سوی او می‌رود تا او را بیابد. او در این جستجو در اندیشهٔ ارضاء سرشت نیز هست. کار او طبیعی و

احساس شدنی است. سرانجام وقتی که شوهرش را در یکی از روستاهای مازندران می‌یابد و شوهرش او را می‌راند، به واقعیت زیست خود پی می‌برد و این رانده‌شدگی سبب می‌شود که احساس کند شکست خورده و حقیر شده است. امّا در راه بازگشت به چاروادار جوانی برمی‌خورد و در نظر به یال و کوپال او که جلوش راه می‌رود از مر هوس می‌نگرد. بین زن‌هائی که هدایت در قصه‌های خود آورده این زن ساده که تن شوهر و بوی تن شوهرش را می‌خواهد، واقعی‌تر و طبیعی‌تر است. مرگان رُمان «جای خالی سلوچ» نیز پس از ناپدید شدن شوهرش، مرد ستیز می‌شود و به خواستگاران جواب منفی می‌دهد و گمان می‌رود که در این مرحله با خانم بزرگ «سایه‌های گذشته» شباهتی دارد. امّا بعد ـ هنگامی که با ساربان قوی هیکل بلوچ رویاروی می‌شود ـ به رغم مقاومت سرسختانه‌ای که در برابر او می‌کند، باز تسلیم سرشت خویش است. ولی خانم بزرگ ـ زن سلحشور عشایری ـ از جنم دیگری است. از مرد متنفر نیست از زن بودن خود متنفر است. تفکر او در این زمینه بیرون از ساختارهای سنتی قرار دارد چرا که «فعّال بودن» مرد و «منفعل بودن» زن را قبول ندارد زیرا طبیعتش مردانه است حال آنکه زن است و نمی‌تواند مرد باشد. برخلاف او تا جماه خانم زن رجب‌خان، زنی عادی است، غرق در کارهای خانه و فراهم آوردن آسایش همسر خویش است و در برابر خانم بزرگ و آهوخانم شاخصیتی ندارد. او نیز زنی زیباست امّا در نظر احمد و در قیاس با آهوخانم ـ که آیت زیبائی و خوبی است ـ لطف و صفای آرامش‌بخش و معنوی آن‌چنانی را ندارد. خانم بزرگ افزون بر نقص‌های دیگری که دارد، عقیم است و شاید ناسازگاری‌ها و عصیان او از همین‌جا می‌آید. او اگر می‌توانست بچه‌دار شود چه‌بسا خوی پلنگی خود را رها می‌کرد یا شخص آرامتری می‌شد. امّا چون شوهرش زن دیگری می‌گیرد و از او بچه‌دار می‌شود، به خود ظنین می‌گردد. ازدواج دوّم با خان مالکی میان سال

نیز درد او را به نمی‌کند و درمی‌یابد «زنی است نازا و مقدّر نیست که از موهبت مادر شدن بهره‌ور گردد»، از این پس خشونت او دمبدم افزون می‌شود، و همین که شوی دومش می‌میرد با کسان او بر سر ملک و اموال شوهر به جنگ برمی‌خیزد و به خانهٔ برادر بازمی‌آید و در برابر تهاجم ایشان به قلعه، مردانه مقابله می‌کند و آنها را شکست می‌دهد. خانم بزرگ به آئین‌های خان مالکی به تمام و کمال وفادار است. یکی از وابستگان هرزه و بیعار ایشان به نام عبداللّه‌خان یکی از خادمه‌ها را می‌فریبد و او را باردار می‌کند. خانم‌بزرگ او را که «طلان» نام دارد مجبور به سقط‌جنین می‌کند و شکنجه می‌دهد و برای سرپوش گذاشتن بر رسوائی عبداللّه‌خان، طلان را می‌کشد و کار خود را برای احمد این‌طور توجیه می‌کند:

طلان تنها برای بی‌عصمتی‌اش نبود که مجازات شد. او هم یک زن بود و هم پاش را از گلیم خودش درازتر کرده بود. توی این دنیا خانی گفته و رعیتی. آقائی و نوکری. امّا او می‌خواست قاعده و قانون دنیا را بهم بزنه، هوس شوهر کردن به خان، به ارباب‌زاده کرده بود... با اینکه من اصل زن بودن را به خودی خودش ننگ می‌دونم باز هم اگر روزی بنا بشه بین من و تو یکی از ما مجازات بشیم باز اون یک نفر تو هستی. بین پیشخدمت و خانمش، آنکه مقصره پیشخدمته.(۵۸۴)

### معیارهای هنری ناقدان مؤنث

در تفکر فمنیستی معاصر غرب ـ در آن شاخه‌ای که به مسائل جنسی می‌پردازد و می‌خواهد پایه‌های چنین سلسله‌مراتبی را دگرگون سازد ـ می‌گوید ادب و تفکر مردسالارانه زن را به صورت پیکره‌ای وسوسه‌گر، فریبکار، موجودی درنده و «زیرزمینی» که در جنگل شبانه آگاهی جمعی کمین کرده، و به صورت «دلالهٔ محتاله» درآورده است. پس برای ضدّیت با این قسم تفکر باید

تضادهای دوگانهٔ فرهنگ / طبیعتی، زن / مرد، روان / بدن، روز / شب را واژگون ساخت یا از میان برداشت تا تسلّط عامل Phallocentreو Phallologocentrism مفهوم تاریخ ریشه‌کن شود. عملکرد نقد زنانه در زمان حاضر را می‌توان همچون حملهٔ جسورانهٔ الهام شده و به طور دیوآسا شهوانی به فریب و اغفال نظام فکری مردانه، تعریف کرد. در این حوزه دیگر جائی برای گروه دیوانهٔ فیلسوف، شاهان «شهر آرمانی» افلاطونی باقی نمی‌ماند. این نقد حتی بر قوانین و معیارهای هنری که از افلاطون و ارسطو تا امروز طرح شده و مردانه است، حمله می‌آورد چرا که خبر از جهان‌نگری مردانه می‌دهد و مرد و امیال مرد ـ از جمله قهرمانی‌های مردانه را عمده می‌کند. معیارهای هنری ناقدان مؤنث نیز بر پایهٔ جهان‌نگری و ایدئولوژی نیروسندی بنیاد می‌شود امّا این جهان‌نگری از جهان‌نگری مردانه متمایز است و شکوه و عظمتی به فضیلت‌های آشنا و معهود زنانه می‌دهد. فضیلت‌هائی مانند دلسوزی و مراقبت مادرانه، مهر خواهرانه، پاکی عفاف و بیان عاطفی و مهرانگیز.

امّا خانم‌بزرگ کتاب «سایه‌های گذشته» به‌طور کلی چیز دیگری می‌گوید. می‌داند که در زمینهٔ مسائل جنسی برابری زن و مرد ناممکن است. آمیزش را نوعی تهاجم مرد به زن می‌داند و گمان می‌برد که مرد به زن به چشم «طعمه» می‌نگرد و دلش می‌خواهد همهٔ زن‌های دنیا را از بین ببرد (که این یکی قسمی مانوی‌گری است. مانی زن را موجودی ظلمانی و همدست اهریمن می‌دانست!) او می‌گوید مایهٔ نکبت من توی وجود خود من است و از دست طبیعت لعنتی خود هیچ گریزی ندارم: می‌دونی من چرا از شوهر دوم خودم بدم میومد؟ [زیرا] در مقابل من هیچ اراده‌ای نداشت. تو دست من مثل موم بود. این جور مردها بیوه زن کورند نه مرد... اگه من قدرت داشتم هروقت احتیاج به مرد پیدا می‌کردم، بعدش می‌دادم گردنش را بزنن که هیچکی توی این دنیا پیدا نشه بتونه بگه که به من دست پیدا کرده.(۵۸۷)

این افکار مالیخولیائی خانم بزرگ و ارتباط خشن و عاری از لطف و معنویت او با احمد، این نوجوان را افسرده می‌کند و عواطف او را می‌سوزاند و او را در تضاد با خود قرار می‌دهد و به تدریج او را از واقعیت زندگانی و قوانین حیات دور می‌سازد و به مرحله‌ای می‌رساند که این واقعیتها را نمودهای غیرطبیعی، کثیف و گناه‌آلود و زیان بخش بشمارد.

با این همه خانم بزرگ زن نمونه‌ای عشایری و پُردل و فداکار است، مردانه می‌جنگد و از کیان قبیله‌اش دفاع می‌کند. در زمانی که قوای نظامی انگلیسی در غرب ایران هستند، افسری انگلیسی و دیلماج او به فکر سرکیسه کردن خوانین می‌افتند و از جمله میناخان را تهدید می‌کنند که او باید اسلحه خود را تحویل دهد وگرنه اردوی مجهز به توپخانهٔ ایشان قلعهٔ خان را منهدم خواهد ساخت، و می‌افزایند که دو ماه پیش به ده مجاور حمله کرده‌اید و عده‌ای از ایشان را که اتباع امپراطوری انگلیس هستند کشته یا مجروح ساخته‌اید پس باید مجازات شوید تا دیگران عبرت گیرند و دیگر دست روی رعیت‌های امپراطور ما بلند نکنند.

میناخان و رجب‌خان نخست مقاومت می‌کنند و در برابر تهدید دشمن می‌گویند از حملهٔ قوای انگلیس باکی ندارند امّا بعد درمی‌یابند مقاومت با تفنگ در برابر قوای نظامی مجهز به توپخانه بیهوده است و حاضر می‌شوند به افسر انگلیسی باج سبیل بدهند. خبر به خانم بزرگ می‌رسد و او یکپارچه آتش می‌شود:

شماها از کی تا حالا جانتان این‌قدر عزیز شده که از جنگ بترسید. بعد از یک عمر زندگی باشرافت حالا می‌خواهید به چهار تا فرنگی کون نشسته باج بدهید؟ (۵۹۸)

با این همه میناخان صلاح می‌بیند یکهزار و دویست و پنجاه تومان به افسر انگلیسی و دیلماج او بپردازد تا شرّ آنها از سرش کم شود و چون چنین پولی

ندارد می‌خواهد از رباخواری به نام کربلائی ولی وام بگیرد. شرائط این رباخوار سنگین است و بار دیگر خانم بزرگ خشمگین می‌شود:

صحیح. همین یکی باقی مانده بود که این آدم نبردهٔ نکبت بیاد با ما پهلو بزنه. دیگه واسهٔ خانوادهٔ ما آبرو و حیثیت میمونه؟ من اگه شاه‌رگم را هم ببرند نمی‌گذارم این معامله سربگیره.(۶۰۲)

اما میناخان صلاح نمی‌داند با افسر و وقوای انگلیسی طرف شود و خانم بزرگ می‌گوید:

اشکال نداره خان‌داداش. تو کار خودت را بکن، منهم تکلیفی دارم.

کربلائی ولی روز بعد با پول می‌آید، نهارش را می‌خورد؛ پول را به خان تحویل می‌دهد و سند مهر و امضا شده را می‌گیرد و با خوشدلی از قلعه می‌رود. امّا روز بعد خبر کشته شدن او در همه‌جا می‌پیچد. میناخان نگرانست که مأمورین دولتی به قلعه بریزیند و ایشان را به اتهام قتل بازداشت کنند و کسان کربلائی ولی از گوشه و کنار سربرآورند و دیهٔ خون او را بطلبند. خانم بزرگ به خونسردی می‌گوید: ما نه پولی از او خواسته و نه گرفته‌ایم... هیچ سندی از ما پیش او نیست. ناهارش را پیش ما خورد و رفت، سر راه معلوم نیست کدام یک از دشمنانش، حساب او را رسیدند.

سپس دست به جیب یل ترمهٔ خود کرد، قبالهٔ دیروزی را بیرون آورد و بدست برادر داد. بفرما. پس می‌بینی که هیچ مدرک و سندی از ما پیش این لاشهٔ متعفن نمانده.

میناخان گفت: شأن خانوادهٔ ما نبود که جان یک آدم را با هزار تومن پول عوض کنیم.

ـ آدم بله. نه یک جانور موذی. نه یک کرم کثیف.(۶۰۶)

کاشف به عمل می‌آید که مردان به دستور خانم بزرگ، رباخوار را کشته است.

### راز تکان‌دهندهٔ رعنا و سردار

بین زندگانی احمد و زندگانی مردم وجوه مشترکی هست و آن این است که همه در چنبرهٔ زیستی قرون وسطائی اسیرند. لطیفه در مثل با اینکه از فساد به صلاح بازآمده و زنی پارسا شده است از زخم‌زبان مردم درامان نیست. شیخ‌محسن فداکار و مهربان و پارسا نیز محسود همکاران خویش و اشخاص سودجوست و چون تولّیت ملک شخصی خیرخواهی را به‌عهده می‌گیرد زبان طعن بر او دراز می‌شود. او را «بابی» و بددین می‌نامند و خانه‌اش را سنگباران می‌کنند و مال و منالش را به یغما می‌برند.

ماجرای زندگانی لطیفه داستان غم‌انگیزی است، هرچند به پایان خوش می‌انجامد. او فرزند سردار است ولی سردار از این موضوع خبر ندارد. سردار در جوانی با یکی از خدمه آمیزش کرده و زن از او باردار شده. مادر سردار برای زدودن این ننگ، خادمه را مجبور به سقط‌جنین می‌کند امّا زن که نمی‌خواهد فرزندش را از بین ببرد، شبانه از ده می‌گریزد و به ورطهٔ فقر می‌افتد. با این همه با تحمّل کارهای سخت، معاش خود را تأمین می‌کند و دخترش را می‌پرورد. او در لحظهٔ مرگ فاش می‌کند که صیغهٔ سردار شده و لطیفه فرزند سردار است. سپس زنی بدکار لطیفه را فریب می‌دهد و به روسپی‌گری می‌کشاند. لطیفه که دختر زیبائی است اسباب عیش ثروتمندی به نام طهماسب‌میرزا می‌شود.

سردار که از دوستان طهماسب میرزاست نیز در مجلس بزم او حاضر می‌شود و محسن جوان را نیز با خود می‌برد. محسن در این‌جا چیزهائی می‌بیند که به عمر خود ندیده است. تالاری بزرگ که با چوب صاف گردو فرش شده و روی آن فرش‌های گرانبها افکنده‌اند، چلچراغ بیست شاخهٔ آویزان از سقف، لاله‌هائی با عکس ناصرالدینشاه، چند زن زیبای شهری، خوراک‌ها و مشروب‌های فراوان، و از همه عجیب‌تر رفتار زنی جوان [لطیفه]

که تا سردار را می‌بیند به استقبال او می‌رود و او را دربرمی‌گیرد و چون کودکی خود را در بغل او پنهان می‌سازد و صورت او را غرق در بوسه می‌کند و دستهای او را پیوسته بر لب می‌مالد و می‌بوسد و می‌بوید.

این کار زن، همه و حتی سردار را دچار حیرت می‌سازد و از این عجیب‌تر اینکه او به سردار می‌گوید.

نه، شما این یکی را از من نخواهید. من با محبت و صفای دیگه شما را دوست دارم، اگه یک روز بنا بشه این محبت و صفا چرکین بشه، خودم را می‌کشم.(۱۲۴)

این دیدارها تجدید می‌شود و لطیفه و محسن پنهانی یکدیگر را می‌بینند و بهم دل می‌بازند. روزی که لطیفه در مجلس بزم، گرفته و اندوهگین در لاک خود فرو رفته و اسباب خشم طهماسب‌میرزا را فراهم آورده یکی از زنها سوسه می‌آید و ماجرای دلدادگی آن‌دو را بر طهماسب‌میرزا فاش می‌کند. طهماسب‌میرزا لطیفه را به‌شدّت کتک می‌زند و از سوی دیگر نیز به سردار خبر می‌دهد و سردار نیز محسن را به ده می‌فرستد تا او را در طویله زندانی کنند. لطیفه که از هرسو محاصره شده و راه نجاتی ندارد به پای سردار می‌افتد:

سردار تو به من رحم کن. تو به من پناه بده. من فقط می‌خواهم از لجن‌زار فاحشگی بیرون بروم. من گناه ندارم.

سردار با خشم و برآشفتگی فریاد می‌زند:

خفه‌شو زنکهٔ سلیطه گیس‌بریده اگه جان به جان شماها بکنند ذاتاً پستین. من ترا کمک بکنم؟ ترا باید کشت. باید گیست را به دُم قاطر بست و تو بیابان ول کرد.(۱۳۸)

آخرین چارهٔ لطیفه آن است که ماجرای زندگانی خود را در خلوت به سردار بگوید. او دختر رعنا صیفهٔ دورهٔ جوانی سردار است. سردار نخست

نمی‌پذیرد ولی همینکه انگشتری امانتی خود را که به رعنا داده بود می‌بیند، دگرگون می‌شود. اکنون دخترش گریان و نالان از او می‌خواهد نه به عنوان فرزند بلکه به عنوان موجودی شوربخت، وی را پناه دهد و سوگند می‌خورد که راز رعنا و سردار را به‌هیچ‌کس نخواهد گفت. سردار به گریه می‌افتد و سر دختر را بر سینه می‌گیرد و می‌بوسد و قول می‌دهد که از لطیفه و محسن حمایت کند. امّا راضی کردن طهماسب‌میرزا کار آسانی نیست. او گمان می‌برد که سردار توطئه چیده که به وصل لطیفه برسد و می‌گوید:

این خیلی نالوطی گریه که تو این‌طور پا تو کفش ما کردی. نارفیق. اگه به بعضی ملاحظات نبود همان جا که تو بغل هم رفته بودید، حساب هردوتان را می‌رسیدم.

دعوا درمی‌گیرد و این دو به جان هم می‌افتند و طهماسب‌میرزا هفت‌تیر می‌کشد و سردار می‌گوید:

تو از کی تا حالا هفت‌تیرکش شده‌ای، لوطی می‌خواد بزنه. هفت‌تیر کشیدن کار مردهاست. طهماسب‌میرزا هفت‌تیر را به سوی سردار نشانه می‌گیرد امّا پیش از این‌که فشار انگشتش بر ماشه وارد شود یکی از حاضران زیردست او می‌زند، صدای صفیر گلوله بلند می‌شود و گلوله به سقف اطاق می‌خورد. دوستان پادرمیانی می‌کنند. سردار از طهماسب‌میرزا می‌خواهد که از لطیفه دست بردارد. بازِ مجادلهٔ لفظی آغاز می‌شود. طهماسب‌میرزا می‌گوید:

نه سردار. ما با این حرفها خام نمی‌شیم. تو هم خام طمع نباش. بدفکری نکردی. سر ما را بیخ تاق بکوبی ببری دختره را بنشانی.(۱۵۳)

سردار که خود را درمانده می‌بیند ناچار می‌شود راز خود و رعنا را در خلوت به طهماسب‌میرزا بازگوید. این‌دو خلوت می‌کنند و پس از ده پانزده دقیقه با وضع بسیار دوستانه در حالی که دست یکدیگر را گرفته‌اند، به میان

جمع دوستان بازمی‌گردند و طهماسب‌میرزا می‌گوید:

رفقا کاملاً حق به جانب مرداره. هیچ دوز و کلکی در کار نیست. اینها [لطیفه و محسن برای توبه] میرند کربلا. این کار صوابیه. من صمیمانه از سردار معذرت می‌خواهم.(۱۵۶)

سردار قطعه ملک مرغوبی برای لطیفه و محسن در شهر می‌خرد و محسن پس از بازگشت از کربلا در این ملک کار می‌کند و معاش خود را به این وسیله تأمین می‌سازد.

«در داستان ملاباجی، نویسنده از زبان راوی، بیش از همه‌جا، آن جسارتی را به خرج می‌دهد که روسو آن را «اعتراف» می‌نامد. این داستان ما را به یاد قصهٔ «راهبه» نوشتهٔ دیدرو (فیلسوف و رُمان‌نویس قرن ۱۸ فرانسه) می‌اندازد، البته در مقطع دیگر و شکل داستانی متفاوت... شاید بتوان ماجرای زندگانی ملاباجی را در کنار سرگذشت عالیه‌خان، عمه‌بزرگه، مادر احمد، لطیفه، رعنا و غزال و... به حساب توصیف سرنوشت زن در جامعهٔ قرون‌وسطائی گذاشت و برای آن چهارچوب جامعه‌شناسی و روان‌شناسی پدید آورد و نمونه‌ای از «واپس‌زدگی» سرشت دانست که فاجعه می‌آفریند و زخمهای روحی عمیق و بادوام بوجود می‌آورد.» (پیشگفتار،۵)

سایه‌های گذشته (رحیم نامور)، گورستان غریبان (ابراهیم یونسی)، روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده (محمود دولت‌آبادی) و رقصندگان (امین فقیری)... در مراتب خود زندگانی ناکامیاب مردم فرودست را به نمایش می‌گذارند در آن توصیفهای زشت و زیبا، تلخ و شیرین، دوست‌داشتنی، نفرت‌انگیز و سرانجام زندگانی و مرگ با سایه روشنهای خود، همدوش هم پیش می‌روند، امّا به رغم تاریکی‌ها و رنجهای فراگیر، انسانها هستند که به‌رغم وجود همهٔ مصائب می‌کوشند به مرتبه‌ای والاتر برسند هرچند در برابرشان دیواری از سنگ خاره کشیده شده باشد، همانطور که راوی داستان «سایه‌های

گذشته» می‌کوشد شرنگ رنج و درد را به شهد شادی بدل سازد و از دل تاریکی راهی به سوی روشنائی بگشاید.

در تحلیل رُمان فارسی باید جای ویژه‌ای نیز به موضوع «مطایبه» و «طنز» و درونمایه‌های خندستانی (کمیک) داده شود. مطایبه‌گوئی و طنزنویسی در ادب ما پیشینه‌ای طولانی دارد. این موضوع هم در شاهنامهٔ فردوسی هست هم در کلیله و دمنه، گلستان، مثنوی مولوی و غزلهای حافظ و کلیات عبید زاکانی. از دورهٔ مشروطه به بعد طنزنویسی در ادب ما جان تازه‌ای می‌گیرد و بهترین نمونه‌های آن را در «حاجی‌بابای» میرزا حبیب اصفهانی و «سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ» حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای، «چرند پرند» دهخدا، آثار جمال‌زاده، «حاجی آقا» و «توپ مرواری» هدایت، «نون و القلم»، آل‌احمد، «دائی‌جان ناپلئون» ایرج پزشکزاد، آثار جواد مجابی، «گورستان غریبان» ابراهیم یونسی، «شکر تلخ» (۱۳۴۷) «حاجی در فرنگ» (۱۳۴۴)، «انسیه» (۱۳۴۹) جعفر شهری‌باف، «داستانهای گزیده» پاینده و «اسرار گنج درهٔ جنی» ابراهیم گلستان... مشاهده می‌کنیم. در روزنامه‌های صور اسرافیل، توفیق، باباشمل، چلنگر و اشعار نسیم شمال (اشرف حسینی گیلانی)، نیما یوشیج، ابوتراب جلی، افراشته، اخوان‌ثالث (م.امید) منوچهر نیستانی و شاهرودی... نیز طنز و مطایبه‌گوئی جای نمایانی دارد. در رُمان‌های ما رگه‌های طنز و مطایبه‌گوئی کم است ولی آن‌جا که هست (مانند رُمان دائی‌جان ناپلئون) طُرفه

و درخور تعمّق است.

دو رُمان: (دارالمجانین، ۱۳۲۲ و صحرای محشر، ۱۳۲۶، که روایت‌های نقلی طولانی است)، ساختار کمیک دارند. در دارالمجانین دو دیوانه: هدایت علی‌خان و محمود بهم نزدیک می‌شوند و خل و چل بازی درمی‌آورند. پدر محمود مرده و عمویش سرپرست وی شده است امّا محمود به سبب ژرف‌اندیشی دیوانه شده و به دارالمجانین افتاده. هدایت علی‌خان هم صادق هدایت است، جثهٔ کوچک متناسبی دارد، رنگ رخساره‌اش از زور گیاهخواری پریده، صفای باطن دارد امّا در چشمهای درشت و برّاقش، عقل و جنون در نبردند. کتابخوان است و نام خودش را بوف‌کور گذاشته، شیرین سخن است و از قلمبه‌گوئی بیزار است.

در دارالمجانین برخی موضوعهای بوف‌کور، سه قطره خون و زنده به گور به شیوهٔ نگارش جمال‌زاده بازسازی می‌شود. گفت‌وگوی راوی با هدایت علی‌خان طولانی و همراه با چاشنی مطایبه است. روزی هدایت علی‌خان بسته‌ای به راوی هدیه می‌دهد:

خواستم ببینم مسیو چه دسته‌گلی به سر ما زده است. دیدم قوطی مقوائی کوچکی را با ریسمان قند از هرطرف محکم بسته و به خط خود روی آن نوشته «برگ سبزی است تحفهٔ درویش» به هزار زور و زحمت گره‌ها را بازکردم و در قوطی را برداشتم... بوی تعفن شدیدی به دماغم رسید و دیدم قوطی پُر است از نجاست انسانی. (ص۱۸۴)به‌نظر می‌رسد که جمال‌زاده در این کتاب به جنگ هدایت رفته است.

صحرای محشر مطایبه‌ای است دربارهٔ کارهای مردم دنیا و وصف منظرهٔ جهان پس از مرگ. برخی از صحنه‌های آن مشابه یا گرفته شده از «رؤیای صادقه» (۱۳۱۶ یا ۱۳۱۷ هـ‌ق به قلم سیدجمال‌الدین واعظ اصفهانی و عده‌ای دیگر است که ریاکاران و خودکامگان زمان خود را به طنز گوشمالی داده

بودند.) در «صحرای محشر» جمال‌زاده نیز اندیشهٔ پنهانی نویسنده متوجه انتقاد از ریاکاران، کاسبکاران و حاکمان بیدادگر است. در بخشی از آن سرگذشت معصومهٔ شیرازی آمده که غم‌انگیز است و در فصل هشتم «ریاکاری مجسم می‌شود که از تنهائی بهشت به تنگ آمده و چون قرار بود سه مرتبه بیشتر حرف نزند یادش رفته و بیشتر سخن گفته و به دوزخ افتاده. امّا بهشت جمال‌زاده گوشهٔ عزلتی است که خرم و باصفا باشد... و شرط لذت‌بردن از آن، این است که امید مرگ نیز در میان باشد. (مجلهٔ سخن، دورهٔ سوم، ص ۷۱۶)

«اسرار گنج درهٔ جنی» گلستان رُمان کوتاهی است که پایهٔ آن بر موضوعی جدّی نهاده شده امّا این جدّی بودن، سراسر در هالهٔ طنز و ضحک پوشانده می‌شود. این کتاب ـ که در ۱۳۵۳ در تهران چاپ شده ـ از چند لحاظ اهمیّت دارد امّا متأسفانه کتابخوانها و ناقدان ما به آن توجهی درخور نکردند و اهمیّت آن را درنیافتند. احتمالاً جوّ سیاسی دههٔ ۵۰ و ۶۰ مانع از این شده است که به این رُمان هنری بدیدهٔ تحقیق بنگرند و درونمایه و ساختار و بیان آن را بسنجند. پس باید به جبران مافات کوشید و اهمیّت این نوشته را بازگفت.

ابراهیم گلستان‌زادهٔ شیراز است. پدرش در سلک وعّاظ بود و بعد روزنامهٔ «گلستان» را در شیراز منتشر کرد و در مسائلی سیاسی شرکت جست و حتی در دوره‌ای شهردار شیراز بود. گلستان در جوانی به تهران آمد و به حزب توده پیوست واز اعضاء هیئت تحریرهٔ روزنامهٔ «رهبر» شد. در پی وقایع آذربایجان و انشعاب از حزب توده به همراهی خلیل ملکی و آل‌احمد و انور خامه‌ای، رویاروی حزب توده قرارگرفت ولی برخلاف آل‌احمد به کار سیاسی ادامه نداد و به فیلمسازی و ترجمه و نوشتن قصه پرداخت.

گلستان مانند چوبک زیر تأثیر ادبیات منثور آمریکا قرارگرفت و از آن‌جا که چند ترجمه از آثار همینگ‌وی و مارک‌تواین، اشتاین‌بک، فاکنر... را عرضه

داشته بود و با آثار ایشان اُلفت یافته بود، قصه‌هایش نیز رنگی از اسلوب نویسندگی نویسندگان تجربی آمریکائی داشت، به‌ویژه بازی‌های لفظی و شیوهٔ کارگرترو داشتاین در نوشته‌هایش جلوه‌ای بارز یافت.

این را نیز باید گفت که گلستان به سبب تکروی و روابطی که با شرکت نفت و حتی دربار یافت در دهه‌های بحرانی ۴۰ تا ۶۰ هدف حمله قرارگرفت و آل‌احمد او را به سختی شماتت کرد و بر او حمله آورد. گلستان نیز در مقام مدافعه در «فیلمنامه بودن یا نقش بودن» و «اسرار گنج...» منش و اسلوب نویسندگی آل‌احمد را سخت به محک نقد زد و در نتیجه پیروان آن روز آل‌احمد از جمله براهنی به گلستان سخت تاختند. نویسندهٔ این سطور نیز در دههٔ ۴۰ به‌سبب دفاع گلستان از پیش نهادهٔ معروف «هنر برای هنر» در دو مقاله در مجلهٔ نگین، گلستان را آماج حمله و نقد قرارداد.

امروز که از آن التهاب‌ها کمتر نشانی باقی مانده است، بهتر می‌توان کار گلستان و همانندی‌های او را بازسنجی کرد و جایگاه او را در ادب معاصر فارسی معیّن ساخت چرا که سرد و گرم روزگار می‌بایست همهٔ ما را به نظرگاهی مداراجویانه، منصفانه و تحقیقی رهنمون شده باشد و ما را به این نکته رسانده و برساند که پیشداوری‌ها را به کنار بگذاریم و اهمیّت آثار هنری را چنانکه هست دریابیم و در مقام منتقد، ملاحظات خارجی را دربارهٔ متن هنری دخالت ندهیم.

### الفاظ بدون انسجام...

پیش از هرچیز باید گفت که نثر گلستان، نثری است روان، طنزآمیز و شاعرانه، پیداست که او در ترصیع کلام سخت می‌کوشد و همچون سنگتراشی که دل کوه را می‌کند و رگه‌های پرندین مرمر را از آن بیرون می‌آورد، به حجم انبوه و سخت الفاظ می‌آویزد و پیکرهٔ دلخواهش را از آن‌ها

بیرون می‌کشد. این نثری است بسیار زیبا و همانند زیباروئی که از زیبائی خود آگاه است، رعنائی می‌کند و جلوه می‌فروشد. به این سر و آن سر می‌نگرد و سر و گوش آب می‌دهد تا مطمئن شود سخت‌پسند خواستاران افتاده است. امّا همانطور که زیباروی موصوف گاه شاید از رعنائی به کبر و غرور می‌افتد و عشوه‌ها و کرشمه‌هائی در کار می‌کند تا بیشتر دل برباید، نثر گلستان نیز گاهی جلوه از حدّ بدر می‌برد و لوس می‌شود و در این‌جاست که سبکسری جای وقار و جلوه‌فروشی جای دلربائی را می‌گیرد و سخن از جایگاه خود بدر می‌افتد و به مشتی الفاظ بدون انسجام فرو کاسته می‌شود.

دختر روزی سه‌چهار بار رخت عوض می‌کرد و عور و عشوه در تن و در جان او همیشه تکان می‌خورد، و همچنین می‌خورد، همچنان می‌خورد، می‌خورد و رنگ و گرد و روغن می‌مالید و هی در آینه خود را به دیدهٔ خرید می‌دید و آفرین به خود می‌گفت. (اسوار گنج، ۷۷)

افزون بر این می‌بینیم که در این‌جا نویسنده شخص داستانی خود را به باد حمله گرفته است و پیداست که از او مضحک قلمی (کاریکاتوری) ساخته و این کار شأن طنز را کاهش می‌دهد و گاه کار به جائی می‌رسد که اگر مطلب هست دیگر زیبائی نیست:

من حس می‌کنم که وقت ندارم. من با رسوب کُند حوادث قانع نمی‌توانم شد. من قانع نمی‌توانم شد. من رشوه نخواهم داد. من تقلید درنخواهم آورد. من فکرم را فدای سلام و علیک و لق و آداب معاشرت نخواهم کرد. من خود را نگاه خواهم داشت. (مدّ و مه، ۷۲، تهران ۱۳۴۸)

می‌بینیم که این من من گوئی بدجوری کار نثر را لنگ کرده است. امّا وقتی که نویسنده به تأثیرات حسی یا فکری عمیق چنگ می‌زند، و تصنّع در کار نمی‌آید نوشته رهوار می‌شود و جان می‌گیرد:

در این میان، در راه یک گاری به گل نشسته بود و وقتی که گاریچی شلاق

زد به اسب بلکه اسب تقلا کند، تقلا کرد امّا چنان که بارگاری، طاووس رنگ طلائی با گردن دراز که انگار زرافه است لنگر گرفت و کله کرد و سرنگون افتاد و با این سقوط چرخ هم در رفت و از فشار در رفتن چوب بلند مال‌بند درهم شکست. (اسرار گنج، ۸۹)

یا: شب در نور ماه سحر می‌شد و کوه‌ها به ضرب اهرم پیوستهٔ قطار از پشت پنجره می‌رفتند تا دشت صاف با بوی بوته‌ها و روشنی صبح باز شد، رسید. (مدّ و مه، ۱۳۳)

نثر گلستان نامستقیم است. روایت داستانی او تأثرات حسی را نه فقط از دانستگی راوی بلکه از دانستگی دیگران نیز نقل می‌کند و گاه روایت را به دست من درونی اشخاص داستانی می‌دهد. به این ترتیب گلستان پس از هدایت، از نخستین قصه‌نویسانی است که پس از شهریورماه ۱۳۲۰ قصهٔ مدرن می‌نویسند. خود او می‌گوید.

برای من نقطهٔ اساس کار، ساختمان است... عقیده‌ای را که برای ساختمان [داستان] دارم از همان اول داشتم. (روزنامهٔ آیندگان، فروردین ۱۳۴۹)

از لحاظ درونمایه، قصه‌های گلستان درتنگناست. او در چهار مجموعهٔ قصه کوتاه و رُمان «اسرار گنج...» خود، در یکی از دو مایه می‌نوازد و آن تجربهٔ وسیعی را که نویسندگان تجربی آمریکا دارند، ندارد. در بیشتر قصه‌های کوتاه خود روایتگر حس تنهائی و از خودبیگانگی و اضطراب است، از خرافی بودن مردم و دوز و کلک‌های حزب و سران حزب سخن می‌گوید امّا در «اسرار گنج...» افزون بر این مطالب، در زمینهٔ درونمایهٔ قصه جهش می‌کند و با حسّی دورنگر، ساختمانی را که چند سال بعد از پایه فروریخت، به تصویر می‌آورد.

کتاب «اسرار گنج درهٔ جنی» از روی فیلمنامه‌ای که نویسنده خود ساخته است، نوشته شده. گروهی مهندس برای نقشه‌برداری از دره‌ای می‌گذرند و به تپه‌ای می‌رسند و جعبهٔ دیدیاب خود را روی سه‌پایه محکم می‌کنند و آن را

می‌چرخانند. کسی که در جعبه می‌نگرد تصویر مردی روستائی را می‌بیند که در آن سوی دره با گاو خود سرگرم شخم است، انگار که خواب است و خواب‌آلود.

ظاهراً از پس پشت این جعبهٔ دیدیاب ـ که کار دوربین فیلمبرداری را می‌کند ـ رویدادهای بعدی وصف و مجسم می‌شود. مرد روستائی فقیر، زن و پسر و خانه‌ای حقیر دارد و تکه‌زمینی سنگلاخ که به دشواری معاش او را تأمین می‌کند. او در زیر بار اندوه و رنج و شوربختی کمر خم کرده است. امّا همو در حالی‌که زمین را سخت شخم می‌زند، به کشف دخمه‌ای که پر از آثار عتیق و زر و جواهر است می‌رسد. دیوانه‌وار به رقص درمی‌آید و به سوی ده می‌شتابد و گاو خود را به زور و ضرب چوب به ده می‌کشاند و در اوج شوریدگی آن را می‌کشد و غریو می‌کشد. مردم ده او را دیوانه می‌پندارند و به شدّت کتک می‌زنند و از روستا می‌رانند. سپس مرد روستائی تصمیم می‌گیرد از روستائیان انتقام بگیرد. به جاه و جلال برسد، زن و خانه نو کند و به تلافی ایام شوربختی از زندگانی کام بگیرد. در تصویر بعد زرگر و زنش به میدان می‌آیند و چون می‌دانند روستائی گنجی در اختیار دارد، می‌کوشند آن را از کف وی بربایند. مرد ثروتمند شده و اینک زرگر و زن او، جوان جویای نام در عالم هنر، معلم روستا ـ زینل‌پور ـ کدخدا و کاسه‌لیسان دیگر احاطه‌اش کرده‌اند و او را به سوی مسند قدرت و جلال و کامجوئی پیش می‌رانند. قهوه‌چی میان راه روستا و شهر به کار او مظنون می‌شود و گمان می‌برد که او در کار خرید و فروش تریاک و هروئین است و سر در پی او می‌نهد. ژاندارم منطقه که از رفت و آمد قهوه‌چی به روستاهای اطراف بدگمان شده همهٔ کارهای خود را رها می‌کند و قهوه‌چی را می‌پاید. کدخدا که مخفیانه درختها را می‌برد و زغال درست می‌کند، از رفت و آمد ژاندارم بدگمان می‌شود و زاغ سیاه او را چوب می‌زند.

در این گیر و دار مرد روستائی همچنان به بهره‌برداری از گنج مشغول است و آثار عتیق را تکه‌تکه می‌کند و به شهر می‌برد و به زرگر می‌فروشد. زن زرگر که از سود حاصل از خرید و فروش زر و جواهرهای مرد روستائی راضی نیست، خود را وارد معرکه می‌کند و در راه روستائی دام پهن می‌کند. این دام دخترک کم و بیش زیبائی است که خدمتگزار اوست. مرد روستائی طعم شهوت را می‌چشد و به دام می‌افتد. پس از این مرحله دیگر کار در دست زرگر و زن اوست که مرد را هرطور بخواهند برقصانند. زینل‌پور را با خود همدست می‌کنند و نقشه می‌کشند که برای مرد کاخی بسازند امّا این کاخ با ابزار جدید بر روی همان خانهٔ سست پایهٔ حقیر روستائی بنا می‌شود. و سپس زلزله یا انفجاری این کاخ مقوائی را از پایه ویران می‌کند. از سوی دیگر زرگر، ژاندارم و کدخدا که سر در پی یکدیگر نهاده‌اند به دخمه راه می‌جویند، زرگر در زیر خرواری از زر و جواهر مدفون می‌شود، ژاندارم به دست قهوه‌چی کشته می‌شود و قهوه‌چی راکدخدا از پای درمی‌آورد و زلزله حاصل از انفجار، جوان جویای نام و کدخدا را در عمق دخمه مدفون می‌سازد.

## ساختار وصفی و تصویری

نمادهای قصه تا حدودی آشکار است. روستا مردی که به گنج شایگان می‌رسد شاه است، زینل‌پور ـ که بعد لشکوئی می‌شود ـ هویدا نخست‌وزیر اوست. زرگر و زنش کمپانی‌های نفتی هستند، گنج همان نفت است که درآمد حاصل از آن، ایران را در دهه‌های ۴۰ تا ۵۰ از این رو به آن روکرد و تا آستانهٔ مدرنیزاسیون قلابی پیش برد. خانه‌ای که ویران می‌شود نظام حکومتی آن زمان است که می‌خواست بر روی پایه‌های سست گذشته، تمدن جدیدی را که با آن پایه مناسب نبود، بالا بیاورد. جوان جویای هنر همان روشنفکر غرب است که نه شناختی از هنر و تفکّر دارد نه توان و حال و حوصله‌ای که آنها را

بدست بیاورد و در این میان نقاشی هست که زینل‌پور از قدیم می‌شناخته و او را برای تصویرکردن مرد روستائی و زن تازه‌اش به ده آورده است. این نقاش متوجه پوسیدگی شالوده‌ها می‌شود و به زینل‌پور هشدار می‌دهد. در واقع این نقاش صریح و راستگو خود نویسنده است.

ساختار داستان وصفی و تصویری است. تصویر هر صحنه، صحنه پیش را تکمیل می‌کند. دربارهٔ این قصه گفته‌اند که «این‌بار گلستان به جستجو در ذهنیت آدمها نپرداخته و صناعت نگارشی بدیعی را نیازموده است، رُمانی ماجرائی آفریده که در وهلهٔ اوّل خواننده را با ماجراهایش سرگرم کند امّا بعد بار رمزی آن آشکار می‌شود به واقعیت‌های سیاسی زمانه می‌پردازد» (صدسال داستان‌نویسی، ۲/۶۵)

این داوری درستی نیست. دو جملهٔ نخست داوری‌کننده از همان آغاز نشان می‌دهد که وی عمق هنر نویسنده را درنیافته. جستجو نکردن در دانستگی آدمها به این معنا نیست که نویسنده صناعت نگارش بدیعی را نیازموده چرا که عکس آن، این گزاره می‌شود که هرکس درون دانستگی آدمها را کاوید، نوشته‌ای بدیع آورده است. اتفاقاً در این داستان، نویسنده از تأثرات حسی و شخصی آزموده شده در مدّومه و شکار سایه فراتر می‌رود و آدمهای داستانی را در زمینهٔ اجتماعی تصویر می‌کند. کار او در این‌جا کار تصویری است، فیلمبرداری می‌کند، ظواهر را نشان می‌دهد تا خوانندهٔ را به ژرفا برساند و در این کار موفق است و نوشته‌اش بدیع و تازه و حاکی از قدرت کلامی و توانائی قصه‌نویسی است.

زرگر نشسته بود پیش بخاری، می‌کوشید ناخن بچیند و غیظ و دق‌دل و حس ضعف و عجز در پیش سیل مستمر نق‌زدنش را با زور دادن به دستهٔ ناخنگیر، در دقت به صاف چیدن ناخن، جبران کند.

زرگر از زیر بار هوار شماتت گفت: آخه من چیکار کنم؟ قصدش گرفتن

دستور و راهنمائی نبود. آخی بود، اما شنید که زن می‌گفت: گولش بزن، بترسونش، خرش بکن، من نمی‌دونم، گیرش بنداز.

زرگر وقتی که زن سکوت کرد بیشتر ترسید. خوف حضور ساکت خبثی که در کمین می‌رفت سنگین‌تر از صدای جهش‌های آشکار بود. ناخن‌ها را که چیده بود دوباره سپرد به ناخنگیر. بی‌قصد چیدنشان، در این بهانه که مشغول صاف کردنشان است. (اسرار گنج، ۶۱)

نویسنده با مهارت نخست تصویر مؤثّری از زرگر و زنش می‌دهد و بعد به درون هردو شخص راه می‌جوید و نیّت آنها را آشکار می‌سازد. او واقعیت سیاسی زمان را به زبان تمثیل و تصویر بیان می‌کند امّا آنچه را که تصویر می‌کند واقعیت نگاری صرف نیست. ره بردن به ژرفای قسمی تفکر اجتماعی است که رکود و سستی اجتماعی را که در زیر لایهٔ ورقی زرنمای تحمیلی پوشیده است عریان کند و افزون بر تصویرهای پیوسته، طنز خفی و هنرمندانه‌اش بر استحکام ساختار قصه می‌افزاید. آدمها در قصه‌های کوتاه گلستان واقع در جستجوی هویت و خود خویشتن‌شان هستند. مرد جوانی که در قصهٔ «آذر، ماه آخر پائیز» مأمور است پاکتی را مخفیانه به شخص دیگر داستان ـ که دستگیر خواهد شد ـ برساند، بیشتر در بند افکار خویشتن است. احساس او این است که همهٔ کارهای حزب بیهوده و قلابی است و سر نخ قضایا را دیگران می‌چرخانند. از شوربختی آن شخص دیگر مغموم است امّا می‌داند که کاری نمی‌توان کرد جز اینکه شخص، فریب زرق و برق‌های ظاهری را نخورد و به اصالت خود بچسبد. راه دیگری برای او باقی نمانده است و به خود می‌گوید:

خیلی وقت است که شب است و تو همه‌اش در این میدان خالی و کنار این چمن‌های لجمار و گرد این یادگار گذشته با مایه‌های خودت گردیده‌ای. از راهی برو، از راهی برو. از راهی که ترا به خانهٔ خودت برساند، به‌جائی که از ته

دل بدانی جایت است. (آذرماه آخر پائیز، ۱۳۲۸ و ۱۳۴۸. قصه در آبان ۱۳۲۶ نوشته شده است)

شخص عمدهٔ داستان مدّومه، کارمند عالیرتبهٔ شرکت نفت نیز مبارزه‌های پیشین حزبی را تلف کردن عمر می‌داند و بر عمر تلف کرده تأسف می‌خورد و از نادانی خود یاد می‌کند:

ما از سبیل تو امید داشتیم. امید داشتن از خریت است. نارو زدی سبیل، نارو زدی. تقصیر ماست که جبران ناتوانی خود را در هیکل درشت تو دیدیم. باید میان زندگی وهم خط کشید. (مدّومه، ۱۳۱)

این نومیدی و ناتوانی در برخی قصه‌های گلستان سر به تحقیر عوام می‌زند، گول‌خورها مانند گول‌زنها مقصرند و از آنها امیدی نمی‌توان داشت:

مزخرف! این چیست که ساخته‌اند... که این‌طور قوز کرده؟ بدبخت. مجسمه ساخته‌اند. برای مملکت مجسمه‌ها. مجسمهٔ مرده‌ها برای مجسمه‌های مرده. مجسمه هزار سال پیش‌ها برای مجسمه‌های مرده ده هزار ساله. (آذر، ماه آخر پائیز،۶۳)

امّا در «امرار گنج...» همین مردم در جشن باشکوه مرد تازه بدوران رسیده راه ندارند. پشت سیم‌ها مانده‌اند. در واقع نیامده‌اند و اطراف مرد تازه به دوران رسیده را گروه کاسه‌لیسان گرفته‌اند. پس برخلاف آنچه نویسنده در قصه‌های پیشین خود می‌نویسد، مردم عادی زنده‌اند و قضایا را خوب می‌فهمند. فقط حاکم و کاسه‌لیسان او هستند که بر پر قوی خود فریبی لمیده‌اند و دنیا را به کام خود می‌بینند در حالیکه موریانهٔ فساد از زیر، پایه‌های مقوائی ساختمان را می‌جود و می‌پوساند. افزون بر این مردم، ریشه در زمین و آب و خاک دارند. بد یا خوب به دلبستگی‌های دیرینه وابسته‌اند و بدون تظاهر کار می‌کنند و زحمت می‌کشند. در بخش سی و هفتم رُمان، برادر زن و مرد تازه به دوران رسیدهٔ، روستائی، مردی رنجبر که گوده می‌زند تا درخت بکارد، و

زینل‌پور به روی صحنه می‌آیند. برادر زن می‌خواهد مرد روستائی را متقاعد کند که کارهای شوهر خواهرش غلط است زیرا با به کارگرفتن عده‌ای، کوه و تپه را صاف می‌کند تا خانه بسازد، درخت‌ها را می‌برد تا ستون‌ها و پایه‌های سیمانی درست کند و به آن مرد می‌گوید: دلت خوشه گوده‌بزنی، درخت بکاری... (به ناگهان فریاد خشم شد)، گفت: اون‌ور دارن ریشه می‌زنن، کنده را دارن ارّه می‌کنن. (ص ۱۱۰)

ولی روستائی سرگرم کار سادهٔ خویش است و فکر می‌کند که برادرزن حسودیش شده که شوهرخواهرش پولدار شده. زینل‌پور می‌گوید. خیلی جوشیه. [امّا] پسر خوبیه. برادر زن تهدید کرده که از روستا می‌رود و روستائی می‌گوید: بددهنه. بی‌معرفته. آدم نباس قهر بکنه بره... ما علف این خاکیم، از این خاک سبز شدیم. کجا بریم. آدم باید تحمل کنه. جد اندر جدّ ما تحمّل داشتن، تحمل کردن، همیشه بودن.

[سپس] بیل را گرفت و باز به کار افتاد. دیگر غروب بود. می‌دانست پیش از غروب کامل و باران شب باید که گوده برای نهالهای تازه بیشتر زد. (ص ۱۱۲)

در این گزاره‌ها البته سخن از تحمّل دیرپای مردم رنج‌دیده هست امّا خود آن رنج‌ها و تحمّل‌ها نشان داده نشده است. این کار را در واقع نویسندگانی مانند دولت‌آبادی، امین فقیری، ابراهیم یونسی و رحیم نامور... برعهده می‌گیرند که از دل همین رنج‌ها و تحمّل‌ها سر برآورده‌اند چنانکه در «گورستان غریبان» ابراهیم یونسی یا «سایه‌های گذشتهٔ» رحیم نامور (۱۳۵۹) می‌بینیم:

در آن روزگار حتی اسمی از این نظام نوین (مشروطه) به گوش مردم منطقهٔ دور افتادهٔ ما نرسیده بود و ساکنین این حوالی فارغ از گیر و دار حوادث... می‌زیستند... ما همه در دامن نظام حاکم، نظامی که دنبالهٔ قرنهای

گمشده بود، نشو و نما می‌یافتیم و به طور غریزی آن را مطلق و جاویدان و آنچه می‌بایست باشد می‌شناختیم... برجسته‌ترین و نخستین تأثیر عمدهٔ من از این محیط مربوط به یک سلسله کشمکش‌های متداول عشیره‌ای است. این کشمکش‌ها در حقیقت جوهر و روح آن زمان و انعکاس‌دهندهٔ واقعیت زندگی آن زمان و مبتنی بر قانون جنگل بود. (سایه‌های گذشته، ۵۲)

اکنون در دورهٔ «انقلاب سپید» بر روی ساختمانی از این دست غلافی از تمدن جدید، آبگرمکن، کاشی، چلچراغ، تلویزیون، تخته‌های پلاستیک، پرده‌های گرانبها، پلاستوفوم که از دور مانند سنگ به نظر می‌آید... کشیده‌اند چرا که آنچه در درون است، انسان به آن عادت دارد ولی برای نظارهٔ عموم «روی آن را باید خوب مرتب کرد».

کاهگل را به تخته‌های بزرگ سفید پوشاندند. کار بریدن آسان بود، چسباندن آسانتر... هر تختهٔ بزرگ بیش از چهار میخ نمی‌برد، هر گوشه یک دانه، راحت، سبک، قشنگ، پاک، قلابی، یک نصفه روز کار داشت تا خانهٔ قدیمی از هم گسسته مثل دسته‌گل تازه به چشم بیاید... شدن چیز دیگر بود امّا برای برگشتن به صورت اول یک نیمه باد کافی بود. (ص۱۱۷)

وصف جشن عروسی رومتائی تازه به دوران رسیده و دخترک خدمتکار زن زرگر، مضحکه و «نقیضه‌گوئی» (parody) واقعی است. در خانهٔ کاهگلی سابق که اکنون در زرورق پوشانده شده و مانند خانه‌ای زرین در زیر نور خورشید برق می‌زند، جماعت انبوهی گرد آمده‌اند.

جمعیت از شمارهٔ افراد ده زیادتر بود. اصلاً کمتر در آن میانه مردم ده بودند، بیشتر از روستاهای همسایه و هم‌چنین گروه انبوهی مهمان‌های حرفه‌ای از شهر... چندین گروه مطرب و مقلد و «شومن»، رقاصه‌های شکم‌جنبان، تنبک‌زن‌های عنتر باز، نقدبنویس‌های نامه‌های جنجالی، خواننده‌های سبک فیلم‌های هندی، خواننده‌های سبک سوخته دلها،

خواننده‌های سبک داغ و عاصی و نوع نوین دیگری که به جای صدا کلاه گیس وزوزی دارند ـ همه، تمام، هنرمند ارزنده؛ همه، تمام، جاودانه ابرمردهای فوق افیونی... عجب جمعی، چه غوغائی! آنها که هوزنان حرفه‌ای بودند گل ریختند، نقل افشاندند، فریادها زدند... محشر بود. چون از میان جمع هیچ‌کس نمی‌دانست داماد کیست و تنها به ضرب کلاه سلیندر باید شناخته می‌شد. گاهی زرگر را داماد فرض می‌کردند، آن وقت می‌گفتند پیره‌سگ عجب لعبتی بدست آورده. قد عروس که کوتاه بود گاهی او را میان موج جمع پنهان می‌کرد آن‌وقت مردم که همسر زرگر را با آن لباس سرخ و کلاهی که جقهٔ جواهر داشت، عروس فرض می‌کردند، می‌گفتند امشب داماد آهک می‌شود. (اسرار گنج، ۱۳۶)

سپس جماعتی خواننده و مزقانچی و تهنیت‌گو و شاعر به پیش‌نما می‌آیند و زبل‌پور و زن زرگر مواظب هستند که کارها به خوبی و خوشی پیش برود. برادر زن ـ نمایندهٔ «روشنفکر» معترض ـ نیز به میان میدان می‌جهد و در میان غوغائی که گوش فلک را کر می‌کند فریاد می‌کشد: «بس کنین دیگه. والله دارن خرتون می‌کنن. امّا صدا فقط همان جلوها بود، آن‌جا که مشت او به هر طرف به هوا می‌خورد، فریاد او به هر طرف به هوا می‌رفت و رقص اطرافش دوباره تند و تندتر می‌شد». (۱۴۹)

داماد فرمان می‌دهد برادر زن را بیرون بیندازند ولی زرگر صلاح دید طرفه‌ای دارد:

«وقتی میکروفون بهش دادی مردم میگن اینا اداس، مردک مقلده، واسهٔ خنده‌س... فریاد مرد یکباره مثل رعد روی رقص و ساز و خنده‌ها افتاد. می‌گفت: راضی نشین! ای وای از شما، شما را می‌گن آدم؟ قر ندین انقدر.

از قوّت صدای طنین‌دار، سگها و گربه‌های روی میز جستند، ترسیدند و در رفتند. از جست‌شان بشقاب و بطری بسیار لغزید و سرنگون شد... آن وقت

به اشارهٔ زن زرگر مطربها تا پیش مرکز فریاد و میکروفون رفتند و تا رفتند در بلندگوها اول دور و بعد از نزدیک تصنیف و ضرب تنبکشان روی حرفهای مرد افتاد. فریاد غلیظ اوّل مخلوط و بعد مبدّل به رنگهای لوطیانه و باباکرم‌ها شد. فریاد خنده دوباره هوا می‌رفت و وقفه‌ای که شباهت به اعتراض مرتب داشت، یک اشتباه چند ثانیه‌ای شد که زود هم وار رفت. تصحیح شد، تمام شد، رفت». (۱۵۰)

### اصل «این یا آن»!

در همین‌جا باید گفت که گلستان در تصویر برادر زن معترض، حساب خود را با آل‌احمد، نویسنده‌ای که دوست او بود، صاف می‌کند و از سر غیظ حرف می‌زند و این ویژگی همهٔ کسانی است که خود روزی در صف مبارزان بوده‌اند و بعد که از مبارزه سر می‌خورند یا از آن می‌برند، دشمن مبارزه می‌شوند و هرگونه مبارزه را نادانی می‌شمارند. امّا به رغم تصوّر او، در آن دوره مبارزان و ستم ستیزانی نیز بودند که فریاد اعتراض و غریو پهلوانانه‌شان در برابر جوخهٔ اعدام خواب مرد تازه به‌دوران رسیده و زینل‌پور و زرگر و زن زرگر و انبوه میهمانان خوش‌خیال آن‌ها را برمی‌آشفت و غریو داد خواهانه‌شان روی بوق‌های تبلیغاتی می‌افتاد و ضرب و رنگ باباکرم‌های مجالس جشن پی‌درپی «سفیدکاران» را زیر شعاع خود قرارمی داد.

در واقع گلستان زمانی قضایا را خوب می‌بیند که وارد حوزه‌های اشرافی آن روز می‌شود و مجلس ضیافت و طرز فکر جمعی چاپلوس خود باخته را به تصویر می‌کشد. قراردادها، جدّ و وقار ایشان را به محک نقد می‌زند و آنها را از آرایشها و صورتکهاشان عریان می‌سازد. گوئی در این موارد بزکها و غازه‌ها را از چهرهٔ پیرزنی زشت و فرتوت که خود را به صورت دخترکی زیبا و شاداب درآورده، کنار می‌زند و سیمای واقعی و مضحک او را نشان می‌دهد و نیز

نشان می‌دهد که ادا و اطوار این شخص چقدر زشت و مضحک بوده است. نقاش کتاب «اسرار گنج...» می‌گوید:

وقتی صداقت بود هوش هم بکار می‌افتد، چون آنوقت می‌داند که آن‌چه می‌داند برای او بس نیست. هوشش بکار می‌افتد، چشم باز می‌شود، افیون ترس و عادت از تأثیر می‌افتد ـ آدم می‌شود آزاد. بی‌آزادی به آدمیت نمی‌رسد. (۱۹۵ و ۱۹۶)

می‌بینیم که تأکید نقاش ـ سخنگوی نویسنده ـ بر آزادی فردی است و این همان موضوعی است که عارفان و در عصر ما فیلسوفان اگزیستانس بر آن مُهر قبول زدند و می‌زنند امّا این آزادی به تنهائی کافی نیست. باید دید که آیا می‌توان شرائطی فراهم کرد که امکان آزادی فرد و اجتماعی هردو را فراهم آورد؟ صداقت و آزادی فردی کافی نیست، همینطور که یکی از اشخاص داستان ـ وقتی که جان می‌سپارد ـ به ادراک آن می‌رسد.

گفت سیاوش هم سرش افتاد تو تشت طلا امّا هنوز خون سیاوش می‌جوشد. قرن‌هاست که ما فدا می‌شیم. نسل مثل ما همیشه بوده، تموم نمی‌شه. امّا غرور و فخر از قهرمانی تبار فداکاران تار و تباه می‌شد از حس همجواری با تیرهٔ تبه‌کاران. گفت: فقط افسوس که... نسل قالتاق‌هائی... مثل شمام... تموم نمی‌شه.(۲۰۴)

این مطلق‌گرائی از تصوّر صداقت و آزادی فردی سرچشمه می‌گیرد و نمی‌خواهد این نکته را دریابد که از زمان سیاوش تا امروز خیلی چیزها عوض شده است. امّا اینکه به‌طور مطلق همه‌چیز درست زیبا، پاک، و نیالوده بشود و باشد، مغایر قرارونِد تاریخ انسانی است. انسان آزاد می‌تواند راه دیگری را نیز برود. ممکن است نه از طائفهٔ تبه‌کاران باشد و نه از تبار فداکاران به آن معنا که شخص داستان «اسرار گنج...» می‌گوید. در مثل راهی که فردوسی، بیرونی، حافظ و گوته رفتند و در عصر ما راهی را که کسانی مانند شوایزر و راسل و

توماس‌مان و یا سپرس پیمودند. این منطق گلستان که متکی به اصل: «این یا آن است» رسوب افکار جوانی و دورهٔ کارآموزی حزبی اوست که متأسفانه به‌رغم دورشدن از حزب و حزب‌بازی و نزدیک شدن به صداقت و آزادی فردی هنوز در او باقیمانده است. بگذریم از اینکه بگوئیم او خود در عمل چگونه به آن آزادی و صداقتی که مدعی آنست وفادار مانده؟ کوتاه سخن می‌توان گفت آنچه او در واقع آزادی می‌نامد نوعی فلسفهٔ رواقی و احساس هنری است که سخت به خود می‌پردازد و نگران خویش است، تا از خود خویش اهرمی بسازد برای جابه‌جا کردن سیارهٔ خاک. امّا اگر چنین کاری نیز ممکن باشد، فرد به تنهائی از پسش برنمی‌آید و در انجام کار جز آنکه به درون آلونک خود بخزد و به قسمی وارستگی و رستگاری برسد، چاره‌ای نخواهد داشت.

رُسان کوتاه «اسرار گنج درهٔ جنی» ابراهیم گلستان به رغم افکار ساده‌اندیشانهٔ نویسنده‌اش، از دروغی پرده برمی‌دارد که در میدان بود و خود نیز باور کرده بود که راست می‌گوید و نیز باور کرده بود که دیگران هم آن را باور کرده‌اند یا دست‌کم ناچارند باور کنند ولی سیر حوادث نشان داد که چنین نبوده است و آنگاه که باد مخالف وزید، همهٔ ساختمان فروریخت چرا که: «سست بود پایه‌اش. قلابی بود!» (ص ۲۲۶)

شریفجان، شریفجان (۱۳۴۴) تقی مدرسی نیز روایتی داستانی است مانند «اسرار گنج درهٔ جنی» با این تفاوت که در شریفجان داستانی به صورتی خنده‌ستانی و در بیشتر موارد به صورت مضحک قلمی (کاریکاتور) به نمایش درمی‌آید و صحنه‌سازی‌های آن نیز نیرومند نیست. شریفجان، شهرکی در کنار کویر ـ که قطار راه‌آهن مسافتی دور از آن می‌گذرد و یک خیابان اصلی بیشتر ندارد، و مردم آن به رغم اصلاحات رضاشاهی «از خواب غفلت بیدار نشده‌اند و هنوز در نکبت فقر و مذلت می‌لولند.»

در داستان گلستان رویدادها عجیب، خنده‌آور و گاهی دل‌آزارنده امّا ممکن‌الوقوع است و او لبهٔ تیز حمله را بیشتر متوجه اصلاحات محمدرضا شاهی کرده است امّا در نوشتهٔ مدرسی لبهٔ تیز انتقاد متوجه مردم و بعضی از اشخاص است و این ناتوانی بصیرت جامعه‌شناسی را نشان می‌دهد. امیر اصلانی از اعیان شهر و مالک جلال‌آباد که املاک موقوفه را بالا کشیده با سرهنگ جهانسوز فرمانده پادگان اختلاف دارد و این دو برای هم خط و نشان می‌کشند و جدال آنها یکی از موضوع‌های مهّم داستان است. به گفتهٔ خود اصلانی شریفجان عوض شده و مردم شهر از ریخت او و خانواده‌اش بیزارند واگر دستشان برسد سر یک ساعت نسل ایشان را از شهر برمی‌دارند و روستائیان جلال‌آباد نیز به خون اصلانی تشنه‌اند. بیشتر اهالی شهر بی‌مصرفند و جز بدگوئی و غیبت کاری ندارند و برآنند که گوشه‌ای لم بدهند و یاوه بگویند. از آغاز داستان، سایهٔ بلائی که از راه می‌رسد و بر سر شهر افتاده احساس می‌شود. گمان می‌رود گردبادی از راه برسد و شهررا به ویرانه‌ای تبدیل کند. امّا چنین‌چیزی روی نمی‌دهد و اگر روی می‌داد نیز با بافت داستان که مضحکه‌پردازی است، ناجور از آب درمی‌آمد.

مسألهٔ عمده این است که دگرگونی‌های جهان جدید: راه‌آهن، ساختمان نو، تراکتور، گاردن‌پارتی، روزنامه به شریفجان آمده و «بافت کهن شهر» و روابط و رسم‌های مردم را بهم زده است امّا روحیه وفکر آنها را دگر نساخته است. در مثل خانم اصلانی سوار بر اسب می‌شود، با سگ به مجلس میهمانی می‌آید و با شوهرش مانند یک زن شهری بزرگ حرف می‌زند یا اصلانی به محاکمه‌ای مشابه با محاکمه‌هایی که در فیلمهای اروپائی می‌بینیم فراخوانده می‌شود امّا اینها با وضعیت عمومی شهرکی کویری نمی‌خوانند. در پایان داستان نیز اصلانی و جهانسوز به توافق و مصالحه می‌رسند: مصالحهٔ مالک زمیندار با حکومت وقت و خانم اصلانی نیز که هدف شایعه‌پراکنی است و

رفتن او از شهرک این شایعه‌پردازی را تشدید کرده است، بازمی گردد و اصلانی و فرهاد فرزند خردسال او از بانوی خانه در ایستگاه قطار راه‌آهن استقبال می‌کنند.

جهت‌گیری نویسنده در برابر مسأله دگرگونی روشن نیست. آقای سلامت از دوستان اصلانی آرزو دارد که بافت قدیمی شهر حفظ شود و خود به طبیعت پناه می‌برد. لحن سرد روایت به جای اینکه به طبیعی بودن داستان کمک کند، موجب خستگی و گاه عصبانیت خواننده می‌شود و «طنز» نویسنده غالباً کلیشه‌ای است. در مثل فرهاد، در جلسهٔ محاکمه اصلانی، پدر را این‌طور می‌بیند:

به‌نظرش رسید که صورت پدرش پف کرده و خسته است. سنگینی پوست صورتش به سوی چانه شکم داده بود و صورتش را به صورت کیسهٔ ماستی درآورده بود که از پیشانیش آویزان کرده باشند. (ص ۱۳۸) یا در مجلس میهمانی، زنان اشرافی این‌طور دیده می‌شوند.

گاه‌گاه کلاه‌هایشان را با دست لمس می‌کردند اطمینان پیدا می‌کردند که هنوز کلاه‌هایشان رو سرشان بند است [در وصف کلاه‌هائی که گشاد است]خانم‌ها از شوهرهایشان می‌خواستند که کلاهشان را از روی چشمشان بالا بکشند.(۴۸)

مدرسی در کتاب «آدمهای غایب» (۱۳۶۸) و «آداب زیارت» (۱۳۶۸) باز متوجه وصف فضای بحرانی و ناهمزمانی اشخاص و رویدادهاست.برخی از روایت‌های او به گفتهٔ خودش «بازگردانی صداهاست از گذشته‌های دور» و برخی دیگر به رویداهای سال ۱۳۵۷ و حوادث جنگ پیوند می‌یابد. در این دو رُمان نیز بیشتر با مضحکه‌پردازی سر و کار داریم و در مثل فرزانه ـ مهمترین شخصیت ساواک در کتاب آدمهای غایب ـ کارمندی حقیر و شیره‌ای است که مثل بقیه حرفهای فیلسوف مآبانه می‌زند و برای خرج دود و دم خود نیازمند

پنجاه تومان است. (صدسال داستان‌نویسی، ۹۴۷)

فراز و نشیب شدید اوضاع اجتماعی در دهه ۵۰ و فرارسیدن انقلاب و جنگ و پی‌آمدهای روحی و عاطفی آن، موضوع اصلی رُمان آداب زیارت است. این داستان او به نسبت ساختار بهتری دارد امّا شخصیت بشارت، شخص عمدهٔ داستان ـ که ترجمهٔ کتابی دربارهٔ مانی را در دست دارد ـ خوب پرداخت نشده. او که مانند مانی باور دارد باید انسان به حوزهٔ نور برگردد، و می‌بایست شخصیتی تراژیک باشد در واقع شخصی مضحک با انکار سطحی به نمایش درمی‌آید. تصویرهای «کمیک» این کتاب نیز زیاد طنزآمیز نیست و بیشتر مشابه دست انداختن اشخاص است. با این همه رُمان در سویه‌ای از سویه‌های خود توفیق‌آمیز است: دگرگونی‌های جدید، زیر و زبر شدن قضایا به گونه‌ای است که به خلوت آدمهای حتی بسیار گوشه‌نشین می‌رسد و رابطه‌ها و رسمها حتی مطلوب‌ترین پندارهای ایشان را درهم می‌ریزد. گرچه نویسنده سرانجام قصه را به فضائی وهمی هدایت می‌کند که: هادی بشارت داد، فرشتهٔ زمان را از دایره‌ای شناخت که روی پیشانیش می‌درخشید و ابتدا و انتهائی نداشت. مثل زندگی، همه‌جا بود و هیچ‌جا نبود. (ص۲۶۲)

«اسرار گنج درهٔ جنی» در هم ریختگی برونی را نشان می‌دهد در حالی که رُمان «ملکوت» بهرام صادقی درهم‌ریختگی و تضاد درونی را، قهرمانان کتاب نیمه‌واقعی‌اند. دو شخص عمدهٔ کتاب م. ل و دکتر حاتم در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و خوبی و بدی و خدا و شیطان را ممثّل می‌سازند. بیشتر رویدادهای کتاب به سبک گروتسک (مضحک، نابهنجار، باورنکردنی و نامعقول) است مانند حلول جن در بدن آقای مؤدت، مُثله شدن م. ل به وسیلهٔ جراحان، حضور همدست شیطان در برخی از صحنه‌ها، وجود دکتر حاتم که دو نیمه شده است، نیمی از آن پزشک است و نیمی از آن قاتل، نیمی از آن ایزدی است و نیمی از آن شیطانی.

م. ل نیز از عجائب است. پسرش را کشته و ناظر قتل «شکو» ـ خادم خود ـ را لال کرده است. دیوی که در اوست او را شکنجه می‌کند. برای درمان درد به کشورهای گوناگون می‌رود و درمان خود را از جراحان می‌خواهد. هر جراحی عضوی از اندامش را بریده و از او دیگر چیزی باقی نمانده است جز یک دست. آخر سر، گذر این باقیماندهٔ بشری به مطب دکتر حاتم می‌افتد امّا حاتم که در اندیشهٔ انتقام است کار جراحی را به امروز و فردا می‌افکند. م. ل در تابوت سیاهی سفر می‌کند و در آن تابوت پسرش قرار دارد. در آخرین صحنهٔ داستان ددر مجلس بزمی در باغ، دکتر حاتم و م. ل و جمعی از دوستان ایشان گرد هم آمده‌اند. دکتر حاتم با شنل بلند و سیاهی بر جمع ظاهر می‌شود و مردن قریب‌الوقوع آنها را اعلام می‌دارد. مرد جوانی که در آن جمع است به درک این نکته می‌رسد که م. ل و حاتم همدستند و آدمها را ملعبهٔ خود ساخته‌اند. او برای درهم ریختن این ملعبهٔ بازی شوم، راهی جز خودکشی نمی‌یابد. بُن مایه رُمان را نویسنده در عبارتی چنین بیان می‌کند:

[دکتر حاتم می‌گوید] یک گوشهٔ بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشهٔ دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم. نمی‌دانم آسمان را قبول کنم یا زمین را. ملکوت کدام را؟ من مثل خرده‌آهنی میان این دو قطب نیرومند و متضاد چرخ می‌خورم.

کتاب بهرام صادقی از جهتی مشابه بوف‌کور هدایت است و از جهتی همانند رُمان «چه» watt ساموئل بکت. در رُمان بکت که به شیوهٔ گروتسک نوشته شده ـ خانواده‌ای به روی صحنه می‌آید که همهٔ افراد آن غیرطبیعی‌اند. یکی دست ندارد، دیگری پا، سومی مفلوج است و آن دیگری بیماری روانی است، بکت و نویسندگانی مانند او باور دارند که باید به هر بهائی که شده، حرف زد یا نوشت حتی اگر چیزی برای گفتن درمیان نباشد:

حقیقت این است که اتفاق روی داده است، به شرط اینکه در موقعیتی که

قرار داریم، بتوان آن را رویداد (اتفاق) شمرد زیرا من نه فقط باید دربارهٔ چیزهائی که دربارهٔ آنها نمی‌توانم حرف بزنم، سخن گویم بلکه آنچه بیشتر مهم است آنست که من دیگر چیزی نمی‌دانم... به‌نظر می‌رسد که من سخن می‌گویم در حالی که این من نیستم که از خودم حرف می‌زنم. این کلمات از من نیست. آیا این قبیل نوشتارها دچار نوعی بی‌معنی نومیدانه نشده است؟ در کتاب دیگر او «مولی» نیز همین مشکل مطرح است: تلاش برای رهائی از چنگ مفاهیم زنجیروار که زبان بر انسان تحمیل می‌کند. این بازی شگفت‌آوری است که سرانجام هم ارزش‌های اسطوره‌ای و هم ارزش‌های زیباشناختی و بلاغی را ویران می‌کند. بکت می‌کوشد به کمک کلمه‌ها، پوچ‌بودن واقعی زندگانی بشری را نشان دهد و حاصل کار او این است که اثبات کند رُمان دیگر تمام شده و به پایان خود رسیده است.

در ملکوت بهرام صادقی گرچه اسطوره نیز جائی دارد (جدال یهوه و ابلیس) امّا قصه‌اش بیشتر حول و حوش دوگانگی وجودی بشری دوز می‌زند. دکتر حاتم، تجسم شیطان، به شهرها می‌رود و در همه جا گرد مرگ می‌افشاند. راه بیرون شدنی برای انسان موجود نیست زیرا شیطان دست‌اندرکار ویران کردن و تباه کردن زندگانی است. گرته‌ای از این باورها در داستانهای کوتاه صادقی نیز وجود دارد که سپس در رُمان ملکوت متبلور می‌شود:

من همه‌چیز و همه‌کس را شناخته‌ام. حنای هیچ‌کس برایم رنگی ندارد. چه‌چیز بار دیگر مرا به آن دنیاهای انسانیت و بشریت و بزرگی پیوند خواهد داد؟ سرشت من و حقیقت زندگی و سرنوشت من در این نیست که یک راه معیّن را دنبال کنم. چه سقوط باشد و چه صعود بلکه آنست که دائم معلق بزنم، در برزخ باشم، نوسان کنم، خودم را به این طرف و آن طرف بکشانم و همین روزگاری می‌تواند مرا از سقوط وفساد نجات بدهد. (سنگر و قمقمهٔ خالی، ۲۰۲)

قدرت بهرام صادقی در طنزنویسی و داستان کوتاه‌نویسی بود. این نویسندهٔ مستعد که در جوانی درگذشت نتوانست از همهٔ ظرفیت فکری و ادبی خود بهره‌برداری کند. با این همه آنچه او در زمینهٔ قصه کوتاه نوشته گواه صادق هوش و خلاقیت اوست. هنر طنز او به‌ویژه طرفه است و این هنر در قصهٔ «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ» به اوج می‌رسد. طنز او فکورانه و خفی است و خواننده باید نحوهٔ روابط جمله‌هاو ضرب‌آهنگ کلام نویسنده را دریابد تا به ژرفای طنز او برسد. جوانی حسّاس و نومید در شهر بزرگ تهران زیست می‌کند که از آدمیان و حتی از نفس فرشتگان نیز ملول است. در این گیر و دار آقای هادی‌پور یکی از خویشانش، از شهرکی دور به دیدار او می‌آید و در اطاق محقر جوان اقامت می‌گزینند. دیدار این دو فرد که یکی روشنفکر و دیگری آدمی عادی است، آنها را در برابر هم قرار می‌دهد و از این تضاد، روح و بُن مایهٔ قصه سر برمی‌کشد. هادی‌پور به ظرافت‌های رفتار شهری هیچ آشنایی ندارد و جوان روشنفکر ـ رحمان کریم ـ تا سر حد مرگ از این مشکل رنج می‌برد:

آقای کریم برای اولین‌بار آرزو کرد که ای کاش قدرتی فوق‌العاده داشت. بله. چطور می‌شد اگر او هم مثل گالیگولا بود؟ لابد دستور می‌داد سر آقای هادی‌پور را بزنند؟ شاید، ولی این کار را به سلمانی ماهری محول می‌کرد که موهای انبوه او را از آن وضع وحشیانه و خجالت‌آور بیرون بیاورد و در خور شهر بزرگ کند.

صادقی همراه با بیان واقعیتهای مغشوش زندگانی در شهر بزرگ، هر لحظه به دنیای درونی آدمها بازمی‌گردد و افزون بر وصف رویدادهای برونی، اندیشه و باور آدمها را نیز بازمی‌گوید و اساساً زمینهٔ قصه‌های او نوسانی دارد بین واقعیت و رؤیا، لحظه‌های زیست و کابوس. امّا بیشتر از هرچیز درگیر نشان دادن سویه‌های خنده‌آور قضایاست:

وقتی به اطاق دوستم می‌رسم با جالب‌ترین صحنه‌های زندگی باشکوه و معصومانهٔ او مواجه می‌شوم. از سقف طناب کلفتی آویخته و برگردن خود گره زده است. هیکلش آویزان است... من به اضطراب عجیبی دچار شده‌ام زیرا فرصت بیش از یکی دو دقیقه نیست. از اطاق بیرون می‌آیم تاافکار احمقانه‌ام را تنظیم کنم. ناگهان صدای رفیقم بلند می‌شود:

به من کمک کنید که گره طناب را بازکنم...

خیلی مضحک بود. (همان، ۲۰۴ و ۲۰۵)

اساس طنز در این‌جا این است که می‌توان در خودکشی هم کلک زد. امّا در واقع این دیگر طنزی است که از دلی خونین سرچشمه می‌گیرد. بیان آن نیز همانطور است که نویسنده با دوستانش حرف می‌زد. بی‌شیله‌پیله و بدون مقدمه امّا با رهیافتی درست در دل موضوع:

اما مراکشتند. آخ. کشتند. این ماشین‌ها، این بلبل، این صاحب خانه‌ها که این‌قدر مهربانند و خود من که همه راگول می‌زنم... (همان، ۱۶۱)

این طنز تلخ درست در برابر طنز شادی قرار می‌گیرد که ایرج پزشکزاد نوشته است. قطعه‌ها، قصه‌ها و رُمانهای طنزآمیز پزشکزاد بیشتر استهزاء رفتار آدمیان است تا انتقاد و استهزای شرائط زندگانی اجتماعی. رُمان‌های دائی‌جان ناپلئون (۱۳۵۱) و ماشاءاللّه خان در بارگاه هارون‌الرشید (۱۳۵۴) به تقریب در همان تاریخی نوشته و چاپ می‌شود که رُمان «اسرار گنج...» ابراهیم گلستان. امّا این دو نویسنده تفاوت نمایان دارند. پزشکزاد نمی‌خواهد رُمان هنری بنویسد، روایتهای طنزآمیز او ساده است و روابط جمله‌ها و نکته‌های اصلی طیبت‌آمیز آن نمایان است. این طنز با شوخی‌ها و طنزهای چویک در (خیمه‌شب بازی)، رسول پرویزی (شلوارهای وصله‌دار)، ابوالقاسم پاینده (دکتر ریش) و جواد مجابی (شب ملخ)... تفاوت عمده دارد. آنها در ضمن قصه‌های خود شوخی و طنز می‌آورند ولی اساس

کار پزشکزاد به‌طور عمده بر مطایبه و استهزاء اشخاص است. او چنانکه در «آسمون و ریسمون»، «بوبول»، «ادب مرد به ز دولت اوست» و دو رُمان یاد شده... نشان می‌دهد منحصراً در چهارچوب مطایبه می‌اندیشد و این طنزی است که خواننده را به خنده می‌اندازد و در همان زمان او را آگاه می‌سازد که ممکن است در زندگانی حالات و کردارهائی داشته باشد که آماج تیر طنز بشود. صادقی به کتاب‌ها و مطالبی اشاره می‌کند که اگر خواننده با آن آشنائی نداشته باشد لبخندی بر لبش نقش نمی‌بندد (و متوجه معنای استهزائی جمله‌ها نمی‌شود) ولی طنز پزشکزاد جزء اصلی فکر و زبان و ساختار قصه‌های اوست. او نیز مانند دهخدا چند شخص معروف یا نامهائی مستعار را وارد قصه‌ها و قطعه‌های خود می‌کند و با اینکه این اشخاص مستقل و منفرد هستند، گرد آمدن‌شان و گفت‌وگوهایشان، فضا و محیطی کمیک بوجود می‌آورد. از ویژگی‌های دیگر نوشتهٔ پزشکزاد وجود اشخاص است که ساکنان دائمی کارگاه مطایبه او هستند، کسانی مانند دکتر حمیدی، دکتر میمندی‌نژاد، ویکتوریا بهرامی، پژمان بختیاری و... که به‌طور جدی مطالبی نوشته‌اند یا اشعاری گفته‌اند و طنزنویس سویهٔ مضحک یا کردار و بیان جنسی Sexual آنها را کشف می‌کند و به روی دائره می‌ریزد. او اساساً به‌ویژه به مسائل جنسی پیله می‌کند و با صراحتی نزدیک به بی‌پردگی آنها را بیان می‌دارد. در مثل در دائی‌جان ناپلئون یکی از مایه‌های مطایبه وضع جسمی و روانی دخترکی است به نام قمر و آن صدای مشکوکی که به هنگام نطق پرآب و تاب دائی جان در زمینهٔ نبردهای عظیم خیالی وی با قشون انگلیس، در اتاق می‌پیچد و دائی جان را همچون فردی صاعقه زده بر جای خشک می‌کند.

جای دیگر یکی از ادیبان گفته بود که شعر «ای کریمی که از خزانهٔ غیب» سعدی را می‌توان به همه گفت و مانند آچار فرانسه به هر پیچی می‌خورد.

طنزنویس در استهزای این گفته به نقل از سخنرانی حضرت استادی سیدابوطالب خان (نام مستعار طنزآمیز) می‌نویسد:

ملاحظه بفرمائید وقتی مولانا می‌فرماید:

او جمیل است و یحب للجمال

کی جوان نوگزیند پیر زال

وقتی در فیلم «برباد رفته» کلارک‌گیبل با کمال خونسردی ویویان‌لی را به اولیویا دو هاویلاند ترجیح می‌دهد، همان افکار مولانا را برای تماشاچی شرح می‌دهد پس نتیجه می‌گیریم که این بیت و آن حرکت کلارک‌گیبل از یک منبع فیض سرچشمه گرفته‌اند و در حکم «آچارپیچ‌گوشتی» هستند با این تفاوت که آچار مولانا به تیزی آچار کلارک‌گیبل نیست.

این البته دیگر طنز نیست، شوخی صریح و حتی لودگی است و در قصه‌های دیگر فارسی و به‌ویژه در هزلیات ادب کلاسیک ما نظیرش زیاد است. امّا کار مطایبه‌گوئی نویسندگان ما به نکته‌سنجی‌ها و ضربه‌های نیشدار متقابل می‌رسد. در مثل در رُمان خاطرهٔ «سایه‌های گذشتهٔ» رحیم نامور گاه مردم عامی همراه با گفت‌وگوهای خودمانی، یکدیگر را با تیر طعنه مشت و مال می‌دهند. در مثل حسن و مادری که در «حلبی‌آباد» شهری دورافتاده و در محیطی قرون‌وسطائی و پر از فقر و مسکنت بسر می‌برند، طعنه‌هائی بهم می‌زنند که در قوطی هیچ عطاری پیدا نمی‌شود. حسن، کودکی به نام احمد را که از خانهٔ استادش گریخته بی‌خوراک و سرپناه مانده به خانهٔ مفلوک خود می‌آورد. مادر حسن می‌گوید:

خوش‌آمدی آقاپسرا (سپس با خنده به پسرش می‌گوید): بد تیکه‌ای واسم پیدا نکردی. باب دندان پیرزن‌هاست. آخر نمیدونی ـ حکیم جوجه خروس فرموده. خوب پسر تو نترسیدی عشق پیریم گل کنه همهٔ شما را بگذارم، دست این آقا پسر را بگیرم از این ولایت برم؟ حسن قهقه‌ای سرداد و

در جواب مادرش گفت:

نه هیچ نترسیدم. راستش... همچو عرضه‌ای در تو سراغ نداشتم.اگر تو عرضه‌اش را می‌داشتی از همان اول که بابام سرش را گذاشت زمین واسهٔ من یه بابا دست و پا کرده بودی که روزی یه دست کتک به خودت بزنه و دست منم بگیره از خانه بیرون کنه. تو هسته‌ای و بیخ ریش من بسته.

مادرش ابروها را بالا انداخت و با همان لحن شوخی و طنز گفت:

اکه هی رو را برم. رو که نیست سنگ پای قزوینه. گنده‌بک، من هسته‌ام و بیخ‌ریش تو بسته؟ یا تو بیخ گیس من ماندی و نمیری پی کارت؟آن هم چه ماندنی که برام از هفتاد شوهر بدتری. کدوم شوهره از تو بدقلق‌تر و گُه گیرتر که این قدر به دل زنش نق بزنه که تو به من می‌زنی.

حسن لب‌ها را جمع کرد و جواب داد:

آره، آسمون گردی داشت دل بی‌بی دردی داشت. حالا هی بی‌خودی پتهٔ ما را رو آب بینداز. ببین اگه خیلی افاده کنی می‌رم یک بی‌بی جوان واسهٔ خودم می‌خرم.

ـ جون خودت داغ به دل یخ می‌گذاری. یاالله راه بیفت، زود راه بیفت صدای کرکر کفش‌هات بگوشم بخوره. مرا با این میرزااحمد خانت تنها بگذار.دهه. دیگه چی دلت می‌خواد. به همین مفتی بگذارم و بروم. نه چک زدی نه چونه، داماد آمد تو خونه.ها؟ (۴۵۶ و ۴۶۶)

این شوخی‌ها نه فقط «سبنای روابط ساده و صمیمانه این افراد و جزئی از زندگانی روزانهٔ» ایشان است بلکه حاکی از دیگر ستیزی و عقده‌های سرکوب شدهٔ آنهاست. فقر و مسکنت و محرومیت حتی در گفت و گوی مادر و پسر، خود را به نمایش می‌گذارد، گرچه ساده و صمیمانه است نوعی تعارض اجتماعی را هم نشان می‌دهد.

**صحنه‌های کمیک طُرفه...**

کهن‌ترین صورت ادبی این نوع کمدی را در ادب کلاسیک یونان و روم باستان می‌توان یافت که در آن مردی جوان خواستار دختری می‌شود و این دو از جهت خانواده و شأن اجتماعی برابر نیستند، در نتیجه رسیدن به آن آرزو برای مرد جوان یا دختر یا هردو ناممکن می‌نماید. در این‌جا مخالفت پدر و مادر مرد جوان یا دختر آغاز می‌شود و محیطی فراهم می‌آید که عوامل بازدارنده به میدان می‌آیند. فراهم آمدن چنین محیطی ممکن است در درون داستانی جدی روی دهد، همانطور که در رُمان «تهران مخوف» می‌بینیم. فرخ که جوانی فقیر است عاشق مهین می‌شود ولی والدین می‌خواهند او را به عقد پسر یکی از اشراف درآورند. این ازدواج سر نمی‌گیرد زیرا مهین پیش‌تر و پنهانی همسر فرخ شده و درنتیجه وضع تازه‌ای بوجود آمده است. مجلس عقد بهم می‌خورد و سبب آبروریزی خانواده مهین وسرشکستگی پدر او می‌شود. به هرحال در تهران مخوف این رویداد از دیدی رُمانتیک و غم‌انگیز دیده شده است.

اگر نمونهٔ کمیک این صورت‌بندی را در ادبیات معاصر خود جستجو کنیم شاید به قهرمان رُمان «ماشاءالله خان در دربار هارون‌الرشید» (۱۳۵۳) ایرج پزشکزاد (ا.پ آشنا)، برسیم. البته قسمتی ازاین رُمان در این «صورت‌بندی» می‌افتد نه تمامی آن و این قسمت صحنه‌ای است که دربان بانک، ماشاءالله خان که پولدار شده بنظر رئیس‌بانک داماد مناسبی به نظر می‌رسد:

دخترجان، برای دفعهٔ صدم تکرار می‌کنم برای تو شوهری بهتر و شایسته‌تر از این جوان پیدا نمی‌شود... کمی این تفرعن، تکبّر را بگذار کنار. من ازنگاه‌هایشان خوب می‌فهمم که او هم به تو علاقه دارد ولی تنها کاری که باید بکنی این است که کمی سعی کنی خودت را بیشتر تو دلش جا کنی.

ـ پاپا آخر شما...

ـ نه، وسط حرف من حرف نزن... تکان بخوری می‌برندش. این دخترهای زرنگ می‌قاپند و می‌برندش. یک همچو مالی زمین نمی‌ماند.

ـ پاپا آخر چه جوری بگویم؟ تا من یک کلمه حرف می‌زنم... مثلاً دیروز شما که از سالن رفتید بیرون بهش گفتم چه کراوات شیکی زده‌اید! می‌دانید چکارکرد؟... مثل عقاب از آن طرف سالن پرید توی دل من داد زد: مغز قلم تعال بغلم.

آقای ارفاق با نگرانی پرسید: ببینم! کار بدی که صورت نداد.

ـ اگر تلفن زنگ نزده بود شاید هم صورت می‌داد.

آقای ارفاق در حالی که دندان‌ها را روی هم می‌فشرد گفت:

اگر این پسر فکر بدی دربارهٔ تو بکند با دست‌های خود خفه‌اش می‌کنم. می‌خواهی الان که آمده رسماً...

ـ نه، پاپا. حالا این بچه یک شوخی کرد. راستی راستی قصد بدی که نداشت.

ـ بله شاید خواسته یک شوخی بکند. ذاتاً جوان خجالتی سربراهی است. اگر یک‌وقت...

ماشاءالله خان پیش از ماجراهائی که سبب پولدار شدنش شده حتی جرأت نداشت به دختر آقای ارفاق ـ رئیس بانک ـ نگاه کند، هرچند همان زمان نیز هرگاه دختر به بانک نزد پدر می‌آمد دل در برش می‌طپید. ولی حالا پولدار و عضو هیئت مدیرهٔ بانک شده. عکس او را در روزنامه‌ها و مجله‌ها چاپ کرده‌اند، شهرت بسیار وانگشتری برلیان قیمتی بدست دارد و دیگر آن دربان مفلوک سابق نیست.

وضع جدید شأنی به او داده به‌طوری که آقای ارفاق و دختر او برآنند وی را به تور بیندازند. آقای ارفاق که ماشاءالله خان را جوان خجالتی سر به راهی می‌داند، کار عروسی او و دخترش را سهل می‌پندارد. او و دخترش در حالی

که مشغول سخن گفتن دربارهٔ ماشاءاللّه خان و سر به زیری و خجالتی بودن او هستند به در خروجی بانک می‌رسند. مریم بازوی پدرش را می‌فشارد و به او می‌گوید:

بفرمائید، جوان خجالتی سر به راه را تماشا کنید.

محمود آقا دربان سابق بانک که اونیفورم رانندگان را به تن داشت در یک اتومبیل بزرگ را باز کرده بود و جوان سر به راه که کسی جز ماشاءاللّه خان نبود قبل از پیاده شدن با دو خانم خوشگل و خوش‌لباس که دو طرفش نشسته بودند و قه‌قه می‌خندیدند مشغول خداحافظی بود: الهی درد و بلای شما دو تا مغز قلم بخورد تو دو تا چشمهای ماشاءاللّه خان. (۳۷۹ و ۳۸۰)

در رُمان فارسی البته از این صحنه‌ها کم دیده می‌شود زیرا گوئی رُمان‌نویسان ما دارای حس مطایبه گوئی نیستند. البته در برخی از رُمان‌ها مانند گورستان غریبان، کلیدر، مدار صفر درجه، سالهای ابری و بامداد خمار صحنه‌های خندستانی (کمیک) طرفه‌ای هست اما ساختار این رُمان‌ها حماسی یا تغزلی است در صورتی که ساختار دائی جان ناپلئون (پزشکزاد) و شب ملخ (جواد مجابی) اساساً کمیک است. در رُمان سالهای ابری، بی‌بی‌شریف، گاه به شخصیتی کمیک تبدیل می‌شود. خود شریف نیز گاه چنان رفتاری دارد که می‌شود او را استهزاء کرد. در مثل روزی که او برای تهیهٔ وجه معاش وردست اوسا ممد بنا می‌شود، در حالی که در خانه‌ای اشرافی عملگی می‌کند، چشمش به روی دختر صاحبخانه می‌افتد و یک دل نه صد صدل عاشق او می‌شود. گیسیا که سرشار از شور جوانی است، گوشهٔ چشمی به شریف می‌اندازد و او را شیدا و دستخوش رؤیا و تخیل می‌سازد. پس از گذشت چند روز از این ماجرا، شریف نامه‌ای عاشقانه به گیسیا می‌نویسد و در کوچه به او می‌دهد:

من به زودی معلم می‌شوم و می‌روم به سوی دهات. ممکن است هیچ‌گاه

ترا نبینم.امّا بدان که عشقت همیشه در دلم خواهد درخشید.

واکنش گیسیا همانطور است که باید باشد:

برمی‌گردد با چشمانی خالی و نگاهی غریبه به من زُل می‌زند. نامه را توی صورتم می‌کوبد و با خشونت میگوید: بی‌پدر و مادر. بی‌تربیت عمله. (ج ۲ ص ۱۱۸۷)

وجه خندستانی قضیه در این است که شریف جوان متوجه اختلاف طبقاتی و آداب و اخلاق و عواطف اشرافی و اشراف نیست و گمان می‌برد دختر اشرافی عاشق چشم و ابرو و یال و کوپال او شده اما واکنش گیسیا به او می‌فهماند که این‌جا راکور خوانده است و در واقع دخترک اشرافی او را بازی می‌داده.

قسمی دیگر از شخصیت‌های خندستانی که ریشه درکمدی‌های آریستوفان دارد، نوع لافزن نظامی و پهلوان‌پنبه miles gloriosus است که در عصر ما همچون «خودکامهٔ بزرگ» چارلی‌چاپلین در سیمای هیتلر به روی صحنه می‌آید. در این فیلم سلمانی فقیری که شبیه هیتلر است به کمک یکی از افسران اخراجی ارتش ومخالف ناسیونال سوسیالیسم به مجلسی می‌رود که قرار است در آن خودکامهٔ بزرگ سخنرانی کند و این همزمان است با وقتی که هیتلر تک و تنها با جامهٔ عادی به شکار مرغابی رفته و سربازان او را به‌عنوان آدمی مشکوک دستگیر می‌کنند و به زندان می‌برند. از جمله صحنه‌های شاخص فیلم صحنهٔ دیدار هیتلر قلابی و موسیلینی است و این دو خودکامهٔ قدرت‌طلب به‌رسم آئین فاشیستی خود به هم سلام می‌دهند و ادای احترام می‌کنند و یا روبروی هم روی صندلی می‌نیشنند و هریک می‌خواهد صندلی خودش بالاتر از صندلی «حریف» باشد.

در «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخوردهٔ» دولت‌آبادی به‌رغم تیرگی فضای رُمان، یکی از خان مالکان به‌نام علیشاد همچون نمونهٔ نوعی شخصیت

دیوانه، طفیلی، خودنما، بی‌ادب، قلدر، اهل طریقت، درویش شوریده حال و مالک مخبطّ... به روی صحنه می‌آید. بخشی از ایام نوجوانی عبدوس شخص دیگر رُمان در مصاحبت این خان مالک درویش‌نما و شوریده‌حال می‌گذرد. علیشاد هراز چندگاهی خروج می‌کند و از خانهٔ اربابی راه می‌افتد و به شهر، شهرک و روستاهای منطقهٔ سبزوار ـ نیشابور ـ مشهد سفر می‌کند و هرجا دلش خواست فرود می‌آید:

«درویش هرکجا که شب آید سرای اوست» او فردی است معتاد و هرگاه دود و دمش فراهم نشود یا دیر برسد، از صورت آدمی خارج می‌گردد. همهٔ اطوارها و کردارهای او خلاف آمد عادت است. او در یکی از خروج هایش عبدوس را با خود می‌برد وعبدوس نوجوان، روایتگر کردارها و حالات عجیب او می‌شود.

علیشاد بی‌خودی لقب شتر نگرفته بود. بلندبالا بود با شانه‌های اندکی خمیده و در ردای قلندری و کلاه شش‌ترکش بسی درشت‌تر و نابهنجارتر از آنچه بود جلوه می‌کرد... کفاش خودش را به زمین و آسمان می‌زد که مردم دست به یکی کنند و کفشها یا پول کفشها را از قلندر بگیرند. امّا جمعیتی که از دکان و حجره‌ها بیرون ریخته بودند، بیشتر محو و مجذوب رفتار علیشاد بودند که به دیوانه‌ها می‌برد. علیشاد همچنان از درون آب جوی می‌رفت و هرازگاه برمی‌گشت و با حرکتی که به دست و تبرزین خود می‌داد، جمعیت را نهیب می‌زد و جمعیت ترسان و هم خندان واپس می‌نشست. (ص۷۷)

همه از علیشاد حساب می‌برند و او به هر خانه‌ای که وارد می‌شود خرابی به‌بار می‌آورد:

دیدم که با دیدن علیشاد رنگ از روی [صاحبخانه] پرید وشد خاک دیوار امّا دیگر چاره‌ای نداشت چون ما وارد شده بودیم و علیشاد افسار قاطرش را داده بود به دست او... آتش آوردند و شام آوردند و شب‌چره آوردند و کرسی

را گرم کردند و رختخواب نونوار هم آوردند... من خوابیدم و صبح که بیدار شدم دیدم علیشاد همان‌جور تکیه داده به مخده پلکهایش را گذاشته روی هم و منقل آتش جلو پاهایش خاکستر شده... دیدم علیشاد چشم دوخته به کاسه‌های چینی لب تاقچه که روی هم چیده شده‌اند... دستش را بلند کرد و با انگشت اشاره‌اش که به کلفتی ساق‌دست من بود دارد تاقچه را نشان می‌دهد... کاسه را برداشتم و دادم به دست علیشاد.

من بیرون رفتم تا به کارها برسم... چای و یک لقمه نان و ماست خوردم و صاحب‌خانه هم از خدا خواسته سینی صبحانه و سماور و قوری و استکان‌ها را به من سپرد تا برای ارباب ببرم... دیدم انگار علیشاد از جایش تکان خورده و جابه‌جا شده چون عبایش را روی دوش انداخته بود و انگار گرگی نشسته بود... دیدم قطره‌های درشت عرق تمام پیشانیش را پوشانیده و حالا کم‌کم دارد چهره‌اش بازمی‌شود. مثل چیزی که گل از گلشن دارد می‌شکفد. من تقریباً مات [شده] بودم.

ـ شد... شد... شد...

من هنوز نمی‌دانستم چه شده و در همین حال صاحبخانه با یک کاسهٔ عسل وارد شد و سلام کرد. علیشاد از جا برخاست و تنبانش را بالا کشید و شروع کرد به گره زدن بندش بعد از آن دست برد و کاسهٔ چینی را که سنده‌ای تویش گذاشته بود، برداشت و داد به دست صاحبخانه و بعد از آن باقیماندهٔ بطرکنیاک را سر کشید:

الرحیل... سلمانعلی شاه!

حال صاحب‌خانه دو تا کاسه دستش بود، یکی این کاسه و یکی آن کاسه و دیگر نمی‌دانم چه حالی داشت، همین‌قدر می‌دانم که نمی‌دانست با دو تا کاسه‌ای که روی دست‌هایش مانده بود، چه بکند. (۶۸ و ۶۹)

**اشمئزاز و نه خنده!**

این صحنه و صحنه‌های دیگری از این قبیل تا حدودی ناتورالیستی است که از همان قماش است که در قصه‌ها و رُمانهای صادق چوبک (انتری که لوطیش مرده بود، سنگ صبور...) نیز دیده می‌شود. نوع این رفتار و کردار بیشتر مشمئزکننده است تا خنده‌آور و در آن مبالغی درشت‌نمائی نیز بکار رفته است. کار علیشاد را به دشواری می‌توان کمیک نامید. شاید بتوان گفت بهت‌آور است همان‌طور که عبدوس خراسانی را ـ که برای نخستین‌بار این‌گونه کردارها را می‌بیند ـ نیز مبهوت می‌کند. به هرحال طنز و مطایبه باید موقعیت مضحک قضایا را نشان بدهد به‌طوریکه خواننده و شنوندهٔ قصه بتواند به فراغ دل بخندد. کیشوت (همانطور که بسیاری از صحنه‌های دون‌کیخوتهٔ «سروانتس» یاوه بازار، «تاکری» میراث شوم «شجدرین»... موجب خندهٔ مسرورانه می‌شود و در همان زمان خواننده را به فکر فرو می‌برد و نسبت به اشخاص شریر خشمناک و نسبت به اشخاص ساده‌دل و دوست‌داشتنی، مهربان می‌کند. رفتار و حرفهای علیشاد ـ گرچه جاهائی مضحک شده است ـ اما سبب خنده نمی‌شود، و چون عجیب و غریب و غیرمتعارف است، اشخاص را به هراس می‌آورد، در واقع او بدون آنکه خود خواسته باشد موجب هراس و بیزاری اطرافیان خویش است، هرجا می‌رود و به هرکاری دست می‌زند، آشوب و وحشت می‌آفریند.

در «رازهای سرزمین من» ـ که شالودهٔ آن نیز بر ناتورالیسم وزشت‌نمائی گذارده شده ـ صحنه‌ها و کردارهای خندستانی ـ نه موجب خنده بلکه موجب اشمئزاز و بیزاری می‌شود. شخص عمدهٔ داستان، حسین‌میرزا، کاملاً در فضای انحراف جنسی نفس می‌کشد. خود را شوم، شیطان‌صفت، بی‌اعتنا به جامعه می‌بیند، خود را کسی می‌بیند که باید سنگسار شود. او که دارای دو چهره و شخصیت است از سوئی خود را به شدت می‌ستاید و نیز از موئی دیگر به

شدت به خود دشنام می‌دهد و زشت می‌شمارد و صفات عجیب به خود نسبت می‌دهد. در همهٔ این احوال رفتاری مصنوع دارد و خواننده حس می‌کند که در پس پشت کردار حسین‌میرزا این نویسنده است که به القاء افکار و حالات خود مشغول است. او در توصیف رشوه‌خواری و انحرافهای تیمسار شادان یا تجاوز افسر آمریکایی به زنان یا توهین او به سرهنگ جزائری یاانتقامجوئی چندتن آذربایجانی از این افسر افسارگسیخته... می‌کوشد به راوی برخی صحنه‌ها، حسین‌میرزا، خصلتی شیطانی بدهد. حسین‌میرزا به خواست نویسنده از آغاز تا پایان دچار اضطراب و نابهنجاری‌های روانی است و خواننده می‌بیند که او تلاش می‌کند کاری برخلاف هنجارهای اجتماعی انجام دهد و در همان زمان می‌کوشد خود را در مرکز مبارزه‌ای اجتماعی بداند. پیداست که از چنین شخصیتی این کارها برنمی‌آید. البته اگر توصیف فسادها و زشتی‌ها برای نشان دادن منظری اجتماعی در دوره‌ای معین باشد و راه برون شدن از نابسامانی‌های آن، در قصه موجّه است و صحنه‌های بسیاری از این دست را در داستانهای ایرانی و غیرایرانی می‌توان دید. امّا همین‌کار اگر به‌منظور مطلوب ساختن و تثبیت فساد باشد، بسیار بد و به تعبیر همان «حسین‌میرزا»، «شیطانی» است. در مثل در رُمان «در جستجوی زمان از دست رفته» پروست ما شخصی به نام شارلو را می‌بینیم که زشت‌سیرت و منحرف است امّا در همان بسیار جذّاب است. پروست خود گفته است که برخی کردارها و احوال او را از شخصی معیّن به وام گرفته و می‌خواسته است او را در رُمان، «بسیار بزرگتر» و «دارای صفات انسانی بیشتر» از آنچه هست و دارد نشان بدهد ولی با این همه این دیوآسا بودن شارلو در نیمهٔ داستان به مطالعهٔ شخصیت او می‌انجامد. گرچه پروست او را شخصیتی شیطانی می‌داند امّا نمی‌کوشد مانند نویسندهٔ «رازهای سرزمین من» که انحراف حسین‌میرزا را فقط وصف می‌کند - انحراف و نقص شخصیتی شارلو را جذاب و ستودنی جلوه دهد.

دائی‌جان ناپلئون (چاپ نخست در ۱۳۴۹ در مجلهٔ فردوسی و به صورت کتاب در ۱۳۵۱) رُمان کمیک ایرج پزشکزاد، در بین رُمانهای فارسی جای نمایانی دارد به این دلیل که نویسنده در کار نوشتن داستان بیاد کار را بر شوخی و استهزاء گذاشته و فضائی فرحناک بوجود آورده است که در دیگر رُمانهای فارسی کمتر دیده می‌شود. در چند سال پیش ناصر تقوائی از این رُمان نمایش پی در پی تلویزیونی (سریالی) ساخت که با بازی هنرمندانی مانند نقشینه، کریمی و... جلوه‌ای طُرفه پیدا کرد و علاقه‌مندان بسیار یافت.

ایرج پزشکزاد نویسنده و مترجم معاصر در فرانسه درس خواند و سپس به ایران بازگشت و به خدمت وزارت خارجه درآمد و مدتها کارمند این وزارتخانه بود و در مقام عضو این وزارتخانه به کشورهای دیگر سفر کرد... این نویسنده با مطبوعات نیز همکاری داشت و آثار او در اطلاعات هفتگی، فردوسی و اطلاعات جوانان... به چاپ می‌رسید. ترجمه‌های پزشکزاد نیز در خور توجه و هنرمندانه است. دزیره، سرباز پاکدل (شوایک) و قصه‌هائی از چخوف و طنزنویسان دیگر، قصه‌های خود او از جمله «بوبول»... همه از مطایبه‌گوئی او حکایت دارد اما بهترین قصه‌اش «دائی‌جان‌ناپلئون» است که قهرمان عمدهٔ آن شخصی است دچار «وهم عظمت» و این «توهم» او را دچار

سوانحی می‌کند که هم رقت‌انگیز است و هم خنده‌آور.

داستان از زبان پسری سیزده چهارده ساله روایت می‌شود و او همان نویسندهٔ کتاب است. راوی در بیشتر صحنه‌ها حضور دارد و روایت او از همان آغاز نشان می‌دهد که سر و کار خواننده با ماجراهائی خنده‌آور خواهد بود.

«من یک روز گرم تابستان دقیقاً یک سیزده مرداد در حدود ساعت ۳ و ربع کم بعد از ظهر عاشق شدم».

راوی عاشق لیلی دختر دائی‌جان شده است و حسب حال و خانوادهٔ او و دائی‌جان از زاویهٔ دید نوجوانی عاشق بیان می‌گردد و عشق وی همچون بُن مایهٔ لطیف و ظریفی در سراسر متن بسط می‌یابد و سرانجام به ناکامی عاشق و معشوق می‌انجامد، هرچند در این زمینه نیز روال نوشته همچنان مطایبه‌آمیز است.

نوشته‌های کمیک پزشکزاد بیشتر به هزل و شوخی می‌پردازد، اما گاه روال سخنش به مرز طنز و طنز اجتماعی نزدیک می‌شود. طنز و ضحک در ادب معاصر فارسی کم است اما آن‌جا که هست اهمیت ویژه دارد، از جمله در «حاجی‌آقا» و «علویه خانم» هدایت، «چوند پرند» دهخدا، «صحرای محشر» و «قلتشن دیوان» جمال‌زاده، «دکتر ریش» ابوالقاسم پاینده، «شب ملخ» جواد مجابی... آثار هدایت، پاینده، مجابی به وصف زندگانی شهری جدید می‌پردازند. پزشک‌زاد نیز اشخاص داستانی خود را در بستر مرحلهٔ معینی از زندگانی اجتماعی معاصر ما، در دورهٔ رضاشاهی می‌گذارد و پیشینهٔ خانوادهٔ دائی‌جان را به دورهٔ قاجار می‌رساند. دائی‌جان فرزند «آقابزرگ» معمار دورهٔ محمدشاه و بعد فلان‌السلطنه دورهٔ ناصرالدین‌شاه است. او از منظر برونی، فردی مضحک، خیالباف، تندخو، یکدنده و بیمار دیده شده است اما از سویهٔ درونی، آنگاه که به او نزدیک می‌شویم، مردی است حساس، شوریده، بلندپرواز و مهربان، بسیار نگران یگانگی و الفت خانواده است گرچه با

تندگویی و تحکمی که خصلت همهٔ سرآوران خانواده‌های جوامع پدرسالاری است، خویشان، و آشنایان را از خود می‌رنجاند. به‌علت استبداد و تندخویی با شوهر خواهرش درگیر می‌شود و جدال این دو نزدیک است که بنیاد خانواده‌ای بزرگ و قدیمی را زیر و زبر کند. دشمنی این دو در شبی که دائی‌جان سرگرم تعریف ماجراهای رزم‌آوری خود شده آفتابی می‌گردد. او که در ژاندارمری زمان مظفرالدین‌شاه درجهٔ نایب سومی داشته، همیشه از نبرد خود با اشرار کازرون و ممسنی داد سخن داده و می‌دهد به طوری که «قصهٔ جنگهای او را همهٔ افراد خانواده چهل پنجاه بار شنیده‌اند.» اما به گفتهٔ راوی «به مرور زمان کم‌کم عدهٔ متخاصمین زیادتر و جنگها خونین‌تر می‌شد. پس از دو سال، جنگ کازرون به جنگی خونین بدل شده بود که در حدود صد و پنجاه ژاندارم به وسیلهٔ چهار هزار نفر از اشرار ـ البته به تحریک انگلیسا ـ محاصره شده بودند... نه تنها جنگهای او به حد سرسام‌آوری بزرگ شد بلکه به وضع جنگهای ناپلئون شباهت یافت و در مقام صحبت از جنگ کازرون، صحنهٔ جنگ اوسترلیتز را توصیف می‌کرد و حتی از دخالت دادن پیاده نظام و توپخانه در همین جنگ کازرون خودداری نمی‌کرد.» (ص ۱۱).

دائی‌جان و افراد دیگر خانواده به پیروی از رسم کهن به نسب‌نامهٔ «اشرافی» خود سخت می‌نازند. فقط شوهرخواهر دائی‌جان و پدر راوی، «آقاجان» و شازده اسدالله میرزا که جوان متجددی است، به این اوهام پوزخند می‌زنند. به گفتهٔ اسدالله میرزا، نیای بزرگ خانواده در زمان محمدشاه معمارباشی بوده و از پول خشت و آجر مردم به نام و آبی رسیده بود. «روزی پانصدتومان پیشکش برای شاه فرستاد و او لقبی هفت سیلابی به معمارباشی مرحمت کرد. بعدها اینها یکباره از امروز به فردا شدند جزء اریستوکراسی این مملکت.»(۲۱۸).

دائی‌جان که خود را تالی ناپلئون می‌داند (و به این علّت از سوی بچه‌های

خانواده ملقب به دائی‌جان ناپلئون می‌شود) بلند اندام است و لاغر و استخوانی، غالباً عبای نایینی بر دوش دارد و آشنا به زبان فرانسه است. او هیچ فرصتی را برای ستایش از ناپلئون از دست نمی‌دهد. به سبب تبلیغات او، افراد خانواده ناپلئون را هم سرداری بزرگ و هم فیلسوف، شاعر، ادیب و سیاستمداری ممتاز می‌دانند. بدگویی و حتی تردید نسبت به شخصیت ناپلئون از دیدگاه دائی‌جان کفر صریح است. او به همان نسبت که شیفتهٔ ناپلئون است از انگلیسی‌ها نفرت دارد. در همه کارها سرانگشت مداخله گرایشان را مشاهده می‌کند، حتی باردار شدن «قمر» را از ناحیهٔ انگلیسی‌ها می‌داند و زمانی که اسدالله میرزا در این‌باره تردید می‌کند، می‌گوید:

«تو هنوز خیلی مانده تا از حیلهٔ این گرگ پیر مردربیاری.»

و اسدالله به طنز پاسخ می‌دهد: مُومنت (یعنی لطفاً صبر کنید)، پس با این حساب نوهٔ عموی هیتلر و موسولینی باید تا حالا مه شکم زاییده باشند!» (ص ۲۷۷)

دامنهٔ توهمات دائی‌جان بدجوری گسترش می‌یابد، به‌طوری که به هرجا می‌نگرد سایهٔ انگلیسی‌ها را می‌بیند که برای از بین‌بردن او و خانواده‌اش کمین کرده‌اند. در این میان «آقاجان» که دل پرخونی از دائی‌جان دارد، هر روز بیش از روز پیش باد در آستین او می‌اندازد و او را از مراتب دلیری و بزرگی و قدرت بالاتر می‌برد به طوری که صاحب منصب جزء ژاندارمری به پایهٔ اسکندر و هیتلر می‌رسد. دائی‌جان به‌واسطهٔ این تلقینها به همه‌کس و همه‌چیز مشکوک است و می‌گوید. «من کسی نیستم که به‌مرگ طبیعی از دنیا بروم» و خاطرجمع است که «انگلیسی‌ها از گناه هیتلر می‌گذرند، اما از او نمی‌گذرند.» (ص ۱۸۶ و ۱۹۵)

راوی نوجوان قصه که نمی‌تواند دوری و ناراحتی لیلی را برتابد، می‌کوشد به سهم و توان خود از اختلاف و دشمنی پدرش و دائی‌جان بکاهد و

هرجا از عهده برنمی‌آید از اسدالله میرزا کمک می‌طلبد. اسدالله میرزا البته مایل است به جبههٔ «آقاجان» بپیوندد و باد دماغ دائی‌جان و خانوادهٔ «اشرافی» خود را خالی کند ولی با مشاهدهٔ شیفتگی راوی به لیلی، از قصد خود منحرف می‌شود و می‌کوشد نقشه‌های آقاجان را نقش برآب کند. اشخاص دیگر داستان مش قاسم (نوکر دائی‌جان)، دائی‌جان سرهنگ (پدر پوری)، شمسعلی میرزا، آسپیران غیاث‌آبادی، عزیزالسلطنه و دختر خل و چل او قمر، دوستعلی شوهر عزیزالسلطنه... گرچه هریک ماجرا و عالم ویژهٔ خود را دارند و در گسترش طرح داستانی موثرند، بیشتر برای پررنگ کردن شخصیت و کردار دائی‌جان بکار می‌آیند و در پیوند با او می‌بالند، اما به هرحال کردارها و خصایل ایشان خود روایت‌هائی جداگانه است که در مایهٔ اصلی کتاب: «زوال خانواده‌ای اشرافی» به خوبی جوش خورده است.

### صدای مشکوک و بقیهٔ قضایا!

ماجرا از آن‌جا آغاز می‌شود که دائی‌جان در میهمانی خانوادگی به ماجرای ایام خدمت خود گریز می‌زند و در این‌جا مش قاسم مانند همیشه خود را نخود آش می‌کند و رشتهٔ کلام را در دست می‌گیرد و با «آقا» بر سر شمار رزم‌آوران، مکان نبرد، شمارهٔ زخمی‌ها و کشته‌شدگان به مجادله برمی‌خیزد. دائی‌جان که هم برای گواهی سخن خود به مش قاسم نیازمند و هم از مداخله او خشمگین است فریاد می‌زند: حالا هر جهنمی بود! می‌گذاری حرفم را بزنم... دائی‌جان با اندام بلند خود برپا ایستاده، تفنگ را به حالت نشانه‌گیری به شانهٔ راست تکیه داده است و حتی چشم چپ خود را بسته. او می‌گوید: فقط پیشانی خود خدادادخان را می‌دیدم... ابروهای پهن، جای زخم بالای ابروی راست. وسط دو تا ابرو را نشانه گرفتم... در این وقت که دائی‌جان در میان سکوت حاضران درست میان ابروی «حریف» را نشانه گرفته، ناگهان

واقعه غیرمنتظره‌ای روی می‌دهد. «از نزدیکی محلی که او ایستاده بود، صدائی شنیده شد. صدای مشکوکی بود شبیه کشیده شدن پایهٔ صندلی روی سنگ یا حرکت بی‌قاعده یک صندلی کهنه... (این بخش داستان اقتباس از صحنه‌ای است آمده در رُمان «تریسترام شندی» استرن.) دائی‌جان لحظه‌ای برجا خشکش زد. حضار مثل اینکه ناگهان سنگ شده باشند حرکتی نمی‌کردند. نگاه دائی‌جان بعد از لحظه‌ای به حرکت درآمد و در حالی که شاید تمام خون بدنش به چشمهایش دویده بود برگشت به کنار دست خود، آن طرفی که صدا از آن‌جا آمده بود، (در این جا قمر دختر درشت‌اندام، فربه و خل‌وضع عزیزالسلطنه و هم‌چنین آقاجان ایستاده‌اند) لحظهٔ کوتاهی در سکوت گذشت. ناگهان قمر خنده ابلهانه‌ای سرداد به‌طوری که بچه‌ها و حتی بزرگترها و آقاجان به خنده افتادند. دائی‌جان لحظه‌ای تفنگ را به‌طرف سینهٔ آقاجان برگرداند. همه ساکت شدند. آقاجان هاج و واج به این طرف و آن طرف نگاه کرد. سپس دائی تفنگ را پرت کرد و با صدای خفه‌ای گفت:

سرناکسان را برافراشتن

وز ایشان امید بهی داشتن

سررشتهٔ خویش گم کردن است

به جیب اندرون مار پروردن است.

بعد در حال حرکت به طرف در خروجی فریاد زد برویم. (۲۲ و ۲۳)

این حادثه آتش اختلاف دائی‌جان و آقاجان را شعله‌ور می‌کند. راوی بیش از همه از این واقعه نگران است و شب هنگام در میان این نگرانی صدای مادرش را می‌شنود که به آقاجان می‌گوید:

الهی پیش‌مرگت شوم، تو گذشت کن.

و آقاجان پاسخ می‌دهد: یک جنگ کازرونی بهش نشان بدهم که حظ کند.(۲۴)

حمله‌های انتقامی دائی‌جان از فردا آغاز می‌شود. آب به روی آقاجان می‌بندد. گلها و درختها در خطر خشک شدن هستند. در این میان پوری حریف عشق راوی نیز وارد صحنه می‌شود و راوی در خواب فریاد می‌زند.

من پوری را مثل یک سگ می‌کشم. قلب سیاهش را با خنجر می‌درم. مگر مرده باشم که این احمق به تو (لیلی) نزدیک شود.

آقاجان که از صدای پسر خود بیدار شده می‌گوید: کره خرا چرا داد می‌زنی؟ مگر نمی‌بینی همه خوابیده‌اند؟ (۲۸) در نشست خانوادگی به‌منظور آشتی دادن طرفین منازعه، شمسعلی میرزا مستنطق بازنشستهٔ عدلیه به طرح پرسش‌های قضائی می‌پردازد: صدای مشکوک منشاء انسانی داشته یا غیرانسانی؟ اگر انسانی بوده از ناحیهٔ آقاجان بوده یا نه؟ اگر بوده عمدی بوده یا غیرعمدی؟... سپس از مش قاسم استنطاق می‌کند. در این‌جا سرهنگ (پدر پوری) رو به سوی عزیزالسلطنه می‌کند و به او می‌گوید برای حفظ یگانگی خانواده فداکاری کوچکی بکند و بگوید صدا از ناحیهٔ قمر بوده. عزیزالسلطنه پاسخ می‌دهد «خجالت هم خوب چیزی است. از موی سفید من خجالت نمی‌کشید؟ دختر من از این کارها بکند. برایش خواستگار آمده؟ می‌خواهند آبرو و حیثیتش را ببرند» فرخ‌لقا، زن بددهن، همیشه سیاهپوش، لغزخوان و غیبت‌کن خانواده باور دارد که خواستگار قمر را دشمنان «قفل کرده بودند تا نتواند زن بگیرد.» این سخن رشتهٔ کلام را به اسدالله میرزا می‌دهد که: «هنوز با این سن و سال نمی‌دانی قفلش کرده‌اند یعنی چه؟ یعنی... سانفرانسیسکو نشده (اصطلاح شازده برای زفاف)، اگر زودتر گفته بودید یک کاری می‌کردیم. هرچه باشد ما یه دسته کلید داریم... همه به خنده می‌افتند و عزیزالسلطنه قاچ خربزه را با ظرف به سوی او پرتاب می‌کند: مرده‌شور خودت و دستهٔ کلیدت را ببرد.» (۳۵)

ماجراهای دیگر رُمان نیز به همین اندازه مضحک یا استهزایی است و از

این جمله است آبستن شدن قمر، جدال‌عزیزالسلطنه با دوستعلی‌خان، دست و پا کردن مردی به نام آسپیران برای شوهری قمر، پناه بردن اسدالله میرزا به خانهٔ شیرعلی‌قصاب، دیدار دائی‌جان با سردار مهارت‌خان هندی، ورود قوای متفقین به ایران، آشتی دائی‌جان و آقاجان... در صحنهٔ مراسم خواستگاری از قمر، آسپیران با کلاه‌گیس و کراوات همراه مادر و خواهرش فرز و چابک و ترگل ورگل حاضر می‌شود. آقاجان می‌گوید: «خیلی قشنگ شد. عصارهٔ اشرافیت مملکت در بغل آسپیران غیاث‌آبادی. الحمدالله از ما غیراشرافی‌تر پیدا کردند، مبارکشان باشد.» اسدالله با دیدن مادر آسپیران به وحشت می‌افتد. «این اسب آبی از کجا آمده؟» ولی با این همه نزد او می‌رود و می‌کوشد او را در زمینهٔ کلاه‌گیس گذاشتن آسپیران راضی کند. زن ریشدار می‌گوید:

از این بازی‌ها خوشم نمی‌آید. پسر بزرگ کرده‌ام مثل یک دسته‌گل.

اسدالله میرزا: به جان خودم باور نمی‌کنم که شما مادر آسپیران باشید.

ـ چطور مگر؟ مگر من شش‌انگشتی‌ام که نباید پسر داشته باشم؟

ـ خانم عزیز! شما باید پسر داشته باشید اما نه پسر به این بزرگی. شما به این جوانی؟

دندان نادر و زرد پیرزن از لای ریش و سبیلش نمایان می‌شود، چشمها را خمار می‌کند و سر را برمی‌گرداند:

الهی نمیرید شما مردها که چه حرفها می‌زنید! البته من خیلی بچه‌سال بودم که شوهرم دادند. این طفلک رجب‌علی هم سنی ندارد. از بس گرفتاری به سرش آمده این طوری پیر شده.(۳۱۰) این آسپیران بعد شخص ناتوئی از آب درمی‌آید. دل قمر را به‌دست می‌آورد. دوستعلی (ناپدری قمر) را از خانه فراری می‌دهد، صاحب خانه می‌شود، املاک قمر را می‌فروشد و به معاملهٔ پرسود می‌گذارد، و هم‌چنان معلوم می‌شود در جنگ لرستان هم صدمه‌ای ندیده و از عهدهٔ وظایف شوهری

برمی آید. او و قمر چند کودک پیدا می‌کنند. سپس عزیزالسلطنه می‌میرد. آسپیران و قمر که کودکان خود را به آمریکا فرستاده‌اند، خود نیز به آن سامان سفر می‌کنند.

## وضع دائی‌جان دشوار می‌شود!؟

رویداد سوم شهریورماه ۱۳۲۰ و ورود نیروی انگلیس به ایران وضع دائی‌جان را دشوارتر می‌کند. دائی هفت‌تیر لوله‌بلندی در زیر عبا به کمر بسته و برای مقابله با انگلیسی‌ها آماده است: «شش گلوله این اسلحه مال آنها، آخری مال خودم. محال است که بتوانند مرا زنده دستگیر کنند.» مشقاسم نیز با تفنگ دو لول «آقا» مسلح شده و آمادهٔ کارزار است. دائی‌جان می‌خواهد خانه و خانواده را به آقاجان بسپارد و برای مصون ماندن از حملهٔ دشمن به ظاهر به قم اما در واقع به نیشابور برود که سردار مهارت‌خان به تحریک آقاجان وارد خانه دائی‌جان می‌شود:

ـ صاحب، خانم را با خویشتن نمی‌بری؟

ـ نه، چند روزی بیشتر [در قم] نمی‌مانم.

ـ ولی صاحب، هجران هرقدر قصیر مدت باشد، سخت جگرسوز است. به قول شاعر: نگار من به لهاوور و من به نیشابور.

دائی‌جان طوری تکان می‌خورد که انگار سیم برق به بدنش وصل کرده‌اند. (۲۰۰)

دائی‌جان با خشم و ترس و لرز حرکت می‌کند و خانواده‌اش آش رشته پشت پای آقا را بار می‌گذارند و همه از جمله سردار مهارت‌خان و زنش را نیز دعوت می‌کنند. کسی سر می‌رسد و آقاجان را به پناهگاه دائی می‌برد که با همان لباس سفر روی تشک نشسته و به مخده تکیه داده:

حالا اگر برگردم به خانه، این هندی بی‌درنگ به لندن خبر می‌دهد.

آقاجان می‌گوید: مژده بدهم که الان سردار هندی در تالار منزل شما دارد آش رشته پشت‌پایتان را می خورد.

دائی‌جان مانند آدم‌برق گرفته بر جای خشک می‌شود: پس از پشت به من خنجر زده‌اند... پس زن سردار هم به خانه من آمده؟ یکباره بفرمایید خانهٔ من مرکز ارکان حرب انگلیسا شده است. (۲۰۵) آقاجان که گویی از شکنجه کردن دائی‌جان لذت می‌برد، راه تازه‌ای پیش پای او می‌گذارد. دائی‌جان باید برای حفظ جان، خود را زیر لوای آلمانی‌ها و هیتلر بگذارد، نامه‌ای به پیشوای آلمان بنویسد و از او کمک بخواهد و رمزی نیز در نامه بگنجاند: «مرحوم آقای بزرگ با ژانت‌مک دونالد آبگوشت بزباش می خورند.»!

### مطایبه‌ای برای دامن زدن به توهمات

رُمان دائی‌جان ناپلئون داستانی است روان، خواندنی و سرگرم کننده. روایتهای فرعی آن به پیشبرد خط طولی داستان کمک می‌کند، نیز خواندنی و خنده‌آور است و ما را با اشخاص داستان بیشتر آشنا می‌کند. در مثل درمی‌یابیم که امدالله میرزا ماجرائی عاشقانه داشته که به ناکامی و تلخی انجامیده واین ماجرا از او آدمی شکاک، هزّال و بدبین نسبت به نیکخواهی انسان ساخته. اما مهمترین درون‌مایهٔ داستان، ماجرای توهّمات افزایندهٔ دائی‌جان ناپلئون است. پهلوان‌پنبه‌ای که روز به روز بیشتر در لجهٔ اوهام خود فرو می‌رود. مش قاسم گرچه آدمی عامی، خوش‌سرشت و فداکار و بی‌شیله‌پیله است و شخصیت ویژهٔ خود را دارد، در توهمات دائی‌جان شریک می‌شود به‌طوری که می‌توان گفت در این زمینه بدیل او می‌گردد. او هم گمان می‌برد در جنگهای کازرون و ممسنی شرکت داشته، انگلیسی‌های زیادی را کشته و آن‌ها نیز به خون وی تشنه‌اند و می‌گوید: «ما هم به وسع خودمان خیلی به انگلیسی‌ها (صدمه) زدیم.» (۱۸۹) آیا این دو فرد با دون‌کیشوت و

سانچوپانزا مقایسه پذیرند؟ از جهتی آری زیرا که مش قاسم هم در خیالبافی دست کمی از اربابش ندارد و خود را قهرمان جدال با انگلیسی‌ها می‌داند. آیا او در این زمینه خود را فریب می‌دهد یا برای بدست آوردن دل ارباب تظاهر می‌کند؟ زیاد روشن نیست. از سوی دیگر این دو تن با عمو تابی و سرجوخه تریم رُمان «تریسترام شندی» همانند هستند و به همان الگو بریده شده‌اند. دائی‌جان با اینکه به هیتلر نامه نوشته، آسوده و ایمن نیست. آقاجان او را راضی می‌کند که نامستقیم وارد مذاکره با انگلیس شود. گفت وگوی طرفین به این‌جا می‌رسد که انگلیسی‌ها به شرطی که دائی‌جان در کارهایشان اخلال نکند، از توقیف او صرفنظر کنند تا پس از پایان جنگ، پروندهٔ او را با نظر موافق برای مقامات بالاتر بفرستند. کلنل اشتیاق‌خان از سوی انگلیسی‌ها نزد دائی‌جان آمده است. در این لحظه ناگهان دوستعلی و آسپیران مجادله‌کنان وارد اتاق می‌شوند و دوستعلی فریاد می‌کشد: «آسپیران، قمر را طلاق نمی‌دهد، خانهٔ من نشسته و اکبرآباد را هم دارد می‌فروشد.» سپس ناگهان چشمش به «سرجوخه» اشتیاق خان می‌افتد و با او آشنا از آب درمی‌آید: سرجوخه از کی کلنل شده‌ای؟ آن‌دفعه که با سردار رفتیم پس‌قلعه هنوز سرجوخه بودی!؟ دائی‌جان که می‌بیند رو دست خورده به لرزه درمی‌آید و به زمین درمی غلطد: خیانت، خیانت، تاریخ تکرار می‌شود. (۴۱۰ و ۴۱۱)

سرجوخهٔ بیچاره می‌گریزد و حال دائی‌جان بحرانی می‌شود. راوی و لیلی باهم دیدار می‌کنند و لیلی به او می‌گوید به سبب وضع بحرانی پدر ناچار است با پوری ازدواج کند. دائی را به بیمارستان می‌برند و راوی در خانهٔ اسدالله میرزا به «واقعیتی» تلخ پی می‌برد: «زنان اهل وفا نیستند» اسدالله میرزا چون خود در عشق ناکامیاب مانده این فکر را به راوی نوجوان القاء می‌کند که از این ماجرا درس عبرت گیرد و دل به مهر زنان نبندد. اما این روایتها و اندرزهای اسدالله درد راوی را به نمی‌کند، بیمار می‌شود و سپس با اجازهٔ پدر و مادر

همراه اسدالله میرزا به بیروت می‌رود و در آن‌جا درس می‌خواند و مدتی بعد کارمند وزارت خارجه در ژنو است. اسدالله میرزا به او تلفن می‌کند که با دو غنچهٔ کشمیر عازم جنوب فرانسه است. راه بیفت سری به سانفرانسیسکو بزنیم.

راوی می‌گوید: عمو می‌بخشید کار اداری دارم.

اسدالله میرزا: گندت بزنند. چه آن وقت که بچه بودی و جوان بودی و چه حالا عرضهٔ سانفرانسیسکو (رفتن) نداشتی و نداری. پس خداحافظ تا تهران (۴۵۹)

رُمان دائی‌جان ناپلئون دلالت‌های اجتماعی از قبیل دلالتهای اجتماعی آمده در سووشون و جای خالی سلوچ و همسایه‌ها... را ندارد.

مخالفت آقاجان با دائی‌جان را نمی‌توان مخالفت فرد شهری جدید با اشراف کهنه کار شمرد. کار او بیشتر انتقامجویی فردی و خانوادگی است. او که داروسازی معمولی است می‌کوشد خود را همپایهٔ اشراف قدیمی قرار بدهد، اما در این کار محرکی جز رقابت فردی ندارد. از این دیدگاه آسپیران غیاث‌آبادی را بهتر می‌توان جایگزین اشراف قدیمی دانست زیرا آسپیران فردی عادی است که وارد خدمات دولتی می‌شود و سری میان سرها درمی‌آورد. سپس برای بازخرید آبروی خانوادهٔ دائی‌جان طبق مصالحه‌ای وارد خانه‌ای اشرافی می‌شود و ناپدری قمر را از میدان بدر می‌کند. و خود مرور خانه و مالک اموال قمر و عزیزالسلطنه می‌شود. رُمان پزشکزاد البته به دشواری به این قسم تحلیل‌های جامعه‌شناختی تن در می‌دهد زیرا نویسنده خود بیشتر اهل مطایبه و ایجاد فضای خنده‌آور است تا دربند تحلیل موقعیت طبقاتی. او خانوادهٔ اشرافی را به زیر تازیانه هزل و مطایبه می‌اندازد، بی‌آنکه وارد بحث موقعیت طبقاتی بشود و بی‌آنکه ساختار فئودالی - بورژوازی دورهٔ رضاشاهی را بشناسد و بشناساند و یا آن را به باد حمله گیرد و گاه از افراد

رُمان خود کسانی مانند شیرعلی، آسپیران، خمیرگیر، واکسی، میراب و کارمندان دون‌پایه را آماج حمله قرارمی‌دهد یا آنها را از منظر برتری می‌نگرد یا در چهارچوب بینش نادرست اجتماعی به روی صحنه می‌آورد. این افراد غالباً در خدمت اشراف یا چاقوکش، نفهم، سودجوی و عاری از ادب و ظرافت هستند (رجوع کنید به داوری اسدالله میرزا دربارهٔ قصاب‌ها، ص ۷۰) همچنین نویسنده در ترسیم سیما و رفتار مردم عادی: مادر آسپیران،اختر، واکسی و حمدالله... کار را به هزل‌نویسی می‌کشاند. طاهره زن شیرعلی و اختر خواهر آسپیران هنری جز هرزگی ندارند و به صورت بدی ترسیم شده‌اند. اما نویسنده دربارهٔ زنان اشرافی چیز زیادی نمی‌گوید و سایه‌هائی از مادر پوری، مادر راوی، همسر دائی‌جان و لیلی... را رسم می‌کند. قمر که دسته‌گلی به آب می‌دهد خل و چل است و دیوانه و زمانی که دائی‌جان به گونهٔ او سیلی می‌زند و قطره‌ای خون با شیرینی نیم‌جویده از گوشهٔ دهنش بیرونی می‌آید... چیزی نمانده که راوی از دیدن این منظره دلخراش منفجر شود و با خود می‌گوید: «چرا می‌گذارند این دختر بیگناه را شکنجه بدهند؟» (۲۳۵) تنها زن اشرافی که از دید منفی نگریسته می‌شود «فرخ‌لقا»ست. او که در زندگانی جنسی ناکام مانده اکنون سیاه‌پوش است و دلبستهٔ غیبت کردن و مرگ و میر. به تعبیر نویسنده: «بخارات پایین‌تنه این پیردختر مانده، زده بالا عقلش را خراب کرده.» (۳۱۵)

روی‌هم‌رفته نویسنده بیشتر به شخصیتها و شخصیت افراد توجه دارد و نمی‌تواند شرایط اجتماعی و ساختار فئودالی ـ بورژوازی آن دوره را در متن کتاب قرار بدهد. زوال اشرافیت برحسب گزارش متن، مربوط به ساختار اجتماعی جامعهٔ ما در آن دوره و رویدادهای اقتصادی ـ اجتماعی آن نیست، وابسته توهّمات و خیالبافی‌های دائی‌جان و اختلافات او با آقاجان است. آدمهای داستان در همان محدوده اشرافی که باغی است در یکی از محله‌های

شمالی و اشرافی تهران، زیست می‌کنند و کمتر به کسب خصلت نوعی توفیق می‌یابند. نویسنده در اشاره به زمامداران و رویدادهای سیاسی قبل و بعد از شهریورماه ۱۳۲۰ بسیار محافظه‌کار است. او هیچ سخنی دربارهٔ رضاشاه و گریز او از ایران و روابط زیر جلی زمامداران آن روز ایران با انگلیسی‌ها نمی‌گوید. افراد داستان درباره مهمترین واقعهٔ سیاسی آن روز، رفتن شاه از ایران و به قدرت رسیدن مجدد فروغی‌ها خاموشند. تنها «سالار» یکی از افراد گروه ماسونی به‌طور سایه‌وار نشان داده می‌شود. آقاجان با این شخص آشناست و او را به میهمانی به خانهٔ خود می‌خواند تا دائی‌جان را ازانگلیسی‌ها بیشتر بترساند و از او نقل قول می‌کند که اگر دائی‌جان ناپلئون نبود، خیلی چیزها در این کشور به این صورت نبود.(۱۶۵) که این نیز مطایبه‌ای است برای دامن زدن بیشتر به توهمات دائی‌جان، طرفه این‌جاست که سال‌ها بعد، راوی در سفر به یکی از شهرهای کوچک ایران، همین «سالار» را در باغی بزرگ و اشرافی و زیبا می‌بیند که در جشن خداحافظی و به سفر رفتن پسر خودش به آمریکا شرکت دارد. او پیرمردی است موقر که سبیل بزرگ سفیدی دارد و به سبب بالا رفتن بهای زمین‌هایش ثروتمند شده. بعضی‌ها باور دارند که سالار از مشروطه‌خواهان بوده و سال‌ها با انگلیسی‌ها مبارزه کرده است. راوی در این جشن صدای «سالار» را می‌شنود که برای جوانان از جنگهای خود سخن می‌گوید: «گرما گرم جنگ کازرون بود، انگلیسا ما را محاصره کرده بودند... خدادادخان سرش را از پشت سنگر آورد بالا... وسط پیشانیش را نشانه رفتم...» (۴۵۸) به این ترتیب سالار پس از مرگ دائی‌جان ناپلئون، خیالبافی‌های او را از آن خود می‌کند و جانشین روحی او می‌شود.

پس از دائی‌جان، اسدالله میرزا چهرهٔ شاخص‌تری دارد. مشغلهٔ او خوشباشیگری و هزالی است و همه‌چیز را از این زاویه می‌بیند. او دربارهٔ زنان نظری متضاد دارد. از سوئی نمی‌تواند بدون آنها سر کند و از سوی دیگر،

عبدالقادر را که سبب جدائی او و همسرش شده «ناجی» خود می‌داند و به یمن آزاد شدن از دست زنش، عکس عبدالقادر را روی تاقچهٔ بخاری تالارش گذاشته. عبدالقادر کریه‌منظر و خشن است اما در دیدهٔ اسدالله به زیبایی «ژانت مک دونالد» است و مانند نهنگی است که با همهٔ زشتی‌منظر و خشونت، غریقی را نجات می‌دهد و طبیعی است که به چشم غریق نجات یافته زیبا بنماید.

داستان بیشتر بر شوخی و هزل تکیه دارد و ویژگی بارز این هزل ور رفتن با مسائل جنسی است و از این جمله است در پی دوستعلی افتادن عزیزالسلطنه با کارد آشپزخانه، تیراندازی او به نشیمنگاه دوستعلی، شوخی‌های مکرر اسدالله میرزا دربارهٔ «سانفرانسیسکو رفتن» و آسیبی که به یکی از اعضاء بدن پوری وارد آمده و صحنهٔ دیدار پوری و اختر... واژگان زننده‌ای مانند حرامزاده، هیز، دزد ناموس، نره‌خر، صدای مشکوک... نیز در داستان زیاد تکرار می‌شود. از جمله مش قاسم به هنگام چاره‌جوئی جمع خانواده درباره رفع و رجوع کردن «صدای مشکوک» می‌گوید صدا را به گربهٔ لیلی خانم نسبت بدهیم. دیگری می‌گوید: آخر حیوان به این کوچکی؟ مشقاسم پاسخ می‌دهد: «هیچ به کوچک و بزرگی نیست. همهٔ حیوانات از این بی‌ناموسی‌ها می‌کنند. ما خودمان از چلچله گرفته تا گاومیش به گوش خودمان از همه‌شان صدای مشکوک شنیدیم. در گرماگرم جنگ کازرون یک مار دیدیم بی‌پدر... یک صدای مشکوکی کرد که جسارتاً نایب غلامعلی‌خان که تازه گوشش هم سنگین بود از خواب پرید». (۱۲۶) این البته دیگر شوخی و مزه‌پراندن است نه طنز.

البته مطایبه‌گوئی و طنز هم در کتاب کم نیست. نمونهٔ درخشان آن را در گفت و گوی اسدالله میرزا و عزیزالسلطنه می‌توان دید (۱۱۸ به بعد) صحنهٔ جدال دوستعلی با مادر آسپیران و صحنهٔ مسلح‌شدن دائی‌جان و مش قاسم و

وصف توهمات دائی‌جان خوب پرداخته شده و مطایبه‌گوئی و شیرینی قلم نویسنده را به خوبی نشان می‌دهد.

رُمانها و داستان‌های ما بیشتر دربارهٔ زندگانی روستائیان و ستمی که بر روستائیان رفته است متمرکز شده است و نیز دربارهٔ سیاست و مبارزهٔ سیاسی سخن گفته و می‌گوید و این ناچار و طبیعی است زیرا سرزمین ما تا همین اواخر بنیادهای اقتصادی زراعی داشت و هنوز نیز دارد. پس متفکران و نویسندگان ما ناچارند با این معضل دست و پنجه نرم کنند.

یکی از بهترین رُمانهائی که در این‌باره نوشته شده رُمان «گورستان غریبان» رُمان خاطره یا خاطره‌های داستانی شدهٔ مترجم هنرمند «ابراهیم یونسی» است که در مقام مترجم آثار کلاسیک انگلستان جای شایسته‌ای دارد و اکنون با نوشتن گورستان غریبان (۱۳۷۲)، دلداده‌ها (۱۳۷۲) مادرم دوبار گریست (۱۳۷۷)، دعا برای آرمن (۱۳۷۷) و رؤیا به رؤیا (۱۳۷۹) در مقام داستان‌نویس به صحنهٔ ادب معاصر گام می‌نهد.

قصه‌های یونسی ـ که پشتوانهٔ تجربی دارد ـ به شیوهٔ کلاسیک است. یعنی شخصیت آدمی را در بستر رویدادها و روابط اجتماعی به نمایش می‌گذارد. عمل قهرمان داستان به معنای «رؤیتی» درونی، تأثرات حسی و شناخت باطنی و رمزی نیست آن‌طور که در مثل در رُمان «فانوس دریائی» ویرجینیا وولف می‌بینیم. در این رُمان وولف، وسیلهٔ شناخت، «فانوس دریائی» است که در وجود خانم رمزی تجلی می‌یابد و او سبب می‌شود که اشخاص داستان یکدیگر را بشناسند و با خود و دیگران به یگانگی برسند. پس از مرگ خانم رمزی، کسانی که هنوز به شناخت نرسیده‌اند با رفتن به محل فانوس دریائی با خود و دیگران یگانه می‌شوند و به کشف این احساس می‌رسند؛ در نتیجه در رُمان مدرن، منش آدمی، خصلت داستان را تعیین می‌کند در حالی که در

رُمان کلاسیک روابط اجتماعی و تولیدی و ضرورت‌های تاریخی، فرد و وجه‌نظری فکری او را مشروط و متعیّن می‌سازد. در زبان و در فرهنگ و در روابط تولیدی جامعه است که شخص انفراد یا پیوستگی‌اش را با دیگران بدست می‌آورد و به نوبت خود بر آن اثر می‌گذارد.

رُمان مدرن ـ که در چند دههٔ اخیر در ایران نیز سر و کله‌اش پیدا شده ـ جهت روان‌شناختی دارد و غوامض جهان درونی انسان جدید و محصور در شهرهای بزرگ را تصویر می‌کند، در حالیکه رُمان کلاسیک و واقع‌گرایانه، جامعه‌شناختی است و دیالیک‌تیک غامض روابط اجتماعی را نشان می‌دهد. از سوی دیگر زمینهٔ رُمان «یونسی»، غرب ایران، و زندگانی شبانی و روستائی (Pastoral) و اشخاص و رویدادهای آن در این زمینه می‌بالند و عمل می‌کنند، از این‌رو زندگانی آنها را جز به مدد قالب رُمان کلاسیک نشان نمی‌توان داد. توفیق یونسی نیز از همین واقع‌گرائی او بدست می‌آید که برای نشان دادن عمق رویدادی فاجعه‌آمیز و محتوائی حیاتی و بومی «صورت» و «قالب» متناسب با آن را یافته و رُمانی ایرانی و این‌جائی و اکنونی آفریده است.

رویدادهای داستان به صورت خاطره از زبان دو مرد: ابراهیم و حسین نقل می‌شود و جز در مواردی که فقره‌های فرعی (اپی‌زودها) پیش می‌آید، دارای سیر طولی است و به‌طور عمده ترسیم‌کنندهٔ زندگانی مردم ستمدیدهٔ کردستان در زمان چیرگی نظام فئودالی. ماجرا از آن‌جا آغاز می‌شود که پسر بزرگ خانواده‌ای پیشه‌ور ـ که جوان خوش‌بر و بالا و خوش‌سیمائی است، منظور نظر حضرت اجل امیر لشکر غرب واقع می‌شود و چون به تمنای زشت این قلدر عصر «بازیگران دورهٔ طلائی» رضاشاهی تن درنمی دهد به زندان می‌افتد. خواهر این جوان ـ به‌وسوسهٔ اسماعیل‌خان پاانداز محترم امیر لشکر ـ برای نجات برادر به میدان می‌آید امّا آلوده می‌شود و بدون اینکه کاری بتواند انجام دهد به روسپی‌گری می‌افتد. برادر از زندان می‌گریزد، خواهر بیگناه

خود را می‌کشد و به جان امیر لشکر سوءقصد می‌کند و تیرهایش به خطا می‌رود. سپس دستگیر و اعدام می‌شود. حسین و ملیحه دو فرزند خانواده [خانوادهٔ رضائی‌پینه دوز] در میان وحشت و سوگ و زاری‌های مادر و خون‌دل خوردنها و رنجهای پدر، بزرگ می‌شوند. حسین به ترغیب «ابراهیم» پسر یکی از خوانین بانه، «آقای سلیمانی»، وارد حزب و سازمانهٔ اجتماعی می‌شود و هردو به زندان می‌افتند. اکنون در زندان است که گذشته‌های تلخ، گاهی از زبان ابراهیم و گاهی از زبان حسین نقل و تصویر می‌شود. زندگانی ابراهیم و حسین از زمان کودکی به هم گره می‌خورد و با اینکه حسین چند سال از ابراهیم کوچکتر است به حلقهٔ دوستان و محفل خانوادگی او راه می‌یابد و هردو باهم راه‌پیمائی در سنگلاخ زندگانی را آغاز می‌کنند. ابراهیم که از جهاتی با پدر اختلاف‌سلیقه دارد در مقطعی از زندگانی ـ پیش از افتادن به زندان ـ در تهران با دختری خوب‌سیرت و پاکدل زناشوئی می‌کند و پس از مدتی اختلاف با پدر، با او به آشتی می‌رسد و پدر نیز انتخاب ابراهیم را در همسرگزینی تحسین و تأیید می‌کند.

### مرزهای بیدادگری

این خط طولی داستان ـ که به کوتاهترین صورت ممکن گزارش شد ـ البته نمی‌تواند تصاویر و فضای تراژیک ـ و در مواردی نادر حال و هوای کمیک ـ داستان را نشان بدهد و من نیز سر آن ندارم که در این‌باره توضیح و شرح بیشتری بنویسم. لزومی ندارد و تازه این شرح نمی‌تواند ظرائف و پیچ و خم داستانی و کلامی نویسنده را نشان بدهد. رویدادهای داستان، از زمان آوارگی‌های پی‌درپی خانواده ـ از عصر رضاشاهی تا زمان کودتای ۲۸ مرداد ماه و دورهٔ کوتاهی پس از آن را نشان می‌دهد و یونسی تصویرهائی گیرا از آن دوره، حوادث سوم شهریور ۱۳۲۰، وقایع آذربایجان و کردستان، آمدن

نیروهای نظامی شاه به این دو استان، پرورده شدن حسین در فضای متشنج غرب ایران، وضع مردم کردستان، روابط اداری و خانوادگی و عشیره‌ای و زراعی این محل... را بدست می‌دهد و داستانی با محتوای غنی تجربی، زبان طنزی و گاه شاعرانه و گویا می‌پردازد و گاه نیز با استفاده از تمثیل (قصهٔ ملاروباه. ص ۴۵۹ به بعد)، وصف طبیعت، خاطرهٔ زندان و ماجراهای فرعی (قصهٔ عشق فاجعه‌آمیز خواهر مصطفی خان با رعیتی به نام سیامند که هردو در آن نابود می‌شوند) و تراکم تجربهٔ اجتماعی... جنبه‌های متفاوت زندگانی مردم در عصر نظام ستم‌شاهی را در چهارچوب «گورستان غریبان» ـ گورستان بانه ـ به نمایش می‌گذارد. ایران عصر ستمشاهی «گورستان غریبان» است. گورستانی سوت و کور و خفه‌کننده که در آن فاصله‌ای بین زندگان و مردگان نیست. مکانی که خورشیدش از پشت پرده‌های ابرهای ضخیم و کدر می‌درخشد، روزش تیره و کدر است و شبش ظلمانی و سیاه است و انسان را بی‌اختیار به یادگفتهٔ هملت به جاسوسان کلادیوس می‌اندازد:

«هملت: آری. دانمارک زندان است

روزانکرانتز: پس همهٔ دنیا زندان است

هملت: آری، زندان بزرگی است که سیاهچال‌ها و بیغوله‌های فراوان دارد و دانمارک یکی از منحوس‌ترین بیغوله‌های آنست.» (ترجمهٔ م. فرزاد، ۸۳)

در داستان یونسی. خواننده می‌تواند ببیند بیدادگری تا چه مرزی می‌تواند پیش برود. لحظه‌هائی در این قصه هست که عصب را می‌گدازد و نفس را بند می‌آورد مادر حسین به گورستان آمده و در کنار قبر دو فرزند ناکامش نشسته. قبر را در بغل کرده و چاک پیراهنش را با هردو دست جر داده و سینه‌اش را به خاک قبر چسبانیده: «سینه‌اش اکنون تنها بستری نبود که سیل زمان در آن جاری شود و به راه خود ادامه دهد و او را چنانکه بود بگذارد و بگذرد. سیل، تکه و تکه‌هائی از بستر را می‌کند و با خود می‌برد، و مادر خود با این سیل

می‌رفت. امّا شگفتا که باز همچنان باگذشته بود. یک جفت گالوش کهنه‌پایش بود. هنوز آن پاهای آزاردیده‌اش را می‌بینم، زن‌ها گرفته بودندش و او تقلا می‌کرد و بلند می‌شد و دور قبر داداش و عالیه و دور خودش می‌چرخید و باز به سر قبر داداش باز می‌آمد و چارزانو می‌نشست و سینه‌اش را به خاک می‌مالید: کافر، چطور دلت آمد... چطور دلت آمد تن و بدن به آن قشنگی... آن صورت به آن نازنینی... چطور دلت آمد آن گردن به آن رعنائی را طناب بیندازی، و قایم به صورتش می‌کوفت... پسرم خوب کاری کردی که محض دل مادر با خواهرت آشتی کردی... دخترم پاشو، داداش به خانه‌ات مهمان آمده»(۲۲۹) در اینجا همهٔ سوگواران در کسوت مادر حسین «به خاک پشته محزون شهر برمی‌شوند و ماه و خورشید در غروبی ابدی فرو می‌رود.»

اگر خطوط کلی داستان یا رُمانی وقف ترسیم رگه‌های اصلی و حیاتی زندگانی خلق سرزمینی ویژه نباشد و منحصر به بیان تأثیرات حسی گروه اندکی از روشنفکران طبقهٔ مرفه جامعه که آب و نان و رفاهی دارند امّا از بد حادثه دچار اضطراب و هراس وجودی گشته‌اند گردد، پس چه تصویری و کدام ناظری به مرگ عالیه و برادر او و سوگ ابدی مادر این دو شهادت خواهد داد؟ «گورستان غریبان» تصویریست زنده از زندگانی مردم ستمدیده، لحظه‌های عمیقاً اندوهبار آنها که در زیر بار خرافه‌ها و ستم دیوانیان و خوانین کمر خم کرده‌اند. حوزهٔ تأثیرات عاطفی و اجتماعی مانند افق دید آنها محدود است. ستم را می‌چشند ولی عوامل بیدادگری را نمی‌شناسند. رضائی بینه‌دوز که از دست عوامل بیدادگر امیر لشکر غرب به بانه پناه برده و در آلام خود فرو رفته است صاعقهٔ نابیوسیده‌ای راکه بر بنیاد هستی خود و خانواده‌اش توفیده ادراک نمی‌کند. مادر داغدیدهٔ عالیه از ترس خشم همسرش و شماتت مردم، شبها به بهانه‌های گوناگون به سر قبر دختر جوانش می‌رود. حسین پسر خردسال خانواده در کورهٔ فقر و رنج‌پرورده می‌شود و آنگاه که می‌خواهد از

عوامل بیدادگری انتقام بگیرید به دام حزبی که پیوندی با تودهٔ مردم ندارد می‌افتد و بی‌آنکه بتواند گامی به سوی مقصود بردارد، در جوانی به زندان می‌افتد و بر دردها و شکنجه‌های خود و خانواده‌اش می‌افزاید. زندگانی اجتماعی خود را در برابر دیدگان دقیق و مشاهده‌گر نویسنده عریان می‌کند و سایه روشن و غنای تلخ و شیرینش را آشکار می‌سازد. یونسی به همان نسبتی که ماهرانه روابط برونی زندگانی اجتماعی را می‌شکافد به حوزهٔ درونی زندگانی اشخاص داستان راه می‌یابد و آن را تصویر می‌کند. این اشخاص همه در سن و سال و مرتبه و پایگاه اجتماعی واحدی نیستند ولی همه با مهارتی در خور و از درون و برون وصف شده‌اند. قربانی بزرگ نظام بیدادگرانهٔ «عصر طلائی» عالیه است. او که برای نجات جان برادر به میدان آمده در نبردی نابرابر در آذرخش نظام فاسد و خشم برادر می‌سوزد زمانی که سقوط می‌کند به هیچ حال و به هیچ وجه مرتبهٔ انسانی خود را فراموش نمی‌کند. او دیگر نمی‌تواند روزنه‌ای به زندگانی معصومانه پیشین باز کند. اما در درون بی‌گناه و پاک باقی می‌ماند. خاموش، فکور و درمانده است. حتی در برابر شلیک گلوله‌های اسلحه برادر مقاومتی نمی‌کند و از برابر آن نمی‌گریزد. او از بد حادثه به «خانهٔ بدنام» شهر بانه می‌رسد که خانواده‌اش اکنون در آن‌جا بسر می‌برند. از دور پدر و مادر و برادر و خواهر را می‌بیند ولی نمی‌تواند منتظر دیدار ایشان و ترحّم پدر باشد. پیش از آنکه به «بانه» بیاید سرهنگی خاطرخواهش می‌شود. سرهنگ تشخیص داده که عالیه دختر زیبا، پاک و بیگناهی است و می‌خواهد با او زناشوئی کند. امّا دست حوادث و موش‌دوانی‌های پاانداز امیر لشکر مانع می‌شود که او خود را به آذربایجان ـ که در آن موقع عالیه در آن‌جاست ـ برساند و هرچه می‌جوید، رد دختر را نمی‌یابد. و در این گیر و دار پیرزنی که مأمور مراقبت از عالیه بوده او را فریب داده به خانهٔ بدنام «بانه» می‌فروشد. فاجعهٔ زندگانی عالیه از چند منظره ترسیم

می‌شود، از دید آقای سلیمانی که گاهی اهل عشرت نیز هست. او گاهی که در کنار رودخانه باده‌ای می‌زند، پی قمر (نام مستعار عالیه) می‌فرستد تا بیاید برایش دهنی آواز بخواند. آقای سلیمانی حال او را این‌طور وصف می‌کند:

یک شب دلش خیلی پُر بود. گمان می‌کنم یکی دو روز پیش از کشته‌شدنش بود. خیلی گریه کرد... گفتم چرا گریه می‌کنی؟ ناراحتی‌ات چیه. به من بگو. شاید می‌توانستم کمکی کنم... آه کشید طفل معصوم. آخر شما نمی‌دانید یک طفل به تمام معنی بود... گاهی تا غافل می‌شدی از محیط جدا می‌شد و زانوی غم به بغل می‌گرفت... چانه‌اش را بر زانو تکیه می‌داد و در آدم خیره می‌شد. چشمهایش یک کتاب قصه بود، قصه‌ای تلخ. در واقع خودش را از خودش جدا می‌کرد. انگار آنکه دست مالی می‌شود او نیست و کس دیگری است... و او تماشاچی است...» (۱۰۵ و ۱۰۶)

داستان‌نویسانی که زندگانی مردم فرودست را به نمایش می‌گذارند غالباً در دریای دلسوزی نسبت به اشخاص ستمدیده غرق می‌شوند. حال بگذریم از نوشته‌های تبلیغاتی و حزبی که سرشار از مواعظ ملال‌آور و ترسیم یک‌سویهٔ زندگانی فقیران و فقر است، مثل اینکه فقر هم به خودی خود فضیلتی است و فقیر درمانده و کارگر ستمدیده می‌تواند حتی به «فقر خود فخر بفروشد» و وضعش این‌طور باشد که گوئی به زبان حال می‌گوید: می‌بینید که درجامعهٔ فاسد چه گرگ‌هائی رجود دارند و چطور گوسفندان را می‌درند. امتیاز من این است که فقیر و درمانده‌ام و مانند حضرت اجل یا رئیس اداره یا خان مالک از خون و گوشت دیگران تغذیه نمی‌کنم.» این قسم چاپلوسی از ستمدیگان در واقع توهینی است به شخصیت انسانی آن‌ها و در نتیجه نمی‌تواند کار هنرمند باشد. این‌گونه اوصاف به سیاست‌بازان تملّق دارد که ازدرماندگی خلق بهره می‌جویند و با دیوانیان و خانها و فرماندهان قلدر نظامی در غارت مردم شرکت دارند منتهی به صورت دیگری مانند «رفیق حزبی»

قصهٔ یونسی که در زمان تأسیس شعبهٔ حزب در بانه بی‌هیچ‌گونه شناختی از زندگانی و منش مردم کردستان یاد به غبغب می‌اندازد و از انقلاب، تحول تاریخی، برابری اجتماعی و منطق دیالک‌تیک سخن می‌راند. در ایام توفیق و صدارت بر سر و دوش مردم است امّا در زندان، بامداد زودتر از همه سر صف حاضر می‌شود تا به جان «شاهنشاه!» دعا کند و فریاد «مرده باد رهبران خائن حزب» سردهد. او حالا مانند همان روسپی سقوط کرده خودش را از خود جدا کرده است، انگار کسی که به سوابق گذشتهٔ خود تف می‌کند خود او نیست بلکه دیگری است، بی‌آنکه اصالت آن روسپی بیگناه را هم داشته باشد. در واقع این جا هم کلک می‌زند. «حالا هم مثل گذشته که دایره‌ای به مرکز خود و شعاع مملکت رسم کرده بود، دایره‌ای به مرکز خود و شعاع زندان رسم کرده است. جز به خود به چیز دیگری نمی‌اندیشد. در دائره وجود ابداً سرگردان نیست حساب کمترین چیز خود را دارد. از کوچکترین پرتقالی که ملاقاتی‌ها برایش می‌آورند تا کمترین آمین و خفیف‌ترین مرده باد و زنده‌بادی که می‌گوید یا کوتاهترین مقاله‌ای که برای مجلهٔ «عبرت» می‌نویسد...»(۱۲)

## تصویر فاجعه

یونسی سرمداهنه گوئی ندارد. او فاجعه را رسم می‌کند و خود کنار می‌رود و فقر و ستمدیدگی مردم را دستمایهٔ تحریف واقعیت و مداهنه به فقیران نمی‌کند. او در زمان ترسیم صحنه‌های اندوهبار زندگانی خلق به ژرفا می‌رود. آن فسادی را که در بُن جامعه ریشه دوانده ـ بدون مجیزگوئی یا تحقیر ـ نمایش می‌دهد. می‌گوید: این زندگانی مردم است و این هم خانها، دیوانیان و حضرت اجلّ‌ها هستند... با همهٔ فساد و تباهی‌هائی که در زیر سلطهٔ حاکمیتی استبدادی مُتصوّر است. این واقعیت را خوب ببینید و بشناسید تا به حال و روز

«رفیق حزبی» نیفتید. مردم نیز در فرارونـد ستم اجتماعی سهیم‌اند. قبول ظلم خود نوعی شرکت در ستمگری است، خاموش ماندن در آن‌جا که نابینا و چاه است ناجوانمردی است. خلق نادان، عیار نیک و بد را از دست می‌دهد و ناچار به اعماق دوزخ شوربختی سقوط می‌کند. «سلیمانی» که مُعرف تجربهٔ اجتماعی عمیقی است پولی را که صوفی رسول رعیت او آورده و ابراهیم پسر تحصیل‌کرده‌اش از گرفتن آن نفرت می‌کند، می‌گیرد و دستمال چرک حاوی پول را که اکنون تهی است به ابراهیم می‌دهد تا به صوفی رسول برگرداند: «او با اکراه با دو انگشت، دستمال چرک را می‌گیرد، انگار بچه گربه‌ای مرده و آن را به صاحبش پس می‌دهد.» آقای سلیمانی خطاب به حسین می‌گوید «هه، با این رفتار می‌خواهند انقلاب بکنند. دیگر عقلشان نمی‌رسد که دستمال را بگیرند یا صورت چرکین رعیت را ببوسند و بعد که کارشان گذشت بروند دست و دهانشان را صابون بزنند. البته نه این که خیال کنی صوفی رسول نمی‌فهمد. نه، خوب هم می‌فهمد. فهمش از فهم من و شما خیلی هم بیشتر است. تجربه به او آموخته که چطور از منافعش دفاع بکند. نفعش در این است که به من شیرینی بدهد. چون می‌داند که همین فردا پس فردا پسرش برای نظام‌وظیفه احضار می‌شود و کسی باید با رئیس‌نظام‌وظیفه صحبت کند. خودش که نمی‌تواند، چون با رئیس آشنا نیست، زبانش را بلد نیست، با رئیس نمی‌تواند عرق بخورد. شیرینی را به من می‌دهد که با رئیس عرق بخورم و پسرش را معاف بکنم...» (۳۶۳ و ۳۶۴)

همین مسأله دربارهٔ مصطفی خان صادق است. او مالکی است که نه فکر درستی دارد نه همت عمل و در این حال از طرفداران حزب نیز هست. ده و خسانهٔ مالکی او از هرجای دیگر کثیف‌تراست. «...از چرک و کثافت، داستان‌های گفته و ناگفتهٔ بسیار بر لبان خشکیده‌اش جاری بود. پیدا بود که از بس گفته بود و کسی گوش نداده بود دیگر از خیر شکوه و شکایت گذشته

بود... این خانه انگار، یک اشتباه تاریخی بود، زوال شبه‌فئودالیسم در دوران شبانی و شکار. از درون بورژوازی - به قول رفیق حزبی - به جز چراغ... اثری نبود. خودش بود با کیفیّت خودش... پس به قول آقای سلیمانی این دموکرات بازی از کجا آمده بود؟ همین‌طور خوش کرده بود دموکرات باشد؟...(۳۸۶ و ۳۸۷)

چنین زندگانی افسرده‌کننده‌ای که در غرب ایران می‌گذرد، نویسنده همواره آن را با کلامی پر آب و تاب و رنگین که چاشنی طیبت و طنز دارد به تصویر می‌کشد تا وصف دقیق‌ترین جزئیات و حتی اشاره‌ها پیش‌می‌رود، و صادقانه و مؤثر است. لحن کلام در مجموع گرفته و اندوهگین است و طنز، طنز تلخی است و زمانی که از زبان آقای سلیمانی نقل می‌شود گاه سر به بدبینی نسبت به نوع بشر می‌زند. کل روایت در ترکیب «گورستان غریبان» ممثل می‌شود که می‌توان آن را نُماد ایران دوران ستمشاهی دانست. رضاشاه هم که می‌رود کاسه همان کاسه است و آش همان آش. چند روزی امیر لشکرها و مرهنگها و مالیه‌چی‌ها... در پستوی خانه‌ها پنهان می‌شوند و آنها که در میان مردم حضور دارند، مثل اینکه لحظه‌ای پیش از کلاس ادب و نزاکت بیرون آمده‌اند با مردم خوش و بش می‌کنند و سپس کارها باز به روال عادی برمی‌گردد زیرا هیچ‌کس از آنچه پیش آمده درک درستی ندارد و نمی‌داند با «آزادی» بدست آمده چه کند. میزان ستمگری و تحمیل آن نظام حکومتی را از این مسألهٔ جزئی می‌توان درک کرد که مراد سپور هم رعیتی را که از گرد راه می‌رسد به جارو کردن و آب‌پاشی کوچه و خیابان وامی دارد وْ اگر او کم‌کاری کرد یا نقی مر داد، کتک می‌زند. داستان را می‌توان ضربهٔ کوبنده‌ای به نظام استبدادی دانست امّا در همان زمان تصویری است از وضعیّت راکد و دراز عمر حاکمیت فئودالی و تأمّلاتی دربارهٔ این زندگانی و زندگانی به‌طور کلی. پرسشهائی که کتاب در دانستگی خواننده برمی‌انگیزد منحصراً سیاسی

نیست، تجربه و تأملی پس پشت آن خوابیده است و صبغهٔ اخلاقی و انسانی دارد: زندگانی چیست؟ تضادهای وجودی فرد انسانی چگونه است؟ نویسنده واقعیت را ترسیم می‌کند امّا در همان زمان می‌تواند نشان بدهد که فراسوی واقعیّت موجود چیز دیگری نیز هست، هدفی، احساسی، معنائی آرمانی هست که انسانی است و بر واقعیّت افزوده می‌شود. در جز این صورت با واقعیت صرف، مر نمی‌توان کرد.

در «گورستان غریبان» دو رمانس کوتاه نیز آمده است: عشق «طلا» خواهر مصطفی‌خان با سیامند و عشق ابراهیم و دارگل. رُمانس اولی به نحوی در کتاب «دلداده‌ها» تکرار می‌شود امّا رُمانس اصلی «دلداده‌ها» حدیثی دیگر است هرچند مایهٔ این نیز عشقی ناکام است.

در آئین‌های عشیره‌ای و خان مالکی، سلسله مراتب طبقاتی باید به شدّت رعایت شود هرچند در بالای هرم این سلسله مراتبِ خانی، مصطفی‌خان باشد. نابود شدن طلا و سیامند نیز ثمرهٔ دموکرات بازی این خان والاست: «دموکراسی او نتیجه‌ای مطلوب ببار نمی‌آورد. کسی خود را موظف به انجام هیچ عمل مفیدی نمی‌داند. مسئوولیتها در دموکراسی گم شده است و برای یافتن آنها خان ناگزیر به مراحلی از دیکتاتوری عطف می‌کند و از «دموکراسی ارشاد شده» یاری می‌جوید...»(۳۸۹)

رُمانس روایتی است که ماجرای عاشقانه‌ای را وصف می‌کند و بُن مایهٔ اصلی آن، همانطور که نوتروپ‌فرای می‌گوید، «سلوک» است. در نوع قدیمی آن «پهلوانی افسانه‌ای را می‌بینیم با کفش و عصای آهنین از کوه و کمر گذشته و کوبیده و آمده تا با ضربه‌ای که بر اژدهائی می‌زند شاهزاده خانم را تصاحب کند.» (گورستان غریبان، ۵۵۸) کوه و کمری که در برابر سیامند است، سلسله‌مراتب طبقاتی است و اژدها، ظاهراً مصطفی‌خان است که طبق رسم باید در غار خود به نگهبانی گنج لمیده باشد امّا او هم انگار زیاد با پهلوان

مخالف نیست، دست کم تا هنگامی که شدّت ضربه را بر خود احساس می‌کند. شاید بتوان گفت که این اژدها شهبانوی خانه (مادر طلا)ست که تریاک دیگر رمقی برایش نگذاشته است. (همان، ۵۵۸)

سیامند و طلا که دیگر طاقتشان طاق شده باهم می‌گریزند و در خانهٔ قاضی ده بست می‌نشینند امّا مصطفی‌خان موفق می‌شود او را به خانه باز آورد و پس از چندی او را به بیابان برده و می‌کشد و سرش را بریده در یک سینی می‌گذارد و پیش خانم بزرگ می‌برد و مدتی بعد سیامند به سر گور معشوق می‌آید و گلوله‌ای در گیج‌گاه خود خالی می‌کند و همان‌جا می‌میرد.

رُمانس دیگر ماجرای عشق دارگل و ابراهیم است این یکی ساده‌تر است و از پهلوانی نشانی ندارد. دارگل دخترکی روستائی و ساده است که در خانهٔ آقای سلیمانی کار می‌کند. شوخ و بذله‌گو، صریح و طناز است و همه را مفتون خود کرده است. آقای سلیمانی او را با عشقی افلاطونی دوست دارد و مانع از تعدّی دیگران به او می‌شود. روزی خانه خلوت می‌شود و ابراهیم و دارگل فرصتی برای ابراز عشق خود می‌یابند. آقای سلیمانی که از دور مواظب رفتار این دو نفر است سرمی رسد و پسر را شماتت می‌کند: «دارگل دختری بی‌کس و کار است. اگر عصمتش را از دست بدهد بیچاره می‌شود... بچه است، از بچگی نباید سوءاستفاده کرد. یک دنیا صفا و سادگی است و تو این صفا و سادگی را نباید آلوده کنی... ضمناً نباید از واقعیت طفره بروی... شما هم کفو نیستید، عشق تو هر اندازه هم داغ باشد سرانجام سرد می‌شود، وانگهی این عشق نیست، این هوس است.» (۵۲۰ و ۵۲۱)

این حرف‌ها نمی‌تواند ابراهیم را سر عقل بیاورد پس ناچار دارگل از خانهٔ آقای سلیمانی خارج می‌شود و با مردی روستائی ازدواج می‌کند. ابراهیم از تهران به «بانه» می‌آید و در راه رفتن به ده مصطفی‌خان دارگل را می‌بیند و مدتی نزد او می‌ماند. این دو قول می‌دهند هم‌دیگر را از دست ندهند. دارگل

از شویش طلاق بگیرد و زن ابراهیم شود. مرد روستائی از ماجرا باخبر می‌شود و دارگل را می‌کشد. ماجرای سروان گردیزی و افسانه رُمانس اندوهناکی است، در شهرکی بین نقده ـ رضائیه آغاز می‌شود و در شهر مرزی اشنویه پایان می‌گیرد، گردیزی افسر جوان عاشق افسانه دختر آقای کوهیاری می‌شود. کوهیاری که از ارتش شاه لطمه‌ها خورده است با عجله و به ترغیب نامادری افسانه او را به زنی به وزیرزاده کارمند اداره می‌دهد و همه افسوس می‌خورند چراکوهیاری دختر به این زیبایی را به کارمندی دست و پاچفلتی و بی‌جربزه و ترسو داده است ولی گردیزی که تجسُم عاشقی دست از جان شسته است، شب و روز گرد کوی معشوق می‌گردد و به زبان حال می‌گوید:

گر تیغ بارد در کوی آن ماه
گردن نهادیم الحکم‌للّه

او قصد آزار وزیرزاده یا رنجاندن افسانه را ندارد. به دیدار معشوق خرسند است و عارفانه او را دوست می‌دارد. افسانه نیز او را دوست می‌دارد و روز به روز به او نزدیکتر می‌شود. دو سه روز به عید مانده گردیزی در خانهٔ راوی داستان، فرماندهٔ پادگان اشنویه، است. هوا تاریک می‌شود، رعد و برق می‌توفد و باران سیل‌آسائی می‌بارد و رودخانه طغیان می‌کند. در آن سیل هولناک ماشینی که افسانه و چند تن دیگر را به اشنویه می‌آورد، در رودخانه می‌افتد. گردیزی با احساسی غریزی صدای افتادن ماشین را در رودخانه می‌شنود و برای نجات غرق‌شدگان دل به دریا می‌زند. مردم و سربازان نیز به کمک او می‌آیند و غرق‌شده‌ها را نجات می‌دهند، فقط کودکی در آن میان غرق می‌شود. قهرمانی گردیزی و ترسوئی وزیرزاده که درکنار رودخانه بالا و پایین می‌پرد و می‌گوید «زنم را نجات بدهید» مرتبهٔ واقعی گردیزی را به آقای کوهیاری نشان می‌دهد و ارزش مردانگی و اخلاصش را نزد افسانه بالاتر می‌برد. از این پس دیگر افسانه و گردیزی «یک روح‌اند در دو بدن» و هیچ

عاملی نمی‌تواند آنها را از یکدیگر جدا کند. آقای کوهیاری نیز که به اشتباه خود پی برده، چهرهٔ مردانه گردیزی را می‌بوسد و از او پوزش می‌طلبد.

در «هملت» می‌خوانیم که هملت به مقدمه‌سرای نمایشنامه‌ای که باید در حضور کلادیوس بازی شود می‌گوید:

ـ این مقدمه است یا سجع مُهر؟

اوفیلیا: قربان خیلی کوتاه بود.

هملت: مانند عشق در سینهٔ زن. (هملت، ۱۲۹)

## عشق افسانه و افسانه‌ای

اما عشق افسانه کوتاه نیست. جاودانه و ژرف است و با عشق گردیزی کوس برابری می‌زند. عشق مقدس ادب عارفانهٔ شرقی است. گردیزی نیز در عرصهٔ پهلوانی است بی‌بدیل. «بیشتر عناصر ساختاری وجود قهرمان تراژدی را در خود داراست: غرور، انزوا، استقلال رأی ـ و البته نجابت...» (دلداده‌ها، ۲۴۶) راوی قصه به آرزو می‌خواهد که این تراژدی استثنائاً بی«فاجعه» باشد ولی به هرحال عناصر تراژدی به جای خود باقی است. گردیزی و افسانه برخلاف تصور راوی، «نقش» بازی نمی‌کنند، آنها عاشق صادقند. «او دنیا را برای من می‌خواهد، من هم بی او دنیا را به پشیزی نمی‌خواهم. وقتی ما هستیم دنیا هم هست. وقتی ما نباشیم... دنیائی پیرامون او یا من نیست.» (۲۸۰) گردیزی و افسانه به پایان خط رسیده‌اند و تصمیم می‌گیرند خودکشی کنند و در روزی روشن در بازار چنین می‌کنند و ازعرصهٔ زندگانی بیرون می‌روند و به جاودانه‌ها و اسطوره می‌پیوندند.

گره تراژدی این عشق شاید در این جمله باشد و این ایستاری عرفانی است «وصال، کشندهٔ عشق است.» گردیزی مانند اسبی است که روزی در برابر او راوی مهارگسسته و جوشان و خروشان دور برداشته وبه کنار رودخانه

رسیده به آخرین جهش دست می‌زند. اسب به غریزه می‌داند که اگر ناچار باشد ناگاهان «کُپ» کند هیچ بعید نیست دو پایش دو دستش را قلم کنند... پس خیز برمی‌دارد و بر کنارهٔ آن سو فرود می‌آید. درست کنارهٔ زیر پنجرهٔ خانه وزیرزاده ـ با وجود قلوه‌سنگها در فرود آمدن ذره‌ای هم نمی‌لغزد. فرود می‌آید، می‌ایستد و یک چند کناره را می‌بوید، حتی یکی دو قُلپ هم آب می‌خورد سپس برمی‌گردد و به رود می‌زند، از طول، به هوای دل... گردیزی می‌گوید «هر چیزی حدّی دارد ولی انصافاً جستنش زیبا بود.» (۲۵۹)

جستن گردیزی نیز زیباست ولی این چیزها این روزها فقط در قصه‌ها می‌آید و جز در حوزهٔ عشق عرفانی، دوست داشتن به هوای دل و مجرد عشق دور از عرصهٔ امکانات بشری است. از لحاظ نویسنده چنین عشقی منطق ویژهٔ خود را داراست و می‌توان بدون چشم‌داشت بهره‌مندی به چنین عشقی رسید امّا من قانع نشدم. پس از ابراز پهلوانی از سوی گردیزی در نجات افسانه و سرنشینان دیگر اتومبیل، آقای کوهیاری بزرگترین مانع وصال عاشق و معشوق به ستایشگر پهلوان ما بدل شده. وزیرزاده هم حاضر است افسانه را طلاق بدهد. خودکشی نیز از منش پهلوانی چون گردیزی دور است، پس چرا او به این عمل دست می‌زند و خود و افسانه را می‌کشد؟ افسانه نیز به گفتهٔ دایه زلیخا کاملاً غرق در وجود معشوق است: دلش پیش شوهرش نیست. سر و دل خوش نیست. آن بچهٔ اولی را هم خدا می‌داند چه‌جوری نگه داشته. فکر می‌کرد گردیزی «رفته» ـ رفته دنبال دلش. فکر می‌کرده دلش رفته دنبال دیگری و ولش کرده... وگر نه [بچه‌اش] را نگه نمی‌داشت (۲۲۸) ممکن است در حوزهٔ واقعیت یکی دو تا افسانه و گردیزی پیدا شوند ولی نمی‌توانند نمونهٔ نوعی (typical) باشند. امروزه نمی‌توانند. با این همه ارزش رُمانس یونسی به جای خود باقی است. او خواسته در جهان سرد و تیرهٔ ما شعله‌ای برافروزد و دل‌ها را گرم و با مهر آشنا سازد. گردیزی و افسانه به زبان حال می‌گویند:

«تن از سرمستی جان تعزیه می‌کرد
چنان که پروانه از طراوت گل
و ما دو،
دست در انبان جادوئی شاه سلیمان
بی‌تاب‌ترین گرسنگان را
در خوانچه‌های رنگین‌کمان
ضیافت می‌کردیم.» (مدایح بی‌صله. احمد شاملو. ۹۸)

اکنون که «شناخت» (و خرد و منطق) ما را به جائی نبرده و ما را در ورطهٔ بلا افکنده است، راه برای «عشق» باز می‌شود. [فراروندی که بارها در تاریخ زاد بوم ما پیش آمده]، اکنون نوبت بازیگری‌های عشق است، و در ادب امروزینهٔ ما حضوری قاطع یافته است و پایان کار روشن نیست امّا به‌هرحال نویسنده می‌گوید: «چندی پیش خواندم: بزرگ آن است که اشخاص کوچک را به کارهای بزرگ وادارد. حالا می‌فهمم بزرگ آنست که به دیگران بزرگواری بیاموزد و آن‌ها را از لاک تنگ‌نظری‌شان درآورد... این اوج بزرگی است. بزرگند کسانی که به دیگران بزرگواری و تساهل می‌آموزند. دلدادگان مخلص همه مردمی بزرگند.» (ص ۲۷۴)

زندگانی و رنج و مبارزهٔ کشاورزان و مهاجرت روستائیان به شهر یکی از درونمایه‌های مهم داستان کوتاه و رُمان فارسی است. از «روزگار سیاه رعیت» احمدعلی خدادادگر تیموری (۱۳۰۶) تا روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخوردهٔ (۱۳۶۹ و ۱۳۷۲) دولت‌آبادی بیش از شصت سال فاصله است، امّا بیان رنجهای روستائیان و ستم مالکان و خانها همچنان در داستانهای ما ادامه یافته است. با اینکه درونمایهٔ رُمان به طور عمده بر بنیاد زندگانی شهری شکل می‌گیرد، نویسندگان ما از توصیف زندگانی روستائیان و عشایر در شکل قصه کوتاهی نکرده‌اند، شاید به این دلیل که نیمی از جمعیّت ایران در روستاها سکونت دارند و مشکل کشاورزان و کشاورزی یکی از مشکلهای مهّم اجتماعی کشور ماست.

آن زندگانی روستائی و عشایری که در «شادکامان درهٔ قره‌سو» (۱۳۴۵)ی علی‌محمد افغانی یا در دختر رعیّت (۱۳۳۱) به آذین و «چراغی بر فراز مادیان کوه» منصور یاقوتی ترسیم شده. امروز به آن صورت دیگر موجودنیست به‌ویژه پس از اصلاحات ارضی و رویدادهای چند دههٔ اخیر، خان مالکی در روستا از بین رفته و زندگانی روستائی صورت دیگری یافته است به همین‌دلیل می‌توان گفت رُمانهائی مانند سایه‌های گذشته رحیم نامور و دختر رعیت به

آذین و بسیاری دیگر از همانندهای آنها متعلق به گذشته است ولی فراموش نباید کرد که در گذشته و در دورهٔ مالکی - رعیتی هیچ‌یک از طبقه‌های اجتماعی ما به اندازهٔ روستائیان ستم ندیده است. در «سایه‌های گذشته» وضع زندگانی روستائی و عشایری غرب ایران به صورت الگوئی عام توصیف می‌شود. راوی رُمان به فرمان میناخان نزد خانواده‌ای روستائی می‌رود و در کشتزار بکار می‌پردازد و در عمل با واقعیتهای زیست محنت‌بار مردم زحمت‌کش و به تمام معنا محروم آشنا می‌گردد.

زندگانی آنها سراسر تلاش و مشقت و به همان میزان کم اجر و کمرثمر بود. عمرشان در دخمه‌هائی می‌گذشت که نمونه‌ای از جایگاه انسان‌ها در قرون تاریک است. دهقانان سالی هشت نه ماه کار می‌کردند و در روزهای سخت زمستان وقت خود را به بیکاری می‌گذرانیدند. ولی در این فصل زنان کار ریسندگی و دامداری را به‌عهده داشتند.

در ماه‌های زمستان تریاک کشیدن تا حدودی بین کشاورزان رواج داشت. زن و بچه از غروبگاه درون خانه‌ها می‌خزیدند. در کوچه‌ها جز سگان ولگرد موجود دیگری باقی نمی‌ماند... نور چراغهای روغنی به خارج از دخمه‌ها نفوذ نمی‌کرده... درون این دخمه‌ها، ساکنان خانه و گاه بعضی از همسایگان دور هم می‌نشستند و قصه می‌پرداختند. زندگانی آنها همان زندگانی قدیمی و معجونی بود از نظام پدرشاهی در هیأت مسخ‌شدهٔ آن.

من باگریهٔ آنها می‌گریستم و عمق رنج ایشان را احساس می‌کردم امّا وضع موجود را به مثابهٔ حکم تقدیر و پدیده‌ای ناگزیر تلقی می‌کردم. ده تشکیل می‌شد از چند کوچهٔ کج و معوج و پُر نشیب و فراز که سراسر آنها را خاک و سنگ و مدفوع حیوانات پوشانده بود. خانه‌ها یک طبقه‌ای و بی‌قواره، اتاق‌ها تیره و غم‌افزا که به آغل گوسفندان بیشتر شباهت داشت و بیشتر آنها پنجره نداشت و تنها با یک در یک تکه به خارج راه می‌یافت... اتاق‌ها سقف‌های

کوتاه و توسری خورده داشتند. در وسط هر اتاق تنوری در زمین تعبیه شده بود برای پختن نان و خوراک و در زمستان یک کُرسی بر آن قرار می‌دادند و اهل خانه به دور آن جمع می‌شدند. دیوارها و سقف‌ها را پوششی از دود سیاه... فراگرفته بود. کم نبود خانه‌هائی که برای حیوانات جای جداگانه‌ای نداشتند و به هنگام زمستان جلو اتاق، اختصاص به بزی و گاوی و گوسفندی و یا سگی داشت.

علی‌مراد که من می‌بایست با او کار کنم وضع متوسطی داشت. گلیمی به نسبت پاکیزه و بی‌عیب زمین اتاق را می‌پوشانید. تشک‌ها و لحاف‌های کهنه را درون جاجیم شطرنجی پیچیده و در صدر اتاق جا داده بودند. یک سماور برنجی که معمولاً برای تزئین اتاق بکار می‌خورد روی طاقچه برق می‌زد و علاوه بر آن سماوری حلبی با یکدست استکان و نعلبکی سفالین و چند ظرف مسین که نیازمندی‌های روزانه را رفع می‌کرد... در اتاق بعضی کشاورزان پرده‌ای رنگارنگ به در اتاق می‌آویختند و این نشان تجمّل و قدرت مالی صاحبخانه بود. تکمهٔ لباس زنان را متناسب با بنیهٔ مالی آنها یک قرانی و دو قرانی تشکیل می‌داد. متمولین معدود ده به جای پول نقره، پنج‌هزاری زرد بکار می‌بردند.

شمار خانواده‌های تهیدست زیاد بود. گلیم نخ‌نما و ریش‌ریش، زیلوی زهوار دررفته و تکه‌تکهٔ میراث اجدادی زمین اتاق را می‌پوشاند و شاید هنوز آثاری از چربی غذای گذشتگان یا ادرار و کثافت‌های دوران کودکی صاحبان کنونی را حفظ کرده بود. در این خانه‌ها از هیچ‌گونه تجمل خبری نبود. حتی سماور حلبی آنها به‌سبب مرور زمان فرسوده شده و تنورهٔ آن‌ها تا نیمه سوخته بود.

در کمتر خانه‌ای مستراح وجود داشت. هر کوچه دارای مستراح عمومی با سه چهار چشمه و خارج از محوطهٔ خانه‌ها بود و همه می‌بایست برای

قضای حاجت به آن‌جا بروند. چاه این مستراح‌ها وسیع و عمیق و هولناک بود. کم‌تر سالی می‌گذشت که یک دو کودک در آنها نیفتاده و با فجیع‌ترین مرگها تلف نشوند. علی‌مراد مانند دیگر ده‌نشینان مردی ساده‌دل بود. همسرش زنی بود زحمتکش و بامحبت و تا آن وقت دو فرزند خود را به سبب بیماری دوران کودکی از دست داده بود. علی‌مراد از کشاورزان پادار بود و از خود گاو و گاوآهن داشت. بسیاری دیگر از کشاورزان گاو و بذر نداشتند. خان با تأمین آنها سهم بیشتری از محصول را می‌برد امّا بعضی از کشاورزان حتی گاوآهن هم نداشتند... برای شخم زدن قطعهٔ زمینی نه چندان وسیع، چند زارع با جفت گاوشان می‌بایست چند روز کار کنند. اینها با زحمت و مرارت گاوها را می‌راندند. نوک تیز گاوآهن سینهٔ زمین را می‌شکافت. آنها با پای برهنه و سوخته و لاغر خود به میان خاک‌های نرم فرو می‌رفتند... در این مواقع آوازی حزین و با آهنگی ملایم و دلنشین که نمایندهٔ رنج‌ها و دردها یا آرزوهای آنها بود (به زبان نیمه کُردی و نیمه لُری) می‌سرودند:

ای گاو عزیز
من و تو با هم شریکیم
شریک رنج و راحت یکدیگر
هردو رعیت‌خان
ببین چقدر بهم نزدیکیم
مهر یا غضب خان در انتظار ماست
برای کار ما و برای بیگاری ما
بشتاب، بشتاب، بشتاب
ای گاو عزیز!
دختر قشنگ سیه‌چشم، چشم به راه است
کار کنیم، از خدا باران بخواهیم

و اگر نفرستد
مزرعه را با اشک خود آب دهیم
تا سبز و بارور شود.

در آن موقع برای علی‌مراد حادثهٔ ناگواری رخ داد. یگانه پسر آنها که همهٔ امید خود را به او بسته بودند بیمار شد وساعتهای طولانی در تب می‌سوخت. در آن ده مانند هر ده دیگر نه از پزشک خبری بود نه از دارو. طفل بینوا سه شبانه‌روز جان کند و از تاب و تب سانند برف [زیر خورشید] گداخته و گداخته‌تر می‌شد... آهی کشید و بی‌درنگ همه‌چیز خاموش شد... مادرش که تا لحظه‌ای پیش آن‌چنان زار می‌زد... به‌طرز شگفت‌آوری نرم و آرام شد... و با درماندگی گفت: لابد مصلحت این نبوده که قربانعلی من توی این دنیا بمونه. (۱۰۹ تا ۱۱۴)

### کشف یک حقیقت تلخ

در این محیط تاریک ـ که بیشتر آدمها در چهارچوب زندگانی شوربختانه، غریزی، زندگانی در زنجیر اسارت‌آور جبر و ستم... گرفتارند و در آن خرد و عاطفهٔ بالنده و آزاد بشری مجال بروز و ظهور ندارد، گاه افرادی پدید می‌آیند که بر ضد شرائط جانورگونه و علیه دستگاه دوزخی فئودالی و هنجارهای آدمی‌کُش آن سر به عصیان برمی‌دارند و برآنند در این صخرهٔ صمای بیدادگری رخنه ایجاد کنند و سر غول واپس افتادگی و فقر را بکوبند، هرچند خود در این نبرد از پای درآیند. البته رُمان‌نویسان ما در این زمینه نیز ساکت نمانده‌اند و «سال‌های ابری» (درویشیان)، «چراغی بر فراز مادیان کوه» (یاقوتی)، «در زیر شکنجهٔ ارباب» (؟۱۳۴)... گواه این واقعیت است.

راوی خردسال «زیر شکنجه ارباب» پسر جلاد دستگاه زمان خان است و روزی به ادراک این موضوع می‌رسد که مردم روستا وی را به طرزی عجیب

می‌نگرند و او تاب نگاه آنها را ندارد. گهگاه حالت صرع به وی دست می‌دهد و بی‌هوش و بی‌گوش به زمین می‌افتد و کودکان دیگر می‌گویند که او «جنی شده است» و خود نمی‌داند که گرفتار چه بیماری مزمن و دردآور و کابوس جاودانی شده است. در کابوس‌های او، در حالات نابهنجارش که از پانزده سالگی آغاز می‌شود، رؤیت صحنه‌های شکنجه، ناخن گرفتن، شلاق زدن و ساطور و بُریدن دست جای نمایانی دارد و این کابوس هیچ‌گاه حتی در بزرگی دست از سرش برنمی‌دارد. مادرش زنی مهربان ولی هراسان و نگران است و او از «حالت نگاه‌های مادر که حاکی از درد رنج و هراس است» وحشت دارد. پدرش به او علاقه‌مند و مهربان امّا شخصی جدّی است. راوی متوجه می‌شود که وضع زندگانی‌شان با دیگران تفاوت دارد و کوچک و بزرگ از ایشان متنفر و فراری هستند و به آنها با ترس و بدگمانی می‌نگرند. ترس مردم، غیرعادی است درست مانند ترس نفرت‌آوری که اشخاص از آدم جذامی دارند و او نمی‌تواند علت ترس و واهمهٔ آنها را نسبت به خانوادهٔ خود دریابد و افزون بر این مواقعی که همراه پدر به‌جائی می‌رود، تنفر مردم را با سنگینی بیشتری حس می‌کند. پدر در نزد خودش نیز جمع اضداد است، هم مهربان است و هم خشن. هم دوست‌داشتنی و هم منفور و هرکس با او روبرو می‌شود راهش را کج می‌کند. کم‌کم نگرانی و هراس راوی افزون‌تر می‌شود و او تاب تحمل مهر پدر را ندارد و وقتی پدر به او محبت می‌کند مانند این است که با چماق بر سرش می‌کوبد.

راوی خردسال فردی منزوی و مردم‌گریز می‌شود. اکنون پدرش را بهتر می‌بیند: ذوقی‌خان خطابش می‌کردند. یکی از نوکران خاص و طرف اعتماد زمان خان بود. از اسم خودش خیلی خوشش می‌آمد. بلند قد و ورزیده بود. دستان چاق، انگشتانی کلفت داشت. سبیل پرپشتی داشت. دماغش تیز و از وسط [صورت] برآمده بود. چشمانش گود، نافذ و حالت نگاه جغد داشت.

پستگی از روی کفش می‌پوشید. یک کارد ضامن‌دار از یک طرف کمر و چپق بغلی سرنقره‌ای از طرف دیگر کمرش می‌آویخت.(۸۳)

راوی احساس می‌کند که رازی خطرناک در کار پدرش وجود دارد و برای پی بردن به این راز در پی پدر راه می‌افتد و زاغ سیاه او را چوب می‌زند. روزی در پی پدر به قلعهٔ خان می‌رود و پشت درختی پنهان می‌شود و درون تالار خان را می‌نگرد:

خان قیافه‌ای لاغر و مردنی داشت... یک اسکلت بود. چشمانش خمار تریاک بود، منقل پر از زغال سرخ و گداخته جلوش بود... پسر بچه‌ای شانزده هفده ساله و خوشگل نیز بغل‌دستش نشسته بود که برایش وافور می‌گرفت. خان به مخده‌ای تکیه زده بود.(۸۹)

به فرمان خان مردی قوی‌هیکل، و دست‌بسته‌ای را که به زور راه می‌رود و نگاهی مسلّط و بی‌اعتنا دارد از زیرزمینی گوشهٔ باغ به تالار می‌آورند اما مرد به خان بی‌اعتنائی می‌کند. خان که از وقار و بی‌اعتنائی مرد به تنگ آمده دستور می‌دهد که او را برای شکنجه کردن به همان زیرزمین ببرند. راوی نیز در پی آنها به زیرزمین می‌رود:

محلی بود مثل دکهٔ جادوگری و وسائلی از قبیل زنجیره‌هائی به قطرهای متفاوت، کارد، چماق، ساطور... سنگ آسیاب دستی، پتک‌های آهنی، سندان، انبر... سرمای شدیدی را احساس می‌کردم. برودت مرگ بود.

دستیار پدرم گازانبری توی دستش بود. منقلی پر از زغال سرخ‌شده با یک انبر بزرگ روی زمین کنار میز قرارداشت. دستیار پدرم بدون معطلی و خیلی عادی با گاز انبر یکی از ناخن‌های پای آن مرد را کشید خون از جای ناخن فوران زد. مثل اینکه مرد بیهوش بود یا دردش نمی‌آمد. چشمان بی‌فروغش را توی چشمان پدرم زُل کرده بود. (۹۷ تا ۱۰۱)

در این‌جا حالت راوی کابوس‌گونه می‌شود. احساس می‌کند که ناخن خود

را کشیده‌اند، صدای وی در گلویش خفه می‌شود. با تمام وجود درد می‌کشد، خون از جای «ناخن کشیده‌اش» بیرون می‌زند. سپس شکنجه گران زغال مشتعلی را بر جای ناخن کشیدهٔ محکوم می‌کشند. صدای جلز و ولز بلند می‌شود. بوی گوشت سوخته می‌آید. مرد بیهوش می‌شود و پدر راوی لیوانی پر از آب به صورت مرد می‌پاشد و سپس با مشت به شدت او را مضروب می‌کند. آن مرد دردی حس نمی‌کند امّا راوی حس می‌کند که دندان‌هایش کنده شده، خون زبان و لبهای بریده‌اش شور است. شکنجه‌گر به چپ مرد مشت می‌کوبدو پس از ضرب و جرح بسیاری که بر او وارد می‌کند، برایش تصمیم دیگری می‌گیرد:

شاگرد پدرم یکی از بازوهای مردرا به‌طور عمود بر سینهٔ وی نگاه می‌داشت. بعد چهارپایهٔ بلندی را جلو آورد. بازوهای او را به یکی از پایه‌های چهارپایه طناب پیچ کرد. به‌طوری که دست او از مچ به بالا بر روی سطح چهارپایه قرارگرفت.

پدرم انگشت نشانه‌اش رابه لبهٔ ساطور کشید، تیزی آن را امتحان می‌کرد. شاگردش جست و روی سینهٔ مرد نشست. پدرم ساطور را بالا برد و با تمام قدرت روی مچ دست او فرود آورد. فریاد او و من به هم آمیخت و من افتادم و دیگر چیزی نفهمیدم.(۱۱۱ و ۱۱۲)

راوی بیهوش شده تا مدتی بیمار و بستری می‌شود. خود نمی‌داند زنده است یا مرده. شش‌ماه در میان مرگ و زندگانی دست و پا می‌زندو کابوسهای او سراسر پر از منظره‌های شکنجه و قطع عضو است. او به تدریج بهبود می‌یابد، مادرش را از دست می‌دهد، با پدرش بیگانه می‌شود. مدتی بعد زمان خان می‌میرد و پدر راوی از ترس انتقام مردم همراه با راوی شبانه به شهر میانه می‌گریزد و در این‌جا چوبدار می‌شود. مردم میانه و حوالی آن از پیشینهٔ پدر راوی بی‌خبرند و او سالها به کار چوبداری می‌پردازد و گله گوسفندها را به

شهر برده و می‌فروشد. راوی که هنوز دچار حالات کابوس می‌شود و می‌کوشد راز محکوم شدن آن مرد محکوم را دریابد و از پدر می‌شنود که:

آن مرد از رعایای زمان‌خان بود. قلدر و گردن‌کلفت بود. میان مردم قریه محبوبیت زیاد داشت. از پرداخت سهم ارباب خودداری می‌کرد. عده‌ای از کشاورزان نیز دورش را گرفته بودند و حمایتش می‌کردند. ارباب از او دل پُری داشت. من نیز همینطور بودم. مشروطه پیش می‌آمد. ارباب خبر شد که او با انقلابی مشروطه [خواه] در تماس است و به نفع مشروطه‌خواهان تبلیغ می‌کند... در ظاهر اتهامش دزدی بود ولی در حقیقت مشروطه‌خواه بود. لحظاتی را که در زیر شکنجه قرارمی‌گرفت به عوض التماس می‌گفت: من از مردن نمی‌ترسم. بکش و راحتم کن جلاد! (۱۴۴ و ۱۴۵)

به‌روایت ابوتراب ملکیان نویسندهٔ داستان، پدر راوی نیز قسر درنمی‌رود. روزی که با پسرش برای فروش گوسفندان از میانه به تهران با قطار باری سفر می‌کند، در یکی از ایستگاه‌های بین راه پیاده می‌شود و به سبب بی‌توجهی زیر قطار راه‌آهن می‌رود و به‌طور فجیعی جان می‌سپارد. کتاب، رُمان ساده‌ای است و طرح داستانی آن مسطح (تخت) (flat) است. راوی داستان که از نوجوانی دچار کابوس و وحشت شده، حالات فرا واقعیت را می‌آزماید و در این صحنه‌ها متأثر از «بوف‌کور» هدایت است. او در واقع در روایت خود، حالتی «سوررئال» را در دل ماجراهای واقعی قرار می‌دهد تا ماجرای مرد محکوم و ستم خان و جلاد وی را پررنگ‌تر سازد.

از این داستان می‌توان به سوی رُمان «چراغی بر فراز مادیان کوه» رفت که آن نیز طغیان روستائی مردی را بر ضد دستگاه خانخانی به نمایش می‌گذارد. ماجرای داستان ساده است.

مرد روستائی به نام «چراغ» ـ که پدرش را خان‌ها کشته‌اند ـ و ارباب ده می‌خواهد قطعه زمین مرغوب او را تصرف کند ـ طغیان می‌کند و مادیان کوه را

سنگر رزم خود قرار می‌دهد. او دیگر آن «چراغ» روستائی ساده نیست، مشعلی است بر فراز کوه در نبرد روستائیان با خان‌های مالک. روستائیان به گرد او جمع می‌شوند و در صحنه‌ای پیرمردی به او می‌گوید: یاغی اگر یاغیه نبضش با نبض مردم می‌زنه. تو که دزد سرگردنه نیستی،ها؟ خون یاغی اگر بریزه، مادر ما زمین از خونش آبستن می‌شه و هزار تا بچه مثه اون می‌زاد. (ص ۱۳۱)

سرانجام «چراغ» در نبرد از پای درمی‌آید ولی در پایان کار نیست و مردمی که در وجود او، زیر شلاق بیداد طغیان کرده‌اند، راه او را ادامه می‌دهند، دو تن از یاران چراغ، نصرت و رشید برای پررنگ‌تر کردن شخصیت او ساخته شده‌اند. نویسنده از چراغ، قهرمانی شکست‌ناپذیر می‌سازد. او در مرگ نیز همچنان پیروز است امّا به‌نظر می‌رسد که پهلوانی است منفرد و رابطه‌ای را که باید یک انقلابی با مردم داشته باشد ندارد.

رُمان آذرستان (۱۳۷۵) محمدعلی علومی نیز به روال قصه‌های رئالیسم اجتماعی و به تقلید از کلیدر دولت‌آبادی نوشته شده است. رویدادهای داستان در کرمان و در آغازهای حکومت رضاخان سردار سپه (بعد رضاشاه) می‌گذرد و نویسنده حادثه‌ای جزئی را پایه و مایه قیامی روستائی و عشیره‌ای کرده است. به فرمان صمصام‌خان دختر مشهدی شهباز (فرنگیس) را می‌ربایند تا به سرپرستی جونز انگلیسی هدیه کنند. ابراهیم از جوانمردان شهر برای واپس گرفتن دختر به‌خانه‌ی خان می‌رود و بین او و خان جدال درمی‌گیرد. ابراهیم و صمصام به روی یکدیگر تفنگ می‌کشند و هردو کشته می‌شوند.

مرحلهٔ بعدی داستان، نبرد و جدال علی برادر ابراهیم با ضرغام برادر صمصام است. مادر ضرغام دست بر سر پسر نوجوانش می‌گذارد و می‌گوید:

میان ما و طایفه‌ی آن آدمکش، آن بی‌رحم نهر خون جاری است. دریائی

از خـون جـاری است. ضـرغام، انـتقام پسـرم را بگـیر. یک بـه یک آن‌هـا را بکش...(۲۲)

علی و همراه او عباس به پیروی از شیخ نسیم از دوستان کلنل پـیان که به کرمان تبعید شده و در کار قیام دیگری است، انبار غلهٔ یهودی ثروتمند «میرزا سلامت» را بین مردم فقیر تقسیم می‌کنند. در ایـن هـنگامه پاسبانی مـجروح می‌شود و شیخ‌نسیم و «قیام‌کنندگان» به بیابان می‌گریزند و مدتها از این کوه و دشت به آن کوه و دشت می‌روند تا سرانجام حکومت کرمان به فرمان رضاشاه و سرپرستی جونز چهار نفر «قیام کنندگان»: شیخ نسیم، علی، عباس و ادشیر را که بـه ایل طـهمورث از خـویشان عـلی پـناه آورده‌انـد، مـحاصره مـی‌کند. چادرهای ایل را به آتش می‌کشند، در این هنگامه عباس، عـلی و گـروهی از ایلاتی‌ها کشته می‌شوند و غائله می خوابد.

بیشتر رویدادهای این رُمان مصنوعی یا تحریف تـاریخی است. در مـثل قیام کلنل پـیان قیامی مذهبی وانمود می‌شود. سیدضیاء و رضاشاه همزمان با هم حکومت می‌کنند در حالی که سیدضیاء فقط سه ماه نخست وزیـر کـودتا بود و بعد سردار سپه زیر پای او را روفت و خود چند سال بعد بـه سـلطنت رسـید، و معتمد الملک از اشراف شهر در برابر خوانین قد علم می‌کند یا دختر خود آذر را به علی (خان!)، مهتر اسب می‌دهد و اردشیرخان تـحصیل کـرده عثمانی و فرانسـه و لیبرال زیر تأثیر افکـار شـیخ‌نسیم بـا قـیام‌کنندگان هـمراه می‌شـود و در همان زمان از قنسول انگلیس در کرمان برای خـرچینی هزار پوند پیش‌مزد دریافت می‌کند! و عجیب‌تر اینکه او این پول هنگفت را از ترس علی و عباس در زیر بوته‌ای در بیابان قایم می‌کند با اینـکه دیگـر هـیچ امـیدی بـه بازیافتن آنها ندارد. قصه قصهٔ عقاید، مصنوع و قصهٔ فقرنگاری است افزون بر این قیام چهارنفرهٔ شیخ نسیم و دیگران هیچ زمینه‌ی اجتماعی ندارد چـرا کـه هیچ‌کس به قیام یاد شده نمی‌پیوندد امّا به‌نظر نـویسنده ایـن قـیامی است کـه

سراسر کرمان را دربرگرفته و حتی رضاشاه را نیز به هراس افکنده است. شیخ‌نسیم رهبر قیام نیز شهرت جهانی دارد:

هنری براون (سرکنسول انگلیس) پاکت را به سوی اردشیر لغزاند و گفت: اینها به احتمال زیاد قصد شورش دارند. الان به صلاح ما نیست که کاری بر ضد شیخ‌نسیم انجام بدهیم. در همه‌جای دنیا(؟) شیخ‌نسیم خراسانی دوست کلنل‌پسیان را کمابیش می‌شناسند. حتی در انگلستان و ایرلند هم دوستدارانی دارد. (۳۰۷) امّا عرصه‌ی قیام به این مهمی که رهبرش یک سیاستمدار مشهور جهانی است، از حدود چند بیابان وشمارش از چهار نفر تجاوز نمی‌کند و از میان آنها هم یکی خبرچین است (اردشیر) و دیگری نه اهل قیام است و نه از هدف مبارزه چیزی می‌داند (عباس) و در زمانی که قیام‌کنندگان در هچل می‌افتند، سیمائی از این دست دارد.

عباس‌آقا سر بر شانهٔ علی‌خان هشت و آهسته، شکسته، بسته، بغضناک گفت: هم الان برمی گردم. تاب تحمل این نگاه‌ها را ندارم. تمام شد... ولیکن راست می‌گوید شیخ‌نسیم. اگر موادی داشتم خوب بود. یکبار به خانهٔ خانی رفته بودم برای گلکاری، غروب از اتاق خودمان، صدای تار برخزید. آن‌قدر گرم، آنقدر عجیب که دل سنگ هم خوش خوش آب می‌شد. رفتم و جائی که کسی نباشد نشستم و میر گریه کردم... آن ساعت که به سوی پاسبانها تیر انداختم ترسیدم و گفتم که خدا کند طوری‌شان نشده باشد. گوسفند نذر عباس علی کردم. از خودم بدم آمد. بیزار شدم از خودم... (۳۷۳)

نویسنده برای موجّه جلوه دادن باورهای خود صحنه‌هائی مانند صحنه‌های رُمان جادوئی امثال مارکز را نیز به قصهٔ خود افزوده است و از این قسم است پرسه‌گری‌های روح ابراهیم در خانه وگورستان، پدیدار شدن شبح آگنوک دلقک دیوانه در کوچه و بازار پس از آنکه به تیر ضرغام کشته شده و مراسم عرومی آذر (دختر معتمدالملک) و علی‌خان در گورستان به خواست

روح ابراهیم و پیدا شدن درویش عجیب به نام ملنگ‌شاه که در پنهان مأمور دولت انگلیس است در حول و حوش قیام‌کنندگان و در ایل طهمورث و صحنه‌هائی که اسبی سفید و رمزآمیز به‌دست علی‌خان رام می‌شود، و صحنه‌ای که ضرغام می‌خواهد جسد مادر مرده‌ی خود را به شیری بدهد و دست جسد را می‌برد. (شیر را جونز انگلیسی به او هدیه داده) و از این قبیل رویدادها که اگر به صورت هنری ترسیم شده بود امکان داشت راهی به دیهی ببرد. بین این رویدادها صحنه‌ی عروس آذر و علی درگورستان تا حدودی خوب پرداخته شده:

شهابی عظیم از سینهٔ آسمان سیاهناک گورستان گذشت و دشت روشن شد. خشاخش وزش باد از دشت برخزید و دو لخی نفس‌گیر برآمد. باد تند شد. تندباد خاک بویناک گورستان را برمی‌داشت و درهم می‌پیچاند. باد با زوزه از سرو روی شیخ‌نسیم و علی‌خان می‌گذشت و نفس‌شان را بند می‌آورد. هردو نفس بریده بی‌تاب هراسیده سری می‌جنباندند... تندباد گذشت... ابراهیم در بالای تل در پرتو آبی ماهتاب ایستاده بود و رخت آبی رنگ به بر داشت.

شیخ از معتمدالملک کبریت استاند و چراغ گیراند و آن را بالای گور گذاشت. همه سر مزار نشستند و بی‌بی تابنده میوه و شیرینی دورگرداند و به رسم طایفه‌شان سیبی سرخ و درشت از میان میوه‌ها برداشت و بر آن دعا خواند و دمید و سیب را بوئید و بوسید و به آذر داد تا عروسش پسر بزاید. (۲۳۷ تا ۲۳۹)

ویژگی دیگر قصه، صبغهٔ گویش محلی آنست.

اشتر سفید گردن تاب داد و نگاه به پلاس غرید. پیرزن جلد به در رفت و بر اشتر نشست. اشتر سفید باز نعره زد و به سنگینی از جا برخزید و با پیر زال بر پشت، شتابان به میان بیابان دوید. شیخ و دیگران نیز جلد از پلاس بدر

آمدند. اشتر در بیابان هلک‌هلک می‌دوید و دور می‌شد. (۳۳۷)

در «رقصندگان» (۱۳۷۵) امین فقیری به قرارگاه چادرنشینان رمه‌دار می‌رویم. داستان دو بخش جداگانه دارد (زندگانی اخترخانم در شهر و زندگانی شوربختانهٔ باران و خانواده‌اش در عشیره) که با ملاطی سست بهم پیوند یافته است. در عشیره بزمرگی و قحطی آغاز می‌شود. باران نمی‌فهمد چه پیش آمده و چراگوسفندان و بزها دسته‌دسته می‌میرند. در آغاز داستان او را فراز کوه می‌بینیم که به‌طور عجیب و به شیوهٔ جادوئی می‌رقصد تا باران بیاید و باقیماندهٔ گله از تشنگی، گرسنگی و مرگ نجات یابند ولی کار او بی‌حاصل است. سرانجام خشکسالی او را ناچار می‌سازد میخ چادرش را بکند و به شهر بیاید و گوسفندهایش را برای فروش به شهر بیاورد. بهمن پسر او در شهر درس می‌خواند و او نیز دچار مشکلات بسیاری است از جمله ناچار است در خانهٔ جهانگیر پسر رئیس خانواری عشیره‌ای و در اتاق او زیست کند. جهانگیر باربر فرودگاه است و زن او «عزیزه» از مهاجران جنگی، خواهان زندگانی اشرافی است و این دو هر روزه باهم می‌ستیزند و بهمن زیر این دو سنگ آسیا فشرده می‌شود.

باران گوسفندهایش را می‌فروشد و پول فروش آنها را در دستمال می‌پیچد. ناگاه موتورسواری دزد (پسر اخترخانم) از گرد راه می‌رسد و سرمایهٔ باران را می‌رباید. مردم خیرخواه عشیره‌ای در خانهٔ «زکی‌خان» گرد می‌آیند و مبلغی پول جمع می‌کنند و به او می‌دهند تا وی بتواند خود را به گرمسیر برساند. زکی‌خان نیز به او می‌گوید در شهر بماند و گلهٔ وی را سرآوری کنند. باران سرمایه باخته و خوار و خفیف شده این پیشنهاد را نمی‌پذیرد و شهر را ترک می‌گوید... بهمن نیز که از اقامت در شهر بیزار شده سر در پی پدر می‌گذارد.

در «رقصندگان» ـ آنجا که وقف توصیف زندگانی، کامیابی یا شوربختی

مردم عشیره است ـ داستان روالی طبیعی دارد و ما در این زمینه صحنه‌های موثر می‌بینیم. دشت بی‌آب و علف شده و گوسفندان از بین می‌روند. عشیره در حال نابودی است. باران که از خشکسالی و فقر به جان آمده سگ گله، اشکی، را می‌بیند. سگ با اکراه استخوان گوسفندان بسمل شده را می‌خورد: «از صدای جویدن استخوان‌ها زیر دندان‌های «اشکی» بوی ناله و اشک می‌آمد. باران اندیشید که منهم به سگ سیاه و سفیدی مانندم که استخوان‌های [گوسفندان] گله را یکی‌یکی می‌جود.» (۱۳) طرح داستانی «رقصندگان» و کوچ باران به شهر در سه مفصل (بندگاه) اشکال دارد: قرار و مدار باران و اکبر رانندهٔ کامیون برای آوردن گوسفندان به شهر. طول و تفصیل این بخش سیر داستان را کند کرده است، هم‌چشمی پنهانی آب ناز و رخساره (رخساره می‌خواسته زن باران شود) در ساختار داستان جا نیفتاده، خودداری باران از دیدن بهمن و راه‌افتادن بهمن در پی پدر به سوی گرمسیر. باران چرا به شهر می‌آید؟ بهمن چرا در شهر درس می‌خواند؟ خوب، وضع جدیدی پیش آمده. شهر بزرگ شده و گله‌چرانی به شیوهٔ کهن دیگر صرفه‌ای ندارد. پس فکر تازه‌ای باید کرد، راه و روش دیگری در کار باید آورد امّا باران و بهمن به جای استقبال از رویدادهای جدید به آن پشت می‌کنند و راهی گرمسیر می‌شوند تا باز همان دائره معیوب را بپیمایند.

آتش بدون دود (۶۰-۱۳۵۹) نادر ابراهیمی داستان طولانی نقلی بر بنیاد افسانهٔ کهن ترکمنی پرداخته شده: «عشق گالان اوجان از قبیلهٔ یموت و سولماز اوجی از قبیلهٔ کوگلان، افراد دو قبیله را گرفتار دوری مرگبار می‌کند [جنگ، صلح، جنگ] امّا سرانجام عامل وحدت دو قبیله می‌شود» (صدسال داستان‌نویسی، ۲/۱۹۳) در انتقاد از این داستان طولانی نوشته‌اند که: قصه‌ای است که به ادعای نویسنده قرار است تاریخ خلق ترکمن باشد امّا قصه در حدّ کردارهای بی‌ربط، حرکات گسسته، جمله‌های حکیمانه تئاترهای مرکز شهر

باقی می‌ماند و هیچ سندی از زندگانی ترکمنها بدست نمی‌دهد. (مجلهٔ چراغ، ص ۱۵۵، بهار ۱۳۶۱)

**ایدهٔ مبارزهٔ دهقانی...**

این رُمانتی‌سیسم انقلابی هم در «چشمهایش» و «گیله مرد» علوی دیده می‌شود هم در «کلیدر» دولت‌آبادی و «شادکامان درهٔ قره‌سو» افغانی. یوسف‌خان رُمان «سووشون» هم قهرمانی منفرد است و چیزی از او به همسرش «زری» رسیده است که پس از کشته‌شدن شوهر و زاری بر مرگ او، قد راست می‌کند و می‌گوید:

می‌خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم امّا حالا با کینه بزرگ می‌کنم. به‌دست خسرو تفنگ می‌دهم. (۲۵۴)

این رویکرد ستیزه‌جویانه به قضایا اساساً رویکردی حماسی است. هم در اعصار قدیم بوده است هم در اعصار جدید بوده و هست. نمونهٔ کهن آن را در ایران قیام کاوهٔ آهنگر است.

قهرمان‌های نمایشنامهٔ «راهزنان» و «ویلهلم‌تل» و «مادر» گورکی و «جان شیفتهٔ» رومن‌رولان و «پاشنهٔ آهنین» جک‌لندن و «در نبردی مشکوک» جان‌اشتاین‌بک نیز در همین سمت و سو می‌پویند. این قهرمانان اسطوره‌ای و ملی نمونهٔ نوعی خود را در مثل در پیکرهٔ پرومته یا کاوه یا اسپارتاکوس متبلّور می‌سازند و می‌توانند قهرمانی منفرد باشند (پرومته) یا قهرمانی که کردارش تبلور زندگانی گروه یا قوم یا ملت است. گفته می‌شود که عصر این‌گونه قهرمان بسر آمده و قهرمانانی از قسم دیگر پدید آمده و می‌آیند. برشت در «زندگانی گالیله» و از زبان او آورده است که «شوربخت جامعه‌ای که در پی قهرمان است» و دیگران هشدار داده‌اند که قهرمان و مظلوم امروز ممکن است حاکم و بیدادگر فردا بشود. اما مایهٔ اصلی ستیزه و نبرد قهرمانی چیزی است از این دست:

چالش بی‌امان بشریت عدالتخواه، آرمان‌جو... پایان‌نیافته و نخواهد یافت... خواهیم شنید که زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آید. (نقد کتاب، مشهد، ۳۴، اردیبهشت ۱۳۷۴)

امّا این نیز ممکن است که قهرمانی که قوم به او دلبسته است واقعاً قهرمان نبوده باشد، و در ستیز بر ضد طبقهٔ حاکم زمانی کوتاه با قوم همگام شود. بر پایهٔ این استدلال، یوسف‌خان نه قهرمان قوم بلکه نمایندهٔ سرمایه‌داری ملّی با مالکیت ارضی بومی است:

یوسف از بیگانه بیزار است چرا که می‌داند بیگانه در سرزمین او به غارت آمده است، غارت آنچه او بر آن مالکیت دارد. غارت محصول کار و رنج بی‌پایان انسان دهقانی بر زمین که همهٔ آن در اختیارش بوده است. اکنون می‌داند که تنها نمی‌تواند بیگانه را از شهرش براند. او می‌داند آنکه محصول می‌آفریند کار پربرکت دهقان روی زمین است نه مالکیت، و تنها کسی که می‌تواند بیگانه را از زادبومش جارو کند هموست... و می‌داند که اگر بیگانه حاکم شود او دیگر امتیازهای پیشین را نخواهد داشت و نمی‌تواند به آقائی ایلی خود ادامه دهد... یوسف خشمگین از قدرت حاکم بر شهرش امّا هراسی دوچندان نیز از آنهائی دارد که دهقان او هستند... به ایستادگی در برابر زینگر، افسر هندی، حاکم و خان کاکا می‌ایستد به نبردی با شهادت. (همان ۴۰ و ۴۱)

نیز می‌گویند: زری همسر مردی مالک است و عواطف و باورهای نیک او نباید اشخاص انقلابی را فریب بدهد و «پز انقلابی می‌دهد و می‌خواهد که تفنگ زنگ زدهٔ فئودالی را بدست فرزند خود بدهد که به سینهٔ دشمن «سرمایهٔ» خارجی شلیک کند و او هرگز چنین نخواهد کرد به دو دلیل: نخست آنکه سرمایه‌داری بومی هم در آن زمان و هم‌اکنون که سرمایه‌داری فراملیتی و عام شده گریزی ندارد جز آنکه با سرمایه‌داری کلان همگام و شریک باشد و دوم آنکه زری صرفنظر از احساس پاک و شریف واقعی‌اش، اجازه ندارد که

بیرون از چهارچوب مناسبات خانوادگی کاری انجام دهد. ارباب بامعرفتی بود بر دوش برده‌ای سوار و از بینوائی برده سخن می‌گفت و از او به نیکی یاد می‌کرد ولی حاضر نبود از شانهٔ «مال» خود پائین بیاید، پس یوسف‌خان شبه‌قهرمان است و فتوحی شخص دیگر داستان سووشون، قهرمان. (همان ۳۵) زیرا اگر فتوحی به میدان گام می‌گذاشت زمین را بین دهقانان تقسیم می‌کرد، همانطور که هرمز و خسرو می‌گویند او دهاتی‌ها را به شورش وامی‌دارد(۲۵۲) و در بوشهر جاشوها را تحریک می‌کند(۲۶) تفاوت بارز فتوحی و یوسف در این است که یوسف نمی‌تواند از خود سلب مالکیت کند و از امتیازهای طبقاتی خود بگذرد و فتوحی می‌داند که انقلاب کار همگانی زحمتکشان است و سلب مالکیت ازصاحبان قدرت. (نقد کتاب، همان ۴۱).

می‌بینیم که این مسائل مربوط به دهه‌های سی تا پنجاه است، دوره‌ای که مایهٔ اختلاف بین گروه‌های معتدل و ملی و گروه‌های چپ غلیظ بود و تفکر سیاسی به گرد مبارزه می‌چرخید. اتفاقاً هردو گروه نمی‌توانستند دریابند راه‌های دیگری نیز وجود دارد و در سیر کار خود به این‌جا می‌رسیدند که «بدست خسروها تفنگ بدهند»، شاید اگر می‌دانستند که دکارت وگالیله هرگز تفنگ به‌دست نگرفتند و در اروپا بزرگترین تحول فکری را بوجود آوردند، کار رویّه دیگری به خود می‌گرفت.

ایدهٔ مبارزهٔ دهقانی در «شادکامان درهٔ قره‌سو» نیز در همان جوّ فکری دهه‌های پس از شهریورماه ۱۳۲۰ گسترش می‌یابد. شخص عمدهٔ کتاب، بهرام پسر معمار معروف شهر کرمانشاه است که همراه پدر به ده می‌رود. معمار باید به فرمان مالکان بزرگ سدی بر رود قره‌سو ببندد. سپس دختران مالک (سروناز و فروهید) به روستا می‌آیند. بهرام و سروناز عاشق هم می‌شوند و از این پس ماجرای زندگانی و روابط ایشان بر کتاب سایه می‌افکند. بهرام پنهانی با سروناز ازدواج می‌کند و به ترغیب او به تهران می‌رود و در کارخانه‌ای به کار

می‌پردازد بعد سروناز نیز به تهران می‌گریزد و به بهرام می‌پیوندد امّا بهرام به‌سبب کار طاقت‌فرسا می‌میرد و پدرش به گدائی می‌افتد.

ماجرای عاشقانهٔ بهرام و سروناز رُمانتیک، احساساتی و مصنوعی است. در واقع نویسنده خواسته است ماجرائی عاشقانه را در دل واقعیت زندگانی روستائیان دورهٔ فئودالی بگذارد و طرح داستانی او به اندازهٔ همان مسائلی که در زمینهٔ طرز روابط مالک و دهقان پیش می‌کشد کهنه و فرسوده است:

این شور عشق نیست، خروش عشق است. آیا او که طنطنهٔ ماهور را با یک ساز شکسته چنین خوب از عهده برآمد، دشتی روح‌انگیز این خوانندهٔ یکتای ایران یا چکاوک تاج را با همان قوت و درک عاشقانه از عهده برنخواهد آمد. من درهم‌ریختگی و عظمت و چکاچاک دلیران را دوست دارم اما اینک که او را یافته‌ام ـ آه فرهاد ـ افسوس که تو در مازندران املاکت را پس خواهی گرفت. (۴۴۶)

از این عبارتها در کتاب زیاد است اما گاهی توصیفها و عبارت‌پردازی‌های افغانی سخت مضحک می‌شود.

طرح واضح صورتش آثار نقاشان بعد از رونسانس را به خاطر می‌آورد و نگاه‌های پر روح و سرشار از نجابتش دریچه‌های قلب را می‌گشود.(۵۰)

شنیده‌ام که ابن‌بطوطه در کتاب خود به اصفهان که رسیده خربزهٔ گرگاب را رها کرده و از زردآلوی آن صفحات تعریف نموده است. پس نباید شکی داشت که بهترین میوه‌هاست. یکی از خواص مهم آن هم این است که بعد از خوردن بلافاصله شکم باد می‌کند و برای رفع آن آدم عوض آنکه بخواهد دل به بیکاری بسپارد مجبور است برخیزد و به کار و کوشش بپردازد.(۱۴۳)

داستان، نخست با وصف زندگانی روستائیان و استاد معمار و پلی که باید بر قره‌سو زده شود، و بیگاری روستائی‌ها و ستم خان آغاز می‌شود و سپس کار به غلطک کار و بیکاری بهرام ساویر پسر استاد معمار و عشق او به سروناز

می‌کشد و نویسنده شرح کشافی در این زمینه می‌آورد و موانع وصل عاشق و معشوق را زیاد می‌کند تا صفحات کتاب به ۹۳۶ برسد. در جائی دیگر کدخدا و استاد معمار مشغول صحبت دربارهٔ سدّ و مسائلی از این دست هستند. ناگهان مردی به نام یاسم که کوره سوادی دارد و تیمه‌کور است، با نگاه ویژه‌اش دور و بر اتاق را می‌نگرد و با نوعی کم‌طاقتی دست روی زانو زده و می‌گوید:

پس اضافه تولید را چه می‌گوئید؟

کدخدا پاسخ می‌دهد:

اضافه تولید. اضافه تولید، شاید اگر پای رعیت در میان نبود و فرشتگان آسمان شبها می‌آمدند زمین‌ها را شخم می‌زدند، می‌کاشتند و درو می‌کردند او (سارابیک، خان مالک) بدش از اضافه تولید نمی‌آمد. (۲۲)

به‌رغم اطناب خسته‌کننده نویسنده، البته برخی از صفحات کتاب روان و خواندنی است و بعضی از اشخاص داستانی واقعی و جذّاب‌اند. یکی از چهره‌های صمیمی و واقعی کتاب، کوچک‌خانم مادر بهرام است و نویسنده در توصیف او مهارت به کار برده است. استاد معمار بعد از یک هفته غیبت به خانهٔ جدیدش می‌آید و کوچک‌خانم را سرگرم کار می‌بیند:

کوچک‌خانم با قالب سبکی و شور و شوقی که از ایام سعادت‌بار پیشین زندگیش نشان داشت، در خانهٔ جدید همه‌چیز را مرتب کرده بود. برای اتاقی که درهای شیشه‌دار بزرگ و تمیز داشت پشت دری‌های زیبائی با حاشیهٔ توری دوخته و زده بود... استادباشی یکه خورده و ایستاد: گفتی شک کود عوضی آمده باشد.(۴۵۳)

این زُمان که پس از «شوهر آهوخانم» نوشته شده نزولی را در کار افغانی نشان می‌دهد هرچند که او بعد در «شلغم میوهٔ بهشته» (۱۳۵۵) و کار بعدیش «دکتر بکتاش» به توفیق تازه‌ای در داستان‌نویسی می‌رسد.

«دختر رعیت» به‌آذین در اوج گرمای مبارزه‌های دههٔ سی چاپ می‌شود. این داستان نیز مانند «تنگسیر» چوبک و «سایه‌های گذشتهٔ» رحیم نامور، زندگانی گذشته‌ای نزدیک را به صحنه می‌آورد. در این‌جا البته گیلان صحنهٔ حوادث است:

احمدگل از رعیت‌های حاج‌آقا ابراهیم با دختر کوچکترش صغری به رشت و به خانهٔ حاجی می‌آید و دست خالی به روستا برمی‌گردد زیرا ناچار شده است صغری را در مقام کلفت احمدآقا برادر حاجی در شهر بگذارد و برود. دختر بزرگش، پیش‌تر به کلفتی خانهٔ حاجی مفتخر شده بود! صغری درخانهٔ احمدآقا بزرگ می‌شود و به همراه داستان او داستان دیگری در کار می‌آید و آن ماجرای ورود سربازان بیگانه به ایران در جنگ جهانی اول است. قحطی پیش می‌آید و کار و بار احمدآقا سکه می‌شود. در این هنگامه کشاورزان سر به شورش برمی‌دارند و گیلان در موج انقلاب فرو می‌رود. انقلابی‌ها انبار محتکران را مصادره و بین مردم تقسیم می‌کنند و بدکاران را کیفر می‌دهند. شایع است که احمد گل پدر صغری بین انقلابی‌هاست و روزی‌گذارش به خانهٔ حاج‌ابراهیم‌آقا می‌افتد. بانوی خانه به او می‌گوید:

خوب. حق نمک هیچ! اقلاً می‌خواستی گاه سری به دخترت بزنی.

احمدگل نگاهی به سراپای خدیجه افکند و به دست‌های کبود و انگشت‌های باد کرده‌اش خیره گشت، لبخند تلخی زد و گفت: آخر خانم... دست خالی بودم، دیگر دختر نداشتم که به کنیزی بیاورم.(۱۰۳)

از سوی دیگر صغری به سن بلوغ رسیده و صید مهدی پسر احمدآقا می‌شود. برخلاف آنچه در رُمان «شادکامان درهٔ قره‌سو» می‌بینیم که در این‌جا پسر کارگر دختر ارباب را تصرف می‌کند گرچه خود دختر با پای خود به نزد بهرام می‌آید و سرانجام این دو با هم ازدواج می‌کنند امّا در دختر رعیت، صغری از ترس و تطمیع، تسلیم مهدی می‌شود. آبستنی او از چشم بلقیس

بانوی خانه پنهان نمی‌ماند و او صغری را ناچار به سقط جنین می‌کند و سپس او را از خانه می‌راند. صغری به امید اینکه فصل تازه‌ای در زندگانیش آغاز می‌شود، خانهٔ ارباب را ترک می‌گوید. انقلابی‌های گیلان نیز شکست می‌خورند و عده‌ای از آنها در رزم از پای درمی‌آیند و چند تنی از آنها را نیز قوای دولتی برای عبرت دیگران، در رشت به دار می‌آویزند. صحنهٔ اعدام آن‌جا که «شیرعلی» قهرمان در پای دار فریاد می‌کشد: بچه‌ها نترسید! سنگر حق خالی نمی‌ماند» (ص ۱۱۴) حماسی و شورانگیز است.

البته اگر مدار جدال باشد گمان می‌رود که حق با شیرعلی است. امّا بعضی از نویسندگان در این‌جا به تردید دچار می‌آیند. آیا آنچه بدست آمده یا بدست می‌آید «پیروزی» است؟ آیا پرچم مبارزه بی‌وقفه دست بدست می‌گردد؟

آدورنو فیلسوف معاصر آلمانی می‌گوید: دیگر پس از واقعهٔ آشویتس نمی‌توان شعر نوشت. و نویسندهٔ رُمان «نسل از یاد رفته» (۱۳۶۰) باور دارد:

در درازنای سال‌های پس از دههٔ ۳۰، پرچم رزم و ستیز بر خاک افتاد، دست به دست نشد، از نسلی به نسل دیگر نرسید و در این عرصه پیوندی بین دو نسل سرنگرفت. پدران، ناکام و هراس‌زده به کنام خود خزیدند و جا خوش کردند و فرزندان، بی‌پشت و پناه در برهوت تنهائی و بیکسی نعره سردادند و به جستجوی راهی به هرسو نگاه کشیدند و هر کوره‌راهی را تجربه کردند. (نسل از یاد رفته، ناصر پورقمی، ۱۷، کتاب در سال ۱۳۳۷ نوشته شده است.)

همین نویسنده بیست سال بعد که شاهد خیزش تازه‌ای است به ادراک این واقعیت می‌رسد که کتاب از دید روشنفکری کم‌طاقت نوشته شده و بر آن است که همان فرزندان بازیگوش و تنها مانده اکنون در آوردگاهند و در همان حال حساب دیروز را از پدران خود پس می‌گیرند. گویا نویسنده به این نتیجه رسیده اکنون که قرار است حساب‌کشی شود، چه بهتر که پای پدران آن فرزندان به میان آید که دیواری کوتاهتر از دیوار ایشان نمی‌توان یافت و چه

بهتر که آنها را برای کتک خوردن دراز کرد.

همهٔ این حرفها و افکار «نقطهٔ عصبی دردناک» روشنفکری ماست که یا زنگی زنگ است یا رومی روم و نمی‌داند که پیش از جا درآوردن منار باید چاه کند و علاج واقعه قبل از وقوع باید کرد و هنوز نمی‌تواند بفهمد که با هیجان‌انگیزی به جائی نمی‌توان رسید و بنیاد تفکر اجتماعی اگر در زمینی سفت استوار نشود کار به سامان نمی‌رسد و مهمتر از همه اینکه:

خشت اول چون نهد معمار کج
می‌رود تا آسمان، دیوار کج!

برخی از رُمان‌های فارسی به مسائل مبارزهٔ اجتماعی یا جنگ پرداخته‌اند. کهن الگوی این داستان را می‌توان در قیام کاوهٔ آهنگر فردوسی، راهزنان شیللر، آگمنت‌گوته یافت. در قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم در اروپا از این قسم داستان‌ها زیاد نوشته‌اند، مادر گورکی، پاشنهٔ آهنین جک‌لندن، در بزدلی مشکوک‌جان اشتاین‌بک، داشتن و نداشتن همینگوی، چگونه پولاد آبدیده شد... همه وصف نبردهای اجتماعی یا انقلاب است. برخی از این داستان‌ها مانند «خوشه‌های خشم» جان‌اشتاین‌بک از دل رویدادهای معیّن برآمده و به صورتی که شکل گرفته است جنبهٔ تبلیغی ندارد یا کمتر دارد اما برخی دیگر جنبهٔ هیجان‌انگیزی دارد و متعلق به دوره‌ای ویژه است و به همین دلیل مانا نیست.

در دهه‌های ۵۰ تا ۷۰ نوشتن این قسم داستان‌ها رواج زیاد یافت و چون هدف نویسندگان آنها وصف مبارزه با حکومت شاه یا توصیف جنگ ایران و عراق بود، و رُمان گردونهٔ «پیامی سیاسی» قرارگرفت از مزایای هنری آن کاسته شد. پابلونرودا می‌گفت که «شعر سیاسی سرودن بسیار مشکل‌تر از سرودن انواع دیگر شعر است» و به شاعران جوان سفارش می‌کرد «تا تجربهٔ وسیعی در این زمینه بدست نیاورید، گرد سرودن شعر سیاسی نگردید.»

همین گفته دربارهٔ رُمان سیاسی نوشتن نیز مصداق دارد. هیچ قالب هنری را نمی‌توان گردونهٔ پیام ویژه‌ای قرار داد. هنر خودجوش است و خود باید از ژرفای وجود آدمی برآید. کسی که در صحنهٔ مبارزهٔ اجتماعی حضور نداشته یا میدان جنگ ندیده چطور می‌تواند از سوانح پرفراز و نشیب مبارزه و نبرد سخن گوید؟ و اگر قصد هیجان‌انگیزی و تبلیغ داشته باشد، کلاهش پس معرکه است. در بسیاری از رُمان‌های ما قصد نویسنده چنان بارز و صحنه‌ها به قدری مصنوعی است که حتی یک بار خواندن آنها نیز دشوار است، در حالی که آثاری مانند «جنگ و صلح» تالستوی یا «خانوادهٔ تیبو»ی روژه مارتن دوگار که در آنها ساختار هنر در جای خود قرار گرفته و نوع داستان حماسی است، برای همیشه تر و تازگی خود را حفظ می‌کنند.

در قصه‌ای که سخن از مبارزه و جدال (Agon) می‌رود، ما با حماسه سر و کار داریم که در اساطیر و در قصه‌های کهن و رُمانس‌های قرون وسطی جای نمایانی داشت. در حماسه دو پهلوان یا دو قوم با یکدیگر گلاویز می‌شوند و می‌زنند و می‌خورند تا کار به مصالحه یا نابودی یکی از طرفین نبرد بینجامد. تا زمانی که جدال و نبرد در کار است سخن گفتن از آشتی یااندوه و نومیدی خطاست و لحن طرفین نبرد سرشار از خشم و کینه‌جوئی است.

البته قهرمان اسطوره‌ای یا حماسی همچون پرومته یا کاوهٔ آهنگر چنان‌که در این دو می‌بینیم، می‌تواند پیروز باشد یا شکست خورده، اما حماسه‌سرا می‌خواهد به ما بقبولاند که قهرمان شکست خورده نیز زنده است و امروز نیز حضور دارد و در آینده نیز حضور خواهد داشت. «چراغ»، شخص عمدهٔ رُمان «چراغی بر فراز مادیان کوه» منصور یاقوتی و «شیرآهن» قهرمان رُمان «چراغانی در باد» (۱۳۶۸) احمد آقائی و خالد «همسایه‌ها»ی احمد محمود به‌دلیل ستیز با خان‌ها یا قدرت حاکم و شکست‌ناگزیرشان ستایش می‌شوند. اشتاین بک در رُمان «در نبردی مشکوک» می‌خواهد به ما بقبولاند که شخص

عمدهٔ این کتاب «برای رفاه حال رنجبران می‌رزمد» و می‌گوید که او «هیچ‌چیز برای خود نمی‌خواست.»

«شیرآهن» چراغانی در باد، که باربری ساده است، در عین فقر و شوربختی به همه کمک می‌کند و سپس به حزب و مبارزه می‌پیوندد. او هم دارای قدرت بدنی است و هم دارای قدرت معنوی. در مبارزه‌های خیابانی در صف مقدم است و در زمانی که پُتک بدست، فراز داربست سر و دست مجسمه‌ها را می‌شکند و به تصاویری مانند است که در مثل روس‌ها از کارگران انقلابی می‌کشیدند. او شبیه پل و لاسف «مادر» گورکی است و «فولادی آبدیده» شده است. رشادت، او مردانگی و قدرت بدنی او بر همه‌چیز نور می‌افکند. اما به‌همان اندازه که نویسنده در پرداخت چهرهٔ «شیرآهن» بیشتر می‌کوشد، شخصیت او ناپذیرفتنی‌تر می‌گردد. نویسندگانی که داستان‌های مبارزه‌جویانه و حماسی می‌نویسند، غالباً نمی‌توانند خود را از وسوسهٔ سیاه یا سفید بودن چهرهٔ آدم‌ها برکنار دارند چنان‌که «کامبیز» مبارزی که در یک درگیری مسلحانه کشته می‌شود، در رُمان دیگر احمد آقائی «شب گرگ» (۱۳۷۲)، و عفت، زن راوی همین کتاب سراپا دلیری و پاکی‌اند و محسن که به زن تجاوز می‌کند، تبلور زشتی و تبهکاری. کامبیز مانند ساروج سخت و مانند آینه صاف است (۴۳) او مردی است روشن و از کینه و خشونت بیزار اما چون بدی‌ها و کینه‌ها را مشاهده می‌کند کینه‌توز و انتقامجو می‌شود. (ص۷۷) او به جائی می‌رسد که درمی‌یابد دیگر جائی برای گذشت و عفو موجود نیست. «هرکسی باید سهم خودش را یکی‌یکی از روی زمین بردارد، سهم من این مرد مخنث بود، سهم تو شاید الاغی دیگر باشد.» آیا این واکنشی فردی است؟ یا نمادی از ستیز نیروی خوب بر ضد نیروی بد؟ اکنون سویهٔ دیگر قضیه را بسنجیم. در خانهٔ ادریسی‌ها ـ که در عشق‌آباد روسیه روی می‌دهد ـ مبارزان به پیروزی می‌رسند. نظم انقلابی، نظام کهن را ویران می‌کند و گروهی

از «قهرمان‌ها» (رفقا) به خانهٔ اشرافی ادریسی‌ها هجوم می‌آورند و خانه را تصرف می‌کنند و به هنجارهای اشرافی پشت‌پا می‌زنند. «قهرمان شوکت» زنی دلیر و با قدرت بدنی زیاد، رهبر مهاجمان، نشانه‌های اشرافی را می‌شکند و دور می‌ریزد و نشانهٔ ضربدر دیلم و اسکنه (داس و چکش) را بر پیشانی ساختمان نصب می‌کند. خانهٔ چند طبقهٔ ادریسی‌ها ـ که سرشار از آرامش بود و در آن آهنگ ملایم موسیقی طنین می‌انداخت ـ اینک پُر از فریاد نتراشیده و نخراشیده انقلابی‌هاست. دیگر آن آرامش یا بهتر بگوئیم گردگرفتگی، به گوشه‌ای خزیدن و غرق در خیالات و احلام شدن ساکنان خانه از دست رفته است. بانوی خانه زنی اشرافی است و پاسدار اشباح و تصاویر و دیوارهای عتیق. در جوانی به همسری قباد قهرمان درنیامد و فریفتهٔ ثروت شد و با دلمردگی ازدواج کرد. پسری زاد که بعدها از او وهاب در وجود آمد. لقا و رحیلا ـ دو دختر ـ فرزندان بعدی او بودند. اینها همه سرشکسته، مغموم‌اند و خود خانم ادریسی با دیدن وضع جدید به عمق شوربختی خود پی می‌برد:

چرا زندگی نکردم؟ زیر شیروانی زنگ زده و طاق‌های بلند ترک‌دار راه رفتم و خوابیدم و پوسیدم. گیرم سه تا بچه هم پس انداختم. (خانهٔ ادریسی‌ها، ۲۳۹)

زن‌های اشرافی خانهٔ ادریسی‌ها همه شوربخت و عاطل‌اند و تسلیم و قربانی:

لوبا، خانم ادریسی، و رحیلا هریک پذیرای تقدیر محتوم، نه پرتگاه‌ها را می‌شناختند نه ژرفای رنج، عشق و مرگ را. سلسلهٔ زنهای قریحه! نیلوفرهای سپیدی که بر سطح برکهٔ اجدادی می‌شکفتند و پس از مدتی می‌پژمردند.(۲/۷)

حالا شوکت قهرمان و قهرمانهای دیگر آمده‌اند و همه‌چیز را بهم ریخته‌اند و حتی در خانم ادریس، لقا و وهاب شوری انگیخته و دگرگونی‌هائی بوجود آورده‌اند.

پس عصر نوینی آغاز شده است و می‌توان امید داشت که نیلوفرهای سپید برکه‌های جامعه بشکفند اما نپژمرند.

داستان‌نویس اما در این‌جا به ما می‌گوید که کور خوانده‌اید. دگرگونی اوضاع به معنای خوب‌تر شدن آن نیست. در به همان پاشنه می‌چرخد. به زودی بین تازه رسیدگان جنگ قدرت درمی‌گیرد. قدرت‌طلبان مناصب مهم را در دست می‌گیرند و برای حفظ «ارزش‌های انقلاب» به تصفیهٔ «مُنحرفان» می‌پردازند. تزاری دیگر در کاخ کاملین می‌نشیند و بازی کهنهٔ حاکم و محکوم بار دیگر آغاز می‌شود.

گفته می‌شود که «مردم به نام تضادهای طبقاتی، ملی، نژادی، به جهت عقاید یا تأویل‌ها یکدیگر را کشتند و چون هر کشتاری به پایان رسید، بازماندگان دانستند که قانون بازی پوچ بود، بهائی که پرداخته شد سخت گران بود... این از اسارت، نابخردی و ناتوانی حکایت دارد اما این نکته همچنان باقی می‌ماند که چون خواستیم جهانی بخردانه، طبیعی و اخلاقی بسازیم، مجازات را به شکل‌های تازه‌ای به کار بردیم.»

جهانی بهتر ساخته شده امّا در خدمت چه کسانی است؟ در خدمت انسانهائی که فقط به کار و اندیشه خود اتکاء دارند؟ یا در خدمت کسانی که با بهره‌کشی و تکیه بر نیرو و اندیشهٔ دیگران زیست می‌کنند؟ جامعه‌ای که بر پاشنهٔ بهره‌کشی می‌چرخد نیز با بکارگیری اندیشه و خرد توانسته است به زندگانی خود ادامه دهد بنابراین «طبیعی و اخلاقی بودن» آن نیز به نسبت نحوهٔ زیست و سمت‌گیری انگیزه‌های ما تعریفی می‌یابند. (مُدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، بابک احمدی، ۱۳۷۳)

### شب گرگ یا شب گرگ‌ها؟

کامبیز داستان «شب گرگ» رنج می‌برد و تحقیر می‌شود و به راه مبارزه

می‌افتد. محسن بدی می‌کند و باید او را از میان برداشت زیرا که مظهر بدی‌هاست و «عفونت مجسم»، پس در صحنهٔ جامعه دو گروه رویاروی یکدیگرند و جدال ایشان ابدی است. سقراط می‌گفت نباید بیداد را با بیداد پاسخ داد. در انجیل‌ها آمده است که: «هرکس به رخسارهٔ تو سیلی زند سوی دیگر چهره‌ات را پیش‌آور» و حافظ ما گفته است: «با دوستان مروت با دشمنان مدارا.»

در واقع تصمیم‌گیری دربارهٔ گذشت یا انتقام بسیار دشوار است. انسان به جائی می‌رسد که بپرسد در حقیقت نیک کدام است و بد کدام؟ آیا همهٔ پاکی‌ها، خوبی‌ها و از سوی دیگر بدی‌ها و زشتی‌ها چهره‌ای یگانه دارند؟ ریشه کشتار، اسارت و ناتوانی مردمان در چیست؟ این تضاد طبقاتی، ملی، نژادی و... آیا قبائی است که سرنوشت یا عاملی دیگر برای انسان بریده است یا بلاهائی هستند که گروهی از آدمیان برای هم‌نوعان خود ساخته و پرداخته‌اند؟ (مدرنیته، همان، بخش نخست)

اینها پرسش‌هائی است که باید به بحث گذاشته شوند ولی مسلم آن است که نویسندگان ما غالباً در توصیف مبارزان و قهرمانان و مخالفان ایشان، به راه افراط می‌روند. در آثار ایشان یک‌سواندیشی و هیجان‌انگیزی، جای ژرفکاوی و تفکر نشسته است.

در «رُمان کبودان» (۱۳۷۵) حسین دولت‌آبادی، بیکاران و آوارگان برای یافتن کار رو به سوی بنادر خلیج‌فارس می‌آورند. اما در سیر خود سرزمینی که ایشان را آسایش و پناه دهد، نه به توفیق بلکه به ناکامی می‌رسند. کار می‌کنند، عرق می‌ریزند، و همهٔ چیز خود را از دست می‌دهند و فرسوده و نومید برجای می‌مانند. وقایع فرعی زیاد کتاب در پیرامون وجود «تراب» شخص عمده و محوری آن می‌چرخد و هرجا سر و کلهٔ او پیدا می‌شود، پیوستگی و وحدت بوجود می‌آید. تراب شخصی است آگاه و می‌تواند رهبری دیگران را

به عهده گیرد. اما خود او نیز درگیر تضادهای شدیدی است و از این‌رو از سیر رویدادها سر می‌خورد و به آن سوی خلیج می‌رود و غیبت او دیگران را سست و نومید برجای می‌گذارد.

توصیف‌های کتاب ـ چه توصیف اشخاص چه توصیف طبیعت ـ در برخی موارد تازگی دارد و مؤثر است:

دریا هموار وصاف مانند آینه‌ای بی‌سر و ته، همهٔ رخسارهٔ آسمان را به خورشیدی می‌نمود و درست پیدا نبود که دریا خود را در آسمان می‌دید یا آسمان خود را در دریا. خورشید ازنیمهٔ راه گذشته بود و رو به جنوب می‌رفت و آفتاب ملایم می‌تابید و آب درنزدیکی ساحل آن‌قدر زلال و بی‌رنگ بود که می‌شد صدفها و سنگریزه‌های خوش‌رنگ کف دریا را و ماهی‌های کوچک را که در آب گرم می‌غلطیدند و بازی می‌کردند دید. (۵۹۰ و ۵۹۱)

اشخاص این داستان همه سیه‌روزند چه آن‌که می‌زند، چه آن‌که می‌خورد، «چدنی‌ساز» پس از کار طاقت‌فرسا به خانه می‌آید و می‌خواهد استراحت کند اما در اینجا نیز از آرامش خبری نیست. اختلاف او و اکرم حتی در اتاق خواب نیز خود را نشان می‌دهد. این دو بهم زخم زبان می‌زنند و با دشنام و طعنه یکدیگر را می‌آزارند:

دیگه گول این حرف‌ها را نمی‌خورم. ده ساله داری به من دروغ میگی... خیال می‌کنی بازم باور می‌کنم؟ نه نمی‌تونم. به اینجام رسیده. دلم باد کرده، یه روز به همه میگم، سرمو تو چاه می‌کنم و داد می‌زنم: اسکندر شاخ دارد.

دست و پای «چدنی‌ساز» سست شد. مُخش زنگ زد و رنگش پرید و زیر لب گفت: زنیکهٔ بی‌حیا.

اکرم جیغ زد: یه عمر سنو عذاب دادی.

چدنی‌ساز از بیخ لرزید و خواباند زیر گوش زن و غرید: بی‌حیا.

ـ تو کوچه جار می‌زنم. جار می‌زنم. می‌رم!

رو به در خیز برداشت... مرد گیسهای کوتاهش را گرفت و خواباند زیر مشت و لگد و با تسمه افتاد به جانش... می‌زد و به خودش می‌پیچید... از صدای داد و بیداد و هق‌هق گریه و ضربه‌های پیاپی که فرود می‌آمد، بچه‌ها از خواب پریدند و صورتهاشان را به شیشهٔ پنجره چسباندند. زن در یک نگاه چشمهای پر از اشک آنها را دید و دلش از درد لرزید و خاموش شد. (۲۴۲)

این جنگ خانوادگی تمام عیاری است و سوگنامهٔ واقعی که نمونه‌های دیگر آن را در «هجرت سلیمان» محمود دولت‌آبادی و «قمر در عقرب» هوشنگ عاشورزاده دیده‌ایم، و این مشکل در «شوهر آهوخانم» افغانی و حتی در «سووشون» سیمین دانشور مکرر می‌شود.

«تراب» که انسانی فداکار و صمیمی است و به همه کمک می‌کند و یار درماندگان است، خود زیر بارگران مصائب روزگار از پا درمی‌افتد و به زودی احساس می‌کند که درد او را درمانی نیست. او که شاهد حملهٔ ناخدا به زنی غشی و روسپی است، از این بدکاری‌ها در شکنجه است:

حال غریبی داشت. دلش می‌خواست یک گوشه کز کند و خاموش بنشیند. نه بگوید و نه بشنود و نه فکر کند. دلش می‌خواست سایهٔ دیواری را می‌گرفت و تا ابد می‌رفت و یا در سیاهی شب خودش را گم و گور می‌کرد. ذهنش مختل شده بود. انگار در خلاء معلق بود. (۵۳۳)

همین حال را دارد پزشک شکست خورده و سرگشتهٔ رُمان‌وارهٔ «نسل از یاد رفته» (۱۳۶۰) ناصرپور قمی. در این کتاب دو شخص عمده به روی صحنه می‌آیند. لیلی، دختر جوان و مبارز و پزشکی میان سال و از مبارزه سرخورده. کتاب در واقع داستان نیست، گفت و گوی سیاسی و اجتماعی طولانی است بین افراد دو نسل. رویدادهای کتاب، وقایع پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ و دههٔ ۱۳۳۰ را باز می‌گوید. پزشک آدمی است که در راه مبارزه بسیار دویده اما سرش به سنگ خورده و شاید به همین علت لجبازی کودکانه‌ای در او بوجود

آمده. کارهائی می‌کند و سپس می‌کوشد به توجیه آن بپردازد. (نسل از یاد رفته، ۲۱۷)

این شخص اکنون به تفکر باورمند است و به آزاد اندیشی و به لیلی می‌گوید:

حتی پذیرفتن حرف و نظر دیگری، خواه و ناخواه حامل یک جور توافق است. یعنی گذشت کردن، یعنی از اندیشه و نظر خود دست کشیدن یعنی برای همدلی با دیگران استقلال فکری را از دست دادن. آخر فکر را که نمی‌شود معامله کرد، پذیرفتن حرف دیگران، روی دیگر قانع کردن دیگران است، تسلیم کردن و تسلیم شدن است و این هردو، اولین گام در راه خفه کردن اندیشه است. این که شما زندگیتان را وقف چه چیزی کرده‌اید، اصل موضوع را عوض نمی‌کند. شما زندگیتان را در راه عقیده‌تان گذاشته‌اید. صمیمانه هم گمان می‌کنید عقیدهٔ شما به آزاداندیشی می‌انجامد. ولی خوب، ممکن است اشتباه کنید.(۸۱)

لیلی پس از شنیدن سخنان پزشک روزی به او می‌گوید:

از آزاداندیشی گفتید. نمی‌خواهم حرف را کش بدهم، می‌خواهم بپرسم، به فکر کردنش می‌ارزد. مگر بدون یک جهان‌نگری مشخص جز اغتشاش فکری حاصل دیگری هم به‌بار می‌آورد؟ آیا فقدان جهان‌نگری مشخص، موجب نمی‌شودکه اندیشه‌های پراکنده و بدون پیوندباهم، فرصت شرارت یابند؟

ـ چرا ولی شما از این اصل نتیجه‌گیری نادرستی می‌کنید. داشتن جهان‌نگری فلسفی به‌معنای وابسته بودن به مذهب فکری معین نیست. (۴۶)

گفتگوهای لیلی و پزشک و مکالمه‌های پزشک و دوستان هم‌بزمش از جمله احمد که جوان هوشمند و دلیری است و بعد به راه مبارزه می‌افتد، به‌طور خسته‌کننده‌ای به درازا می‌انجامد. ملاط این گفتگوهای طولانی و

رویدادهای فرعی (مانند مجالس بزم شبانهٔ دوستان، به کوه و به شکار رفتن آنها، عشق آتشینی است که پزشک به لیلی پیدا می‌کند. لیلی دختر شیطان، فعال و اهل جدلی است که به گفتهٔ خودش سخت چموش است و می‌خواهد راه نبرد را تا ته آن برود. در گفتگوهای او و پزشک اشاراتی به کارکردهای حزب توده از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ هست. لیلی در دورهٔ رکورد فعالیت حزب وارد میدان شده و از گذشته‌ها خبر چندانی ندارد. پزشک با تجربه، در اصالت مبارزه شک دارد و به گسترش تفکر آزاد دل بسته است و نیز می‌خواهد معشوق خود را از خطرهائی که در کمین اوست، آگاه و حفظ کند. کشاکش عاشقانه و فکری این دو ادامه می‌یابد و سپس احمد نیز وارد میدان مبارزه می‌شود و پزشک نیز به القاء اندیشه یا زبانی لیلی اصلها ـ نه روشهای ـ گروه مبارز را تصدیق می‌کند. با اوج‌گیری مبارزه‌های دههٔ ۳۰ و روی‌کار آمدن دولت «میانه‌رو» (مراد دولت ملی دکتر مصدق است)، بر کوشش احمد و لیلی و امید پزشک افزوده می‌شود. پزشک و لیلی نه به طور پیوسته بلکه هفته‌ای در میان یکدیگر را می‌بینند و همراه با گفت و گو دربارهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی و رد و بدل کردن گوشه‌ها و کنایه‌ها، به یکدیگر بیشتر علاقه‌مند می‌شوند. پزشک کم‌کم متوجه می‌شود که عاشق شده است. تا مرداد ۱۳۳۲ دنیا به کام مبارزان است. «پیرمرد» نخست‌وزیر است و گوشه چشمی به جناح چپ دارد. اما کم‌کم زمزمهٔ کودتا بلند می‌شود و گروهی اعلام خطر می‌کنند. اما دولت میانه‌رو و جناح چپ خوابند و دست روی دست می‌گذارند تا آب از سرشان بگذرد. نویسنده در این‌جا آن شایعهٔ قدیمی را مکرر می‌کند که حزب خبر می‌دهد کودتاچیان به حرکت درآمده‌اند و اجازه می‌خواهد وارد میدان مبارزه شود. پیرمرد می‌گوید بیمی نداشته باشید دولت بر اوضاع مسلط است و زمانی که وضع بحرانی می‌شود حزب دوباره پیرمرد را در جریان کارها قرار می‌دهد و این‌بار، او می‌گوید: «دیگر از دست من کاری ساخته نیست. هرکاری

می‌توانید بکنید.» گرچه نویسنده بعضی از سران حزب را بی‌کفایت و بعضی دیگر را خیانت‌کار می‌داند و گوشه‌ایی از وضع مغشوش درونی حزب را نشان می‌دهد، باز همان‌گونه استدلال می‌کند که سران حزب پس از پیروزی کودتا و سقوط دولت ملی استدلال و خود را تبرئه می‌کردند.

پیرمرد در خانه لمیده بود، خبرها را می‌شنید، به‌وسیلهٔ تلفن به این و آن دستور می‌داد و قوت قلب می‌گرفت زیرا همه به او اطمینان‌خاطر می‌دادند که خبری نیست. (۳۶۷)

نویسنده دربارهٔ سران حزب باور دارد که می‌توانستند دستور قیام بدهند و ندادند و مردم را رها کردند و خود گریختند و همچنین:

رهبران دست دوم گروه چپ این عزیزدردانه‌های انقلاب وقتی هوا را پس دیدند، در خانه‌ای در کوچهٔ «دردار» گرد آمدند، می‌خوردند و می‌نوشیدند و پرگوئی می‌کردند.(۳۶۸)

این قسمت از کتاب گزارش ابتری است از کودتای ۲۸ مرداد تا ۱۳۳۲ که بسیار سطحی و به شیوه‌ایی روزنامه‌ای نوشته شده و حاوی هیچ‌چیز تازه و هیچ برداشت داستانی از واقعه‌ای تاریخی نیست. به هرحال پزشک بار دیگر نومید می‌شود و به لیلی می‌گوید کار از کار گذشته و باید به فکر حفظ جان خود بود اما لیلی و احمد می‌خواهند شکست را هم تجربه کنند و جوهرهٔ وجود خود را پاس دارند. لیلی دستگیر می‌شود و پزشک برای رهائی دادن او به تیمساری که دوست دوران تحصیلی‌اش بوده است متوسل می‌شود. در اینجا باز صفحه‌های زیادی دربارهٔ انقلاب، دولت، وظیفهٔ نظامیان،قدرت، زندگانی و انسان به میان می‌آید و تیمسار که نویسنده به او سُرم حقیقت‌گوئی تزریق کرده است اقرار می‌کند برای رسیدن به خانه و پول و جاه و مقام کار می‌کند، دشمن را باید شکنجه کرد و کشت زیرا اگر دشمن هم پیروز می‌شد همین‌کار را می‌کرد. طبعاً پزشک با تیمسار از در مخالفت درمی‌آید و در انسان

بودن او شک می‌کند. با این همه تیمسار مانع می‌شود که لیلی را شکنجه کنند و در زمینهٔ رهائی او کوشش بسیار دارد و به پزشک که می‌گوید نگذارید به لیلی تجاوز کنند می‌گوید:

حالا که تو می‌خواهی «مال» خودت را نجات بدهی تا اگر ازدواج کردید آرامش خاطر داشته باشی. یک‌جور غیرت مردانه.

گفتگوی پزشک با تیمسار در بیشتر موارد مصنوعی است پزشکی به خانه تیمساری که در مسند قدرت نشسته آمده و از او طلب یاری می‌کند و سپس در خانه او به او دشنام‌های زشت می‌دهد و او نیز به روی مبارک خود نمی‌آورد:

دستگاه تله گذاشته چارتا مثل شما را به تور انداخته و مثل ریگ پول خرجتان می‌کند تا سرتان گرم آخور باشد... (۴۵۲) و تو به خودت می‌بالی که توی این بازار کثافت و جنایت توانسته‌ای جنس خودت را به قیمت خوب بفروشی؟ (۴۵۴)

پیداست که اینها روایت داستانی و سخن شخصیتی داستانی نیست بلکه حرفهای یک مبلغ حزبی شکست‌خورده است که چون نتوانسته در دورهٔ زندان و دادگاه از خود دفاع کند و روشن‌تر بگوییم در مکالمه با تیمسار و همانندی‌های او «زه زده است»، اکنون دارد انتقام می‌گیرد و خود را تسلی می‌دهد.

### تقدیر کور؟

احمدکه ازمبارزه نومید شده خود را می‌کشد. لیلی آزاد می‌شود و با پزشک عروسی می‌کند و این دو برای ماه عسل به خوزستان می‌روند وهمرا با مغازله‌ها و مطایبه‌ها از گذشته، از مبارزه، از مرگ احمد سخن می‌گویند و می‌خندند یا اشک می‌ریزند. ظاهراً این‌جا به پایان داستان رسیده‌ایم ولی نویسنده دست‌بردار نیست. او تصمیم دارد زندگانی «نسل از دست رفته» را

بنویسد و بنابراین قصه نباید به پایان خوش برسد. اما در زندگانی این دو عاشق و معشوق هیچ‌چیز دیگری که بتواند در این جهت بپوید و ببالد وجود ندارد، پس نویسنده خیلی صاف و ساده و مانند همهٔ مواردی که قصه‌نویسان روزنامه‌ای دربهم آوردن سر و ته قضایا درمی مانند و به احتمال‌های بعید چنگ می‌زنند، عامل تصادف، سرنوشت و جبر را به میان می‌آورد:

نمی‌دانم از کجا شروع کنم، پیشامدهای آن‌روز آن‌قدر درهم، گیرا و در ضمن گریزان است که به جز حوادث اصلی آن هیچ‌چیزش به درستی به خاطرم نمی‌آید... اصلاً حادثه نیست و با معیارهای ما جور نمی‌آید... یک نیروی مرموز و ناپیدا مرا به سوی خود می‌کشید، مرا به سوی آنچه «باید پیش می‌آمد» می‌برد، هرگام که موافق با این «جبر» می‌رفتم، سبکبارتر می‌شدم. من آدمی خرافی نیستم فقط گمان می‌کنم به جز نیروهائی که به سبب همین شناسائی امکان اثرگذاری بر آنها را داریم، نیروهای دیگری هم در زندگی ما دخالت دارند.(۵۴۸ و ۵۵۰ و ۵۶۲)

لیلی و پزشک به کنار رودخانه می‌روند تا قایق‌سواری کنند، در اینجا ازدحام عجیبی است و همه از سر و کول هم بالا می‌روند. قایق خالی گیر نمی‌آید. این دو کم‌کم دارند از قایق سواری منصرف می‌شوند که ناگاه دست تقدیر و جبر آنها را نشانه می‌رود:

صدای عرب دشداشه‌پوش از یک قایق موتوری خالی بلند شد: آقا قایق دربست لازم؟ توی آن شلوغی، با آن همه مسافری که در جستجوی قایق بودند... این قایق خالی چگونه پیدا شد؟ مسافر در کنارش بود، چرا مرا صدا زد؟... او با انگشت مرا نشان داد... این است که می‌گویم همه‌چیز قبلاً آماده شده بود، همهٔ جزئیات کار تضمین شده بود. نمی‌خواهم بلندپروازی کنم و خود را بزرگتر از آنچه هستم جلوه دهم... نه، فقط گمان می‌کنم که در آن روز من درست در همان نقطه‌ای قرار گرفته بودم که چند نیرو باهم تلاقی

می‌کردند.(۵۶۱ و ۵۶۲)

می‌گویند: گفتی باور کردم، اصرار کردی شک بردم، قسم خوردی فهمیدم دروغ می‌گویی. نویسنده در اینجا قریب بیست صفحه را سیاه می‌کند تا به خواننده بقبولاند «جبر» و «سرنوشت» و «نیروهای مرموز» وجود دارد. اگر وجود دارد دیگر چه حاجت به استدلال و قسم خوردن و آیه آوردن؟ او گویا گمان می‌برد که رسالهٔ فلسفی دربارهٔ «جبر» و «اختیار» می‌نویسد. اتفاقاً اگر نویسنده روایت خود را بدون تمهید مقدمه و استدلال می‌نوشت پذیرفتنی‌تر بود و تازه آنچه بعد پیش می‌آید خلاف مقدمه‌چینی او از آب درمی‌آید. در وسط رودخانه این پزشک حاذق و مبارز سابق بدون دلیل به سبب فکر ناگهانی که به کله‌اش می‌زند، فرمان قایق را از دست قایقران می‌گیرد و رانندهٔ قایق می‌شود و به تخت سینهٔ او می‌کوبد و او را به گوشه‌ای می‌اندازد و هی گاز می‌دهد:

نمی‌دانم چگونه توانستم با یک فشار قایق‌بان نیرومند را به سوی دیگر قایق پرت کنم. اصلاً نمی‌دانم چرا آن کار را کردم؟ شاید از خود بی‌خود شده بودم، شاید یک نیروی غیرقابل مقاومت در من دمیده شده بود.(۵۶۸)

این پزشک نیست که قایق را با آن سرعت به حرکت درآورده. جبر و تقدیر است!

مرد عرب خشمناک و هراسان برخاست ولی هنوز قدمی به پیش نگذاشته بود که تعادل خود را از دست داد و افتاد. لیلی وحشت‌زده خودش را جلو کشید و دستش را به پشتی صندلی من گرفت و فریاد زد: چه می‌کنی. دیوانگی است. سرعت را کم کن! پس از یک ضربت سخت و چند تکان دهشتزا، همه‌چیز پیش نظرم تار شد.(۵۶۸)

تصادف قایق موجب قطع‌نخاع پزشک و مجروح گشتن لیلی می‌شود. جناب پزشک را به بیمارستان می‌برند و معاینه‌های بعدی نشان می‌دهد که وی

از هردو پا فلج شده است. پزشک پس از باز آمدن به تهران و به خانه، دیگر از همه‌چیز قطع‌امید می‌کند. خود را از دوستان و خویشان کنار می‌کشد. مهربانی‌های لیلی او را تسکین نمی‌دهد و قصد خودکشی دارد آن‌نیز با سیمهای لخت برق چراغ مطالعهٔ کنار تخت خود:

وقتی به هدف خود می‌رسیم، می‌بینیم خوش‌بختی نیست. کور خوانده‌ایم. خودمان را گول زده‌ایم. بعد وا می‌زنیم، مدتی غمباد می‌گیریم ولی نمی‌توانیم زندگی را همین‌جوری بپذیریم. دوباره کفش و کلاه می‌کنیم و به راه می‌افتیم. یک قوس و قزح خوش‌رنگ دیگر، یک دلخوشکنک دیگر. (۶۱۳)

لیلی از قضیه بو می‌برد و بی‌آنکه استدلال کند با لحن پدری که برای کندن گور فرزندش دستور می‌دهد گفت: من تنهام! می‌فهمی؟ به جز تو هیچ‌کس را نمی‌توانم دوست داشته باشم... و به تندی از اطاق بیرون رفت.(۶۰۷)

ولی اینها بی‌فایده است و پزشک قصد خودکشی دارد. عجیب این که پزشک خودکشنده در حالی که سیم‌های لخت برق را در دست دارد، آخرین صفحه‌های یادداشتهایش را می‌نویسد که: باید بمیرم. نیروئی دارد مرا می‌ترکاند... دیگر تصمیم گرفته‌ام، مقاومت خواهم... هنگامی که لیلی به بالین شوهرش می‌رسد، مداد پزشک پای تخت‌اش افتاده، چند ورق از یادداشتها پیش رویش قرار دارد، نگاه رک‌زده‌اش به طاق چسبیده و حریصانه (!) سیمهای برق را در دست دارد. (۶۱۸ و ۶۱۹)

کتاب هم از نظر تفکر نظری و هم از لحاظ روایت داستانی دچار اشکال است، سیاست‌زدگی بدجوری کار بدست نویسنده داده است. استدلال و پشت استدلال شرح و بسط و تفسیر قضایا پشت‌سر یکدیگر خواننده را به ستوه می‌آورد. به این جمله‌ها توجه کنید:

انسان هیچ رسالتی ندارد، اینها خود فریبی است، توجیه زندگی انسان هم در خود زنده بودن است. در حقیقت برای انسان آگاه به جز زنده بودن،

هیچ‌چیز دلکشی وجود ندارد، همهٔ این حرفها فریب است. (۵۵۷)

وظیفهٔ هنر القاء عواطف و تجسم رویدادهای زندگانی است نه توضیح و توجیه قضایا. «نسل از یاد رفته» برخلاف گفتهٔ آمده در پیش‌گفتار آن نه داستان است نه تاریخ، یک سرهم‌بندی کامل است، روایت تفصیلی است و اسلوب نگارش وساختار داستانی آن سست است. رویدادهای آن همین‌طوری جریان می‌یابد و شکل بایسته‌ای ندارد. آهنگ و بیان آن بیشتر موقوف به توصیف رویهٔ ظاهری قضایای سیاسی و عاشقانه است، اشخاص داستانی آن هرچه در دل دارند بیرون می‌ریزند، زندگانی می‌کنند بدون این که این زندگانی به شدت وحدت در نثر نویسنده زیسته شود. اگر نویسنده توانسته بود خود را از وسوسهٔ مبلغ سیاسی بودن برهاند و ژرفا را بکاود و به تجربه‌های تازه‌ای دست زند، توفیق می‌یافت که واقعیتی سیاسی را به «واقعه‌ای» داستانی بدل سازد و دنیائی بسازد که در روشنی ایده‌های جدید دربارهٔ زندگانی و سیاست و درباره دراماتیزه کردنشان دیده شود.

همین حکم دربارهٔ داستانهای رزمی نیز صادق است. یکی از نخستین رُمانهائی که دربارهٔ جنگ هشت‌ساله نوشته شد، «زمین سوخته» احمد محمود بود. در این رُمان رویدادهای ماه نخست جنگ توصیف می‌شود و از این رو ناقص است اما صحنه‌هائی نیز دارد که در آنها خشونت میدان نبرد و زد و خوردها خوب تصویر شده است. در این زمینه داستان‌های دیگر نیز نوشته شده مانند «ترکه‌های درخت آلبالو»، اکبر خلیلی (۱۳۶۸) یا «سالهای عشق و جنگ» حسین فتاحی و مهم‌تر از اینها «زمستان ۶۲» اسماعیل فصیح... که همهٔ آنها ابعادی از رویدادهای جنگ را نشان می‌دهند و البته بسیاری از آنها یک سونگرانه است. به تازگی داستانهائی نوشته و چاپ می‌شود که در چهارچوب آفرینشگرانه جای می‌گیرد و ساختمان خود را بر دو پایهٔ واقعیت و خیال بنیاد می‌کند. از ترکیب این دو عالم، جهان دیگری ساخته می‌شود که به خواننده یاد

می‌دهد جهان را دگرگونه و در ژرفا ببیند و زشتی‌ها و زیبائی‌های آن را باهم بنگرد. زاویهٔ دید در این زمینه تازه است و کلیشه‌ای نیست. در مثل در رُمان دوشنبه‌ها آبی‌ماه (۱۳۵۷) محمدرضا کاتب که به شیوهٔ رُمانهای تجربهٔ حسی نوشته شده. گاه راوی جوانی سخن می‌گوید و گاه روایت دانای کل در کار است. تکیه نویسنده بر عوامل حسی سبب می‌شود که خواننده خود را در میدان جنگ مشاهده کند و لحظه‌های امید و بیم اشخاص داستانی را از درون بنگرد.

خط وسط آتش می‌سوخت. تانکها پشت‌سر بابا توی دشت بکوب می‌آمدند جلو. بابا روی خاکریز نشسته بود. شانه‌هایش تکان می‌خورد. صدای گریه‌هاشان بین سر و صداهای دیگر گم بود. همه بلند شدند. می‌دویدند سمت سنگرهاشان. رضا براتی همینطور نشسته بود به دستهای باندپیچی شده‌اش نگاه می‌کرد.(۱۳۶)

در این داستان اشخاص زیادی به روی صحنه می‌آیند امّا بین آنها دو نفر به نام بابا و مهندس سیمای شاخص‌تری دارند. این دو نفر در رزم‌آوری شیوه‌های متفاوتی دارند و به نحوی یکدیگر را تکمیل می‌کنند. بابا که نمونهٔ فرد ایثارگر است، نخست برای مهندس نیروی دافعه دارد و سپس نیروی جاذبه پیدا می‌کند، البته نویسنده می‌کوشد از این اشخاص سیمای آرمانی بسازد و این نقص کار اوست ولی جاهائی که واقعیتها را در حاق آنها مشاهده می‌کند، داستان به غلطک خود می‌افتد و شیوهٔ مطلوب خود را پیدا می‌کند:

مهندس تند می‌رفت سمت سنگر، سنگر دوشکا. به سربازی با دست گفت برو تو سنگرت. ایستاد. گرد و خاک نمی‌گذاشت جائی را ببیند خورشید تو آسمان بود. دید بابا راست می‌گوید... بو کرد. بوی سوختگی می‌آمد. حالت عجیبی پیدا کرده بود. نمی‌دانست این دیگر چه جورش است. کلاه آهنی‌اش از سرش افتاد جلو پاش. سوراخ سوراخ شده بود. خنده‌اش گرفت:

یعنی چه؟ (۷۶)

در این‌گونه صحنه‌ها چه به‌طور حمامی نقل شود یا به‌طور غم‌انگیز، انسان می‌تواند آنچه را که در توان دارد و از واقعیتها گرفته و به کارگاه خیال برده است، تجسم دهد و خواننده را در متن رویدادها بگذارد.

رُمان و داستانهای تخیلی و تخیلی ـ واقعی ادب معاصر ما نیز در خور توجه است. البته در این زمینه‌ها ادب کهن ما غنی است به‌ویژه در شاخهٔ ادب فولکوریک و قصه‌های پری‌وار مانند قصه‌های نارنج و ترنج و سنگ صبور... در این قصه‌ها عوامل جادوئی در کار است و اشیاء ثبوت همیشگی خود را از دست می‌دهند و گاه به سخن درمی‌آیند. مداخلهٔ دیوان، پری‌ها و عناصر جادوئی در کار انسانها و سرنوشت ایشان در آثار ادبی بزرگی مانند شاهنامهٔ فردوسی نیز دیده می‌شود، در مثل رستم با دیو سفید می‌جنگد یا اکوان دیو را فریب می‌دهد یا زال برای نجات رستم از دست اسفندیار به «سیمرغ» متوسل می‌شود. پر او را آتش می‌زند و سیمرغ بی‌درنگ به دیدار وی می‌شتابد و زال به راهنمائی سیمرغ چوب‌گزی که روئین‌تنی اسفندیار را از بین می‌برد، تهیه می‌کند و به رستم می‌دهد و رستم با همین چوب گز و کسب آگاهی از سیمرغ، تیری به چشم اسفندیار می‌زند و او را می‌کشد.

سیمرغ در آثار سهروردی و عطار و دیگر عارفان، سیمای مرموزتری به خود می‌گیرد و آماج سلوک پرندگان (راهروان) می‌شود. پس پرندگان وارد مراحل جستجوی او می‌شوند و از مراحل و مقاماتی می‌گذرند تا به او برسند. در افسانه‌های عامیانه در مثل در قصه‌های اسکندرنامه، داراب‌نامه و حتی در امیرارسلان نامدار و حسین کرد شبستری نیز عوامل جادوئی در کار است در مثل در برخی از این قصه‌ها به صحنهٔ قلعهٔ سنگباران می‌رسیم که نیروهای اهریمنی عده‌ای را به سنگ مبدل کرده است اما بعد نجات‌بخشی

پیدا می‌شود و با شکستن طلسم جادو، جمع اسیران سنگ شده را آزاد می‌سازد.

## حوزهٔ خیال و آدمهای مرموز

در آثار ادبی جدید ما از جمله در بوف‌کور هدایت، ملکوت بهرام صادقی، جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور، اهل غرق منیرو روانی‌پور و روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده محمود دولت‌آبادی... نیز عواملی اسطوره‌ای یا مرموز خود را نشان می‌دهند و به‌نظر می‌رسد که این عوامل در کارها و سونوشت آدمیان مداخله دارند. در باورهای خیس یک مرده (۱۳۷۶) محمد محمدعلی عده‌ای کارمند با قرض و قوله و وام اداری در زمینی دوره افتاده و بایر خانه می‌سازند تا از دست اجاره‌نشینی یا اقامت در خانهٔ خویشان خود رهائی یابند. اما در زمان عملیات ساختمانی دچار بی‌آبی می‌شوند و دست به دامن مقنی باشی قدیمی و از کار بیکار شده‌ای می‌زنند که در گرمابهٔ متروک ده نزدیک ساختمانها در چاهی چله نشسته است. مقنی باشی که با زبان درویشان عهد بوق حرف می‌زند دست بکار می‌شود تا قناتی متروک را زنده کند. کارهای او که با خواندن مبالغی عزائم و تشریفات مرموز همراه است به نتیجه می‌رسد و قنات به آب می‌رسد. در واقع مقنی باشی به لولهٔ اصلی آب شهر نقب زده است! افزوده بر این آقای صبوری، شخص دیگر این داستان نیز در حوزهٔ رؤیای خود آدم مرموزی است. او در رؤیاهای خود وارث کتاب مرموزی شده است و نیز گاهگاهی دختری کوزه به دست را می‌بیند که هرلحظه به رنگی درمی‌آید. گاه به صورت خانم میرجلالی کارمند و بیوه‌ای جوان ظاهر می‌شود و گاهی به صورت عروس‌شاه، دختر یکی از اشراف به نام ملیحه (ملیله) که مقنی‌باشی نیز خاطرخواه اوست.

یک مقنی بود و یک دختر زیبا از خانواده‌ای معتبر. آنها عاشق هم بودند.

پادشاه آمد و یک دل نه صد دل عاشق دختر شد. مقنی را به چاه انداخت یا از کار بیکار کرد و بعد دختر را برداشت و به قصرش برد(۳۰۹)

روایت دیگری می‌گوید: مقنی‌باشی به اطاق ملیحه نقب زده. دختر در خواب ناز بوده و مانند فرشته نفس‌نفس می‌زده. مقنی باشی با دشنه او را می‌کشد و تکه‌تکه می‌کند تا او به دست فرمان‌الدوله نیفتد.

در بوف‌کور نیز می‌بینیم که راوی پس از مردن دختر اثیری او را تکه‌تکه می‌کند و در چمدان می‌گذارد و با کالسکه‌ای مرموز به سوی گورستانی دور از دست می‌برد تا در آن‌جا دفن کند. راوی در طول راه متوجه می‌شود که کالسکه‌چی که خنده‌های وحشتناکی سر می‌دهد، به‌طور عجیبی همانند پیرمرد خنزرپنزری و بسیار مهیب و تهدیدآفرین است.

نویسندگان ما گاه با لحن طنز و مطایبه به سراغ این‌گونه موضوعها رفته‌اند. رُمان «آدم زندهٔ» احمد محمود (۱۳۷۶) از این قسم است. مکان رویدادهای این داستان یکی از کشورهای جهان سوم (از کشورهای عربی) است و نویسندهٔ آن نیز در ظاهر عرب‌زبان است و محمود نوشتهٔ او را به زبان فارسی درآورده است. راوی داستان «حنطوش ابونواس» مرد فقیری است و زنی به نام ادیبه دارد و در آن گوشه موشه‌های اجتماع می‌پلکد. او که از فقر و شوربختی خود عاصی است به ترغیب یکی از دوستانش نامه‌ای به رفیق رئیس می‌نویسد و در آن نامه خلافکاران و خاطیان را با شرح و بست تمام معرفی می‌کند. نامه مؤثر واقع می‌شود و به زودی از سوی دفتر «رئیس» به سراغ او می‌آیند و از او تجلیل می‌کنند. او در مصاحبهٔ مطبوعاتی و تلویزیونی حضور می‌یابد و نشان می‌گیرد و برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ گاوداری به فرانسه اعزام می‌شود اما مأموران از نیمه‌راه او را برمی گردانند و می‌کشند. گلوله گلو و سر انگشتان نویسنده را از بین برده. این آدم اکنون زندهٔ مرده یا مردهٔ زنده است. پس به خانهٔ خود برمی‌گردد ولی نمی‌تواند با ادیبه و خویشان

و همسایگانش تماس پیدا کند پرسه‌گردی‌های او حول و حوش خانه و سیگار کشیدنش، ادیبه را متوجه او می‌سازد اما این دو قادر به حرف زدن با یکدیگر نیستند. حنطوش از راه مُرس‌زدن روی بینی یا نرمهٔ گوش همسرش می‌تواند با وی پیوند یابد. او هنوز گمان می‌برد که «رئیس» زمامدار شایسته‌ای است و پیرامونی‌های او هستند که بر مردم ستم می‌کنند اما در جستجوی کشف عوامل فساد به‌تدریج پی می‌برد که «ماهی از سرگنده گردد نی زدم» و هرچه هست زیر سر «رئیس» است و اوست که چنان وضع نابسامانی را بوجود آورده. حنطوش در ادامهٔ کار خود پی می‌برد که مأموران ادیبه را توقیف کرده و به مکان بیماران روانی برده‌اند. پس به آن جای می‌رود و همسر خود را که دچار وضع سختی شده است پیدا می‌کند.

سیاه‌پوشان ستاره بر دوشان دور جسد جمال‌بن‌جلال می‌گشتند و واق‌واق می‌کردند. با خودم گفته بودم و نگفته بودم که عجب تماشاخانه‌ای است که ادیبه را دیدم. نشسته بود روی زمین ـ چارزانو و تکیه داده بود به ساقهٔ درخت و پاره‌چوبی در دستش بود و با حوصله زمین را خط‌خطی می‌کرد. رختش سفید بود و سرش ته‌تراش بود. دل صدپاره‌ام پاره‌پاره ریخت. مرد و زن همه قاطی هم بودند. همه سر تراشیده، همه سفیدپوش، همه با شکل و شمایل مردانه. سیگار به ته رسید. سیگار دیگر گیراندم و رفتم طرف ادیبه. رسیده نرسیده دیدم سربرداشت و فین‌فین کرد. پُک جانانه زدم و دودش را فوت کردم طرف ادیبه. یکهو، انگار که جنون گرفته باشد از جا جست و گفت:

ـ آقای قرقاوی تو این‌جائی؟

دستپاچه گفتم: اینجام عزیز دلم. خرمن سوی خرمائی رنگت چه شد جان‌دلکم؟... زدم رو دماغ ادیبه اما نرسیدم بزنم «چشمت بی‌بلا، نگو چشم!» که ستاره به‌دوش نامرد نامراد صداش را انداخت تو گلو و

گفت:

چشم هم ممنوع، حرف هم ممنوع، سکوت هم ممنوع!

گفتم:ها که می‌بینم. شورش (را) درآورده مردک! و دستهٔ بیل را سبک و سنگین کردم و کوبیدم به بناگوش سیاه‌پوش. یاللعجب، گوش ستاره. به دوش سیاه‌پوش انگار پاره خمیری که با تف باگوشگاهش چسبیده باشد کنده شد و افتاد زمین و جماعت سفیدپوش هوراکشی کردند... ستاره به‌دوش از جا جست و مثل تیر شهاب دررفت... فهمیدم نامرد هوا راکه پس دیده خودش را به موش‌مردگی زده... ادیبه رفت و رفت و همراهش رفتم. از لابلای درختها و درختچه‌ها گذشت تا رسید به‌جائی که خلوت بود و طرّهٔ آبی بود جاری و ادیبه نشست... چنگ پا نشستم کنارش و زدم رو نرمهٔ دماغش که سیاه‌پوشان رفتند. اما از من چیزی نمانده است... (اما) تو سالم باشی، تو زنده باشی. گفت: هستم! شکر کردم و هیچ مانده از خود را دادم به ادیبه. با دستان پاکش که در طرّهٔ باطراوت آب خنک جاری شسته بودشان، هیچ را از من گرفت و در قلب خود پنهانش کرد تا بهار که شد قلبش را در کنار طرهٔ دیگر آب که از صحرای برهوت می‌گذرد بکارد تا روزی جوانه بزند، ساقه گیرد، شاخ و برگ دهد و درختی پربار و تناور شود که روزی ـ شاید مسافری خسته و گرسنه از بار و برش بخورد و زیر سایه‌اش تا خستگی درکند ـ آرام گیرد.(۱۹۰ تا ۱۹۷) در پایان رُمان «سووشون» سیمین دانشور نیز از همین قسم خوش‌بینی و رؤیت آینده‌ای خوب را می‌بینیم. زری پس از سوگواری بر مرگ یوسف متحول می‌شود و از حالت انفعالی بیرون می‌آید و تصمیم می‌گیرد راه شوهرش، راه آزادیخواهی را دنبال کند. ملک ماهون شاعر و خبرنگار ایرلندی که ـ خود طعم ستم بیگانه را در کشورش چشیده است ـ به بیان قصه‌ای رمزی می‌پردازد. در این قصه آمده است که گردونه‌دار پیر آسمان فرمان یافته است الواح و پرونده‌ها و طلسمهای کهن را بسوزاند و او در این کار مردد است اما سرانجام مأموریت خود را انجام می‌دهد و سپس به سوی گنجهٔ امنی می‌رود

که ستاره‌ها را در آن قایم کرده‌اند و در آن را باز می‌کند اما چون خودش تنها از عهدهٔ این کار برنمی‌آید، بچه فرشتگان را به یاری می‌طلبد. آنها هم بی‌درنگ گونی‌ها را نسبت به جمعیت شهرها، ده‌ها و دهکده‌ها آماده می‌کنند. یکی نامها را می‌خواند، دیگری سر گونی را می‌گیرد و آن یکی دیگر به ترتیب نام ستاره‌ها را در گونی می‌ریزد. گردونه‌دار سر آنها را محکم می‌بندد و مهر و موم می‌کند و به دست بچه فرشته‌ها می‌دهد و آنها را با یک سرپرست و پنج وردست با نردبامها روانهٔ زمین می‌کند، و آنها به زمین می‌آیند. در خانه‌ها را می‌زنند و ستارهٔ هرکسی را به خودش می‌دهند و می‌گویند: از حالا آزادی و تکیه‌گاه خودت هستی.

بعضی از این فرشته‌ها شیفتهٔ زندگانی زمینی می‌شوند و در زمین می‌مانند. مردم نیز جای واژه‌های تقدیر، بخت و اقبال، سرنوشت، پیشانی‌نوشت را با واژه‌های آزادگی و آزادی پر می‌کنند. فردوسی زمینی برپا می‌شود به‌طوری که حتی گردونه‌دار پیر نیز از تعریف فرشتگان در این زمینه مبهوت می‌شود و تمایل پیدا می‌کند که به سیارهٔ زمین بیاید و در این‌جا ماندگار شود.

## دنیای کافکائی، امیدهای حافظی

در آداب زمینی (۱۳۷۱) منصور کوشان نیز چنان که دیدیم فضائی رمزی و گاه سوررئال وجود دارد، داستان داستانی قومی است که دچار افسون شده‌اند و آسمند که زندان شده رویدادهای اصلی را روایت می‌کند و به «باحورا» همسرش نامه می‌نویسد در این قصه پیکرهٔ زاهدی پیر بر سراسر فضا مسلط است. آسمند از گذشته‌ها تنها کابوسهائی را با خود حمل می‌کند. در عمق وجود خود کنکاش می‌کند تا علت شوربختی خود و قوم را دریابد. برخی از رویدادهای این داستان گوئی در خواب یا کابوس می‌گذرد. او از

ماشین پیاده می‌شود، در برابر او گرد سیاهرنگی تنوره می‌کشد، از یک دست و پا آویزان است، آنها از عمق سیاهی بیرون آمده‌اند. مردی روی تخت کنار چادر خوابیده و به آسمان می‌نگرد. در کاسه‌های خون‌گرفتهٔ چشمهای او چرکابه‌های اشک و سرب دیده می‌شود. از دهان مردی مجروح لخته‌های خون بیرون می‌زند. پیرمردی که چوبی زیربغل دارد سر عصایش را به زمین می‌زند و به سوی دهانهٔ غار می‌رود و در تاریکی آن مغاک مخوف گم می‌شود. (ص ۳۷ تا ۴۱)

این کابوس‌ها جزئی از وجود آسمند هستند. همه‌جا تاریک است و تنها حضور «باحورا» همسرش و «اولکا» همبازی دورهٔ کودکیش می‌تواند او را آرام کند: «اگر آن صاحب چشمها و مهربانی‌ها او را بغل کند دیگر از وحشت نمی‌هراسد.» (۴۲)

آسمند زندانی است اما تسلیم احکام زندانبانها نیست و می‌کوشد و به قسمی با «باحورا» و دیگران رابطه برقرار کند. در روایتهای او هم گزاره و دنیای کافکائی می‌بینیم و هم امیدهای نوع حافظی را روایت او گاهی از محکومیت ابدی آسمند حرف می‌زند. جائی آدمکشی به سراغ او می‌آید و می‌خواهد گردنش را با دشنه ببرد و التماس می‌کند که در این کار بیشتر دقت کند. «شاید لبهٔ دشنه به مهره‌های گردن برخورد کند» و به این باور می‌رسد که مرگ آرمانی دلچسب و شیرین است برای همهٔ ما.(۵۷)

آسمند با نگاه به گذشته همه‌چیز را زیبا و دلپذیر می‌بیند یا دست کم احساس می‌کند در گذشته چنین هراس‌هائی نداشته و مناظر دلخراشی از این دست ندیده است اما اکنون این قضایا برای او و قوم او بسیار دردناک است.

برخی از روایت‌های آسمند سخت وهمی است در مثل جائی نگهبانی دسته کلید سلولها را به آسمند می‌دهد که: جایمان را عوض کنیم ولی راوی (آسمند) نمی‌گذارد نگهبان لباسش را دربیاورد و می‌گوید. هرکدام از ما باید

تلاش کنیم به رغم مشکلات بر احساساتمان فائق آئیم تا چرخهٔ زندگی آن‌طور که باید بچرخد وگرنه همه‌چیز دگرگون می‌شود. این استدلال تا اندازه‌ای بر نگهبان تأثیر می‌گذارد.(۹۲)

داستان به هرحال با خوش‌بینی گونه‌ای به‌پایان می‌رسد. نگهبان به آسمند اجازه می‌دهد سرگذشت خودش را بنویسد. این نگهبان که قسمی نزدیکی با راوی پیدا کرده به او هشدار می‌دهد زمانی دست به نوشتن ببرد که نگهبان بعدی نیامده، وقتی دریچه باز می‌شود نشانهٔ این است که نگهبان جدید می‌آید و او دیگر نمی‌تواند بنویسد. جمله ناتمام می‌ماند. ساعت موعود فرارسیده و مرگ او را به کام خود خواهد کشید مگر آنکه اتفاقی بیفتد. او حتی در این آخرین دقائق به زندگانی امیدوار است. زاهد پیر او را خواهد برد. امیدوار است به زادگاه خود بازگردد (۲۳۳) «باحورا» را نتوانسته در دادگاه ببیند. به همراهی اوست که آسمند می‌تواند قانون طلسم زاهد پیر را تغییر دهد. از زاهد پیر بخواهد که محدودهٔ عمل را بسته نگیرد. هرلحظه ممکن است غریبه‌ای وارد شود و با خروجش طلسم را بشکند. باید زاهد پیر را وادار کرد اجازه دهد زنها هم در تراشیدن کوه شریک شوند تا مردم زودتر به چشمهٔ آب حیات دست یابند.

## سفر به دیار هنر ناب

خوش‌بینی به آینده و گرایش‌های عرفانی و روحی ساده‌دلانه در کار شیرین بنی‌صدر از بانوان نقاش و رُمان‌نویس معاصر ما بسیار پررنگ است. در دو کتاب داستانی او روستای سوخته (۱۳۷۲) و اتوبوس هنر (۱۳۷۶) هم وضع زندگانی مردم روستانشین و باورهای آنها دیده می‌شود و هم تصویرهای فانتاستیک از تحول روحی گروهی هنرمندان گم کرده راه که به واسطهٔ مکاشفه‌ای روحی به عالم هنر اصیل، هنر حقیقی، هنری که در

جستجوی حقیقت و زیبائی است وارد می‌شوند. در رُمان «روستای سوخته» مردمی وصف می‌شوند که گویا بازیگرانی بیش نیستند و از خیالاتی که در آن می‌زیند می‌ترسند. رُمان در سطح واقعی داستان زندگانی مردم روستای «ده پیاله» از روستاهای شیراز است که دچار قحط و غلا و بیماری و شوربختی می‌شود اما در سطح سوررئال این روستا نشانه یا نماد جهان امروز است. شیرین بنی‌صدر روستا را نخست از منظرهٔ کودکی خود می‌بیند، روستائی آرام و باصفا با گندمزارهائی زرین، در زیر آفتاب تابستان رقص گل و گیاه را در باد با مهربانی کودکی دوستدار طبیعت مشاهده می‌کرده است. روستا او را که بچهٔ شهر بوده می‌فریفته. از زبان بی‌بی‌صنم طبیب و حکیم روستا قصه‌ها می‌شنیده. مدتها می‌گذرد. بار دیگر گذر نویسنده به «ده پیاله» می‌افتد اما به جای آن کشتزارهای زرین، زباله‌دانی شهری می‌بیند. شهرکی بدبخت. چسبیده به شیراز، با لای و لجن جوی‌ها و بوی روغن‌گربس. (۴۸۹) نهایت خواست نویسنده در این داستان، زنده نگاهداشتن خاطرهٔ «ده پیاله» و مردم باصفا و باایمانی است که به رغم بی‌سوادی و تهیدستی زندگانی معنوی و با حقیقتی داشته‌اند. مردم این روستا دو دسته می‌شوند. گروهی که می‌خواهند از دست ستم مالک بزرگ، مزارع خود را آتش بزنند و به شهر کوچ کنند وگروهی که به رغم همهٔ دشواری‌ها می‌خواهند در روستا بمانند. مراد از اشخاص این داستان می‌گوید:

آتش به ریشهٔ گندم نمی‌زنم و کوچ نمی‌کنم. کجا برم تا واسهٔ خودم بیل بزنم، به ده زردکوه، نه اونجا باهاس واسهٔ مردم کار کنم. اگه مجبور بشم یه گله از اوباشا (عوامل مالک بزرگ) روسر بزنم همین‌جا می‌مونم.(۴۷۶)

نویسنده در سطح جهان واقع، رنج و کار روستایشان و ستم مالک بزرگ را نشان می‌دهد امّا به هرحال خواستش وصف وضعی روحی است و قصهٔ او قصهٔ کشاورزانی است که آماده نیستند به سرنوشت خود تسلیم شوند.

بنی‌صدر در «اتوبوس هنر» باز نگران تحول روحی انسان‌هاست. بازیگران این قصه (رُمانس) زندگانی ناهموار و مضطرب‌کننده‌ای داشته‌اند، با خود و دیگران صمیمی نبوده‌اند و در هنر، راه سودجوئی را برگزیده بودند اما به تدریج و در طی سفری پرخاطره و پرمخاطره به جائی می‌رسند که می‌توانند فکر کنند، حرف بزنند، گوش کنند و منزلگاه بشری خود را بشناسند و نیرومند شوند (۷۹) و به حقیقت برسند و دیگران را نیز به حقیقت برسانند.

## زاده شدن دوبارهٔ حقیقت

«اتوبوس هنر» سیر و سلوکی است در جستجوی اصالت و حقیقت هنری و از این لحاظ رُمانسی است مشابه رُمانس‌های قدیمی (از جمله منطق‌الطیر عطار نیشابوری) و مثل اینکه متعلق به سرزمین ویژه‌ای نیز نیست و جنبهٔ عام دارد. اتوبوس هنر و گردانندهٔ آن کارت دعوتی برای عده‌ای از هنرمندان و هنرجوها فرستاده و آنها را به سفری دست‌جمعی فراخوانده است. این گروه که سی یا چهل نفری می‌شوند در ایستگاه اتوبوس در انتظار سفری هستند که مقصد و چند و چون آن را نمی‌دانند.

اشخاص عمدهٔ این کتاب: بانوی پرده‌های خیالی، رئیس موزه، نویسندهٔ عبوس، رئیس تالار موسیقی، هنرپیشهٔ اول تأتر، نوازندهٔ جوان و عده‌ای هنرجوی جوان همه و همه عیب‌هائی دارند که در سیر و سفر طولانی‌شان به آنها واقف می‌شوند و از برزخ حس می‌گذرند و به حوزهٔ روح و حقیقت می‌رسند.

نقص و عیب این اشخاص حسد، کینه، شهرت‌طلبی و پول‌دوستی و دوری از اصالت و حقیقت است و اتوبوس هنر آنها را از مراحل بسیار گذر می‌دهد که در طی آنها به خود نظر کنند و از «خود»ی خود آزاد شوند. نویسنده در آغاز کتاب در صحنهٔ ایستگاه اتوبوس، عده‌ای از مسافران را به ما

معرفی می‌کند در مثل دربارهٔ بانوی پرده‌های خیالی می‌نویسد:

او زنی است کوتاه قد، پنجاه و هفت ساله که با اداهای جوانیش پیر شده است و در عرصهٔ هنر، نقاش سال سه‌هزار لقب گرفته.

و رئیس تالار موسیقی را این‌طور می‌بیند: برعکس همیشه که بسیار نظیف، شیک و مرتب می‌گشت، سر و وضعی مبتذل و از مد افتاده داشت... بانو... می‌گوید اگر مجسمهٔ آفرودیت به حرف می‌آمد آن‌قدر تعجب نمی‌کردم که امروز این مرد مغرور و پرافاده رو این‌طور از هم پاشیده می‌بینم.(۱۲)

زمان حرکت اتوبوس فرامی‌رسد. آبی کمرنگ آسمان ناگهان در وزش تندباد تاب برمی‌دارد و سایهٔ عقاب مانندی بر بالای اتوبوس هنر به خود می‌پیچد. علامت ویژهٔ اتوبوس نیز از تصویر خورشید گرفته شده است.(۱۴)

اتوبوس و مسافرانش از سرزمین‌های ناشناخته و مه‌گرفته، گاهی سرد و لرزاننده و گاهی گرم و سوزان، گاهی پر از گل و سبزه‌گاه پر از زباله و چیزهایی پوسیده و متعفن می‌گذرند و خواننده به روحیات و افکار ایشان بیشتر آشنا می‌شود. هیچ‌یک از آنها پیشینهٔ خوبی نداشته‌اند و کارهای خلافی انجام داده‌اند که دانستگی اخلاقی ایشان را معذب کرده است. به‌نظر نویسنده که از زبان مجسمه‌ساز پیر بیان می‌شود، امروز اصالت هنری از میان رفته است.

هنر دیگه زبان صحبت نداره. بی‌هویت شده... این روزا از دیوار موزه‌ها آثاری بیرون می‌زنند که هیچ معلوم نیست از کجا آمدن. اگر این آثار رو تو مقبرهٔ مصری‌ها بکاریم سبز می‌شن. بوی گند مردگان هزارساله‌رو می‌گیرن. و بالاخره یه‌روز منفجر میشن و مارو می‌کشن. مسافران در راه سیر و سلوک بیشتر دربارهٔ هنر، هنر حقیقی و سوابق خود و دیگران سخن می‌گویند. آنها در ایستگاه‌های بین راه مدتی توقف می‌کنند و از احساسات و کردارهای خود پرده برمی‌دارند. ایستگاه نخست کنار گورستان است. در آنجا نه کشتزاری است نه گل و گیاهی و همه سنگستان و مرداب و پر از لاشهٔ حیوانات است.

شب فرا رسیده ولی با این همه خورشید در میانهٔ سامان نورافشانی می‌کند. مسافران نمی‌دانند در کجای جهان ایستاده‌اند. نویسندهٔ عبوس، یکی از مسافران از تالار غذاخوری خارج می‌شود و به کنار گورستان می‌رسد و احساس دیگری پیدا می‌کند. «بارش سپید برف قبرها را پوشانده و آن محل در حاشیهٔ آبی‌رنگ لای گل‌ها فرورفته». این رؤیاست یا رؤیت. نویسنده در این‌جا به ادراک تازه‌ای می‌رسد «برف و تابش آفتاب عاشق یکدیگرند. برف دانه‌های سبکش را پرت می‌کند تا آفتاب آن را بمکد و آب کند و از زایششان دانه‌های سبزی پدید خواهد آمد که چون از عشق نشأت گرفته عمرشان در زیبائی خواهد گذشت.» دراین ایستگاه پیرمرد مجسمه‌ساز می‌میرد و دیگران او را دفن می‌کنند. سپس سالکان بار دیگر سوار اتوبوس می‌شوند. اتوبوس به سرعتی عجیب در حرکت است و راه سیر آن در ساحل دریاست با خرچنگ‌ها و حیوانات دریائی تهدیدگر. در اینجا بعضی از هنرجوها که از دوری راه و سرگردانی به تنگ آمده‌اند با آنکه فضائی مه‌آلود بیرون اتوبوس را درست تشخیص نمی‌دهند پیاده می‌شوند. پس از پیاده شدن عده‌ای از هنرجوها، اتوبوس درتاریکی شب به راه خود می‌رود و مسافران از شدت سرگیجه دیدگانشان را بسته‌اند و ترس سراسر وجودشان را دربرگرفته است. آنگاه اتوبوس به میدانی متروک می‌رسد بر سر خوان ضیافتی تمام شده. گلها پژمرده و میوه‌ها لهیده شده. خوراکها متعفن گشته‌اند و مگسها دور بشقابها و ظرفهای غذا می‌چرخند و بوی گندم مشام را می‌آزارد. در اینجا مسافران دچار دل بهم زدگی می‌شوند و گمان می‌برند جستجوی‌شان به «دور باطل» تبدیل شده است.

ایستگاه سوم میدانی است روشن. سنگ‌فرش‌های خیس میدان در زیر نور چراغ‌های زرد و به رنگ طلائی درآمده است. فضای میدان یخ‌زده و متروک است و برف می‌بارد، در منظرهٔ مسافران نشانه‌ای از زندگانی دیده

نمی‌شود. در اینجا اتوبوسی هست با علامت خورشید در جهت مخالف اتوبوس هنر. عده‌ای از مسافران که می‌خواهند به میدان کار و بار جهانی برگردند و از سفر در اتوبوس هنر به تنگ آمده‌اند، سوار اتوبوس مشابه اتوبوس هنر می‌شوند و این اتوبوس به راه دیگری می‌رود... البته سرانجام سر و کار هردو گروه مسافران و هنرجویان در راه پیاده شده، با گروهی است که کار هنر و تجارت هنر را برای انحراف انسان‌ها از حقیقت و راستی می‌خواهند و چون این هنرجویان و مسافران از راه رسیده معادلهٔ آنها را بهم می‌زنند و تحول یافته و عاشق راستی و هنر معنوی شده‌اند، ایشان را بیمار و دیوانه جلوه می‌دهند و در بیمارستان قرنطینه می‌کنند. دستگاه تجاری هنر می‌کوشد با تبلیغات جهانی هیجان عمومی را آرام کند و هنرجوها را در بیمارستان روانی در غل و زنجیر کرده است و مواد خواب‌آور به ایشان تزریق می‌کند. خبرنگاری مخفیانه به محل خواب هنرجوها می‌رود و از آنها عکس می‌گیرد تا حقیقت را افشا کند اما دستگاه هنر تجاری او را می‌کشد و مانع می‌شود که مردم حقیقت را دریابند.

هنرها به ابتذال کشیده شده و دستگاه هنر می‌کوشد بنجل‌های تجاری را به خورد مردم بدهد و هنر حقیقی، هنرهای گذشته را از یاد مردم ببرد و هنرهای شهوانی را به روی صحنه بیاورد.

رعب و وحشت بر همه‌جا حاکم است. دستگاه هنر همه‌جا نگهبان گماشته تا مسافران اتوبوس هنر را به محض ورود دستگیر کنند و به غل و زنجیر ببندند. این دستگاه از کشف حقیقت ترسان است و باخبر شده که مسافران هفت‌گانهٔ اتوبوس هنر که تحول یافته‌اند سرمی‌رسند. پیش از ورود ایشان طوفانی درمی‌گیرد و دستگاه جباریت مستبدان هنری را جاروب می‌کند. در ممنوع‌ترین مکانها به روی مردم باز می‌شود. مردم هنرجویان و مسافران اتوبوس مشابه را از بیمارستان‌ها نجات می‌دهند، ابرهای غلیظ محو

می‌شود و رنگ زرین خررشید نمایان می‌گردد. دشمنان هنر سرگیجه گرفته یا منهزم گشته‌اند. مردم زبان جدید، ادبیات و اندیشه‌های تحمیلی را دور می‌ریزند و کتاب‌های قدیمی را می‌خوانند که از ته دریا درست و سالم بیرون کشیده شده، کتاب‌هائی را که در طی مدت غرق‌شدن آنها، خرچنگ‌ها نتوانسته بودند ببلعند. اعلامیهٔ هنرجویان جوان حاکی است که آثار گذشتگان را به جای خرد بازآورده و در عوض آثار تحمیلی را آتش زده‌اند. ادارهٔ هنر تجاری در برابر کارهای هنرمندان حقیقی دست به حمله می‌برد و هیجده نفر هنرجوی جوان را به مسافرت دریائی تفریحی دعوت می‌کند و اسباب غرق شدن آنها را فراهم می‌آورد همچنین عده‌ای از مسافران اتوبوس مشابه را نیز از بین می‌برد. بار دیگر وحشت حاکم می‌شود و مردم به واسطهٔ تبلیغات دامنه‌دار، هنر حقیقی را فراموش می‌کنند. (۱۷۰ تا ۱۷۷)

امّا با این همه و به‌رغم قدرت تجارت‌پیشگان و خودکامگان در پایان تابستان سال جهانی هنر، آثاری در هفت‌نقطهٔ زمین به معرض نمایش درمی آید و حقیقت از ژرفنای موسیقی شنیده می‌شود، در پرده‌های نقاشی کشف می‌گردد و در نوشته‌های پرشور نویسندگان مانند سیلابی جاری می‌شود... قدرتهایی که گمان می‌کردند حقیقت را کشته‌اند اکنون در حیرت و گیجی نمی‌دانند حقیقت چگونه در یک صبح تنهائی دوباره زاده شده است و چگونه می‌تواند هربار که بخواهد به دنیا بیاید.

سویهٔ دیگر قصه‌نویسی حماسی، قصه‌نویسی تراژیک است. پهلوان حماسه همه سخن از رزم می‌گوید اما شخص از پا درافتاده، باور دارد جهان به آخر رسیدیه و آدمیزاده بر صلیب رنج خویش آونگ شده است. «نسل از یاد رفتهٔ» ناصر پورقمی، سفر شب (۱۳۴۶) بهمن شعله‌ور، شب یک شب دو (۱۳۵۳) بهمن فرسی، روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده محمود دولت‌آبادی، شب هول (۱۳۵۷) هرمز شهدادی... از هر دیدگاهی که نوشته شده باشند، باز بیان‌کنندهٔ سرگذشت نسلهای تباه‌شده‌اند، پورقمی البته رویدادها را در زمینهٔ واقعی و اجتماعی مشخص آنها می‌بیند درحالی که فرسی یا گلشیری (در کریستین وکید، ۱۳۵۰) «آئینه‌های دردار» به دیدگاهی تراژیک یا سخت فردی متوسل می‌شوند. در واقع هردو گروه سخت درگیر آزمون هستند و الگوی کارشان یا آثار گورکی است یا آثار آلن رب گریه و از این‌رو برخی از این رُمان‌ها بوی بیگانگی می‌دهند و خواننده احساس می‌کند از جای دیگر آمده‌اند، در حالی که رُمانهائی مانند چشمهایش، سووشون، کلیدر، شازده احتجاب، بامداد خمار کم یا بیش بومی و آشنایند و خواننده احساس می‌کند در همین آب و هوا روئیده و از خورشید زرین همین سرزمین رنگ گرفته است و می‌گیرد.

آزمون سخت جنگ هشت‌ساله هنوز به‌طور شایسته و بایسته تصویر نشده ولی در دههٔ ۶۰ و ۷۰ کوشش‌هایی صورت گرفته و می‌گیرد که ابعاد گوناگون آن وصف شود. زمستان ۶۲ اسماعیل فصیح دو رویهٔ این رویداد بزرگ را وصف می‌کند. از سوئی عده‌ای را نشان می‌دهد که به قصد دفاع از آب و خاک خود به آب و آتش می‌زنند و تا مرز شهادت پیش می‌روند (دکتر فرجام) از سوی دیگر اشخاصی به روی صحنه می‌آیند که مشکوکند یا می‌خواهند به کار و بار خود سرگرم باشند و به عیش و عشرت خود برسند (راوی قصه). همین رویداد در داستان کودکی‌های زمین (۱۳۷۶) جمشید خانیان از زاویهٔ دید کودکی به نام «چمل» وصف می‌شود. او و برادرش بتیل سرگرم بازی‌های کودکانه‌اند که جنگ درمی‌گیرد. آنها بازی‌کنان به سوی خانه می‌آیند که آبادان بمباران می‌شود و پدر و مادر و خواهر و شوهرخواهر چمل و بتیل زیر آوار می‌روند. بتیل شوریده‌وار به سوی جبههٔ جنگ خرمشهر می‌رود و چمل در پی او راه می‌افتد تا مگر او را بیابد. در اینجا عنصری پنداره‌ای نیز در داستان پیدا می‌شود. دیو یا شبحی به نام کُل کُل‌اشتر که برای پس دادن آزمون به کره‌زمین فرستاده می‌شود، به نزد چمل می‌آید و تا لحظه‌های آخر ماجرا با اوست. این شبح زمانی که صحنه‌های خونریزی را می‌بیند، به این نتیجه می‌رسد که زندگانی آدمیان بسیار سخت است. البته کل‌کل‌اشتر نمی‌تواند جنگ را متوقف کند، و تنها کاری که از دستش برمی‌آید این است که چمل را به هوا و به صحنهٔ جنگ خرمشهر ببرد، چمل در خرمشهر صاحب اسلحه و پوتین می‌شود و در رزم شرکت می‌کند و به تدریج درمی‌یابد که این دیگر بازی کودکانه نیست. او به ناگهان به بزرگی رسیده و از این‌رو باید کل‌اشتر از میدان رؤیا و خیال او بیرون برود:

گفتم: آبادان دولابی را تو می‌چرخوندی.

گفت: هرکاری بگی می‌کنیم!

گفتم: گاهی وقتی کودکی‌هام میاد سراغم

گفت: از این که بزرگ شدی دلخوری؟

گفتم: نه از وسوسه‌های کودکی‌هام دلخورم، ولم نمی‌کنند حتی توی این صحرای محشر. (۱۰۸)

بهترین صحنهٔ داستان جائی است که حسّ انسانی چمل در آن صحرای محشر پر از آتش و خون برجسته می‌شود؛ چمل درسنگرها در پی بتیل به این سو و آن سو می‌رود تا این‌که به سربازی مجروح می‌رسد:

دیدم همان سر تکانی خورد و تمام نیم‌تنه بالائیش و بعد پاهایش به زور کشیده شدند توی همان نور که از ماه بود، وقتی دود سیاه رفته بود کنار از برابر ماه. همان مرد وقتی توی نور آمد، دیدم لباس نظامی تنش بود... به‌طرف من چرخید و با چشم‌هائی که معلوم بود این‌بار مرا دیده است به عربی چیزهائی گفت و من چیزی نفهمیدم... پس دیگر نباد معطّل کنم. او را باید به تلافی آقام، به تلافی ننه‌ام، به تلافی مریمی و شوهرش، به تلافی حجت و به تلافی همان مرد که موی کوتاهی داشت و چفیه‌اش را داد به من، ببندم به تیر قناری (= کلاشینکف) خلاصش کنم! خود را کشیدم عقب‌تر و نشانه رفتم. نشانه که رفتم دیدم همان عراقی باز تکانی خورد و انگشت‌های خونینش را کشید روی لب‌هاش و چیزیْ گفت. احساس کردم او دارد از آب، از تشنگی می‌گوید. وقتی زبانش راکشید روی لب‌های خشک قاچ‌خورده‌اش باز یادم افتاد به همان مردی که موی کوتاهی داشت و وقتی داشت می‌گفت چفیه‌ام برای تو... زبانش را می‌کشید روی لب‌هایش. مثل حالای این عراقی. مانده بودم چه کنم با او... همان احساس به من گفت. بنشین. نشستم. نگاه او برگشت توی نگاه من. خیره شد. دهانش مثل دهان ماهی هامور، هی باز و بسته می‌شد. بلند شدم. به اطرافم نگاه کردم. حالا که ماه از پشت دود سیاه کشیده شده بود بیرون، راحت‌تر همه‌جا را می‌دیدم. من توی یک کوچهٔ بن‌بست بودم. از دری داخل

شدم. ظرفی سفالی پیدا کردم. از شیر آب ظرف را پر کردم... با دیدن ظرف سفالی آب تکانی خورد، ظرف را به دهانش نزدیک کردم، آب خورد چنان با ولع که انگار داشت زندگی را سر می‌کشید با آن ولع... دیدم که او آسوده‌تر از قبل، دل بالا، دراز کشید همان‌جا که افتاده بود و لابد به ماه نگاه می‌کرد که دیدم عکس ماه افتاده بود توی چشم‌های درشتش. وقتی ماه رفته بود باز پشت همان دود سیاه، دیدم چشم‌های درشت او هم سیاه شد به آسمان.(۹۸ و ۹۹)

کل‌کل اشتر توی دود رنگ و در هنگامهٔ نبرد به آسمان می‌رود. مهتاب ابر سیاه بدشکل را پاره‌پاره کرده است و یک‌راست روی پهنای آن تابیده.

غاک‌ها هم بودند که بازی شادی‌آوری می‌کردند، مثل همان‌وقت که آقام زنده بود... خوب خوب که نگاه کردم دیدم آنها که می‌چرخند با «آبادان دولابی» کودکی‌های حجّت است، کودکی‌های قاسم، مجتبی، بتیل... و خدایا این چرخ دوّار انگار کودکی‌های همهٔ آدم‌هاست. همهٔ اشیاء انگار کودکی‌های زمین است.(۱۲۰)

## منطق گفت‌وگو

در این داستان و در رُمان‌هائی مانند «رؤیاهای خیس یک مرده» محمد محمدعلی است که نخستین جرقه‌های منطق گفتگو Dialogism را می‌بینیم. البته این منطق برخلاف آنچه گفته‌اند منحصر به آثار داستایفسکی نیست، در آثار تالستوی و دیکنز هم هست. میخائیل باختین بعد این واقعیت را تصدیق کرد. براساس نظریهٔ او بنیاد رُمان‌های داستایفسکی این است که آنها منعکس‌کنندهٔ صدای تک نیستند و آواهای گوناگون را بازتاب می‌دهند.

ما داستایفسکی را یکی از بزرگترین ابداع‌کنندگان حوزهٔ فورم هنری می‌شماریم. به‌نظر ما او نمونهٔ کاملاً جدیدی از تفکر هنری را بوجود آورد که ما آن را «چندآوائی Polyphonic» نامیده‌ایم. این قسم تفکر هنری بیان خود را

در رُمان‌های داستایفسکی پیدا می‌کند اما به‌طور با معنائی از مرزهای رُمان فراتر می‌رود و به دل برخی اصول بنیادی زیباشناسی اروپائی می‌رسد. حتی می‌توان گفت که داستایفسکی چیزی همانند سرمشق جدید هنری آفرید، سرمشق که سویه‌های بنیادی بسیاری از اشکال کهن را تابع بازسازی اساسی می‌ساخت.

البته «چند آوائی» ویژه همهٔ روایت‌های داستانی عمده‌ای است که از اسطوره‌ها گرفته تا رُمان مدرن را خصلت هنری می‌بخشد، نهایت این که به نظر باختین داستایفسکی یکی ازنمایندگان شاخص آنست. این موضوع را پیش از باختین نیز دریافته بودند ولی روشنگری آن کار این هنرشناس بزرگ روس است. در واقع آثار داستایفسکی انحرافی را از قالب‌های آشنای رُمان‌نویسی اروپائی نشان می‌دهد و سرمشق تازه‌ای است در رُمان‌نویسی. در این‌جا سر و کار ما بیشتر با «صناعت ادبی» است تا «محتوای فلسفی» کارهای این نویسنده حتی می‌توان گفت که ما در زمینهٔ پژوهش‌های باختین با «مطالعه فورمالیستی» سر و کار داریم ولی باید دانست که چنین تمایزی بین شکل و محتوا با روح سبک «منطق گفتگو» بیگانه است. باختین و یاران او در آغاز کار به مشکل «روش صوری» پرداختند اما مشکل مهمتری را در آماج خویش داشتند. حکومت جزمی حزبی در روسیه، نظریه‌ای سیاسی را علم کرده بود و همه مشکل‌های انسانی را از این دیدگاه می‌دید. هر هنرمندی که سفارش رهبران حزب را می‌پذیرفت و آثاری در تأیید «نظریهٔ» ایشان بوجود می‌آورد، هنرمند آفرینشگر و مردمی بود و هرکسی که چهارچوب منجمد نظریهٔ منجمدکنندهٔ ژدانف‌ها را می‌شکست، دشمن مردم و عامل سرمایه‌داری بود، به این سبب نویسندگان و شاعرانی مانند پاسترناک، آخماتوا، یسنین، سولوژنتین، بولگاکف و حتی مایاکوفسکی به سختی تهدید می‌شدند یا ایستگاه نهائی‌شان خودکشی یا تبعیدگاه سیبری بود. در نتیجهٔ این

سخت‌گیری‌ها و چسبیدن به قشرها، ادب زرین روس جای خود را به ادب سفارشی دوره‌ای و تبلیغاتی داد و به جای تالستوی و چخوف، فادیف‌ها نشستند و خادم آستان حکومت شدند. در غرب نیز شیوهٔ دیگری از سوی سرمایه‌داری حمایت می‌شد و آن ادبیات ملال، سرخوردگی و نیست‌انگاری بود. در این ادبیات کار جهان به پایان رسیده و ما در آستانهٔ عصر آشوب و سقوط کامل انسانیت هستیم. دیگر هیچ ارزشی که بتوان برآن تکیه کرد وجود ندارد و عصر جدید دارد «گور خود را می‌کند.»

این دو نظریه افراطی بود و هیچ‌یک راه به جائی نبرد. متأسفانه آثاری از این دو سویهٔ نادرست ایدئولوژیک و هستی‌شناسانه به ادب ما می‌رسید ومدت دو سه دهه کمیت ادب ما را لنگ کرد. بیشتر ما آثار و نظریه‌های ادبی غرب را خواندیم و بدون سنجش انتقادی آنها را مکرر کردیم. به فکر ما نرسید که این آثار را نمی‌توان به‌طور مطلق پیروی کرد و هرکسی باید خود را پیدا کند. این آثار از آن جوامعی است که تحول خاص خود را داشته و در سلوک خود بسیاری از جاده راکوبیده است و در وجود تالستوی یا جویس به کمال ممکن خود رسیده. بنابراین همین که نویسنده‌ای بومی ـ چه در آمریکای لاتین و چه در مصر یا ترکیه یا ایران ـ می‌خواهد بخت خود را در رُمان‌نویسی بیازماید، خواه و ناخواه متوجه برادران کارامازوف، خشم و هیاهو، در جستجوی زمان از دست رفته، قصر یا فانوس دریائی می‌شود و می‌کوشد طرح داستانی و ساختار این رُمانها را در روایتی بومی بازسازی کند و یکی از دشواریهای رُمان‌نویسی بومی در همین‌جاست.

### مضحکه‌های اشرافی

«شب یک شب دو» نوشتهٔ بهمن فرسی دو شخص عمده دارد بی‌بی فرزند خانواده‌ای ثروتمند و کامجو و زاوش روشنفکری سرگشته و بیزار از

محیط زندگانی بومی و طرفدار «عشق آزاد». راوی قصه همراه با روایت طولی آن به گذشته گریز می‌زند و گاهی لحظه‌های موجود را ثبت می‌کند. در این کتاب گروه روشنفکران لاابالی گرد هم می‌آیند تا غرایز منع‌شدهٔ درونی خود را بیرون بریزند.

اشخاصی داستانی چند تن زن و مرد اشرافی و بی‌قید و بند هستند. نامهای آن‌ها هم می‌تواند طرز زیست و فکر آنها را نشان بدهد. مانند شوشو، زاوش، آنها در میان دود سیگار سرگرم کارها و حرفهای صد تا یه غازند. زاوش به بی‌بی، زنی «متجدّد» میگوید بهتر است امشب از کنار من جم نخوری، خیلی بیشتر از اون که فکرشو بکنی دلتنگ و عصبی‌ام. بدجوری حال دعوا کردن دارم. باغ‌وحش غریبی امشب ترتیب داده‌ای... فایده نداره. (۱۸۷)

ـ چی فایده ندارد؟

ـ دزدکی زندگی کردن! اینا خودشون همه‌شون دزدن.(۱۸۷)

کتاب در واقع داستان زندگانی جوانی فقیری است که به آب و آتش می‌زند تا سری تو سرها درآورد، شغلهای متفاوتی را می‌آزماید، وارد حزب می‌شود، مدتی در صحنهٔ مبارزه‌های خیابانی است، زندانی و سپس آزاد می‌شود و کم‌کم سر از محافل اشراف تازه به‌دوران رسیده دههٔ چهل درمی‌آورد. پیرامون او پر است از زن و مرد روشنفکر واخورده که کاری جز خوردن و خوابیدن، ارضاء سرشت جنسی، سفر آمریکا و اروپا و تشبه به زندگانی غربی و میگساری و هرزه‌گردی ندارند. بعضی از ایشان نویسنده یا شاعر و بعضی دیگر فیلمساز یا کارمند رادیو و تلویزیون هستند و بی‌آنکه خود بدانند با پول نفت آورد و با تکیه به ثروت پدری «خوش می‌گذرانند» و «عشق آزاد» را تجربه می‌کنند. بی‌بی به خارج می‌رود و در آنجا درگیر و دار زندگانی غرق در پوچی و اندوه می‌شود و از زاوش طلب می‌کند به نزدش بیاید و او را نجات بدهد. زاوش نیز برای نجات بی‌بی سوار کشتی عازم آمریکا

می‌شود. نامهٔ بی‌بی پرسوز و گداز است.

باید تنها ماند. باید شکست. اما در این شکستگی‌ها تنها، فقط به تو فکر می‌کنم. من از اعتیاد تو خلاص نشدم. شاید خود را پیدا کردم ولی نامهٔ تو روشن نبود. فقط نوشتی که می‌آئی، و با کشتی و من بعدازظهر به اسکله می‌روم تا ثانیه‌ها را بشمارم و کوتاهتر کنم، تا بوی ترا از دریا بشنوم. (۲۴۲)

شاید این نیز نوعی قهرمانی تراژیک باشد که فردی نخست «تجربه‌های اجتماعی» پیدا می‌کند و به راه مبارزه می‌رود و بعد درمی‌یابد که به گفتهٔ شخص داستانی ابراهیم گلستان باید «خودش را دریابد» و به جائی برود که «خانهٔ خودش باشد.» و کاری به کار مردم نداشتن بهتر تا به فکر شوربختی‌های آنها بودن. در این صورت شخص دیگر راهی ندارد جز رسوخ به زندگانی اشرافی یا پناه بردن به برج عاج تنهائی یا مهاجرت به غرب (چنانکه در مورد زاوش می‌بینیم) یا خودکشی (همانطور که در مورد پزشک و احمد «نسل از دست رفته» دیدیم). زاوش در مجلس میهمانی شبانه در پاسخ بی‌بی که می‌گوید: چیزی می‌خواهی برایت بیارم؟ می‌گوید: من تا حالا هرچه خواسته‌ام خودم با این دو تا دست برای خودم فراهم کرده‌ام. امشب و بعد از این هم این قانون تغییر نمی‌کنه.(۱۸۸)

اما در واقع آنچه زاوش با هردو دست خود فراهم کرده چیست؟ خودش هم نمی‌داند.

البته این لوس‌بازی‌ها و ننه‌من‌غریبم درآوردن‌ها هم کمکی به نویسنده نکرد و او و امثال او به تصور این که هنرمند جهانی‌اند راهی اروپا و آمریکا شدند و چند صباحی در آنجا پشتک وارو زدند ولی کسی آنرا تحویل نگرفت. پس ناچار عتبهٔ قصه‌نویسی را بوسیدند و به راه دیگر یا در دود و الکل و عیش و عشرت پوسیدند.

هم‌چنین چیزی که بیشتر به رُمانها و قصه‌های فارسی آسیب وارد آورده

است، زیر و زبر شدن نویسندگان آنهاست با موج رویدادهای اجتماعی. همین که روال کارها رو به بهبود یا امید دارد، نویسندگان ما نیز از مبارزه و امید حرف می‌زنند و زمانی که دشواری پیش می‌آید، به سوی دیگر افراط می‌روند و تنهائی، اضطراب و نومیدی را عمده می‌کنند. عیب کارشان در این است که کمتر به ریشه‌یابی قضایا می‌پردازند و آن آگاهی و تبحر لازم که مشکلهای یک دوران را به‌طور عمیق می‌کاود، ندارند. یادداشت آغاز کتاب «نسل از یاد رفته» بسیار عبرت‌آموز است. در کتاب او که در ۱۳۳۷ نوشته شده است افراد جامعه همه در قفس جبر و تقدیر دست و پا می‌زنند. تلاش ایشان به عوض این که مایهٔ رهائی ایشان گردد، میله‌های قفس را ضخیم‌تر می‌کند. احمد و پزشک این قصه خود را می‌کشند ولیلی تنها می‌ماند، جبههٔ میانه‌روها و چپ به شکست و بُن‌بست می‌رسد... اما همچنان که باید دفتر ایام ورق می‌خورد و سال ۱۳۵۷ فرامی‌رسد و نویسنده می‌تواند کتابش را چاپ کند. در این سال که شوق مبارزه از در و دیوار می‌بارد، نویسنده نمی‌تواند با درونمایهٔ کتابش موافق باشد پس می‌گوید که حرفهائی که در کتاب آمده حرف پزشک است که تنها به قاضی رفته و به قضاوت درست قضایا نرسیده است و مسئول آن حرفها پزشک است که صبر نکرد تا خیزش مردم و جوانان را ببیند.

### هدف وسیله را توجیه می‌کند!

اینگونه دریافت قضایا نه ناشی از تفکر بلکه ناشی از احساسات است و هنرمند نباید منحصراً بر احساسات تکیه کند. اتفاقاً پزشک «نسل از یاد رفته» ـ جائی که با تیمسار حکومت نظامی کودتا گفتگو می‌کند، حرف سنجیده‌ای می‌زند. تیمسار می‌گوید مبارزان شکست خورده‌اند و اکنون مقدرات بازی را ما در دست داریم و سیر حوادث را معین می‌کنیم. هدف وسیله را توجیه می‌کند. پزشک پاسخ می‌دهد:

ـ از نظر من این‌طور نیست. این را که هدف شما موجه است یا نه، نه شما تعیین می‌کنید نه مخالفان شما. این را تاریخ تعیین می‌کند. آیا شما گمان می‌کنید با این وسائل حتی به همان هدف‌های خودتان هم می‌توانید برسید؟ نه. چون شما می‌خواهید خود را به جای طبقه‌ای بگذارید که مدافع آید. آن طبقه به این گنده‌کاری آشکار احتیاجی ندارد و نه فقط احتیاجی ندارد بلکه در این معامله به سختی هم ضرر می‌کند به همین جهت به شما دل نمی‌سپارد.(۴۶۶۷)

ولی آن‌کس که دید تراژیک دارد ـ از جمله این پزشک که خود را می‌کشد ـ لحظهٔ شکست را پایان زمان می‌داند و جز مویه بر شکست محتوم کاری از دستش برنمی‌آید. البته راه‌های دیگری هم هست. از جمله پیوستن به صف دشمنان و از خوان نعمت ایشان سیراب شدن یا زدن بر طبل بیعاری یا آنطوری که در مورد «زاوش» و دیگر اشخاص «شب یک شب دو»، «کریستین وکید» و «سفر شب» می‌بینیم. صحنهٔ گروتسک (مضحک و چرند) مجلس میهمانی شبانهٔ بی‌بی در باغ زعفرانیه ـ گرچه خوب پرداخت نشده ـ این واقعیت را خوب نشان می‌دهد. افراد این مجلس میهمانی همه ناسالم، پوچ‌گرا، خطاکارند و زن و مرد از عرصهٔ زندگانی سالم و کار اجتماعی دور افتاده‌اند و در یک کلمه بگوئیم «طفیلی‌اند». «زاوش» که از آغاز میهمانی عصبی و پرخاشگر و تلخ‌کام است، بی‌خود به این و آن پیله می‌کند، سخن سخت می‌گوید و دشنام می‌دهد. حاضران در میهمانی، در یک مجلس اعدام مصنوعی گرد هم می‌آیند. زاوش که تفنگی در دست دارد فریاد می‌زند.

این بازی اسمش بازی اعدامه، امشب باید یه نفر از میون ما اعدام بشه، حکم اعدام‌رو من اجرا می‌کنم. ولی... اول باید محاکمه بشه.

ناگهان شوشو می‌گوید: بی‌بی.

زاوش از روی تل بالش در حالی که لولهٔ تفنگ را به قلب بی‌بی نشانه رفته

فریاد می‌زند من آماده‌ام. اما چرا باید بی‌بی اعدام بشه؟

ـ چون باعث شده که تو امشب جلاد بشی.

محاکمه بی‌بی تمام نشده دیگری را نامزد معدوم شدن می‌کنند. آقای آوندی، سپس نام جابر را پیش می‌کشند و بعد یکی دیگر. یخ‌بازی گرفته است. مجلس خر تو خر می‌شود. جماعت آشکار و در پرده پتهٔ همدیگر را می‌ریزند روی آب، با هر نامی که به میان می‌آید، زاوش لولهٔ تفنگ را به قلب صاحب‌نام نشانه می‌رود. «جهان» می‌گوید چرا هیچ‌کس خودش داوطلب نمی‌شه. «زاوش» می‌گوید پس یه مرد پیدا شد. تفنگ به سوی او نشانه می‌رود، و جهان از این بازی به هیجان می‌آید اما سکوت مانند سرب به همهٔ قلب‌ها و لب‌ها نشسته است... صدای شلیک سکوت را می‌شکافد. آقای کاکائی فریاد زده بود که تفنگ پُره ولی زاوش گوش نکرده بود. جهان غرقه درخون به زمین می‌غلطد. «ژبرار» که دستکش سیاه‌چرمی بدست دارد تفنگ را از زاوش می‌گیرد، دستمالی از جیبش درمی‌آورد. آثار انگشت زاوش را از بدنهٔ تفنگ پاک می‌کند... دست جهان را می‌گیرد و تفنگ را بدستش می‌دهد و با صدائی سرد می‌گوید: جداً خودش راکشت.

زاوش از میان جمع می‌گذرد با لباس شیرجه می‌رود توی آب (استخر)، طول استخر را تا ته باغ زیرآبی شنا می‌کند. بعد از استخر می‌آید بیرون، می‌رود به سمت در باغ، در را باز می‌کند، و می‌رود به خیابان و صدای زوزهٔ طولانی ترمز یک اتومبیل در فضا تیر می‌کشد.(۲۱۵ تا ۲۲۲)

### خون چکید از شاخ گل...

اما در فضای اندوه‌زا و وهمناک «سگ و زمستان بلند» (۱۳۵۵) شهرنوش پارسی‌پور، جائی برای اینگونه بازی‌های لوس و بی‌مزهٔ اشرافی وجود ندارد. در این رُمان، زندگانی مردم طبقهٔ متوسط باکردار، آرزوها و روابطشان به روی

صحنه می‌آید و با حادثه‌ای سیاسی: زندانی شدن حسین برادر راوی گره می‌خورد. راوی داستان دختری است به نام حوری که حوادث قصه را به صورت یادآوری بیان می‌کند و گذشته را به اکنون می‌آورد. او در یادآوری حسین و کارها و مرگ وی به تجلیل شهادت می‌پردازد و این مشابه است با اسلوب کار دانشور در رُمان سووشون. ما زندگانی مردم یک محله را از دید دختری که از نوجوانی به بلوغ و به سوی سن و سال بیشتر می‌رود، مشاهده می‌کنیم. این کتاب تو کتاب‌هائی مانند سووشون، اهل غرق، بامداد خمار... کوشش‌هائی است. در آن هم تمنیات جسم و جنس هست و هم مشکل‌های اجتماعی از قبیل تبعیضها و نابرابری‌ها و دردها و اندوه‌ها و شادی‌هائی که زنان شهری ما دارند.

در «تجربه‌های آزاد» (۱۳۵۷) همین نویسنده، دختری را می‌بینیم که زیر تأثیر تمدن جدید می‌خواهد از قیود مردسالاری آزاد شود و لحظه‌های زیست و سرشت را خود و به انتخاب خود بیازماید. خواستگار خود را ـ که معاون اداره است ـ رد می‌کند و به جوانی که دوست دارد، می‌پیوندد. اما این جوان نیز نمی‌تواند تمنیات درونی او را برآورد و او ناچار از این یکی هم دور می‌شود در حالی که روان زخم‌دیده‌اش وی را می‌آزارد.

وصف دوران بلوغ حوری ـ که از دید زنانه نوشته شده ـ بخشی از رُمان «سگ و زمستان بلند» را به خود اختصاص داده است. او پس از دیدار پنهانی با فریبرز به شتاب و برافروخته به خانه می‌آید:

در آینه به خودم نگاه کردم. گونه‌هایم سرخ بود و فکر می‌کردم ته چشمهایم چیز عجیبی وجود دارد. کشفش نمی‌کردم که چه بود ولی وجود داشت. این چشمها دیگر چشمهای من نبود. صورتم را به آینه چسباندم. خنکی آینه گونهٔ تبدارم را نوازش می‌داد. چقدر خوب بود. چقدر بد بود.(۱۱۰)

رفتار و افکار حسین از دید راوی امّا به‌طور واقعی گزارش می‌شود. او زمانی که از زندان آزاد می‌شود و به خانه می‌آید، بیشتر به شبحی مانند است، در گفت و گو با پدرش کوتاه می‌آید، دلیل پرسه‌گری شبانه و مستی‌هایش را برای پدر نمی‌گوید. او که پسر درس‌خوان و مطیعی است و همهٔ خانواده به او امید بسته‌اند «نه فقط چیزی نشده بلکه به زندان هم رفته است» و کارش به جائی رسیده که پدر به او توهین کند. اما حسین خاموش است و وقتی به اتاق خود می‌رود به جان و تن می‌لرزد (۵۶) کار به جائی می‌رسد که پدر، فرزندش را از خانه بیرون می‌کند. حسین شکسته و دردمند است و هیچ‌کس حتی «حوری» نمی‌تواند درد و رنج او را بفهمد. شبی که حوری بر بالین حسین نشسته است، از او حرف‌هائی می‌شنود که گویا کابوس‌زده‌ای بیان می‌کند.

گاهی مردی به نام محمود را صدا می‌زد. محمود کفن خون‌آلودی به تنش بود و از شکستگی‌های سرش خون نشت می‌کرد. محمود از خون می‌ترسید و برای همین به گریه افتاده بود... حسین به او قول می‌داد اگر همراهش به خانه بیاید کفن پاکیزه‌ای به او خواهد داد. هوشنگ سینه‌اش را شکافته بود و قلبش همه می‌دیدند، لبخندش مثل زهر تلخ بود... بعد همه در باغی بودند. محمود در حاشیهٔ استخر بی‌آبی دراز کشیده بود و ناله می‌کرد. هوا خاکستری بود. هوشنگ آن طرف استخر قدم می‌زد و صدای قلبش را تا این سو می‌آمد. گاهی برمی‌گشت و به محمود می‌خندید، از میان لب‌هایش خون می‌ریخت، از درخت‌ها خون جاری بود. زیر نور خاکستری باران خون می‌آمد. حسین سعی می‌کرد کفنش را حفظ کند، می‌خواست به زیر درخت برود. از دور کفن‌پوشهای دیگری دیده می‌شدند. حسین نامشان را فراموش کرده بود، نامهای دوری داشتند. نامهای تاریخی داشتند ولی حسین یادش نمی‌آمد، دلش می‌خواست سرش را سوراخ کند و نام آنها را از مغزش بیرون بکشد.(۷۰ و ۷۱)

این جوان که خرد و تحقیر شده از زندان بیرون آمده دیگر آن فرد سربلند و شاداب پیشین نیست، حتی مانند احمد «نسل از یاد رفته» که خود را می‌کشد نیز نیست. او را خرد کرده و کشته‌اند و از زندان بیرون فرستاده‌اند. مرگ او نیز رقت‌آور است. در واقع او نمی‌میرد، آب می‌شود. او که خلوت‌گزیده است شبی ناغافل در جمع خانواده حاضر می‌شود، پدرش اول متوجه نمی‌شود و بعد با دستپاچگی روزنامه را تا می‌کند و گوشه‌ای می‌گذارد... فرهاد (پسر تازه به دنیا آمده خانواده) با ولع شیر می‌خورد. حسین با محبت به فرهاد نگاه می‌کند، بعد متوجه سرما می‌شود و در را می‌بندد و می‌گوید: خیلی عجیبه، من حالا می‌تونم پدر بشم و اونوقت برادر به این کوچکی... همه دچار بهت و حیرت‌اند. پدر هرقدر می‌کوشد نمی‌تواند سیگارش را روشن کند... حسین یک دفعه تصمیمش را می‌گیرد، بلند می‌شود و به سرعت به‌طرف در می‌رود. وقتی بلند می‌شود پایش به پای حوری می‌خورد. پایش سرد است... مادر در سکوت برای حسین آش می‌کشد. پدر سرش را بین دستهایش می‌گیرد... حوری به اتاق حسین می‌رود و می‌بیند که او روی تخت دراز کشیده، چشمهایش بسته است. رگهای دستش از زیر پوستش پیداست. حوری دستش را روی دستهای برادرش می‌گذارد، سردی چندش‌آور دارد. حسین مرده است. (۱۴ و ۱۵)

سویهٔ محزون و خُرد شده و نومید حسین به حوری می‌رسد و او دیگر نمی‌تواند هیچ‌جا آرام باشد. کارمند اداره می‌شود ولی نمی‌تواند به کار ادامه دهد. سرانجام او را در گورستان می‌بینیم که در کنار کفن‌پوش‌ها در فضای تهی و تاریک رها شده است.

قهرمان شکست‌خورده و از نوعی دیگر نیز در رُمانهای فارسی هست، در مثل ناصر ابدی «همسایه‌ها» که لاتی است با جرأت و جوانمرد و در زندان کشته می‌شود. شخصی از همین دست در یکی از داستان‌های «شاهزاده خانم

سبز چشم» (۱۳۴۱) میرصادقی در نبرد با جاهل‌های مخالف از پا درمی‌آید اما روایت مرگ او از زبان زنی روسپی بیان می‌شود که چشم به راه اوست تا بیاید و او را از منجلاب روسپی‌گری نجات دهد. در این قصه سویهٔ جوانمردانهٔ فردی که از گروه معروف به «جاهل‌ها»ست تصویر شده است.

رُمان‌هائی که بانوان قصه‌نویس ما نوشته‌اند شایان توجه بسیار است زیرا در اعصار گذشته زنان ما غالباً مجاز نبودند حتّی شعر بگویند چه رسد به این که قصه بنویسند. در برخی موارد حتی گوش کردن قصه‌های عاشقانه مانند «ویس و رامین» برای ایشان ممنوع بود. در دورهٔ مشروطه چند تن از زنان به کار شعرسرائی پرداختند. در دوره بعد کم‌کمک چند تنی دیگر به کار قصه‌نویسی دست زدند. و از این جمله‌اند سیمین دانشور، شهرنوش پارسی‌پور، منیرو روانی‌پور، فریده گلبو، فتانهٔ حاج‌سیدجوادی، و انسیهٔ شاه‌حسینی...

دو رُمان دانشور: سووشون و جزیرهٔ سرگردانی به تقریب در یک مایه است. قهرمان اصلی این دو رُمان زری و هستی شبیه یکدیگرند. درونمایهٔ اصلی هردو رُمان نشان دادن وضعیت زن در عصر جدید است. عصری که قدرت علم و فن بسیاری از سدها و موانع جوامع فئودالی را درهم شکسته و فکر آزادی را به پیش‌نما آورده است. زن دیگر نمی‌خواهد کنیز مرد باشد و بر آن است در کار اجتماعی مشارکت جوید و قدرت گزینش پیدا کند. سیمائی که جامعهٔ برده‌دار و فئودال از زن ساخته بود، سیمای دلالهٔ محتاله بود (موجود افسونگر خطرناک معروف که در سیمای دایهٔ آب‌زیرکاه و ساحره‌های

فتنه‌انگیز مجسم می‌شد) یا سیمای زنی زیرک همچون شهرزاد که با افسانه و افسون، شوی ستمگر را آرام و مهربان می‌ساخت. زری «سووشون» تا حدودی به شهرزاد مانند است. شوی او یوسف البته به وی مهربان است اما چون در کارهای سیاسی شرکت می‌کند موجب هراس زری می‌شود. و زری می‌کوشد با مهربانی زنانه بر جسارت و خطرگری مردانه چیرگی یابد. هستی در رُمان «جزیرهٔ سرگردانی» نیز مهرورز و نمایندهٔ زندگانی معنوی زنانه است در حالی که «عشرت» زن دیگر آن، نمایشگر زندگانی غریزی است و به همین مناسبت مسعود طوفان ـ از ناقدان جدید ما ـ بین او با «ایشتار» اسطورهٔ بابلی (الههٔ باروری و شهوت و لذت‌جوئی) همانندی‌های لفظی و معنائی یافته است. عشرت با شوهر دومش آقای گنجور در خانهٔ اشرافی و مجلل زندگانی می‌کند، و در پی تجمل و عشرت است. بین او و شوهرش ناسازگاری شدیدی وجود دارد. و این ناسازگاری و لذت‌جوئی عشرت،خانه و زندگانی ایشان را آشفته کرده است. خود گنجور نیز اهل تجمل و خوشگذرانی است با این همه با زنش اختلاف شدید دارد. آبستن شدن عشرت بر منازعهٔ زن و شوهر دامن می‌زند. زن از خانه می‌گریزد و تصمیم به خودکشی می‌گیرد امّا خویشان وی باخبر می‌شوند وی را از خطر مرگ نجات می‌دهند و به خانه بازمی‌آورند. امّا هستی گرچه در سیاست نیز دستی دارد امّا حس زنانگی او را به شوهرگزینی می‌راند: «عهد می‌کند که دیگر آلت دست «مراد» (مبارزه اجتماعی که خواهان اوست) نشود، مثل همهٔ زنان روزگار شوهر کند و بچه به‌دنیا بیاورد.» (ص،۱۴۱) زری هم بیشتر اهل خانه و زندگانی و کودک پروردن است و به یوسف می‌گوید: آن‌قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده.

امّا در این زمینه در رُمان سووشون و در اندیشه و احساس زری، تصادف رخ نشان می‌دهد، به راستی این گفته بر محافظه‌کاری زنانه دلالت دارد. اگر زری درستی مبارزهٔ شوهر را تصدیق دارد، پس باید نتیجه‌های آن را نیزتحمل

کند اما زری نمی‌خواهد یوسف از بین برود و زندگانی خانواده‌اش آشفته شود. همین قسم محافظه‌کاری را در خصلت هستی «جزیرهٔ سرگردانی» مشاهده می‌کنیم. هستی از کار و مبارزهٔ اجتمای روی‌گردان نیست اما در هنگامهٔ آشوب اجتماعی دههٔ ۵۰ بیشتر در اندیشهٔ گزینش شوهر است. او دو خواستگار دارد: سلیم و مراد که هردو در مبارزهٔ اجتماعی شرکت دارند. سلیم طرفدار مبارزهٔ معتدل و مراد طرفدار مبارزهٔ مسلحانه است. البته میل دل هستی بیشتر متوجه مراد است اما سلیم ثروتمند است و برای آینده تکیه‌گاه مطمئن‌تری است، پس هستی زن سلیم می‌شود.

یکی از منتقدان بر این گزینش هستی خشم گرفته و آن را دال بر تمایل نویسنده به جهان‌نگری اعتدالی سلیم و یاران او دانسته است. در این‌که نویسندهٔ «سووشون» افکار معتدلی دارد و مانند جلال آل‌احمد به شیوهٔ رادیکال عمل نمی‌کند، جای حرفی باقی نیست اما این‌که بگوئیم نویسنده خواسته است با ترسیم چهرهٔ هستی. درستی افکار سلیم و یاران او را اثبات کند پذیرفتنی نیست. زری در دنیای پرآشوب جنگ دوم جهانی و هستی در «جزیرهٔ سرگردانی» دههٔ ۵۰ زیست می‌کنند و هریک مشکلاتی دارند که مشکل زن طبقهٔ متوسط است. نویسنده اینها را وصف می‌کند و خود کنار می‌رود، حال اگر ترسیم قضایا رو به سوئی دارد که به مراد سلیم می‌انجامد بر نویسنده حرجی نیست. زری گرچه در خانوادهٔ اشرافی یوسف زیست می‌کند و یک پسر (خسرو) و دو دختر دوقلو (مینا و مرجان) دارد و مشغلهٔ عمدهٔ او خانه‌داری، بچه پروردن و به گلهای باغچه آب دادن و شرکت در کارهای خیر و نذر و نیاز است، به رغم تفاهم او و شوهرش روزی از یوسف سیلی می‌خورد:

یوسف به زنش سیلی زد و این اولین باری بود که چنین می‌کرد. و زری نمی‌دانست که آخرین‌بار هم خواهد بود. (سووشون، ۱۲۰)

ظاهراً این‌جا ممیزی اجتماعی در نوشته‌دست برده وگرنه نویسنده باید می‌نوشت که «آخرین بار هم نخواهد بود» چراکه عادات اجتماعی به زودی از سر اشخاص نمی‌افتد حتی اگر آنها به فرنگ هم رفته و تحصیل هم کرده باشند. شاید نویسنده خواسته است سیمای یوسف را بهتر از آنچه هست نمودار ساخته باشد تا تراژدی مرگ او را پررنگ‌تر به نمایش درآورد. اما به هرحال این یوسف و «سلیم» هستند که تصمیم می‌گیرند. البته زری و همتی هم تصمیم می‌گیرند اما پس از تصمیم‌گیری‌های یوسف و سلیم. گزینش زنان تابع گزینش مردان است و زن زمانی می‌تواند در زمینهٔ ازدواج پاسخ رد یا قبول بدهد که مرد پاپیش بگذارد و خواستار او شود. حتی محبوبهٔ رُمان «بامداد خمار» هم که در عالم عشق و عاشقی پیش‌قدم می‌شود و از خانهٔ اشرافی خود به سوی کلبهٔ محقر رحیم نجار می‌رود باز کار و بار زندگانی‌اش وابسته به تصمیم پدرش و رحیم نجار است. پدر محبوبه او را در خانه زندانی می‌کند و تصمیم دارد با زور یا پول رحیم را از میدان بدر کند. طبیعی است، که اگر محبوبه کوتاه بیاید، رحیم میدان را خالی می‌گذارد و فلنگ را می‌بندد اما محبوبه در عاشقی راسخ است و از تحمل صدمه و آزار در راه عشق خود هراسی ندارد، در اینجاست که مردی دیگر ـ برادر پدر «عاشق» ـ پادرمیانی می‌کند و مشکل دو عاشق جوان را حل و فصل می‌کند. به‌راستی پس از دیدار عمو و پدر محبوبه است که کارها بر وفق مراد زوج جوان پیش می‌رود.

نقطهٔ مرکزی داستان‌های بهم‌پیوسته‌ای «زنان بدون مردان» (۱۳۶۸) و واکاوی حالات جسمانی و روانی زنانی است که از مردها خیری ندیده‌اند و برای بیرون شدن از وضعیت ناگوار خود تلاش می‌کنند. قضایائی که در کتاب طرح می‌شود از سطح واقعیت آغاز می‌شود و در سطحی فراواقعی پایان می‌گیرد. کانون داستان، زندگانی زنی اشرافی است به نام فرخ‌لقا که با شوهرش صدرالدین گلچهره اختلاف فراوان دارد. این دوهمدیگر را تحقیر

می‌کنند و تاب تحمل زیستن با یکدیگر را ندارند. تنها نقطهٔ درخشان زندگانی فرخ‌لقا آشنائی با فخرالدین عضد است. مردی که از آمریکا آمد و زن آمریکائی و دو کودک دارد و فرخ‌لقا را به «ویویان‌لی» هنرپیشه فیلم «برباد رفته» مانند می‌کند و فرخ‌لقا را وارد عالم تازه‌ای می‌کند. زمانی که گلچهره بازنشسته می‌شود وضع این زن و شوهر ناگوارتر می‌شود، گلچهره درواکنش به اخطارهای زنش می‌گوید: مخدرات خفه!

این عبارت روحیهٔ مردانی را نشان می‌دهد که در جامعه‌ای مردسالار زیست می‌کنند و حقی برای زنان قائل نیستند. امّا در واقع روزی گلچهره درمی‌یابد که زنش را بسیار دوست دارد و با اینکه نسبت به او تندی می‌کند، به سوی او می‌رود تا عشق خود را به همسرش ابراز کند.

می‌دانست که حتی یکبار زن نباید درک کند چقدر برای او خواستنی است که خواستنی بوده است او در این حال زنش را فرخ‌لقاجان صدا می‌کند! مرد با محبت به فرخ‌لقا می‌نگرد. زن به شدت وحشت می‌کند و نگرانست مبادا شوهر او را بکشد. از روی غریزه مشت محکمی به شکم گلچهره می‌کوبد. مرد تعادل خود را از دست می‌دهد و با سر از پله‌ها پائین می‌افتد و می‌میرد. گلچهره گویا همیشه فکر می‌کرده است که در همهٔ این سال‌ها باید عشق و علاقه‌اش را به فرخ‌لقا پنهان دارد و از او دریغ کند مبادا زنی به زیبائی خود مغرور شود و خطاکار از آب درآید. درحالی که با این کار خود سبب می‌شود زن از او دوری گزیند و دلگرمی خود را درجای دیگر بیابد. فرخ‌لقا در محرومیت بیش از دو دهه، در خانهٔ شوهرش زندگانی کرد در حالی گلچهره عاشق وی بود ولی هیچ‌گاه این عشق را بروز نداد و افزوده بر این همسرش را همیشه می‌آزرد چرا که باور داشت اگر زن پی ببرد، شوهرش دوستش دارد، مغرور می‌شود و به بیراهه می‌رود. زنان دیگر داستان: مونس، فائزه، زرین‌کلاه و مهدخت... نیز زندگانی سختی دارند. مونس پیردختری است ۳۸ ساله و

فائزه ۲۸ سال دارد، و این هردو بی‌شوی مانده‌اند. فائزه می‌کوشد زن امیرخان (برادر مونس) شود ولی به نتیجه نمی‌رسد. مونس نیز که به راز ناکامیابی خود پی برده خود را از پشت‌بام به زمین می‌اندازد و می‌میرد. زمان این خودکشی او، زمان درگیری‌های سیاسی جنبش ملی (۱۳۳۲) و تیراندازی‌ها و مجروح و کشته‌شدن تظاهرکنندگان است. امّا مونس بار دیگر زنده می‌شود، با امیرخان منازعه می‌کند و بازکشته می‌شود. امیرخان نیز با دختر هیجده ساله‌ای ازدواج می‌کند و فائزه را محروم به جای می‌گذارد، فائزه سپس به کمک مونس که در باغچهٔ خانه دفن شده می‌شتابد و او را از مدفن‌اش بیرون می‌آورد تا وی زندگانی از سرگیرد. این دو زن برای دگرگون کردن زندگانی خود کوچ می‌کنند و از شهر بیرون می‌روند (پیش‌تر فرخ‌لقا نیز همین‌کار را کرده است) و در راه دچار حملهٔ رانندهٔ کامیون و شاگرد او می‌شوند. زرین‌کلاه، زنی که به‌واسطه کار زیاد دیوانه شده و فائزه و مونس و مردی به‌نام «باغبان مهربان»... هریک به طریقی به باغ کرج فرخ‌لقا می‌آیند.

فرخ‌لقا که از شوهر خیری ندیده برای جبران ناکامیابی‌های خود می‌خواهد وزیر و وکیل و مشهور شود. او جماعت نقاشان، فیلمسازان، شاعران... را در باغ گرد می‌آورد، به آن‌ها ولیمه می‌دهد سپس با آقای مریخی ازدواج می‌کند. نویسنده در این‌جا بین هزل، ضحک، جد... در نوسان است. فائزه امیرخان را می‌بیند و زن دوم او می‌شود. مونس در جستجوی نور به آسمان پرواز می‌کند، سرشار تجربهٔ سلوک می‌شود و پس از هفت‌سال به شهر می‌آید، شستشو می‌کند، جامهٔ پاکیزه می‌پوشد و معلم می‌شود. مهدخت که مانند درخت خود را در زمین کاشته با آب سفر می‌کند، میهمان جهان می‌شود و به سراسر جهان می‌رود. (۱۲۹)

پارسی‌پور در این‌جا می‌خواهد زن را از سویهٔ ساحت فراسوئی‌اش نشان بدهد. زن مانند کودک است و خواهان پشتیبانی، نوازش و عشق. زن در زمانی

در اوج وجودی خویش است که با طبیعت، سبزه، گیاه عشق و آب یگانه شود و در این زمینه باغبان مهربان به مونس می‌گوید: در صورتی نور می‌شوی که مقام تاریکی را دریابی. تو وحدت را درک نمی‌کنی، نور نشو که در شدنی یکسویه است... در آغاز به ژرفا برو، به ژرفا که رسیدی نور را در اوج، در میان دستان خودت، در کنار خودت می‌یابی. (۱۳۶)

در همین زمینه داستان‌های «شیوا ارسطوئی» از جمله مجموعه‌ی «آمده بودم با دختری چای بخورم» (۱۳۷۶) او را می‌توان در کنار داستان‌های شهرنوش پارسی‌پور قرارداد با این تفاوت که شخصیت‌های زنانه پارسی‌پور فعال‌تر و پرجوش‌و خروش‌تر هستند. آنها نمی‌توانند در برابر روش‌های نادرست مردان قد علم کنند و اگر در این زمینه، مقابله می‌کنند، مقابله‌ای منفی و در واقع گریز است. شهرزاد قصه‌گو این‌جا به صورت زن مهران، فیلمنامه‌نویس و در فیلمنامهٔ عاشقانه‌ای ظاهر می‌شود. او مردش را زیاد دوست دارد، به‌طوری که حتی «کلهٔ طاس» او را ناز می‌کند، اما کوشش‌هایش بی‌فایده است. مهران او را هیچ‌جا نمی‌برد. با او مشورت نمی‌کند و او را دوست ندارد. کار زوج به مشاجره می‌کشد و زن به مرد می‌گوید: خفه شو!

مهران خیلی خونسرد و خیلی آرام می‌گوید. زنی که به من بگه خفه شو باید بره گورش رو گم کنه. برو هر غلطی دلت می‌خواد بکن... و از خانه بیرون می‌زند.(۹)

البته در آنچه شهرزاد می‌گوید واقعیتی هست امّا این همه خوبی و سربزیری که او به خود نسبت می‌دهد پذیرفتنی نیست. در واقع می‌شودگفت در آنچه روایت می‌کند خدشهٔ بسیاری هست و به راستی تنها به قاضی می‌رود. یا خیلی ساده‌اندیش و خاکسار است. در گفت‌وگوئی که با مادرش دارد، این موضوع نمایان‌تر می‌شود:

من که خر نبودم پروانه جان. می‌گفتی د بودی. خود فروغ فرخ‌زاد هم قد

تو خر نبود!(۱۴)

یک‌طرف صورتم خالی شد و صدای آخ گفتنم پیچید توی کله‌ام... افتادم روی میز و زیرسیگاری‌های پُر از ته‌سیگار. گرد وخاک زیر سیگاری‌ها پیچید توی دماغم. من بازیگر خوبی نبودم. اگر بودم، دستش را نمی‌گرفتم و نمی‌بوسیدم و نمی‌گذاشتم روی گونه‌ی سیلی خورده‌ام تا دردش آرام شود.(۱۱)

نویسنده در تعارض زن و مرد طبقهٔ مرفه متوسط رسوخ می‌کند و می‌خواهد وضع و حال مردانی که احساسات پاک زنشان را به هیچ می‌گیرند نشان دهد امّا در واقع از شخصیت زن این طبقه کاریکاتوری می‌سازد، خودش را به جای شخصیت زن داستان می‌گذارد، و مسائل بنیادی خانواده‌ها را در چهارچوب روان‌شناسی می‌گنجاند.

در قیاس با این شخصیت وارفته، شخصیت مونس، فائزه، فرخ‌لقا و حتی زرین‌کلاه در رُمان «زنان بدون مردان» هم گیراتر و هم موجّه‌تر است. مه‌لقا سرانجام دستی از آستین بیرون می‌آورد و مشتی به شکم گلچهره می‌کوبد، مونس می‌خواهد از فریبی که یک عمر به خورد او داده‌اند، انتقام بگیرد، فائزه به هرحال سرانجام امیرخان را وادار می‌کند که وی را به زنی بگیرد، حتی زرین‌کلاه از خانهٔ بدنام می‌گریزد و توبه می‌کند امّا شهرزاد، آدمی است پذیرا و بی‌حال و دست و پا چلفتی که خود را در پس پشت پردهٔ احساسات و لیلی بودن برای مجنون، (شوهرش)، مخفی کرده است و گرچه کف آشپزخانه را مانند آئینه برق می‌اندازد و مهران را تر و خوش می‌کند، در حالی که از روایت او برمی‌آید که خودش دست کمی از مهران ندارد و هردو راه و رسم زندگانی را نمی‌دانند و الکی زندگانی می‌کنند و الکی خوشند. گفت‌وگوی آنها نشان‌دهندهٔ سیمای درونی آدمهائی است قلابی، آدمهائی که گویا در محله‌ی سنّ‌ژرمن زندگانی می‌کنند.

فائزه و مونس رُمان «زنان بدون مردان» به‌رغم گرایش‌هائی که به حوزه عرفانی دارند، باز در حوزه‌ی معیشت و عمل کم نمی‌آورند اما شخصیت‌های زنان بدون مردان نیز زیاد واقعی نیستند و گرایش صوفیانه نویسنده آنها را از مرز واقعیت بیرون می‌برد. به‌طوری که می‌شود فکر کرد پارمی‌پور قصه را وسیله‌ی ابراز باورهای خود کرده است. در صحنه‌ی آخر کتاب، باغبان مهربان به زرین‌کلاه می‌گوید باید به سفر برویم... زن اطاعت کرد. بقچه‌اش را [زمین] گذاشت. دست شوهرش را گرفت. باهم رفتند روی نیلوفر نشستند. نیلوفر گلبرگهایش را به دور آنها پیچید... دود شدند و به آسمان رفتند.(۱۴۰)

این رُمان‌ها از جهتی نگاه و تمایلات زنانه را نشان می‌دهند. بزرگترین خواست زن شوهرگزینی و بچه‌دار شدن است. زن کانون خانواده است و در این جایگاه است که آرامش می‌یابد، از این‌رو آن بخش از جنبش فمینستی غرب که به سویهٔ زندگانی خانوادگی انسان بی‌علاقه است، راه به جائی نمی‌برد و طرفداران آن باید در افکار خود تجدیدنظر کنند.

## تحوّل تاریخی الگوی زنانه

در «اهل غرق» زنان روستائی ساحلی به پیش‌نما می‌آیند، زنانی که به نوعی با جهان پر از رمز و راز سر و کار دارند. «طوبا»ی رُمان «طوبا و معنای شب» (۱۳۶۸) نیز، همین‌طور است و به گفتهٔ نویسنده، سیمای او به الگوی مادربزرگ خود او ترسیم شده است. این مادربزرگ کم معاشرت بوده، شعر می‌گفته و گلدوزی می‌کرده. در هیجده سالگی با داشتن فرزند و دختر از شوهرش طلاق می‌گیرد و ساعتها ساکت و صامت در اتاقی می‌نشیند. این زن روزی گم و ناپدید می‌شود... طوبا سرمشق وانگارهٔ تاریخی است و تا حدودی «مدل» جامعهٔ فئودالی است. مهربان و ساکت و مؤدب است ولی او دارای اراده می‌شود زیرا زمانه عوض شده پس باید نمونهٔ تاریخی‌اش هم تحول پیدا

کند. «مونس» زن دیگر رُمان به عنوان حد برزخی میان طوبا و نفر بعدی می‌آید که او هم برزخی است میان خودش وزنان دیگر. مونس دختر طوبا عقیم است و همسر اسماعیل، روشنفکر سیاسی می‌شود. پس به کدام یک از این دو دلیل، تداوم نوعی طوباست؟ نسل این دو نفر قربانی می‌شوند.

روشنفکران دهه‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۲ همگی فدای قانونمندی‌های بی‌رحم جنگ دوم جهانی و فروریزش ارزش‌های صادق و کاذبی می‌شوند که به همراه تکنولوژی مدرن به سرشان فرو می‌بارد... خانه، وطن، مهم است. طوبا اجازه نمی‌دهد که خانه‌اش خراب شود زیرا به دلیل حریم امنیتی به آن نیاز دارد. بچه‌ها باید وارد داستان می‌شدند و خیلی هم مصنوعی آمدند ولی اگر نمی‌آمدند چطور قصه می‌توانست تمام شود. (دنیای سخن، شمارهٔ ۲۹، پائیز ۱۳۶۸)

تفکر نویسنده چنان که از مصاحبه‌اش پیداست، صوفیانه است و او قضایا را از همین زاویه می‌بیند. این هم یکی از نقص‌های قصه‌نویسان ماست که می‌کوشند واقعیت وسیع اجتماعی را از منشور دیدگاه به‌طور عمده تنگ خود مشاهده کنند. آن‌طور که نویسندهٔ «طوبا و معنای شب» می‌گوید: «آدم‌ها همگی فدای قانونمندی‌های بی‌رحم جنگ دوم جهانی می‌شوند.» چرا؟ مگر این آدم‌ها ـ اعم از زن و مرد ـ خرد و آگاهی و اراده ندارند، مگر نمی‌دانند که قانونمندی‌های اجتماعی یک سویه نیست که آدم‌ها را قربانی خود سازد. به همین دلیل است که نویسنده با بهره‌گیری از افسانه‌ها می‌نویسد:

لیلا گاهی روی زمین می‌آید، پسر آدم را گول می‌زند و همیشه هم دختر می‌زاید و سپس ناپدید می‌شود.

می‌بینیم که خود نویسنده هم که زن است می‌پذیرد دختران حوا پسران آدم را گول می‌زنند و این نهایت از خوددبیگانگی است. «طوبا و معنای شب» داستان زنی است که می‌جوید و نمی‌یابد. به هر دری می‌زند، باز نمی‌شود و

سرانجام متولی خانه‌ای فرسوده و قدیمی می‌شود که اجساد عزیزان او در آن دفن شده است. در پیری و گیجی و رؤیاهای «فراسوی تجربهٔ حسی» زیست می‌کند تا سرانجام به خاک، یعنی آرامگاه همیشگی باشندگان زنده برمی‌گردد، گوئی «از خاک برآمده است و بر باد شده» است.

البته در قصه سخن از آنیما و آنیموس (عناصر نرینه و مادینهٔ) یونگ، روانکاو معاصر نیز می‌رود و این مشغلهٔ دانستگی بعضی از روشنفکران ماست که هر نغمهٔ تازه‌ای را بدون سنجش انتقادی پژواک می‌دهند و به خود واقعیت‌ها چندان اعتنائی ندارند. در رُمان‌های سووشون، اهل غرق، توپچنار،... ما با رئالیسم بومی مر و کار داریم اما در طوبا و معنای شب یا سمفونی مردگان با افکار وارداتی. ما نمی‌گوئیم باید با تجدد ستیزه کرد و دریچه‌های فرهنگ و جامعه را بر روی افکارجدید بست اما پذیرفتن هر نغمهٔ تازه و مکرر کردن آن نیز پسندیده نیست. می‌توان الگو و طرح داستانی غرب راگرفت و از آن بهره برد اما محتوا و دیالیک‌تیک محتوا باید از آن خود ما شده باشد وگرنه کار به نسخه‌برداری منحصر می‌شود و آنگاه به شخصیت‌هائی می‌پردازیم که نمونهٔ آنها یا در جامعه نیست یا بسیار کم است. نمونهٔ زن طبقهٔ متوسط ما «آهوخانم» افغانی یا «زری» دانشور است. در اینجا شخصیت زن جامهٔ بومی دارد و از دل همین جامعه برآمده. در «سووشون» می‌خوانیم:

«امروز خبر مرگم رفتم این یکی (چهارمین فرزند) را بیندازم. شجاعت نکردم که نگهش دارم؟ وقتی با این مشقت بچه‌ای به دنیا می‌آوردی طاقت نداری مفت از دستش بدهی. من هر روز... هر روز توی این خانه مثل چرخ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آنها راکسی لگدمال کرده.» (همان ۱۳۲)

زری می‌کوشد با گل‌ها و کودکانش سرگرم باشد و از ورود امواج رویدادها به خانه‌اش جلوگیری کند اما قادر به چنین کاری نیست. موج حوادث

به خانه‌ها سرازیر می‌شود، زندگانی‌ها را زیر و رو می‌کند و مرد و زن را به تنش و اضطراب می‌اندازد. زری پس از مدتی که از ضربهٔ حوادث به هوش می‌آید، قد راست می‌کند و می‌خواهد به دست پسرش «خسرو»، تفنگ بدهد این نقطهٔ دردناک عصبی قصه است و پیداست نویسنده زیر تأثیر مبارزه‌های سیاسی دههٔ ۳۰ و ۴۰ قرار گرفته و طبل جنگ نواخته است. زری کسی نیست که به دست پسرش تفنگ بدهد، برای چه بدهد؟ برای انتقام گرفتن از شهادت یوسف؟ آیا راه دیگری برای زن موجود نیست؟ آیا برای اصلاح جامعه راه دیگری جز مبارزه‌های انقلابی نیست؟

طوبا در رُمان پارسی‌پور دختر آقای ادیب، نخست در فضا و زمینه‌ای واقعی (Rodl) به روی صحنه می‌آید (کتک خوردن ادیب به دست افسر فرانسوی، واکنش مردم کوچه و بازار، شکایت ادیب به مقامات مملکت، آمدن افسر فرانسوی به عذرخواهی، گردآمدن مردم در کوی و بام برای تماشای او و برخی رویدادهای مهم یا جزئی پایانهٔ عصر قاجاریه اما طوبا به زودی از مسیر واقعی منحرف می‌شود و سیر اکتشاف خود را در جستجوی ناشناخته‌ها آغاز می‌کند. ناشناخته‌ها گاهی به صورت آقای خیابانی و زمانی در کسوت گدا علیشاه یادر کسوت شاهزاده گیل و لیلا... که اشخاص رمزی هستند... نمودار می‌شود، محور قصه از زمین واقعیت بیرون می‌آید و سر از عالم «فراسوی تجربهٔ حس» درمی آورد. حتی آقای ادیب در رویاروئی با علم جدید دچار جذبه‌های «فراسوئی» است:

می‌دانست مجبور نیست نگران اندیشهٔ ذرات خاک باشد، برخی از قوانین هستی زندهٔ چرخنده روشن بود. هرگاه در اسفندماه بنفشه می‌کاشتی در بهار غنچه‌ای پر از بنفشه داشتی، بنفشه برای خود می‌اندیشید، خاک برای خود و آب برای خود. همراه باهم ترکیب روح‌بخشی را بوجود می‌آوردند. (طوبا و معنای شب، ۲۴)

در دنیا مردانی بودند که به آنها الهام می‌شد. اینان در شکم زنانی رشد می‌کردند که پاکیزه‌خو و نجیب بودند. مثل مریم عذرا. حاجی (ادیب)، مریم عذرا را به عنوان زن در بین زنان مقدسه برگزیده بود. این او بود که حتی باردارپش در بکارت محض رخ می‌داد. عین زمین همسر آسمان. (همان، ۲۸)

این دو نمونه، نمونه‌هائی است از گرایش نویسنده به حاشیه رفتن و کش آوردن مطلب. تازه اگر از زمینهٔ واقعی خودش می‌جوشید باز راهی به دیهی می‌برد اما متأسفانه چنین نیست، البته در رُمان‌های بزرگ نیز احکامی ارزشی یا فراسوئی آمده است اما این احکام و گزاره‌ها گرفته شده از تجربهٔ نویسندگان آنها و متناسب با ساختار قصه است نه مطالبی فاضلانه و گرفته شده از کتابهای فلسفی یا روان‌شناختی.

ویژگی‌های روحی، جسمی زن البته زیاد است و از این زاویه با مرد چندان تفاوتی ندارد. تفاوت اساسی این دو جنس در این است که زن باردار می‌شود و کودک می‌زاید و به همین دلیل به زندگانی نزدیک‌تر است. زن و زندگی به یک معناست. شگفت‌آور است که زن نویسنده‌ای مانند پارسی‌پور به جای اینکه ویژگی‌ها و تمناهای ژرف همجنسان خود را نشان بدهد و واقعیتهای تن و جان او را وصف کند، سراغ اسطوره‌ها و کسانی مانند «یونگ» رفته و در قالب اندیشه‌های مردسالارانه و کتابی اندیشیده است. در حالی که نویسندهٔ مردی مانند ابراهیم یونسی در رُمان‌های «دلداده‌ها» و «رؤیا به رؤیا» (۱۳۷۹) تا ژرفای ویژگی‌های بارز زن نفوذ کرده و آن‌ها را به خوبی نمایش داده است: بدی کار این بود که از حالا می‌دانست که زن است و از زیبائی بی‌بهره نخواهد بود ـ هر چند این زیبائی هنوز جا نیفتاده بود،ولی او هم مثل همهٔ دخترها نخوانده می‌دانست که جا خواهد افتاد، رو خواهد آمد و بهتر خواهد شد که بدتر نخواهد شد. کدام زنی است که نداند؟ آن‌هم او، که آن همه نگاه خواننده را بر چهره و تن احساس می‌کرد ـ گول هم بود متوجه می‌شد. حضور تنها یک

مرد کافی است که زن را از قالب خود درآورد ـ در معنا در قالب اصلی خود ببرد ـ تا کلیهٔ شیوه‌های دلبری و طنازی را تمرین کند. (رؤیا به رؤیا، ۷۴) البته بر این گفته‌های نغز باید این را هم افزود که تأثیر شخصیت و کردار زن بر مرد نیز به همین اندازه گسترده و ژرف است به همین دلیل حتی مردان بزرگی مانند گوته و ناپلئون در کارهای خود نیازمند تأئید زن هستند. هنر و کردار مرد زمانی با معنا می‌شود که به تأئید و تصدیق زن برسد و از این زاویه می‌توان گفت زن نمایندهٔ زیبائی و مرد نمایندهٔ دانائی است.

## زن و مبارزه سیاسی

در سووشون و جزیرهٔ سرگردانی هردو سخن از مبارزهٔ سیاسی می‌رود اما رنگ این ماجرا در سووشون بیشتر و تندتر است. یوسف‌خان با ساخلو نظامی انگلیس در جنوب و دولت مردان آن روز مبارزه می‌کند و آنها او را می‌کشند.

زمانی که مبارز از پای درمی‌آید، هاله‌ای قدسی بر گرد سر او قرار می‌گیرد، نقصها و راه و روش او فراموش می‌شود، و او مظهر خوبی و بی‌گناهی می‌شود. کهن الگوی این ایده را در هیپولیت اسطوره‌ای آسیای کوچک و در داستان سیاوش خودمان ـ که فردوسی با قدرتی اعجاب‌آور به تصویر درآورده است ـ می‌توان یافت. ماکان «چشمهایش» علوی نیز همینطور است و این یکی از بُن‌مایه رُمان‌های سیاسی ـ اجتماعی ماست.

اما شهادت یوسف چیز دیگری است و نویسنده بر آن تکیه زیاد دارد. چهرهٔ یوسف تا حدودی شبیه آل‌احمد است. روشنفکری مبارز، تکرو، خشمگین که بی‌ملاحظه پیش می‌تازد. مبارزهٔ یوسف ریشه‌ای نیست اما صادقانه است و همهٔ اینها البته از دیدگاه زنی تحصیل کرده و علاقه‌مند به شوهرش نوشته شده است، زمانی که جسد یوسف را به خانه می‌آورند،

صحنهٔ مجسم شده بسیار غم‌انگیز است. زری در هنگامهٔ شور و گریه و سوگواری به یاد سخن زن عشایری می‌افتد که برای وی از سووشون (آئین سوگ سیاووش) سخن گفته بود. مردمی که در این آئین گیسو می‌برند و به درخت گیسو می‌آویزند و البته هنوز به جهان جدید گام ننهاده‌اند. (اصل این آئین از میان رودان و آسیای کوچک بوده زیرا در دین زرتشت سوگواری و گریه و اندوه وجود ندارد و در ایران در اعصار کهن و در زمان دین زرتشت آغازین برای کسانی که می‌مردند چه از بزرگان و مهتران بود یا از کهتران تا سی‌مال زادروزش را جشن می‌گرفتند و به یاد او شادی می‌کردند. گوئی که هنوز زنده است.)

شخصیت یوسف البته به الگوی قدیمی بریده شده و او مسیر تابتی را می‌پیماید اما زری شخصیتی دگرگون شونده دارد. او که در آغاز داستان منحصراً در اندیشهٔ آرامش خانواده است در پایان متحول می‌شود و می‌خواهد بدست خسرو تفنگ بدهد. این فکر او جدید است چرا که این زن مهرورز، زمانی که ملک رستم و یوسف و چند تن دیگر سخن از رزم و خون‌ریزی می‌رانند به هراس می‌افتد به‌طوری که تنگ بلور از دستش می‌افتد و می‌شکند.

البته همهٔ زنهای داستانهای ایرانی این‌قدر سلیم و بردبار نیستند. در مایه‌های گذشته و شب ییلاقی عشق ورازهای سرزمین من و شوهر آهوخانم نمونه‌های دیگری از زن می‌بینیم که بعضی از آنها بسیار آتشپاره و اهل فرمان دادن و فتنه‌انگیزاند (زیبا، هما، ماهی و دادآمین) در مثل در رُمان دعا برای آرمن (۱۳۷۷) یونسی «دادا آمین» از نگاه راوی این‌طور وصف شود: تو خانهٔ خودش آن دادا آمینی که دیده بودم نبود. یکهو تغییر قیافه داد و شمری شد برای خودش. (ص۴۵۳) و بعضی دیگر عشایری و دلاور وجنگ‌آورند (زن‌های مایه‌های گذشته، رحیم نامور و اشراق میثاق امیر فجر) و در این میان

زن صوفی و باورمند به عالم فراسوی تجربهٔ حسی هم داریم که یکی از نمونه‌های آن «طوبا»ست. طوبا در آغاز کتاب سیمائی واقعی و دوست‌داشتنی ارائه می‌دهد. پس از مرگ آقای ادیب، حاجی‌محمود پنجاه و دو ساله به خواستگاری مادر طوبا می‌آید:

زن رنگش پرید و سراسیمه به دختر خود نگاه کرد و طوبا با سر به او اشاره کرد و زن فقط گفت بفرمائید، حاجی توضیح داد سه سال است همسرش به رحمت ایزدی رفته... این رفت و آمد دائمی به منزل حاجی ادیب در بین مردم تأثیر خوبی ندارد و خانم اگر مایل باشند می‌توانند به همسری او درآیند. زن در سکوت با سر پنجه گونه‌هایش را خراش داده بود. طوبا ناگهان تصمیم گرفت، به جای مادر شروع به صحبت کرد و توضیح داد که خانم والده خواستگاری پیدا کرده است... اما اگر حاج آقا مایل باشند او ـ «طوبا» ـ حاضر است به همسری ایشان درآید و مشکل محرمیت حل می‌شود.

این صحنه طلیعهٔ خوبی بوده است برای تصویرکردن سیمای دختران ایرانی که با دلاوری خود را سپر محافظ مادر می‌کند. از آنجا که «طوبا» ازاواخر دورهٔ قاجار تا دورهٔ شکست جنبش ملی (۱۳۳۲) را شاهد و ناظر می‌شود و این چند دهه پر از رویدادهای بسیار مهمی است، نویسنده می‌توانست به احتمال او را در زمینهٔ گسترش این رویدادها و به‌ویژه در زمینهٔ مشارکت زنان در کارهای اجتماعی قرار دهد و سیمای او را به تصویر کشد. اما به زودی روشن می‌شود که نویسنده به سیر واقعی رویدادها چندان اعتنائی ندارد و در پی تصویر دنیای درونی آدم‌هاست. دنیای درونی اشخاص ـ زن و مرد ـ به‌ویژه زن که گویا در فضای شب و در اعماق تیره آگاهی اعماق و ضمیر ناخودآگاه می‌گذرد. طوبا به ارشاد آقای خیابانی به مسائل اجتماعی علاقمند می‌شود اما به زودی ازاین مرحله درمی‌گذرد و سر سپردهٔ قطب صوفیان «گدا علیشاه» می‌شود. دو سفر طوبا به عزم دیدار این قطب صوفیان با همهٔ کش و

قوس‌های خود به این‌جا می‌رسد که قطب به طوبا می‌گوید:

شما هنوز جوانید، از اضطراب و دلهره‌های جوانی نرهیده‌اید. اکنون بروید و متعهد کارهای همسر و فرزندان خود شوید، ده‌سال دیگر برگردید. خود راه خود را پیدا خواهید کرد.

البته قطب طوبا کرامات دیگری هم دارد. برای خاله دیوانهٔ طوبا دعای عافیت می‌کند و برایش نبات دعا خوانده می‌فرستد و دربارهٔ آقای خیابانی هم می‌گوید:

او در دیگران غرق شده و احوال خود را فراموش کرده باید به خود بپردازد. (طوبا، ۲۰۸)

این نکته به‌ویژه طُرفه است که خودآگاه یا ناخودآگاه از قلم نویسنده جاری می‌شود. می‌دانیم که قرن‌ها در این سرزمین، افکار صوفیانه رواج داشت و مستمسکی بود برای چله‌نشینی و عافیت‌جوئی:

گر موج خیز حادثه سر بر فلک زند
عارف به آب‌تر نکند رخت و پخت خویش

تا این‌که جنبش مشروطه درگرفت، دلاورانی مانند علی مسیو و شیخ‌محمد خیابانی پدید آمدند و به مردم آموختند برای رهائی از نادانی و فقر باید به سلاح دانش و مبارزهٔ اجتماعی مجهز شد و کشور را خانهٔ خود دانست و برای آباد کردن آن کوشید. اکنون قطب «طوبا» بر سر آن است که آب را به سرچشمه برگرداند و درمان درد ایشان را در همان خرافه‌های عتیق بداند. او دیوانه را با نبات دعا خوانده درمان می‌کند و در فضای بین کف اتاق و سقف آن چهار زانو می‌نشیند و خاک را به «نظر» کیمیا می‌کند. پیش‌تر از زری در تفنگ‌دادن به دست خسرو انتقاد کردیم و اینک از کرامات قطب صوفیان انتقاد می‌کنیم. آیا این تناقضی نیست؟ به هیچ‌وجه! هردو «کار»، قطب‌های افراط وتفریط‌اند. کسی که می‌خواهد جامعه‌ای مطلوب داشته باشد باید نخست به

سلاح دانش و آگاهی مجهز شود. سیاست گود زورخانه و میدان هیجان‌انگیز نیست، علم است و علم دقیقی است. تا زیر پای اشخاص مبارز استوار نشود، هرگونه تلاشی برای دگرگونی سیاسی ـ اجتماعی بی‌ثمر خواهد ماند. سویه‌ای از آن دو کار رو به سوی تخریب دارد و سویهٔ دیگری از آن رو به چله‌نشینی و انزواطلبی. همانطور که در پایان رُمان «طوبا» آمده است:

اکنون شاخهٔ نوری هویدا شده بود. لیلا گفت: آگاهی است. طوبا در بیابان بود، لیلا در درونش. لیلا گفت: به یاد می‌آوری که یکی بودیم؟ چگونه از چهار پسرمان ترسیدیم؟ تو از رقص باد در میان برگ‌های درختان لذت می‌بردی، از آب چشمه‌ها می‌خوردی، کم و بیش در بهشت بودی. (همان، ۵۰۳)

## سفر دور و دراز به عصر زرین

سادگی افراط‌آمیز اندیشهٔ نویسنده در این «نوستالژی»، (یعنی اشتیاق عمیق به گذشته‌هایی دور) به خوبی روشن است. او می‌خواهد تاریخ را ساده کند و به گذشتهٔ «زرین» برود. در اعصاری که گرگ و میش از یک سرچشمه آب می‌خوردند. ولی در کدام دوره از دوره‌های تاریخی چنین فردوسی وجود داشته است؟ در کجا جز در خیال نویسنده چنان فردوسی بر عرصهٔ خاک پدید آمده؟ آنچه انسان با آن سر و کار داشته تنازع و تلاش مدام برای چیرگی بر ناسازگاری‌ها و فقر و نادانی از سوی دیگر بوده است. پیام آقای خیابانی نیز همین است:

مردم تقدیر را به میان می‌کشند تا گرسنگی را توجیه کنند. اما آنچه را که نمی‌دانستند یا نمی‌خواستند بدانند قانون گرسنگی است. این قانون بیمار که هزاران سال قبل مقهور قدرت بشری شده بود... [اما] اینک مردم می‌مردند، چون نمی‌دانستند... علت گرسنگی جهل است و نه فقر. طوبا گوش می‌داد و غروب چادر خود را بر سر گورستان پهن می‌کرد. (همان، ۴۳)

اما به راستی «طوبا» گوشش به سخنان آقای خیابانی بدهکار نیست و به زودی به سوی گسترش پندارها و آرزوهای خود پیش می‌تازد و برای درمان درد خود به کرمانشاه سفر می‌کند و به خدمت «قطب» می‌رسد.

نمونهٔ متضاد «طوبا»، «آهوخانم» افغانی و «مانا پورصمیمی» رُمان «باورهای خیس یک مرده»ی محمد محمدعلی است. در این رُمان سه سیمای زنانه می‌بینیم که یکدیگر را تکمیل می‌کنند: ملیحه میرجلالی، مانا و زن خیالی مرد داستان. زمانی که قنات شهرکی دور افتاده به آب می‌رسد و مقنی باشی مرموز با افسون و نیرنگهای خود، همهٔ مردم شهرک را در تارهای عنکبوتی کلکهای خود به دام می‌اندازد و تسمه از گردهٔ مردم می‌کشد و مردان در برابر او لنگ می‌اندازند، مانا و ملیحه وارد میدان می‌شوند و بر آن می‌شوند حساب مقنی باشی را برسند.

دخترکوزه به دوش که در رؤیاهای آقای صبوری پدیدار می‌شود، همان زن اثیری بوف‌کور است و البته خود آقای صبوری نیز در یکی از سویه‌های شخصیتی خود به راوی بوف‌کور بی‌مانند نیست. او گمان می‌برد عمر طولانی کرده است و در رؤیا و خواب‌های خود از زیر باران و با کالسکه از مرزمین‌های رمزی می‌گذرد و با کتاب خطی قدیمی مرده ریگ پدر ـ که سرنوشت آیندگان در آن رقم زده شده است ـ ور می‌رود وخود را در هیاهوی زندگانی امروز بیگانه و از خود بیگانه می‌بیند. در این رؤیاها تنها نقطهٔ روشن دیدگاه او دخترک کوزه به دوش است:

دختر پا سست کرد. همان بود که دیده بودمش. روسری سفیدش را که در زیر گلو سنجاق کرده بود تا بالای چشم‌های درشت و مشکی‌اش پائین کشید. باریک و بلند بود و ابروهایش پهن و بهم پیوسته. گونه‌هایش مثل دو سیب سرخ که رویش شبنم بسته باشد. (رؤیای خیس، ۶۰)

ملیحهٔ میرجلالی، منشی اداره، زنی بیوه با یک کودک گرچه جنبهٔ خیالی

هم پیدا می‌کند اما سیمائی واقعی است. هم خانه‌دار است و هم اداری و کار او طوری است که همه به او احترام می‌کنند. او در آخر داستان نیز همسر رئیس اداره می‌شود و کاشف به عمل می‌آید که ناصر صبوری را فقط همچون برادری دوست می‌داشته است. این زن خطر می‌کند و به خواست مقنی‌باشی، «عروس قنات» می‌شود و در واقع اوست که برادر مقنی‌باشی را تحریک می‌کند مقنی‌باشی را بکشد. اما سیمای شاخص رُمان، سیمای «مانا پورصمیمی» است. آرامش و بردباری او تا بدان حد است که اجازه می‌دهد همسرش، خود از بحران روحی که در آن اسیر آمده رهائی یابد. ناصر صبوری دو گرفتاری دارد: هم دچار توهمات ناخودآگاهی است و گاهی به روش نیاکانی در پی دخترک کوزه به دوش است و گاهی به فکر زناشوئی با ملیحهٔ میرجلالی. مانا این همه را می‌بیند و شکیبائی می‌ورزد اما ناصر صبوری همچنان غرق در اوهام خویش است. مانا می‌گوید:

زنی در کنار تو زندگانی کرده مثل من. واقعی واقعی با همهٔ نقائص پنهان و آشکارش. با همه خصوصیات انسانی، صریح و صدیق. عاشق زندگی. طالب فرزند وشوهر و خانواده. خاک پای مردم خدمتگزار و دشمن آدم‌های هردم‌بیل و باری به هر جهت... من می‌گویم حالا که گرفتار شده‌ای بی‌اختیار نباش و انتخاب کن. برو در جلد آدمی قاطع با معیارهای امروزی و کاملاً مترقی باش. این سرزمین هرگز خالی از افراد صالح نبوده. تو هم خوب بودی که من زنت شدم. (همان، ۳۵۰) گرفتاری مانا پورصمیمی گرفتاری بسیاری از زنان طبقهٔ متوسط است که هم در عرصهٔ جامعه و هم میدان مشکل‌های خانوادگی دست و پنجه نرم می‌کنند و باید گلیم خود را از آب بیرون بکشند. در واقع مشکل خانوادگی ایشان مشکلی است که مسائل زندگانی امروز بوجود آورده است. در حالی که ایشان طالب صمیمیت و فداکاری‌اند، کسانی مانند ناصر صبوری هنوز در بند افکار گذشته‌اند و به تحولات جدید توجهی

ندارند و ریشه‌ها را نمی‌بینند.

سویهٔ دیگر این مشکل‌ها را رُمان «کوچه اقاقیا» (۱۳۷۶) راضیهٔ تجار می‌بینیم. عروس جوان میرزا ابوتراب بازرگان، «آل‌زده» شده و او را در اتاقی در حیاط خلوت به زنجیر بسته‌اند. مدتی می‌گذرد و زن جوان درمان نمی‌شود. میرزا ابوتراب به خواست خود و به ترغیب «خانم‌جان»، مادرش، عزم تجدیدفراش دارد. زن جوان به‌رغم بیماری، این‌همه را می‌بیند و واکنش نشان می‌دهد و زاری می‌کند و غریو می‌کشد اما خانم‌جان این را طبیعی می‌داند که پسرش بار دیگر ازدواج کند. عروس تازه، دختوکی است که فاصلهٔ سنی زیادی با شوهرش دارد و چون در کوچه هره وکره به راه انداخته است از شوهرش سخت کتک می‌خورد. میرزا ابوتراب باور دارد که تنبیه بدنی می‌تواند زنان سرکش را رام سازد و اتفاقاً عروس جوان نیز گویا در دل مایل به کتک خوردن است و وقتی کتک می‌خورد «بهتر رکاب می‌دهد»! در این میان دختر زن نخست میرزا ابوتراب، به‌رغم نوازش پدر و مادربزرگ خود را تنها می‌بیند. و به حال مادر دل می‌سوزاند و هرشب در میان گریه و اندوه به خواب می‌رود. سیمای زنانهٔ دیگر این رُمان، سیمای مادر عروس قدیمی است که هم میرزا ابوتراب را سرزنش می‌کندو هم علی‌خان شوهر خودش را. علی‌خان زنی را صیغه کرده است و به این دلیل کمتر به خانه می‌آید. زن سر از چون و چند قضیه درمی آورد و «هووی» خود را پیدا می‌کند. و با او گلاویز می‌شود. هوو فرار را برقرار برتری می‌دهد البته قصه پایان خوشی پیدا می‌کند. عروس قدیمی میرزا ابوتراب درمان می‌شود و به نزد شوهر بازمی‌گردد و رشته‌ای از گل‌ها و برگ‌ها راکه به او هدیه داده‌اند برگردن هووی خود می‌آویزد و به این ترتیب با هووی خود مصالحه می‌کند.

کار نویسندهٔ «کوچهٔ اقاقیا» قرار دادن شخصیت‌ها در فضائی سنتی و پرداختن به مضمونی است که مضمون دیرینه سال این مرز وبوم است.

برحسب رسم آئین، زن وقتی هویت پیدا می‌کند که مادر شود و پسر بزاید و این مسأله طوری در فرهنگ عمومی جا افتاده که حتی خود زنها نیز از این راه می‌روند و به تأیید یا تکذیب یکدیگر می‌پردازند.

خورشید عامل نور و زایش است، گوئی مهر است و مهرورز و نبودش به تاریکی و سرما و مرگ می‌انجامد، امّا بخشش و زایش نیز نوعی مرگ است. زمانی که زنی می‌زاید سهمی از جانش را ایثار می‌کند و اگر نزاید معنای وجودی خود را از دست می‌دهد. پس در هردو صورت کاهیدن است. نویسنده برای القاء این مضمون از فضای تهران قدیم بهره‌گیری می‌کند و از نشانه‌هائی سخن می‌گوید که خود به چشم دیده است و از این قبیل است: کوچه‌های سنگفرش، نبود برق در محله‌های قدیمی مختاری و شاهپور، کالسکه‌سواری، ماشین دودی و سفر به شاهزاده عبدالعظیم، درشکه سواری، نبودن آب لوله‌کشی و آوردن آب با بشکه به در خانه‌ها... در این فضا ما وارد خانهٔ میرزا ابوتراب می‌شویم. او مردی است قدیمی و گرفتار کار خود. اگر برای درمان زنش گام پیش نمی‌گذارد و او را به تیمارستان نمی‌فرستد بیشتر به سبب عقاید و تعصب‌های اوست و نمی‌خواهد به گفتهٔ خودش، زن بیمارش زیر دست مرد اجنبی بیفتد.

زن‌های رُمان مرد سالاری را پذیرفته‌اند امّا این به معنای تأیید آن از سوی نویسنده نیست. او آئینه‌ای بدست گرفته و وجوه گونه‌گون شخصیت زن را در جامعه‌ای سنتی نشان داده: زن پدر، مادرشوهر، هوو، زن دخترزا، زن عامی، زن سرکش، زن تسلیم‌شده امّا کسی که بیشتر در این زمینه اهمیت دارد، دلنواز، دختر کوچک خانواده است. او شاهد و ناظر قضایاست، برحال مادر دل می‌سوزاند و می‌خواهد علل شوربختی او و کردار پدر و مادر و نامادری خود را دریابد. دلنواز دختری است از نسل دیگر. او جور دیگری به قضایا می‌نگرد و در حال دگرگونی است. زمانی که خورشید را می‌بیند. در دانستگی

کودکانه‌اش تحولی روی می‌دهد. طلوع خورشید و تحول دانستگی دلنواز، نماد طلوع زن جدید است و نیز نشانهٔ برآمدن نسلی تازه.

در همین تراز اما در زمینهٔ زندگانی روستائی «فرزانه» را داریم که برای خدمت به مردم ده توپچنار خراسان به این روستا می‌رود. فداکاری‌های او در روستا سبب می‌شود که مردم او را بپذیرند و از آن خود بدانند. در اینجا جوانی معلم نیز هست که به سبب سانحه‌ای بیمار و مردم‌گریز شده است. فرزانه و این جوان می‌توانند باهم ازدواج کنند و تشکیل خانواده بدهند اما مرد چنان بیمار است و سانحه به اندازه‌های شدیدی بوده که او دیگر نمی‌تواند به زندگانی عادی برگردد. سانحه روزی برفی روی می‌دهد. چند تن معلم روستا قصد رفتن به شهر دارند و در بیابان دچار حملهٔ گرگ‌ها می‌شوند. تنها معلم روستای توپچنار جان سالم بدر می‌برد و بقیه از بین می‌روند. قاطرچی که فرزانه را به ده می‌آورد در راه می‌گوید:

آن لخهٔ کفش را می‌بینی. دوسال پیش بود، سه تا جوان این ده پائین درس می‌دادند... سه‌تائی می‌رفتند شهر که ناغافل گرگ‌ها پریدند روی سرشان. بالای همان درخت کمین کرده بودند، یکی‌شان را روی برف‌ها پیدا کردم. گوشتی به تنش نمانده بود، وقتی که می‌بستمش به قاطر همان کفش از پایش افتاد. (توپچنار، انسیهٔ شاه‌حسینی، ۱۳، تهران ۱۳۷۱) لخه (لنگه) کفشی که در بیابان افتاده و علف توی آن سبز شده صورت نمادین به خود می‌گیرد و این تجسم زندگانی دشوار و خطرناک روستائی است. در زمینهٔ این زندگانی دشوار است که فرزانه و معلم جوان باید باهم پیوند یابند ولی چنین چیزی پیش نمی‌آید. معلم جوان پس از آن سانحه دیگر از میدان زندگانی طبیعی بیرون رفته و در عرصهٔ کابوس‌ها زیست می‌کند. آن‌جاکه زندگانی از مسیر طبیعی خود بیرون می‌افتد، هر چیزی می‌تواند اتفاق بیفتد. فرزانه بیمار می‌شود و باز به‌رغم بیماری به روستا برمی‌گردد. اما این بار تن بی‌جانی بیش نیست:

حیوان تا زانو در برف فرو می‌رفت. آرامشی گنگ در خواب مخمل سیاه چشم‌های دختر نشسته بود. بوی غریبی به مشامش می‌رسید. بوی تن گنجشکی لخت و یخ‌زده در برف. بوی غروب. بوی دود اجاقی مانده از یک کوچ. حال چلچله‌ای را داشت که ساعتی پیش از سفری دور به صحرای مألوف خود رفته بی‌آنکه دانه ورچیند. نقط نگاه می‌کرد. می‌دید از پس آن دورها، از پشت آن پرچین‌های برفی کوتاه که در فصل دیگر پر از سبزی و شکوفه می‌شد، از آن باریکه راه یخ‌زده که زمانی دیگر، کودکی تن برهنه با پشتهٔ علفی به‌دنبال گاوی می‌دوید و از عمق برف‌های شیب سینهٔ همین دشت که گل‌های وحشی کوچک فراوانی در آن نهفته بود، از همه و همه بوی رفتن می‌آمد. دلش کنده شده بود و به هیچ‌جائی بند نبود. به پروانه‌هائی می‌اندیشید که در بهار به‌دنیا می‌آیند و دریافت که آنها هم بیشتر از هرچیزی بوی رفتن می‌دهند. (همان، ۳۳۱)

فرزانه می‌میرد و خواهر کوچکتر او با دیدن فداکاری فرزانه داوطلب معلمی در روستا می‌شود و روزی بهاری به توپچنار وارد می‌شود اما این پایان خوش ـ و البته مصنوع ـ از عمق حزن‌آور رُمان نمی‌کاهد. توپچنار داستان ناکامی است. خواننده احساس می‌کند که همراه با فرزانه نه در صحنهٔ روزگار واقعی بلکه در کابوس بسر می‌برد:

فرزانه سرش را به دیوار تکیه داد. در نیم‌دائرهٔ پرشیب مقابلش در زیر خیمهٔ غروب از اجاق‌های آبادی دود به هوا بلند بود. درختان عریان در یورش باد شامگاهی که دوباره وزیدن گرفته بود، می‌لرزیدند و گاو زرد تک‌شاخ، مثل همیشه آرام و تنها، از عمق کوچه پیش می‌آمد. (همان، ۲۲)

در سووشون هم می‌خوانیم:

زری قیچی باغبانی دستش بود و دنبال گل می‌گشت که بچیند اما در باغ گلی که به درد چیدن بخورد نبود... لب یک جوی آب دور خرند، زلف

عروسانی داشتند که صد رحمت به بیوه‌های چرک و خاک گرفته. لب جوی دیگر انواع میمون داشتند که گرد و غبار از سر و روی‌شان بالا رفته بود و گل‌های ناز که چشم‌ها را تنگ کرده بودند تا بهم بگذارند و با غروب آفتاب بخوابند. (۵۶)

در کلبهٔ تنگ روستائی و در باغ وسیع و مشجر اربابی در هر دو «غروبی ابدی» حکم می‌راند. وضعیت دردناک آدمها ـ زن و مرد ـ در همین زمینهٔ اجتماعی و طبیعی رقم می‌خورد و رُمان‌های یاد شده بالحنی تراژیک این را باز می‌گویند، بی‌آنکه پایان خوشی که بعضی از نویسندگان در آنها تعبیه کرده‌اند، اندکی از سوگ و درد آنها بکاهد و تأمّل در این زمینه‌ها و موجبات آن‌ها به نظر ما بسیار مهم‌تر از تأملاتی است که بعضی از مدرنیست‌های ما بر آن تأکید دارند و می‌خواهند انظار قصه‌نویسان را به آنها معطوف دارند.

در ایران گرایش به نوشتن رُمان‌های روانکاوانه و مدرن جز قصه‌های هدایت: زنده به گور (۱۳۰۹) و بوف‌کور (۱۳۱۵)، از دههٔ ۲۰ آغاز می‌شود. برخی از این قصه‌ها تمثیلی و اسطوره‌ای هستند (یکلیا و تنهایی او، تقی مدرسی، ۱۳۲۴)، و برخی از آنها به شیوهٔ سیال دانستگی نوشته شده‌اند. (شازده احتجاب گلشیری، سمفونی مردگان معروفی) وشماری دیگر رمزی و فراحسی‌اند: (خواب زمستانی، گلی ترقی، ۱۳۵۲) یا در حوزهٔ ادب تحلیلی روانی و وصف‌التهابات جنسی جای می‌گیرند (فتنه ۱۳۲۲، جادو ۱۳۳۱ و هندو ۱۳۳۳، علی دشتی، کعبه ۱۳۲۴، لوحه، ۱۳۲۲، باغ جاودانگی، ۱۳۳۸ جعفر شریعتمداری (درویش)، گاو خونی ۱۳۶۲ مدرس صادقی، قصهٔ «مهمان» در مجموعهٔ «زیر دندان سگ» ۱۳۴۳ بهمن فرسی، نکبت ۱۳۴۰ امیر گل‌آرا).

در اینجا فرد و عواطف او موضوع اصلی رُمان می‌شود و نویسنده نظر به درون دارد. البته این کاری دلخواسته نیست و خبر از بحران می‌دهد. علت بحران می‌توان فن‌سالاری باشد، یا جنگ‌های جهانی یا گرایش حسرت‌آلود به گذشته یا کشف درد و نومیدی فلسفی یا بیماری‌های روان‌نژندی یا بهم‌ریختگی هویت فردی و اجتماعی و در همه‌حال بر پایهٔ یک زیباشناختی

غیرعقلانی استوار می‌شود. در رُمان مدرن زاویهٔ دید «دانای کل» رنگ می‌بازد، صدای مسلط نویسنده محو می‌شود یا نمی‌تواند بر صداهای دیگر غلبه کند. تصاویر کژ و مژ می‌شوند آن‌سان که گوئی در آئینهٔ شکسته بازتاب یافته‌اند. «آنچه استوار و پایدار می‌نمود در این‌جا دود می‌شود به هوا می‌رود.» و رازهای جهانی فراحسی در برابر دیدهٔ نویسنده جان می‌گیرد. چنان‌که راوی بوف‌کور پس از بازگشت به اتاق خود زمانی که می‌خواهد بغلی شراب را از رف بردارد، ناگهان از سوراخ هواخوری آنجا، چشمش به بیرون می‌افتد. در صحرای پشت اتاقش پیرمردی قوز کرده زیر درخت سروی نشسته است و دختری جوان ـ نه، فرشته‌ای آسمانی ـ برابر او ایستاده و خم شده و با دست راست گل نیلوفر کبودی به پیرمرد تعارف می‌کند.

سایه روشن «وهم» و کابوس و رنج پیری و مرگ درونمایهٔ خواب زمستانی گلی ترقی است. رُمان ده بخش دارد و چند راوی ـ به‌طور عمده مردان ـ با روایت خود، داستان را پیش می‌برند (به‌نظر می‌رسدکه نویسنده آن‌را به الگوی رُمان «*خیزاب‌ها*»ی *ویرجینیاو ولف* نوشته است). آدم‌های داستانی همه‌دچار اوهام‌اند و در زندگانی شکست خورده‌اند.

چند شب بعد از خواب پریده بود. کلافه و ملتهب و آشفته، خیس عرق. به‌نظرش رسیده بود که از دور صدایش می‌زنند. از پشت درخت‌ها، از انتهای شب. برگشته بود و با وحشت پشت‌سرش را نگاه کرده بود... دماغش را گرفته بود و به خودش پیچیده بود، ناتوان و عاجز... [این بو] بوئی بود که از پس تاریکترین حفرهٔ جانش تراوش می‌کرد.(۹۱)

در کتاب چند مرد همچون یاران صمیمی گرد می‌آیند اما حادثه‌ای ناشناخته جمع آنها را پراکنده می‌کند. آنها نمی‌توانند زندگانی خود را دگرگون سازند. حتی حضور زنی به نام «شیرین» ـ نماد پاکی ـ نمی‌تواند این جمع دل‌مرده را به زندگانی امیدوار کند یا در آنها تحولی بوجود آورد، ناچار آنها را

ترک می‌کند و به دریا بازمی‌گردد.

در سفر شب (۱۳۴۶) بهمن شعله‌ور داستان در دو سطح جریان دارد. زندگانی و مرگ «اکبر شیرازی» که لات و عیاری جوانمرد است ـ حتی آنجا که زندگانی گذشته‌اش را با شیوهٔ تک‌گوئی بیان می‌کند ـ جنبهٔ واقعی دارد امّا التهاب‌های جوانی هومر، شخص عمدهٔ رُمان ـ و نیهیلیسم او و همسالانش به سوی واقع‌گریزی پیش می‌رود یا به بیان حسب حال افرادی که از جامعه منزوی شده‌اند یا به از خودبیگانگی دچار آمده‌اند می‌پردازد. این فرارونـد در برخی داستان‌های غلامحسین ساعدی ـ از جمله در واهمه‌های بی‌نام و نشان (۱۳۴۶) و در آشتی بر مزاری بیدار (۱۳۵۲) و تقاطع (۱۳۵۴) امیرحسین روحی نیز هست که در مورد نخست بر زمینهٔ اجتماعی و در مورد دوم بر زمینه‌ای عرفانی و یادآوری گذشته نهاده شده است.

موضوع اصلی قصهٔ «مزاری بیدار» جستجو و یافتن پیر و آگاهی فراحسی است. در «تقاطع» آنچه مهم است تنهائی است. تنهائی انسانهای قدیمی که به ادراک گمکردگی ایام گذشته می‌رسند:

در سکوت این شب مثل سر شب دیگری در چهل سال قبل، دکتر پیرداشت ریشهٔ درد کنون خود را می‌یافت... درد از یک تکامل یا یک... انحطاط. چه کسی می‌توانست روی این تغییر اسمی بگذارد. دکتر پیر آن‌قدر به فاجعه نزدیک بود که می‌توانست با دست آن را لمس کند. (تقاطع، ۱۶۰)

بیان جریان سیّال دانستگی هم در «سفر شب آمده» و هم در «سگ و زمستان بلند» (۱۳۵۵) و در «شب هول» (۱۳۵۷)، و ماجرای شخص نویسندهٔ آنجا که خودش نیز روایت می‌شود، در «آزاده خانم و نویسنده‌اش» (۱۳۷۶) نوشتهٔ رضا براهنی بارزتر است. این رُمان در واقع قسمی اعتراف مردی است که می‌خواهد علل خودبیگانگی خود و سوانح دردآوری را که از سر گذرانده کشف کند.

او نمی‌دانست درکدام جهت بچرخد یا حرکت کند تا نیفتد، نمیرد و یا از لذت آن آب نشود. آیا این مسأله را قرار بود بنویسد و یا نوشته بود و لای آن چهارصد و پنجاه صفحه بود که گاهی آن را از چشم خودش هم پنهان می‌کرد. شاید این عادت را پیدا کرده بود که دیگر جواب قطعی برای چیزی پیدا نکند و یا حتی دنبال جواب قطعی نباشد.(۱۵)

آن ته، یک گودی گمنام و تیره انتظارش را می‌کشید، می‌رفت پائین‌تر، پائین‌تر، دور از دسترس آگاهی‌های مصیبت‌باری که در بیداری تحمل‌ناپذیر بودند.(۵۸)

تجربهٔ رُمان مدرن در ایران برخلاف تجربهٔ رُمان رئالیستی درکلاسیک با کوشش و رنجی مضاعف همراه بوده و هست چرا که تجربهٔ فن‌آوری و فن‌سالاری در جهان صنعتی پیشرفته، از سوئی به فردیت و انزوای آدم‌ها انجامیده و از سوی دیگر آدمیان را به کوشش و تلاش بیشتر برای همه‌گیر کردن ابزار و اندیشه‌های جدید برانگیخته است. حتی کسانی که در بند مبارزه‌های اجتماعی هستند نیز می‌دانند که جهان جدیدی در میان راه و برزخ است. در همین حوزه است که می‌توان برای هنرهای مدرنیستی و پسامدرنیستی دلیل وجودی آنها را پیدا کرد. در حالی که هنر کلاسیک واقع‌گرای بر جهان‌نگری عقلانی تکیه دارد، هنر مدرن به ناخودآگاهی یارمز و راز چنگ می‌زند. این فرارونده در غرب با شوپنهاور و به‌ویژه با نیچه سرعت یافته و بنیادهای علمی آن را فروید اکتشاف کرد. نیچه گفته بود:

شور جنسی تا قلهٔ جان انسان هم بالا می‌رود.

و هم او در کتاب «زرتشت» با آهنگی شاعرانه نوشت:

بدان‌گاه که من خفته بودم، گوسپندی تاج عشقه‌ای که به گرد سرم بود می‌چرید.

او می‌چرید و پیوسته می‌گفت: زرتشت دیگر خردمند نیست.

دنیای دیوانهٔ دیوانه!

برحسب روش فروید اثر هنری باید از راه تحلیل رویاها سنجیده و توضیح شود. او در کتاب «هذیان و رؤیاها» در رُمان «گرا دیوا» (Gradilva) نوشتهٔ یانسن gensen پس از خلاصه کردن اثر به تفسیر روان‌شناختی خاطره‌های واپس رانده می‌پردازد و بعد از اخلال اوهام و هذیان قهرمان داستان «انگیزش شهوانی ناخودآگاه او را بازیافته و با ترسیم مجدد رؤیاهای قهرمان، آنها را در مجموعهٔ داستان قرار می‌دهد. (نقد ادبی در سدهٔ بیستم، ژان ایو تادیه، ص ۲۰۸ و ۲۰۹، تهران،۱۳۷۷) زمانی که اندیشه‌ها و نظریه‌های فروید به بیرون از قارهٔ اروپا راه یافت، بعضی از نویسندگان ما نیز کوشیدند که بر بنیاد آنها داستان بنویسند. دشتی، شریعتمداری و نوری در این زمینه، در قیاس با دیگر قصه‌نویسان پی‌گیری بیشتری نشان دادند.

علی دشتی را نمی‌توان رُمان‌نویس و رُمان مدرن‌نویس دانست امّا به هرحال او در زمینهٔ تحلیل روان کنابهای چندی نوشته است که در حوزهٔ نثرداستانی فارسی دارای اهمیت است. از همه‌چیز گذشته او نویسندهٔ خوش‌قریحه‌ای است و این مسأله را نباید با پیشینه‌های سیاسی او آمیخت.

درونمایهٔ کتاب «فتنه» وصف رابطهٔ مردی اشرافی با زنی از همین طبقه است. این مرد گل سرسبد محافل اشرافی است، همسر ندارد و زیباپرست است و می‌خواهد به معیار خود «نهوت جنسی» را به صورت روحی و مسأله‌ای زیباشناختی درآورد. در متنه اظهارات فلسفی، زیباشناسانه و شبه‌فلسفی کم نیست. در داستان نخست کتاب فتنه، مردی «زیباپرست» پس ازگذراندن زمانی با معشوق خود، در دل عذر او را می‌خواهد تا به دیگری بپیوندد و در داستان دوم کتاب، زنی به محبوب خود اعتراف می‌کند که او نخستین کسی نیست که بر وی دست یافته است (ماجرای آن شب، فتنه،۷۳ تا ۱۲۶) ماجراهای کتاب جادو و هنر (۱۳۳۳) نظرگاه نویسنده را خوب نشان

می‌دهد. در «جادو» دو شخص اصلی وجود دارد: شیده، مردی زیباپرست و جادو، زنی حسود که بر آن می‌شود شیده را تسخیر کند. در واقع به گفتهٔ خود نویسندهٔ «زن دوستی شیده به درجهٔ مرض رسیده است و او آن را صفت ضروری مرد می‌داند» (ص۶۴)

در آثار دشتی توصیف اشخاص و طبیعت نیز جای نمایانی دارد و او دراین زمینه خوب از عهده برمی آید:

چاشت در پونل دعوت داشتیم و پس از [خوردن] خوراک، کنار شفارود را گرفته و همین‌طور گردش‌کنان به وسطهای دره رفتیم... پائیز تازه شروع شده بود و یک‌مرتبه درمیان صفوف درختان سبز، چشم انسان به درختی می‌افتاد که از فرق تا قدم، ارغوانی یا سرخ تیره و یا زرد لیموئی شده مثل یک دسته گل آتشی یا داودی زردی بود که توی چمنی انداخته باشند... همان وقت من به چشمان فتنه نگاه می‌کردم، چشمهائی که همان جائی که هست تمام نمی‌شود و به همان قشنگی شکل و ترکیب و زیبائی و رنگ و شعله ختم نشده باقی و دنباله دارد و منتهی‌الیه آن در یک روح عمیق، وسیع و نیم‌تاریک و در یک افق پهناور و نامحدودی پنهان است. (فتنه، ۴۷)

در کتاب جادو مسائلی به میان می آید که با افکار شوپهناور و فروید همسایگی دارد. در مثل گفته می‌شود که: «این حیوان عاشق پیشه‌ای که خود را اعقل موجودات کرهٔ زمین می‌داند... تابع ادراک و عقل خود نیست [بلکه] تابع امیال و آرزوها و شهوات و اسیر اوهام و خیالات خود می‌باشد.» (۱۲۹)

یکی از بهترین داستانهای دشتی، داستان «پلنگ» است و آن شرح تجسم عشق و حسادت دختری فرانسوی با جوانی سوئدی است و چون جوان سوئدی دختر را رها می‌کند، وی به تحریک حس حسادت، جوان را می‌کشد.

تند و تیزترین نقد بر این‌گونه آثار را در «سنگ صبور» چوبک می‌خوانیم که با نثری مصنوع و مسجع، آنها را دست می‌اندازد: «من نباید از این کلمات

زشت و رکیک در نوشته‌های خود بکار ببرم. حتی این بود که بگویم که آن گل بر سینهٔ تو جای داشت... امّا اگر نام آن را بر کاغذ بیاورم از جادهٔ عفاف بیرون می‌گردم... تو زیر بید، روی کاناپه‌ای خوابیده بودی (من بکار بردن لغات فرنگی را جایز می‌دانم. اگر بنویسم تخت یا سریر یا نیمکت لوس می‌شود.)... و من بر نوک انگشتان پای تو بوسه می‌زدم. شاخه‌های لرزران بید، خطوط ماه را که بر چهرهٔ نازنین تو افتاده بود به رقص درمی‌آورد. (سنگ صبور، ۷۹ و ۸۱) چوبک می‌نویسد که این قبیل نویسندگان، شب به یکی از میهمانیهای متعین‌ها می‌روند و زنکی را تو تاریکی گیر می‌آورند. صبح که شد پا می‌شوند و سرگذشت پائین‌تنهٔ خودشان را «به رشتهٔ تحریر» درمی‌آورند. (همان، ۸۶)

این نقد و نظر البته یک جانبه و افراطی است، افزون بر این که خود چوبک در وصف کردارها و رؤیاهای بلقیس در «سنگ صبور» به آنجا می‌رسد که محرک این زن زشت روی و ناکامیاب را در حسادت به گوهر و علاقه به احمدآقا منحصراً در شهوت جنسی، ببیند چراکه محرومیت بلقیس از کامیابی جنسی او را به درجهٔ دیوانگی رسانده است.

رُمان «سرشک» (۱۳۵۵) حجازی نیز دست کمی از قصهٔ «پلنگ» دشتی ندارد. شخص عمدهٔ داستان، یک مرد آمریکائی به نام «ویلیام» است که ماجراهای عاشقانه بسیار داشته ولی اکنون با زنی ازدواج کرده است. زن مالیخولیائی و نامتعادل است و نسبت به زنان دیگر حسد می‌برد. او گمان می‌کند که شوهرش با زن‌های دیگر رابطه دارد. حسد او را دیوانه می‌کند و زمانی که ویلیام در خواب است. او را کور می‌کند. کمیساروف باور دارد که حجازی قصهٔ «سرشک» را به تأثیرپذیری از زولا نوشته است و نیز بین این قصه و قصهٔ پروانه با آثار زولا از جمله «ترزراکن» مشابهت زیاد می‌بیند البته در این دو داستان، تأثیر زولا محسوس است امّا مشابهتی بین آنها و رُمان ترسناک امّا بسیار نیرومند زولا موجود نیست. (ادبیات منثور، همان، ۷۸)

آثار جعفر شریعتمداری در آغاز با آثار دشتی همانند بود اما شریعتمداری به تدریج به سوی نوعی عرفان رفت که این عرفان در کتاب «جاودانگی» (۱۳۳۸) جلوه‌ای بارز یافت. مهمترین کتاب داستانی او کعبه (۱۳۲۴) و پس از آن قصهٔ «کتاب» صرف توضیح و تحلیل روان در تقابل و تنازع عقل و عفاف با شهوت و گناه است. در داستان «سفر اروپا» زنی به دام دکتر فوکس هرمان سوئدی می‌افتد. هرمان مردی است خشن و نیرومند و در پیوند با زنان باورمند به اعمال زور است. زن که با پدرش به اروپا رفته، در آنجا با معالج پدر، دکتر هرمان آشنا می‌شود امّا آشنایی این دو با خشونت و قهر آغاز می‌گردد و به مرگ پدر زن می‌انجامد (بعدها این زن، شوهرش را عامل مرگ پدر خود می‌داند.) زن حالات خود را بیان می‌کند: چشمهایم برق مخصوصی گرفته...همچون نگاهی را ندیده‌اید که آئینهٔ تمنیات شیرین زنی باشد... در آرایش خود دقت می‌کردم امّا این را می‌دانستم که تنها عشق و آرایش دیوانه کننده کمارگشائی نمی‌کند.» (کعبه) در «نامه‌ای به کلیسا»، عشق و گناه درونمایهٔ اصلی است. قصه به صورت تک‌گفتار و از سوی دختری خطاب به کشیش نوشته می‌شود و قسمی اعتراف‌نامه است: «همان‌طور که غرق یک تماشای حیرت‌انگیز بودیم و مناظر دور و نزدیک با آن سایه و روشن‌های خیال‌آور یکی بعد از دیگری دیده می‌شد، او نگاهی از سر شور به من انداخت. با وضع تباه‌کننده‌ای مرا به اسم خواند. وقتی نگاهی به آن چشمها کردم گفت: آناهید می‌بینی این همه زیبائی برای ماست. اینها برای زیبا شدن دنیای من و تو خلق شده. کمی بعد آهسته به طوری که نفس‌اش ملایم‌تر و مطبوع‌تر روی گونهٔ من می‌خورد اضافه کرد: وگرنه هیچ‌چیز این عالم [جز وجود] ما حقیقی نیست. (کتاب، ۹۶، تهران، ۱۳۲۹)

### به خواب دیدن مرگ پدر

در گاو خونی (۱۳۶۷) رُمان کوچک جعفر مدرس صادقی، کودکی قصه را

روایت می‌کند. پدر به او علاقه‌مند است و او را همه‌جا همراه خود می‌برد. روزی پدر و دوستان وی و راوی خردسال به کنار زاینده‌رود و مرداب گاوخونی می‌روند و بزرگسالان بر سر مدت زیر آب ماندن شرط‌بندی می‌کنند. در یکی از این بازیها، پدر راوی زیر آب می‌رود و دیگر بیرون نمی‌آید. امّا عجیب این است که راوی خردسال این واقعیت تلخ و دلخراش را پیشتر در خوابی دیده است و آن را به آرزو می‌خواسته است (البته در واقع راوی همهٔ اینها را در خواب می‌بیند):

پدرم با سر رفت توی آب، زیرآبی شنا کرد... گلچین داد زد: زیاد دور نروا اونجاها گرداب هست. پدرم با لبخند گفت: خیالت راحت باشه. من همهٔ این رودخونه را مثل کف دستم می‌شناسم. و باز با سر رفت توی آب. من منتظر ماندم که باز از یک جای آب سرش را بیاورد بیرون. امّا خبری نشد. (ص ۲)...

او بعد در واقعیت پی می‌برد که: آرزوی من این بود که پدرم می‌مرد و حالا که مرده بود هیچ آرزوئی نداشتم.(۷۵)

اما در واقع پدر در آب غرق نمی‌شود و زمانی که راوی در تهران است پشت میز دکان خیاطی‌اش می‌میرد.

راوی بزرگ می‌شود و به تهران می‌آید و ازدواج می‌کند. اما مرگ پدر در آب و رؤیائی که پیش از آن دیده راحتش نمی‌گذارد. شبها خواب بد می‌بیند، در خواب داد می‌کشد، گریه می‌کند. مرگ پدر، زاینده‌رود، آب، غرق شدن کابوس همیشگی اوست. او در خواب به پدر می‌گوید:

باتلاق که دیدن نداره، و پدر پاسخ می‌دهد: چطور دیدن نداره، پسرم. همهٔ زندگی ما تو این باتلاقه. هست و نیست ما، دار وندار ما، ریخته این تو.(۵۸۹)

در پایان داستان باز راوی و پدر در کنار هم هستند. این بار راوی از پدر می‌پرسد: خوابی یا بیدار؟ آنها گوئی کنار رودخانه‌اند. راوی شاهد چرخ زدن پدر است و بعد می‌نویسد.

بالا و پائین پریدم. زدم به آب. رفتم زیر آب و آب از سرم گذشت و رفتم زیرتر و هرچه می‌رفتم زیرتر، پاهام نمی‌رسید به زمین... آب گرمتر می‌شد و آن زیر زیرها آب درست به اندازه گرم بود، به اندازهٔ بدنم، و به آن زیر زیرها که رسیدم، فقط صدای آواز زنی توی گوشم بود، صدای آواز غریبی از دوردست.(۱۰۱)

در این رُمان مسائل دیگر از جمله ازدواج ناموفق، یافتن کار و حرفه، روابط زن و مرد نیز طرح می‌شود امّا مسألهٔ اصلی، این کشف راوی است که از کودکی در آرزوی مرگ پدر بوده است ولی این موضوع در رمزها و نمادهای رودخانه، قایق توصیف می‌شود و در بیان خوابهائی که راوی بعدها آن را می‌نویسد.

رُمانهای دیگر مدرس صادقی: سفر کسرا(۱۳۶۸)، بالون مهتا (۱۳۶۸)، کلهٔ اسب (۱۳۷۰)... از «گاوخونی» ژرف‌تر و بهتر است. رُمان دیگر او «عرض حال» (۱۳۷۶) البته افت و رکودی را در آثار او نشان می‌دهد و به نظر می‌رسد داستانی است سرهم‌بندی‌شده. او در «عرض حال» از توصیف رؤیا که به گونه‌ای واقعیت‌یافته بازنمائی می‌شود، باز می‌آید و به رئالیسم می‌گراید امّا در این واقع‌گرایی موضوع تازه‌ای به نمایش درنمی‌آید افزون بر این که نویسنده کار را به قسمی به نومیدی و پوچی به پایان می‌رساند. رستم شخص عمدهٔ رمان پسر خردسال مرد فقیر و پر اولادی است که برای تأمین معاش خانواده، شب و روز جان می‌کند. مردی خیرخواه که رئیس باشگاهی ورزشی است برای کمک به او و پاسداری از باشگاه در گوشهٔ حیاط یکی دو اتاق محقر در اختیار او می‌گذارد، رستم در این محیط پرمسکنت و فقر، بزرگ می‌شود. رئیس باشگاه، که زنش نیز کارمند اداره است، برای نگهداری دو دخترش، رستم را به خانهٔ خود می‌برد. او باید هم به مدرسه برود و هم کودکان رئیس باشگاه را تر و خشک کند. رستم از مدرسه و درس خواندن

بیزار است و می‌خواهد هنرپیشه شود امّا در این کار شکست می‌خورد. بعد چند کبوتر برای خود نگاه می‌دارد امّا بزرگترها، کبوترها را از او می‌گیرند و وی باز در این زمینه نیز به نومیدی می‌رسد. روزی رستم ـ پس از شکستهای پیاپی ـ همراه رئیس باشگاه به آرامگاه خانوادگی او می‌رود و همین‌که سر رئیس باشگاه و مادر او را گرم می‌بیند، پنهانی وارد قبر تازه‌کنده شده‌ای می‌شود و سرپوش قبر را روی خود می‌کشد. گویا برای او تنها راه نجات، مردن و دفن شدن است و این ایستگاه آخر اوست. بعد رئیس باشگاه که از غیبت وی نگران شده همه‌جا را می‌گردد تا سرانجام او را در قبر پیدا می‌کند و به‌رغم علاقه‌ای که به او دارد، برای نخستین‌بار او را کتک می‌زند و رستم احساس می‌کند افزوده بر این که از همه جا رانده شده و هیچ مکانی جای او نیست، به شدت نیز تحقیر شده است.

در آثار مدرس صادقی اشتیاق حسرت‌آلودی به گذشته و دوران کودکی وجود دارد. اشخاص داستانی او در موقعیتی هستند که در رؤیا پناهگاهی می‌جویند یا می‌خواهند هویت واقعی خود را به‌دست آورند. گوئی مدام در سفرند و می‌خواهند از واقعیت‌های خشن بگریزند. سفر ایشان به هرحال حتی در رؤیا از دیدگاه خودشان واقعی است و واقعیت رؤیا و احلام کم از «واقعیت واقعی رایج»، نیست. پدر راوی رُمان *گاوخونی* یک عمر در حسرت زیست می‌کند. او در جنگ جهانی دوم با زنی لهستانی آشنا می‌شود. زن آوازه‌خوان است و آوازهائی دربارهٔ سرزمین خود و رودخانهٔ پرآب «ویسلا» که از ورشو رد می‌شود می‌خواند. زن، پدر راوی را ترغیب می‌کند باهم به لهستان بروند ولی او همّت این کار را ندارد. جنگ که تمام می‌شود، زن به لهستان برمی‌گردد و پدر راوی به اصفهان، زادگاه خود می‌رود تا در باتلاق زندگانی حقیر و روزانهٔ خود غرق شود.(ص۹۹)

در بالون مهتا (۱۳۶۸) پیردختری به نام سیما به یاری نویسنده‌ای خیالباف

به نام رامین به سفر آمریکا می‌رود. خانوادهٔ او درآمریکا هستند و او در ایران تنهاست. سیما در بالون درعالم خواب به سفر می‌رود امّا رهائی پیدا نمی‌کند. باز می‌گردد در حالی که هویت خود را از دست داده است. شبها در میدان بهارستان خرده‌ریز می‌فروشد و داستان سفر خود را برای همه‌کس بیان می‌کند امّا داستان او را هیچ‌کس باور نمی‌کند. وضع رامین نیز بهتر از این نیست. سالها در گوشهٔ عزلت رُمان می‌نویسد امّا توفیقی پیدا نمی‌کند. او انسانی است بیچاره، زبون و دست بسته.(ص۹۸)

بهترین رُمان مدرس صادقی «سفر کسرا» (۱۳۶۸) فضائی مه‌آلود دارد. ابر تیره‌ای همه‌جا را پوشانده است. کسرا و زنش تفاهم ندارند. او در جهان خاص خود بسر می‌برد و هر روزه در سفر است. سفر او اما همزمان با واقعی بودن فرا واقعی است. درگریز از خود و خانه، باز خود را می‌جوید. روزی در شمال سرسبز ایران به ویلائی خالی پناه می‌برد. امّا در واقع در این ویلا عده‌ای ساکن هستند، از جمله سودابه که چشم انتظار بردارش یوسف است. کسرا که از خانه و همسر گریخته تا هویتی پیدا کند، خطای سودابه که او را برادر خود می‌پندارد، از میان برنمی‌دارد و تبدیل به «یوسف» می‌شود. این صحنه که فضائی مه‌آلود دارد با حالات کسرا که گوئی در حوزهٔ رؤیا به سفر می‌رود تناسب چشم‌گیری دارد و بسیار خوب پرداخته شده است.

کسرا سپس از این بازی خسته می‌شود و سوار بر قطار به مشهد می‌رود. پنداره‌های او با ضرب‌آهنگ حرکت چرخ‌های قطار هماهنگ است و او مدام به گذشته سفر می‌کند. او که یک‌بار در کودکی گم شده بود، اکنون نیز احساس می‌کند در هیاهوی زندگانی گم شده است. با اشخاصی حرف می‌زند که آنها را نمی‌شناسد و پیداست که او و هم‌سخنان او حرف یکدیگر را نمی‌فهمند. رشتهٔ ارتباط او با دیگران گسسته است. در رُمان اشاره‌هائی به جنگ هست. کسرا سرانجام به پشت جبهه می‌رود تا بلکه خود را در این‌جا بیابد ولی این کار

نیز بیهوده از آب درمی‌آید. او با عده‌ای سرباز که در حال استراحت و فارغ از غوغای نبرد به بازی و ورزش مشغولند نزدیک می‌شود و با آنها عکس می‌گیرد. امّا بعد که عکس ظاهر شده را می‌بیند از بازشناختن خود ناتوان است. پیداست که در اینجا نیز پذیرفته نشده است. کسرا در اینجا تا حدودی مشابه افسری است که در داستان «خاطرات یک سرباز» (۱۳۶۰) قاضی ربیحاوی می‌بینیم. این هردو در جهانی بسر می‌برند که با آن بیگانه‌اند اما کسرا برخلاف شخص داستانی ربیحاوی می‌کوشد به زندگانی عادی بازگردد و حس زندگانی در او قوی است و تلاش او نمایانگر همین موضوع است، ولی چون نمی‌تواند جهت‌یابی کند و نمی‌خواهد دنیا را وانهد به این نتیجه می‌رسد که «داشت از دنیا می‌رفت اما پس پسکی می‌رفت.»

### مرد گرفتار یا نویسندهٔ گرفتار؟

مرد گرفتار (۱۳۴۳) محمود کیانوش رُمان نیست، رُمانسی مصنوع است. این نویسنده در مصاحبه با مجلهٔ ادبیات داستانی، نوشتهٔ خود را در طراز «مالون می‌میرد» بکت و از نوع قصه‌هائی می‌داند که به مشکل همیشگی زندگانی بشری: مرگ، مرنوشت، آزادی... می‌پردازند. اکنون باید دید که نویسنده در تصویر و تجسم چنین مشکلهایی تا چه اندازه توفیق یافته است.

فرمانروائی بر یکی از سرداران خود خشم می‌گیرد، او را از کار برکنار می‌کند. وی در گوشه‌ای پناه می‌جوید، و از دیگران دوری می‌کند. با این همه دشمنانش بیکار نمی‌نشینند و او را به داشتن اندیشه‌های مخالفت‌آمیز متهم می‌کنند. فرمانروا دستور می‌دهد او را دستگیر کنند و به حضورش آورند. در تالار، بین مرد گرفتار و فرمانروا گفت و شنودی درمی‌گیرد. مرد پاسخهای سنجیده می‌دهد و اجازه می‌خواهد که به مرزمین دیگری برود. فرمانروا، مرد را دوست می‌دارد و دلش می‌خواهد پوزشخواهی او را بشنود تا گناهش

را ببخشد و برای این که فرصتی فراهم آورد او را به جشن می‌خواند. در جشن دخترکان نارپستان کمرباریک یا به تعبیر نویسنده دخترکانی با «پاهای کشیدهٔ همسان و خوش‌تراش، با ساهیچه‌هائی... شاداب ودرخشنده و سرین‌های گرد...» (ص۲۷) حاضرند که شراب می‌نوشند و می‌نوشانند و می‌رقصند. فرمانروا باز سخن خود را تکرار می‌کند و مرد را وسوسه می‌کند تا با اطاعت از او، از این پهن خوان کرم بهره گیرد. ولی مرد گرفتار ـ که البته دیگر گرفتار نیست ـ پاسخ منفی می‌دهد و در پاسخ این‌که چه می‌خواهی، می‌گوید: «آزادی، چنان که بتوانم رخت بربندم و به سوئی رهسپار شوم که بخت نگونم می‌برد.» (ص۳۸) فرمانروا اجازه می‌دهد و نیز فرمان می‌دهد که گروهی از نیزه‌داران، مرد را تا حاشیهٔ جنگل پهنهٔ فرمانروائی او ببرند و در آنجا رها کنند تا در راهی گام گذارد که بازگشتی ندارد. اینجاست که دل نویسنده به حال مرد گرفتار می‌سوزد و با خود می‌گوید که حیف است طفلکی را در میان هراس و تنهائی و وحشت بیابان رها کنیم. پس بهتر است چاره‌ای بیندیشیم تا مرد زیاد صدمه نخورد. چاره‌ای که نویسنده می‌اندیشد چنین است:

نخست فرمانروا بر دستور (وزیر) بزرگ خشم می‌گیرد و او را که برای از بین بردن مرد گرفتار چاره‌اندیشی کرده است، از خود می‌راند، و برای این که حسابی دخلش را بیاورد فرمان می‌دهد که از آنجا برود: «فرمان می‌دهم که رخت بربندی و همراه بیزارترین مرد؟ از سرزمین من بیرون شوی.» (ص۴۲) روشن است که پس از این فرمان، مرد گرفتار، تنها نخواهد بود و همنشینی خواهد داشت. امّا پیرمردی از کار افتاده و زهوار دررفته مصاحب خوبی نیست. اینجاست که بار دیگر نویسنده به سراغ «دخترکان نارپستان و سُرین‌گرد» می‌رود.

فرمانروا کنیزکان کمرباریک را فرامی‌خواند و می‌گوید از بین اینها باید یک تن همراه دلاور مطرود به سرزمین دیگر برود. کنیزکی می‌پرسد آن سرزمین

کجاست؟ فرمانروا نیز نمی‌داند و پاسخش این است: «به هرکجا که او برود. به میان آتش یا در کام شیر!» دخترکان که در نهان آرزومند همبستری با مرد هستند همه داوطلب می‌شوند و فرمانروا ـ برای این که به دادگری رفتارکرده باشد ـ بین آنها مسابقه می‌گذارد. آنها باید یک‌یک به وی نزدیک شوند و در گوشش بگویند چرا با مرد می‌روند؟ پاسخ یکی از آنها سنجیده‌تر است: «به او می‌پیوندم زیرا همدرد اویم.» (ص۴۹) «دختر شایسته» برگزیده می‌شود و بقیه به شبستان بازمی‌گردند. روز بعد مرد و دستور پیر و دخترک نارپستان راه بیابان در پیش می‌گیرند. می‌روند و می‌روند. از تپه‌ها و ماهورها می‌گذرند، علف بیابان می‌خورند. شبها مرد و کنیزک در آغوش هم می‌خوابند، و دستور پیر نیز در گوشه‌ای نه‌چندان دور از آنها سر به زیر شولای خود می‌کشد، نتیجهٔ این راهپری این است که هنوز بیابان به نیمه نرسیده، کنیزک به‌طور اعجازآمیزی از مرد آبستن می‌شود.

پیرمرد در آرزوی بازگشت است و می‌ترسد که در بیابان از تشنگی بمیرد یا طعمهٔ جانوران گردد پس افسون و فریب آغاز می‌کند، و مرد را به بازگشت می‌خواند ولی مرد تسلیم افسونهای او نمی‌شود. «بازگشتن در کار نیست. تو ناگزیر نیستی با پاهای من گام برداری و باچشمان من ببینی. بامداد فردا به سوی شادی و آسایش خود بازگرد.» (ص۶۳) ولی دستور پیر نمی‌تواند به تنهائی بازگردد و ناچار همراه آنها به راه ادامه می‌دهد. با این همه باز چاره‌اندیشی می‌کند. و این بار از کنیزک نارپستان آبستن یاری می‌خواهد تا با کرشمه‌های خود مرد را به بازگشتن وسوسه کند. مرد گرفتار از خدعهٔ پیرمرد خشمگین می‌شود و گریبانش را می‌گیرد و مشتی چند بر سر و صورت او می‌نوازد تا پیرمرد ناچار می‌شود طلب بخشش کند و بگوید «شکر خوردم، غلط کردم ببخشید.»! مرد دست از سرش برمی‌دارد و باز به راهروی ادامه می‌دهند. ریشهٔ گیاهان می‌خورند، دچار طوفان می‌شوند، آبهای آلوده

می‌نوشند، مویشان ژولیده و بدنشان چرکین می‌شود، ولی مرد در کار خود سرسخت است و کم‌کم بوی سرزمین تازه: «دشت سیمایی» همواره که در آفتاب درخشش دارد و سرشار از بوی گلهای تازهٔ نارنج است» (۱۰۲) را می‌شنود. همه خوشحال می‌شوند. فردا روز چهلم سفر آنان خواهد بود و رسیدن به دیار آزادی و رهائی. شب هنگام در آستانهٔ رسیدن به سرزمین تازه، مرد و کنیزک خسته از راه و سرشار از امید در آغوش هم می‌خوابند.

دستور پیر که در گوشه‌ای و در انتظار موقع مناسب است، الماس را از پرشال بیرون می‌آورد، و دزدانه بالای سر مرد می‌رود، و الماس را برابر دیدگان او می‌گیرد و آنگاه «دل آسوده بر شنای گستردهٔ خود لمید و از گیرائی شراب پیروزی پلک به‌هم نگذاشت... هرگز برنخواهدخاست. دیگر نیازی به او نداشتم. پشت این تپه‌ها زندگی و آمایش و... فرمانروائی نیز چشم به راه من است.»(۱۰۰)

فردا صبح به تعبیر نویسنده «خورشید بر دشت، سودهٔ زر می‌پاشد» کنیزک زودتر از خواب برمی‌خیزد و در دشت به گل چینی می‌پردازد و با «خرمنی از گلهای نورستهٔ شاداب» به سوی مرد خفته می‌آید، ولی مرد دیگر زنده نیست، زیرا درخشش الماس پیرمرد، پدرش را درآورده و به سرای باقیش فرستاده است. کنیزک ناله و زاری آغاز می‌کند ولی بی‌فایده است. مرد دیگر زنده نخواهد شد. کنیزک پس از گریه و زاری فراوان سرانجام به این نتیجه می‌رسد که باز امیدی هست و خطاب به مرد می‌گوید: «تو نمرده‌ای. زیرا که دل تو در درون من می‌طپد و خون من در آن روان است.» (ص۱۰۷)

و بقیه راه را لنگ‌لنگان با پیرمرد طی می‌کند و در این اندیشه است که: «تو در منی... درختی بارور خواهی شد بامیوه‌هائی که آرزوهای مرا همواره شیرین خواهی داشت.» (۱۱۰)

چنانکه دیدیم «مرد گفتار» در واقع داستان نیست، خطابهٔ طولانی است

در زمینه امیدواری و «بزک نمیر بهار میاد». پیداست که نویسنده در داستان‌نویسی دستی ندارد، و تجربه‌های ژرف‌اجتماعی را نیز فاقد است از این‌رو به تفنن کشانده شده. تفنن‌هائی چون فارسی سره‌نویسی، داستان کنائی‌پردازی، و سجع‌نویسی. در مثل این عبارت را نگاه کنید:

«مرد گرفتار بر زمین نشسته بود، زانوها گشاده، سرفرا گرفته، ابروان آزاد، و چشمها با درخششی تازه بر سرخی میرنده دوخته.» (ص ۶۰) که یک‌راست خواننده را به قرن هفتم هجری می‌برد.

محیط و سرزمینی که در آن‌جا این همه حوادث جانسوز روی می‌دهد، دقیقاً مشخص نیست. امّا چون در داستان سخن از نارگیل و جنگل و هوای گرم و درخت موز می‌رود می‌توان گمان برد که در هند یا هاوائی باشد. نویسنده بی‌آن‌که بخواهد، کاریکاتوری از مرد گرفتار و گرفتاری پرداخته است. یاد «ایام محبس» دشتی در دانستگی خواننده زنده می‌شود که در حقیقت توصیف «ایام زندان» نیست بلکه وصف گردشی تفریحی و ضیافتی دوستانه است «مرد گرفتار» نیز همین‌گونه است. اما ناشر کتاب یا در واقع نویسنده «زیرا که قلم قلم خود اوست» در این‌باره عقیدهٔ دیگری دارند. «مرد گرفتار نخستین داستان دراز کیانوش است. این اثر سمبولیک و عمیق با نثری روان و سنگین که در سراسر آن بیش از چند کلمه عربی دیده نمی‌شود، بی‌دخالت واژه‌های مهجور فارسی، پنداری سرنوشت انسان را بر پردهٔ داستانی دلنشین تصویر می‌کند.» که باید گفت نمردیم و معنای داستان سمبلویک و عمیق را نیز فهمیدیم.

«مرد گرفتار» همانطور که گفتم تفننی بیش نیست. با نثری کهنه و سخت مصنوع نوشته شده و برخلاف تصور ناشر یا نویسنده نه عمیق است نه سمبولیک. پیداست که نویسنده فکر وتصوری در ذهن داشته و خواسته آن را در قالب داستانی بنویسد و چون موضوع به‌خاطر آمده تازه و طرفه نبوده آن را

جامه‌ای «نوآئین» پوشانده تا ضعف درونمایه را پنهان کند. ولی این چاره‌اندیشی نیز موثر نیفتاده و «مرد گرفتار» همچنان به صورت خطابه‌ای درازنفسانه باقی مانده است.در «یکلیا و تنهائی او» (۱۳۳۴) تقی مدرسی، در فضائی اسطوره‌ای ـ تاریخی هستیم. از نظر نویسنده آنچه روی می‌دهد پیش از این روی داده و پس از این نیز روی خواهد داد. فکر فلسفی قدیمی که گناه، پوچی، تنهائی و عبث بودن کردار آدمی را همیشگی می‌داند بر کتاب سایه انداخته است. یکلیا دختر شاه اسرائیل که عاشق چوپان پدر شده است، برحسب قانون و عرف اجتماعی از شهر طرد می‌شود و در شبی تیره درکنار رود «آبانه» با شیطان دیدار می‌کند. این شیطان که زیاد هم شیطان نیست، یکلیا را متوجهٔ ایدهٔ عشق و گناه می‌کند و علل جدال خود را با یهوه بیان می‌دارد: «من بااو از جهانی صحبت کردم که من و او در پشتش پنهان باشیم و انسان در آن مطمئن و بی‌تزلزل زندگی کند اما او عوض هرچیز به تماشاچی احتیاج داشت.» (ص۲۲) شیطان پس از اینگونه سخنان و ترغیب یکلیا به استواری در امیال خویش، به بیان داستان «میکاه شاه» می‌پردازد. این داستان دربارهٔ عشق سودائی شاه میکاه به تامار (غنیمت جنگی) است. کاهنان شاه را از این زن افسونگر ـ که به نظر ایشان فرستادهٔ شیطان است ـ برحذر می‌دارند ولی عسابا، پسرعموی شاه که خود اهل عشرت است، شاه را به لذت‌جوئی ترغیب می‌کند. درون میکاه، جنگ بین نیروی شهوت و قدرت خرد درمی‌گیرد، و یهوه بر شهر مصیبت و بلا نازل می‌کند، مردم طغیان می‌کنند شاه از سودای خود بازمی‌آید. او که در اتاق تاریک خود خلوت گزیده است «سردی تنهائی را روی بدنش حس می‌کند.» (ص۱۴۴) او با این که امیال خود را در درون خود کشته است، باز می‌داند زخمی که بهبود می‌یابد، به‌طور کامل درمان نخواهد شد و جای آن همیشه باقی خواهد ماند.

نثر مدرسی در کتاب بین شیوهٔ شاعرانه و اسلوب سخن عادی، بین نثر

آهنگین قدیمی و نثر امروزینه در نوسان است: «خواهم نوید کبوتر من. در دست‌های لطیف تو که مانند شیر سفیدند.» (ص۹۹) یا: «شاید مرش جای دیگر بند شده باشد.» (ص۱۴۲)

تفاوت این داستان که پس از شکست جنبش ملی نوشته و چاپ شده با «فتنهٔ» علی دشتی و «کتاب» جعفر شریعتمداری شاید در این باشد که «یکلیا» حسب حال گروهی ازافراد نسلی است که پس از آن شکست و دل‌مردگی و نومیدی حاصل از آن، به درون خود پناه می‌برند و در امیال خود تسلائی می‌جویند.

لذت‌جوئی و به پوچی رسیدن در «کریستین وکید» (۱۳۵۰) گلشیری نیز هست که به گفتهٔ نویسنده‌اش داستانی است که راوی آن روی صناعت قصه نیز فکر می‌کند یعنی فرارونده قصه نوشتن هم وارد قصه می‌شود. (مجلهٔ ایران، گفت وگو باگلشیری، ۱۳۵۸، صد سال داستان‌نویسی، ۲/۳۸۹)

در این داستان مانند «آئینه‌های دردار» سه شخص عمده وجود دارد: کریستین، زن انگلیسی، کید شوهر او، و روشنفکری که باکریستین رابطه دارد. در این میان نویسنده که به خانهٔ کریستین آمد و رفت دارد، تماشاگر است و گاهی با این زن شطرنج می‌بازد. بازی شطرنج و باختن مکرر کریستین تمثیلی می‌شود از قمار زندگانی که در آن بُرد وجود ندارد. کریستین به‌تدریج درمی‌یابد که در بازی شطرنج عشق همیشه بازنده بوده است.

موضوع شکست در زندگانی ـ به شیوه‌ای نه چندان تازه ـ خمیرمایهٔ رُمان «بُهت» (۱۳۵۷) مهران فتوت است. به گفتهٔ نویسنده «این رُمان مربوط به زمان و مکان خاصی نیست و همان اندازه واقعی است که تخیلی.» نامهای این داستان: پنوا، نیرا، خانم پالرون، دکتر شانته، منیلا... ایرانی نیست و فضا و مکان آن نیز یادآور مکانهای اروپائی است. پنوا شخص عمدهٔ داستان، که نویسنده است ـ درکار خود شکست می‌خورد. خواهرش نیرا ـ که او را بسیار

دوست دارد ـ و خانم پالرون مادر دوست پنوا (این دوست در جوانی خودکشی کرده) به او کمک می‌کنند. خانم پالرون جواهرات خود را به او می‌دهد تا وی بفروشد و با پول آن کتاب خود را چاپ کند. کتاب چاپ می‌شود و روی دست ناشر می‌ماند. این واقعه و مصائب دیگر، پنوا را افسرده می‌کند و او که شخصی فعال است و خصائل انسانی دارد به میگساری می‌افتد و به ورطهٔ جنون می‌غلطد. مرگ نیرا و گم شدن منیلا دختر شش‌سالهٔ خانم لافه و عزیمت لومهٔ نقاش، دوست تازهٔ او از بندر منوما... او را کاملاً درهم می‌شکند. در آئینه که می‌نگرد خود را باز نمی‌شناسد. در خیابان رفت و آمد مردم را می‌بیند، هرکس سرگرم کار خویش است اما او با دیگران فرق دارد:

در حالی که همه‌چیز برای من تمام شده بود، همه‌چیز مثل همیشه ادامه داشت و زندگی همانطور خائنانه و کثیف به جریان نکبت‌بارش ادامه می‌داد. (ص۲۲۵)

رُمان با بازگشت پنوا به خانهٔ پدری، پس از دربدری دوازده ساله، آغاز می‌شود. او در این زمان خسته است اما نومید نیست و با خانواده و دیگران می‌جوشد و امیدهائی دارد. میان پردهٔ رُمان، عزیمت پنوا به بندر منوا و اقامت در خانهٔ خانم لافه، که شوهرش را از دست داده و پنج فرزند خردسال دارد ـ حال و هوائی به نسبت فرحناک و بسیار انسانی دارد. پنوا با این خانواده اُخت می‌شود. علاقه و محبت کودکان خانم لافه را به خود برمی‌انگیزد و با لومهٔ نقاش و هنرمند مردم‌گریز دوست می‌شود. لومهٔ نقاش به زندگانی بدبین است. همسرگزینی را عملی شریرانه می‌داند و با مانی و ابولعلاء معری (که نمی‌خواست جنایت پدر را مرتکب شود) همباور است. وارد شدن در راهی که انتهایش برای وی معلوم است، طرفه نیست چرا که باور دارد «روزی خواهد رسید که شما روبروی جسد خود می‌ایستید و درچشمانش خیره می‌شوید و آنگاه جز چروکهای غمگین سالیان از دست رفته چیزی نخواهید

دید. (ص۱۶۳) او از دربدری لذت می‌برد و چهارچوبهٔ خانه برایش زندانی است که تک‌تک وسائل آن چون دانه‌های زنجیر به دست و پایش بسته شده‌اند. آرزو ندارد که فرزندی داشته باشد:

که چی؟ که نام مرا بر دوش کشد؟ که بار سنگینی که من نمی‌دانم چه کسی بر دوشم گذاشته بر دوشش بگذارد و حیران به این طرف و آن طرف برود؟ که یک شب سرد زمستانی در حالی که نفرینم می‌کند زیر همین بار نکبت از پای درآید؟ نه، هرگز، هرگز بوجود آوردن [موجود] دیگری برایم به‌منزلهٔ خیانت است راستش را می‌خواهید الان شما دارید با یک عروسک خیمه‌شب بازی صحبت می‌کنید.(۱۶۵)

لومهٔ نقاش از بیشتر مردم متنفر است. می‌خواهد تنها باشد و آنها کاری به کار او نداشته باشند. بیشتر مردم دنیا نزد او بی‌مصرف و زیان‌آورند و حتی آنهائی که به دیگران آزار نمی‌رسانند و سرشان به کار خودشان گرم است و به راه خود می‌روند، تنها گناهشان این است که زیاد کنجکاو نیستند و فرصتی برای فکر کردن به مسائل مهمتر پیدا نمی‌کنند.

لومه و سپس پنوا به این نتیجه می‌رسند که عاملی ناشناخته در جائی، در ژرفای هستی، سیر رویدادها را تعیین می‌کند و مقاومت در برابر آن بیهوده است. لومه که درکلیهٔ جنگلی زیست می‌کند، مرموز و عجیب است، به فانوسهائی که در نیمه‌شب مشتریان کافهٔ حواشی جنگل برای یافتن را، همراه خود می‌برند اشاره می‌کند و حرکت آنها را مشابه جنگ نور و ظلمت می‌داند، نزد او در مغز پول‌داران «فاضلاب جریان دارد» و آدم‌های پست «تصویر شیطان در مرداب»اند. لومه شبی پنوا را به تماشای کلبه و نقاشیهای خود می‌برد. پنوا در سکوت نیمه‌شب و در آن فضای نیمه‌تاریک تصویری می‌بیند مشابه مردی مرموز که گهگاه دیده است. بدنش سرد می‌شود و زبانش بند می‌آید:

تصویر مردی بود با کلاه شاپوی سیاه‌رنگی که تا روی ابروهای پُرپشت و مشکی‌اش پائین آمده بود. صورت بی‌روح و زردرنگش با چشمان ریزی که در کاسهٔ تهی‌شان فرو رفته بود هماهنگی عجیبی داشت. گوئی به روح انسان خیره شده بود. لب‌های باریک و بدقواره‌اش حالت چندش‌آوری به صورت استخوانی و تکیده‌اش داده بود.(۱۵۱)

پنوا به شدت می‌ترسد ولی لومه به او می‌گوید که این تصویری خیالی است و وجود خارجی ندارد. پنوا اما می‌گوید این مرد را دیده است و او را می‌شناسد. با این همه تصویر مرد چیزی کم دارد وآن یک پاپیون درشت و سیاه است. لومه می‌گوید. «یک پاپیون درشت و سیاه. درست است. گویا او نیز مرد مرموز را دیده است. برای پنوا این رمز وحشتناکی است برای این‌که از منیلا شنیده است که مردی نیمه‌شب او را به گردش می‌برد و برای او شکلات می‌خرد. آیا این پدر گمشدهٔ منیلاست؟ قرائن بسیار نشان می‌دهد که همین‌طور است ولی لومه می‌گوید: آیا واقعاً این مرد همان دست مرموزی نیست که من و شما هردو به آن معتقدیم؟ همان دستی که آگاهانه...؟ وقتی منیلا گم می‌شود، خانم لوفه و دیگران در یافتن او به جائی نمی‌رسند، پنوا باز به این نتیجه می‌رسد که همان دست مرموز درکسوت مرد کلاه‌شاپو به سر مداخله داشته است و این بر نومیدی و هراس وی می‌افزاید و همچنین خانم لوفه همیشه از شعبده‌بازی روزگار در هراس است زیرا در زمان کودکی او فالگیری دوره‌گرد به خانهٔ آنها آمده و اشاراتی به سرنوشت او داشته است:

وقتی داشت فال مرا می‌دید، لحظه‌ای مکث کرد و آنگاه قیافه‌اش را درهم کشید. بعد آئینهٔ شکسته‌ای را از خورجینی که به همراه داشت بیرون آورد و در آن نگاه کرد. بعد زیرچشمی به من نگاه کرد و به زبان مخصوص چیزهائی گفت... مادرم سخت وحشت‌زده و ناراحت بود [اما پدرم] خندید و گفت: شماها چقدر دیوونه‌اید که با این چیزها خودتونو ناراحت می‌کنید.(۱۲۸)

خانم لوفه که به یاد آئینه شکستهٔ فالگیر افتاده است می‌پرسد که آیا سرنوشت شومی انتظار مرا می‌کشد؟ پنوا می‌کوشد که او را تسکین دهد اما خودش نیز ترسان و مردد است. در پایان داستان می‌بینیم که آن دست مرموز به صوت عجیبی بر پنوا ظاهر می‌شود. پنوا سوار بر قطار از شهر خود می‌گریزد و نمی‌داند کجا می‌رود:

از پنجرهٔ قطار بیرون را نگاه می‌کردم که سنگینی دستی را بر شانه‌ام احساس کردم: «آقا ناراحتید؟ اتفاقی افتاده؟ امیدوارم سفر خوبی داشته باشیم...» احساس کردم او را می‌شناسم. به‌خصوص پاپیون سیاه‌رنگی که به گردن داشت، برایم آشنا بود. اما هرچه فکر کردم نتوانستم به‌خاطر بیاورم او را کجا دیده‌ام... قطار نالهٔ دلخراش کرد و به راه افتاد. (ص۲۲۶)

این پردهٔ آخر ماجرای رُمان و زندگانی پنوا است. رُمان دارای کشش است و به‌خصوص میان پردهٔ آن به خوبی پرورانده شده. آدمهای داستانی زنده‌اند و خواننده زود با آنها اُنس می‌گیرد. گرچه نمی‌توان تقدیرگرائی نویسنده را پذیرفت، تصدیق می‌توان کرد که او چنین موضوعی را خوب از آب درآورده است. نقص عمدهٔ داستان در این است که نامها و مکانها ویژگی بومی ندارد، ازاین‌رو خواننده احساس می‌کند که ترجمهٔ رُمان اروپائی را می‌خواند.

### عرصه‌های کسالت

در رُمان باغ سرخ (۱۳۷۷) بیژن بیجاری همچنان که در قصه‌های او: عرصه‌های کسالت، پرگار، تماشای یک رؤیای تباه شده، فضائی دلگیر، تصاویر و نمادهائی تیره می‌بینیم. نمادهای او هم دلالتهای حسی دارند و هم دلالتهای اجتماعی در مثل نماد آب دعوت به مرگ است و شخص داستانی را به خودکشی فرامی‌خواند، مرگ در آبی راکد و آرام و نیز نشانهٔ زایش است. نویسنده در تماشا و تجسم حیوانات باغ‌وحش، باز «عرصهٔ کسالت» را نمایش

می‌دهد. منظره را با لحنی سرد روایت می‌کند به‌طوری که خواننده خود را در وضعیتی پوچ و ملال‌آور می‌یابد. در «باغ سرخ» نیز همین وضعیت را می‌بینیم. موضوع داستان از رویدادی واقعی گرفته شده است. مردی به سبب فقر خانمانسوز، فرزندانش را در سرخ حصار می‌کشد. در رُمان این مرد به نام بهروان‌پسند (که ساواکی بوده) به علت مشکلات زیاد و از دست دادن همسرش به جان آمده و نمی‌تواند خوشبختی کودکانش را فراهم کند، به کشتن آنها دست می‌زند. شیوهٔ کار نویسنده شیوهٔ فرارونده سیال دانستگی است و او برای تجسم درونمایهٔ داستان، بیشتر فضا، اشیاء و کردار آدمها را به شیوهٔ دقیق و ایمائی به نمایش می‌گذارد. شرح دقیق جزئیات ـ که گاه بسیار نفس‌گیر است ـ همان فضائی را نمایش می‌دهد که نویسنده می‌خواهد. روحیهٔ بهروان در چالشی سخت با خود، در جدال بین عشق به کودکان و کشتن آنها... خوب تصویر شده است. نویسنده سی‌کوشد از طریق وصف فضا و اشیاء روحیات اشخاص را نشان دهد. در آغاز رُمان سخن از نور سبز باریک موج رادیو، آن آتش سرخ میگار و ایران ایران (ایران نام همسر بهروان است) آن تکمهٔ سرخ را می‌بیند... بعد آن باریکهٔ نور که آن‌جا مثل نخی از ابریشم سبز، جویبارکی سبز. آتش میگار و نوار باریک نور سبز. این نورهای سبز و سرخ همراه با سایهٔ تکیده. (باغ سرخ، ۳ تا ۵) در کنار رنگ‌های سفید (گاه سیاه)، سبز و سوخ، بوی سوختگی به مشام می‌رسد و دود سیاهی به دیده می‌آید. در باغ، کلاغ پیر و سیاه حضور دارد که شاهد کشته شدن کودکان بهروان می‌شود. این کلاغ در دورهٔ ناصرالدین‌شاه کوچک بوده اما اکنون کلان و کهنسال است و این نمادی از تاریخ است. بابک نیاکان کسی که به درخواست آذر، زندگانی خانوادهٔ بهروان را به داستان درمی‌آورد، در بخشی از رُمان حضور دارد. در «تماشای رؤیای تباه شده» فضائی بوف‌کوری می‌بینیم. زن لکاته، دختر اثیری، پیرمرد خزعبلی (هدایت) به رؤیا، سوسن، فریده

وبابک نیاکان (آمده در رُمان بیجاری) مشابه می‌شوند، رویداد و محیطی است وهم‌انگیز که از فقر آغاز می‌شود و به مرگ می‌انجامد.

کاربرد واژه‌های آب، باران، رودخانهٔ زاینده‌رود (بیجاری اهل اصفهان است)، عطر وحشی، عطر شکوفه، عطر آب و نمادهای دیگر از این قسم دلالتهای حسی و شیوهٔ سمبولیک نویسنده را پررنگ کرده است. در همان زمان که او کوشیده است و در موارد بسیاری موفق شده فاجعه‌ای را که بر مردم گذشته است از طریق افشای دانستگی شخصیتها در رویاروئی با محیط و رخدادها مصوّر سازد. (برای آگاهی بیشتر ر.ک به: کتاب ماه، شمارهٔ ۱۵، دیماه ۱۳۷۷، ص ۳۰ و ۳۱)

سفر و جستجوی ایمنی به قسمی دیگر در رُمان «دال» (۱۳۶۵) محمود گلابدره‌ای منعکس می‌شود. این نویسنده، به‌طور عمده قصهٔ کوتاه‌نویس است. قصه‌های او: سگ کوره‌پز (۱۳۵۱)، اباذر نجار، (۱۳۵۳)، بادیه (۱۳۵۷) به‌طور عمده دربارهٔ مردم فقیر و کودکان گرسنه و درماندهٔ گلابدرهٔ شمیران است. او در این قصه‌ها نگران درماندگی و فقر مردمی است که خود از بین آنها برآمده است. در این زمان و در این مکان، تهران بزرگ می‌شود و همچون اختاپوسی حوالی و حواشی خود را می‌بلعد و به گلابدره می‌رسد. ثروتمندان زمینها و باغهای گلابدره را می‌خرند و خانه‌های مجلل و قصر می‌سازند و روستائیانی که برجای مانده‌اند، شاهد و ناظر اوضاع و مراسمی می‌شوند که از آنها سردرنمی‌آورند و با باورهای ایشان سخت در تضاد است. اشخاص عمدهٔ داستانی این نویسنده به‌شدت از ثروتمندان متنفرند و در هنگامه‌های سخت به مکانهای مقدس پناه می‌برند. عباس کودک فقیر گلابدره با توکلی ـ پسر مردی ثروتمند ـ همکلاسی است. او از پدر خود و سخت‌گیریهای او نیز سخت نفرت دارد. نزاع او با پدر و کتک‌زدن پدر و ترک خانه نه فقط ناشی از فقر و شوربختی بلکه معمول عقدهٔ پدرکشی نیز هست که در قصهٔ «بادیه»

انعکاس یافته است. او با بادیه‌ای به خانهٔ توکلی می‌رود تا پلو نذری بگیرد اما انبوه جمعیت به او چنین مجالی نمی‌دهد پس با بادیهٔ خالی به خانه بازمی‌گردد و با پدر درگیر می‌شود.

«پرکاه» رُمان ۵۶۰ صفحه‌ای گلابدره‌ای ـ گرچه به وصف دنیای رنجبران، خستگان، محرومان... می‌پردازد، اما این توصیف بیشتر در دانستگی آدمها روایت می‌شود. شهرام شخص عمدهٔ داستان فرزند خانواده‌ای مرفه با پدر و مادر ناسازگار و در فکر گریز از خانه است. در این داستان اشراف و فقرا هردو دچار غرائز و تخته‌بند ثروت یا فقر خویشند. شهرام در راه مدرسه گم می‌شود و سر از جنوب شهر تهران درمی‌آورد و مزهٔ سختی و شوربختی را می‌چشد اما همچنان نمی‌تواند کشتی زندگانی را به ساحل امن هدایت کند.

در «دال» (۱۳۵۶) حس دینی شخص عمدهٔ داستان نیرومند است. او در پی زن و فرزند به سوئد می‌رود. این سفر دلخواه او نیست اما همسرش حاضر به بازگشت به ایران نیست و وی ناچار رنج راه و اقامت در کشوری بیگانه را بر خود همراه می‌کند. سلوک و رفتار مردم سوئد و زن و فرزندان که به رنگ فرنگی‌ها درآمده‌اند و مخالفت مهاجران با حکومت، او را سخت برمی‌آشوبد. بعد با این مهاجران به نزاع برمی‌خیزد و کتک می‌زند و کتک می‌خورد و در پی توطئهٔ ایشان به بیمارستان روانی می‌افتد. او در سوئد فردی است از خودبیگانه. با هیچ‌کس حتی زن و فرزندانش نمی‌تواند ارتباط برقرار کند:

صدای خودش را می‌شنید که می‌گفت: از بابام بدبخت‌تر هستم من. بابا با این که هزاران سال راه نوری فاصله داشت با من گاهی که حرف می‌زد حرفش را با این فاصلهٔ دهشتناک دور می‌شنیدم و می‌فهمیدم. من اما با ملوس حرف هم نمی‌توانم بزنم. (۳۴۶)

کتاب البته به این صورت رُمان نیست، قصهٔ کوتاه گسترش یافته‌ای است افزون بر این نویسنده خواسته است ماجرائی واقعی را به صورت روایت

ذهنی بنویسد و آن را به صورت مدرن درآورد که موفق نیست. کوشش به پیچ و خم دادن به کلمه‌ها و سیال و لغزان کردن آنها و یافتن سبک نو در سراسر داستان به نحو آزاردهنده‌ای بارز است:

صدا می‌پیچید. صدا می‌گردید. صدا به واژه می‌چسبید. صدا سنگین و سرافتاده به جمله می‌پیوست و جمله بی‌خواب، جست‌زنان، مثل پروانه دور شعلهٔ شمع سوزندهٔ شک می‌گردید و بال و پر سوخته به پای پایه‌های اتاق خالی خواب و خیالهای نبی می‌افتاد و باز بال می‌زد و باز بالا می‌آمد و باز سر زبانش چنگ می‌زد و در دهانش موج می‌زد و در سرش صدا می‌کرد. (همان، ۷ و ۸)

راه که می‌رفت در و دیوار و دار و درخت، پشتیبانش بود. دلش قرص بود. بر که می‌گشت و به کوه که نگاه می‌کرد، کمرکمر و سنگ‌سنگ و دره‌دره و درخت درخت و قله‌قله و دامن‌دامن و سینه‌سینه و بندبند و رک‌رک و گون‌گون و کومه‌کومه و کوه‌کوه. کوه‌کوه می‌زد و بر پشتش دست می‌زد و پشتیبانش بود.(۳۹)

این بازیهای لفظی و کوشش به ایجاد سبک از راه به صدا درآوردن کلمه‌ها در داستانهای ابراهیم گلستان نیز دیده می‌شود که ظاهراً او از گرترود اشتاین اقتباس کرده است اما نثر گلستان در بسیاری موارد گیرا و نیرومند از آب درمی‌آید، در حالی که نثر گلابدره‌ای در رُمان «دال» غالباً مصنوع و خسته کننده است. در قیاس با این نثر در مثل در عبارتی انگلیسی چنین آرایشی را می‌بینیم:

My love is like a red,red rose

این عبارت و کلمه‌های آن حتی در نظامی سمبولیک می‌گنجد و نیز دربردارنده و منتقل‌کنندهٔ عاطفه و حسی نیرومند است. پس مجرد به صدا درآوردن جناس آوائی (که در یولیسس جویس نیز فراوان است) کافی نیست و

باید پس پشت آنها دید تازه و احساس نیرومند موجود باشد همچنان که در آثار گرترو داشتاین و جیمزجویس، درخشان است.

حضور در دنیای مدرن شاید آسان باشد اما شهروند شدن در آن آسان نیست و به اعتباری این دنیا (هنوز) از آن ما نیست. کوشش نویسندگانی مانند گلشیری، براهنی، پارسی‌پور و معروفی... به مدرن‌نویسی از سوئی پذیرفتنی است چرا که نمی‌شود و نباید همیشه از راه‌های کوبیده شده رفت و سرزمینهای تازه به هرحال بیان‌کنندهٔ زنده‌بودن و نوجوئی و نوآوری است اما در این زمینه باید محتاط بود و فریب تقلید را نخورد و کشفهای دیگران را دوباره کشف نکرد.

تردیدی نیست که مدرن نوشتن نتیجه و حاصل مدرن بودن و نو شدن است. هنرمند باید به جائی رسیده باشد که دیگر نتواند اندیشه‌های خود را در قالبهای قدیمی بریزد و قدرتمندی اندیشهٔ جدید او، ابریق قالب قدیمی را بشکند؛ در جز این صورت آنچه بوجود می‌آورد مصنوع و نادلپذیر خواهد بود. البته تأثیر آثاری مانند بوف‌کور و شازده احتجاب بر آثار مُدرن بعدی و حتی بر نویسندگانی که به شیوهٔ کلاسیک می‌نویسند انکارناپذیر است و این خود غنیمتی است، در مثل دو نویسندهٔ نیرومند ما احمد محمود و محمود دولت‌آبادی در مدار صفردرجه و روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده برای هماهنگ شدن با وضعیت‌های جدید به شیوهٔ مدرن گرائیده‌اند و شیوهٔ تازهٔ کار آنها نتیجهٔ به نسبت مطلوب داشته است (رُمان دولت‌آبادی هفده راوی دارد و رُمان احمد محمود با گفت‌وگوهائی که سیر داستان را پیش می‌برد و با تصاویر و نمادهای اجتماعی، شکل گرفته است.)

## روایت‌گری که روایت می‌شود

«آزاده خانم و نویسنده‌اش» (۱۳۷۶) رضا براهنی می‌نماید که نوشته‌ای

است در عمل مخالف با تاریخ و روایت تاریخی. نویسنده چیزی می‌نویسد که قرار است پس از نوشتن بوجود آید و برای انجام این کار باید یک نفر آن را بدست گیرد بخواند. در واقع موجودی نیمه‌خیالی و نیمه‌واقعی قرار است کتاب را بخواند و برای خواندن باید آن را تنظیم کند و برای تنظیم آن و حتی به راستی تألیف آن می‌باید آن را به عنوان یکی از نویسندگان احتمالی آن بخواند. (ص۴۵۲)

این نظریه که برگرفته شده از آراء رولان بارت است در جای‌جای رُمان مکرر می‌شود و نویسنده می‌کوشد برحسب این نظریه رُمان بنویسد اما چون نظریه مستعار است، رُمان نیز رُمانی مستعار از آب درمی‌آید نه رُمانی بومی و اصیل.

در واقع همان مسائلی که در «آواز کشتگان» (۱۳۶۲) و «رازهای سرزمین من» طرح شده بود، در این‌جا نیز طرح می‌شود، نهایت به این صورت که نویسنده چیزی می‌نویسد یا صحنه‌ای می‌پردازد یا شخصی را به نمایش درمی‌آورد اما همهٔ اینها لرزان و معلق است. چیزی است که باید نویسندهٔ نخستین و «نویسندگان احتمالی بعدی یعنی خوانندگان»، آن را پیدا کنند و برحسب حال و وضع خود به تفسیر آن بپردازند. در «آواز کشتگان»، محمود شریفی، استاد دانشگاه به جنبش مبارزه بر ضد شاه می‌پیوندند. مدارکی دربارهٔ شکنجه زندانیان سیاسی تهیه می‌کند و به خارج از کشور می‌فرستد و در پی این کار به زندان می‌افتد. بخشی از این داستان دربردارندهٔ تک‌گفتار درونی محمود شریفی است. در «رازهای سرزمین من» نیز سخن از مبارزه، زندان، داغ و درفش و فساد دربار و سران ارتش و تجاوز مستشاران نظامی است که در زمینهٔ حوادث سیاسی از جمله واقعهٔ آذربایجان در سال‌های ۲۴ و ۲۵ قرار داده شده است. در «آزاده خانم و نویسنده‌اش» نیز ـ اگر از پیرایه‌های نظری و نظریهٔ رولان‌بارت، عریان شود ـ سخن از شکنجه و تبعید و هراس و

افزوده بر آن سخن از مصائب نویسندهٔ آن دکتر رضا، درمیان است. تم دیگری که در این‌جا وارد رُمان شده، تم «زن کثیر شده» یعنی زن نوعی است که در همهٔ زمانها و مکانها مکرر می‌شود.

دکتر رضا قرار است داستانی بنویسد (و می‌نویسد) و بعد داستانی را هم که بیب‌اوغلی نجار نوشته است باز می‌نویسد و سپس ماجراهائی بیرون از این روایتها، روایت می‌شود. خلاصهٔ قضیه این است که دکتر رضا در نوجوانی از ترس تعقیب مأموران ساواک به خانهٔ بیب‌اوغلی پناه می‌برد. سرهنگ شادان که باخبر شده بیب‌اوغلی، «دکتر رضا»ی بعدی یا پسردائی را فراری داده به مغازهٔ او می‌رود و او را تهدید می‌کند و با تعلیمی خودبه دهان بیب‌اوغلی فشار می‌آورد و دندانهای او را می‌شکند ولی بیب‌اوغلی مخفیگاه پسردائی را فاش نمی‌کند. او پس از زندان با آزاده خانم ازدواج می‌کند و بعد او را می‌کشد. این آزاده‌خانم هر زنی می‌تواند باشد از حوای عهد عتیق گرفته تا «ناستنکا»ی «شب‌های سفید» داستایفسکی. دکتر رضا شریفی اکنون که زن و بچه دارد و در خارج درس خوانده، در تهران زیست می‌کند. زمان جنگ ایران و عراق است. روزی به او خبر می‌دهند که مجید پسرش در جبهه شهید شده. اما دکتر رضا چنین فرزندی ندارد و برای کشف قضیه به پشت جبهه می‌رود، رانندهٔ وانت‌باری می‌شود که حامل جسد چند شهید است و به تهران برمی‌گردد و در راه بازگشت در بیابان و در میان مه و برف غلیظ کشنده به رؤیت آزاده‌خانم می‌رسد و آزاده خانم او را در میان برف و کولاک به سلامت از جاده‌های برفی و ناهموار نجات می‌دهد.

پرنویسی (اطناب) نویسنده بسیار آزارنده است. او هر حرفی را جائی شنیده یا خوانده، از هزار و یک شب گرفته تا اشعار ریلکه و رنه‌شار، از عهد عتیق گرفته تا مرگ نویسندهٔ رولان‌بارت... در متن می‌گنجاند و بی‌جهت بر حجم کتاب می‌افزاید تا به حجم ۶۲۳ صفحه برسد. عبارتهای زیر که در آغاز

کتاب آمده، نمونهٔ نوعی این کار نویسنده است:

کریستف‌کلمب از راهی که وارد آمریکا شده بود، قرنها به عقب برگشت... جهان درست شاهد حضور آن لایه شد که هومر آن را در ایلیاد تعریف کرده بود. دانته پیش از رسیدن به آخرین پله‌های جلد سوم کتاب خود برگشت به گذشتهٔ کتابش و درست در مدخل دوزخ قرار گرفت و جیمز جویس بخش «مالی» شاهکارش «اولیس» را لیسید.(ص ۱۰)

به این می‌گویند رُمان‌نویسی مدرن!

در رُمان «شب هول» (۱۳۵۷) هرمز شهدادی با سفر ذهنی سر وکار داریم. هدایت اسماعیلی شخص عمدهٔ داستان، روشنفکری است که هراس و شکست را تجربه می‌کند. او استاد دانشگاه است و در برخورد با بازجوئی‌های ساواک خود را می‌بازد و می‌ترسد که در مبارزه‌های دانشجوئی شرکت جوید. نویسنده مدعی است که نوشتهٔ او سرگرم‌کننده نیست و به یک معنا ضدداستان است. او و شخص اصلی داستانش برآنند علت شکست مبارزه‌های اجتماعی را کشف کنند آن نیز در آئینهٔ خیال و دانستگی خود. اسماعیلی در حالی که سوار بر اتومبیلی در جادهٔ شب سفر می‌کند به سفری درونی در شبی تاریخی می‌رود. پدر او نیز همین سرنوشت را داشت. در جنبش ملی شرکت جست. بعد که جنبش شکست خورد و وی به زندان افتاد، دچار بحران روحی گشت و پس از آزادی به دود و الکل پناه برد و بر گذشتهٔ خود خط بطلان کشید. عبارت‌های زیر شیوهٔ کار این رُمان‌نویس را خوب نشان می‌دهد:

می‌ترسم. می‌ترسم از این که به هرحال کسی این یادداشتها را بخواند. می‌ترسم از این‌که حتی خودم، اگر همه‌چیز را بنویسم، نتوانم آنها را باز بخوانم. چیزهائی هست که ذهن فراموش می‌کند. چیزهائی هست که آدم سالیان بسیار کوشیده است نداند. باور نکند. نوشتن آنها یعنی واقعیت

بخشیدن آنها. کلمه‌ها می‌آفریند. زنده می‌کند. زنده نگاه می‌دارد. آنگاه گریختن از آنها میسّر نیست.(ص۱۵۸)

## گنجشک‌های نازنین و صحنهٔ جنگ

گرایش به مدرن‌نویسی در داستانهای «تو را که دیدم زیبا شدم» شیوا ارسطوئی، «مستانه» (۱۳۷۱) زهرا زواریان، «زن شیشه‌ای» (۱۳۶۹) راضیه تجار، «ریشه در اعماق» (۱۳۷۳) ابراهیم حسن‌بیگی و «سفر ششم» (۱۳۷۳) علی موذنی... نیز دیده می‌شود. بیشتر این نویسندگان از سکوی دینی حرکت می‌کنند و اشخاص داستانی آنها به نوعی رؤیت دینی می‌رسند. اما بارزترین قصهٔ مدرن این گروه از نویسندگان، رُمان «گنجشکها بهشت را می‌فهمند» (۱۳۷۶) حسین بنی‌عامری است. این نویسنده زادهٔ شیراز است و حاصل کار ادبی او داستانهائی است که شخصیت واحدی دارد به نام دانیال دلفام.

«گنجشکها...» رُمانی است دربارهٔ جنگ و دربارهٔ دوستی وشهادت و دربارهٔ رنج زنان. زنی که عاشق دختر داشتن است و حامله شده پسر می‌زاید او را جانعلی نام می‌دهند. این پسر بزرگ می‌شود و ازدواج می‌کند و صاحب پسری می‌شود اما بعد خانه‌اش را ترک می‌کند، بعد همین شخص زیر نام دیگری به خواستگاری دختر دکتر مستوفی می‌آید و با او ازدواج می‌کند و از این زن هم صاحب فرزندی می‌شود به نام علیجان و بعد دوباره ناپدید می‌گردد. علیجان بزرگ می‌شود و در جنگ کردستان شرکت می‌کند. همراه جنگی او «دلفام» خبرنگار است که اساساً برای دیدن دائی‌مصطفی به جبههٔ جنگ آمده. دلفام در اینجا با زنی به نام «ژینو» آشنا می‌شود که پسری دارد به نام علی اشرف (آسو). این زن در واقع یکی دیگر از زنهای جانعلی است و علی اشرف هم برادر علیجان است ولی خود نمی‌داند. علی اشرف دختر کوچکی به نام گوله‌باخ را که پدر و مادرش کشته شده‌اند، با خود به شیراز

می‌آورد تا بیوک آغا مادر علیجان او را بزرگ کند. این دختر بعد همسر علی اشرف می‌شود. از سوی دیگر هانیا، دختری کارآمد و دلیر به جبههٔ کردستان می‌آید و با علیجان آشنا می‌شود. پدر این دختر، گرگین، سرگرد ارتش است که در منطقهٔ جنوب پاهایش ترکش می‌خورد و قطع می‌شود. هانیا و علیجان پس از آشنائی، مرتب در جنگ و رقابت هستند تا سرانجام به وساطت ابراهیم باهم ازدواج می‌کنند و صاحب کودکی می‌شوند به نام «طاها» پس از شهادت علی‌جان در جبههٔ جنوب، علی گل معاون او با نام «یحیی» علاقهٔ «طاها» را به خود برمی‌انگیزد و با هانیا ازدواج می‌کند. بعد اروندرود جنازهٔ علیجان را پس از هفت‌سال، بی‌عیب و نقص پس می‌دهد و این موضوع شگفتی همگی را برمی‌انگیزد.

پس از پیدا شدن جسد علیجان کسی با همین نام و با همین صدا و آهنگ کلام به دانیال، علی اشرف و... تلفن می‌کند و می‌گوید: من نمرده‌ام و با این کار همه‌چیز و همهٔ دوستان علیجان و هانیا را سرگردان و آشفته می‌سازد. اما این شخص در واقع علیشاه برادر ناتنی علیجان و فرزند جانعلی است که از یک دختر کولی زاده شده و دختر کولی می‌خواسته کودک خود را به ریش علیجان ببندد. کشف قضیه مشکل را از میان برمی‌دارد. در پایان داستان، همه می‌فهمند که علی اشرف و علیجان که در کنار هم می‌جنگیده‌اند برادر یکدیگر بوده‌اند.

رُمان دو بخش دارد: حریف تشنگی غواص، و راه رفتن روی آب. روایت داستان گاهی مستقیم و واقع‌گرایانه است و گاهی نامستقیم و به صورت تک‌گوئی درونی. طرح داستان در زمینهٔ علت و معلولها، اشکالاتی دارد. در طول داستان شاهد رویدادهائی هستیم که دلیلی برای آنها آورده نمی‌شود و در واقع چراها بی‌پاسخ می‌مانند. در مثل در صفحهٔ ۴۰۰ آمده است: «راحله که هست خودت می‌دانی که تنها بچه‌ای است که از تو بجا مانده.» خواننده

پیش از این دریافته است که راحله دختر زنی کولی است که قصد داشته فرزندش را به ریش علیجان ببندد و از این راه به نان و نوائی برسد، اما این را دیگر نمی‌داند که علیشاه چطور پدر راحله از آب درمی‌آید. جانعلی پدر علیشاه نیز که مدام در سفر است و در هر شهر زنی می‌گیرد، پس علیجان و علیشاه و دختر کولی در مکانی واحد جمع آمده‌اند؟ و نیز چرا علی‌گل برای ازدواج با هانیا نامش را عوض می‌کند؟ آیا برای این است که هانیا او را نشناسد؟ و همچنین جانعلی آن‌قدر به مادرش علاقه دارد که برای رضایت خاطر او، زنهائی را که پسر می‌زایند رها می‌کند و می‌رود. این شخص همیشه با مادر خود است ولی بعد می‌بینیم که او هفت‌بار در هفت‌دیار متفاوت ازدواج می‌کند و صاحب هفت پسر می‌شود اما مادرش از این موضوع بی‌خبر است. آن وابستگی و این بی‌خبری را چگونه توجیه می‌توان کرد؟ زاویهٔ دید نویسنده گاهی نزدیک نمایش است و گاهی خودش به بازیگر صحنه تبدیل می‌شود. در این جا تصاویر و ایماژها گاهی خیلی زیبا و طبیعی است. خواننده در خواندن آنها صحنه را می‌بیند و حس می‌کند و گاهی خود را فراموش می‌کند. گاهی حتی به این احساس می‌رسد که در کنار تصویربرداری دوربین فیلمبرداری ایستاده است و کارگردان اشاره می‌کند و بازیگران سریع و بدون خطا بازی می‌کنند. به این مانند است که نویسنده دوربینی است سخنگو، هرچه را می‌بیند تصویربرداری می‌کند و بدون این که کاری به کار خیر و شر تصاویر داشته باشد.

### در فضای مه گرفتهٔ گذشته

در رُمانهای «سال بلوا» (۱۳۷۱) عباس معروفی، «تالار آئینه» (۱۳۶۹) امیرحسن چهل‌تن و «سوءقصد به ذات همایونی» (۱۳۷۴) رضا جولائی در فضای دوره‌های رضاشاه و قاجارهستیم. «تالار آئینه» و «سوءقصد...» به

تقریب به همان شیوهٔ گلشیری در «شازده احتجاب» نوشته شده‌اند.

سال بلوا در واقع رُمانس است اما نثر و صحنه‌پردازی آن از «سمفونی مردگان» معروفی بهتر است. مایهٔ اصلی رُمان، عشق ناکام نوش‌آفرین دختر مرهنگ نیلوفری و «حسینا» برادر سیاوشان است. حسینا کوزه‌گر و مبارز است، شبنامه پخش می‌کند، مانند اشخاص افسانه‌ای همه‌جاست و هیچ‌جا نیست. حسینا نمی‌تواند با نوش‌آفرین ازدواج کند و این دختر به‌دام دکتر معصوم، پزشکی سودجو، می‌افتد و فاجعهٔ عشق از این‌جا آغاز می‌شود. شباهت بین سال بلوا و منظومهٔ «خسرو و شیرین» نظامی گنجوی زیاد است زیرا در منظومهٔ نظامی نیز همین مثلث عشق را داریم: خسرو، شیرین، فرهاد.

شهر سنگسر همان وقوع رویدادها، در التهاب است، گروه‌های سیاسی و فرقه‌ها و خوانین و نظامیان در برابر هم وصف‌آرائی کرده‌اند و هرروز عده‌ای در شهر کشته می‌شوند. بوی خاک و خون همه‌جا پیچیده است و به‌ویژه بوی خاک حتی در اعماق روح دو شخص عمدهٔ داستان: نوش‌آفرین و حسینا رخنه کرده است: «واژهٔ خاک که... در سراسر داستان بکار برده می‌شود و مایهٔ اصلی (leitmotif) آن بشمار می‌آید، درونمایهٔ داستان و یگانگی روحی نوشا و حسینا را به خاک میهن پیوند می‌دهد.» (کلک، دکتر بهرام مقدادی، ص ۲۰۰، شمارهٔ ۳۵ و ۳۶، بهمن و اسفند ۱۳۷۱)

«تالار آئینه» داستان خانواده‌ای است که با جنبش مشروطه پیوند خورده‌اند. میرزا مرد خانواده به صف مبارزان مشروطه می‌پیوندد و در این راه حتی فداکاری خود و خانواده‌اش را مُجاز می‌شمارد. در این داستان ما وارد فضا و محیط درونی خانواده‌ای نیمه‌اشرافی دورهٔ قاجار (عهد شاهی محمدعلی‌شاه و زمان توپ‌بستن مجلس شورا) می‌شویم. فخرالحاجیه خواهر بزرگتر میرزا سهم‌الارث او را بالا کشیده و زندگانی مُرفهی دارد. میرزا در راه مبارزه است. عباس آقا تبریزی همراه رزم او، عاشق رخساره دختر میرزاست،

شاه زمان گرانیگاه روحی خانواده بیمار است و می‌میرد و حسرتی عمیق در میرزا بوجود می‌آورد. مهر اعظم دختر دیگر خانواده درواقع کودک سرراهی است و بعد به یاری فخرالحاجیه زنی اشرافی می‌شود. در پایان کار میرزا پس از مجروح شدن در نبرد جلو مجلس شورا، به خانهٔ خواهرش پناه می‌برد. «از اشخاص دیگر داستان میاه‌پوستی است که از دیار خود کنده شده و او را به خانهٔ میرزا آورده‌اند. رُمان رُمانی است دربارهٔ شکست خانوادهٔ میرزا و شکست جنبش مشروطه و نیز به گفتهٔ نویسنده داستان زنان است، زنانی تسلیم تقدیری گریزناپذیر، نمایش‌دهندهٔ تفرعن محو مردی که در طلب چشم‌اندازی بزرگتر از طاقت بینائی‌اش، اطراف خود را یکسره از یاد برد.

«سوءقصد به ذات همایونی» توصیف و تجسم رویدادهائی است که به سوءقصد به جان شاه‌قاجار می‌انجامد و نویسنده این موضوع را بهانه کرده است تا رُمانی مدرن بنویسد. التبه جولائی و گلشیری و دیگران در بازگشت به گذشته و تجسم فضای آن روزگار (دورهٔ قاجار) خواه و ناخواه به جبرگرائی و نومیدی می‌رسند. فضا، لغزان و پُر ابهام و سایه‌وار است و اشخاص داستان گوئی در مه راه می‌روند. جولائی به‌ویژه در مجموعه داستان «جامه به خوناب» (۱۳۶۸) ارواح مردگان را احضار و زنده می‌کند. او روایت را در رمز رؤیا و واقعیت قرار می‌دهد. بیشتر اشخاص او به دیوار، شکست، تباهی و مرگ می‌رسند و در همان زمان قانونی بی‌رحم بر فضا سیطره دارد. این قانون بی‌رحم که گاهی به تصریح و گاهی به تلمیح از آن سخن می‌رود، حکومت سنگدل قاجار است با قهوهٔ قجری‌اش، با پوسیدگی و زوال زنان و مردانش و با بی‌کفایتی و رذالتهائی که در سراسر تاریخ ما کم دیده شده است. بهترین تجسم زوال دورهٔ قاجاریه و «قانون» بی‌قانونی‌هایش را در قصهٔ «سیلاب» می‌بینیم. شخص عمدهٔ این قصه ـ کارمند عدلیه (مستنطق؟) ـ در جائی که سیلاب آمده و شهر را زیر و رو کرده و همه فرار را بر قرار برتری داده‌اند بر آن

است که نظم و قانون در هر حال باید حفظ شود. او در پی یافتن قاتل و مجازات اوست و می‌خواهد کارش قانونی باشد اما دیگر رئیس و مسئوولی و نمانده که دستور کار بدهد یا احکام را امضاء کند. در دنیای او «نظم و قانون خیالات نیست». مسأله‌ای جدّی و حیاتی است. فضای داستانی به فضای کافکائی همانندی دارد، سیلاب آمده و از سر همه گذشته با این همه مأمور سمج و سرسخت عدلیه در پی اجراء دقیق قانون است. «اگر یحیی‌خان داستان «پرونده» ناخواسته در موقعیتی مضحک قرار می‌گیرد، مأمور عدلیه قصهٔ «سیلاب» خود بوجود آورندهٔ موقعیتی است مضحک برای خود.» (کلک. شمارهٔ ۱۳، ص ۱۷۱، فروردین ۱۳۷۰)

رُمان «سوءقصد...» در واقع رُمان نیست، گزارشی طولانی است دربارهٔ حیدرخان، عباس، کریم دواتگر، زینال اسکوئی و... عاملین سوءقصد به جان محمدعلی شاه و چند تن دیگر مانند قاسم‌خان (از اشراف) پدر ژوزف و کارهائی که ایشان انجام داده‌اند و انجام می‌دهند. در کتاب نخست صحنهٔ بمب‌اندازی به ماشین شاه پیش می‌آید (شاه در کالسکه سوار شده و از این رو جان به سلامت به در می‌برد) سپس فرار و زخمی شدن عاملین و آنگاه دوربین نویسنده برگذشته این اشخاص متمرکز می‌شود و شرح کشافی دربارهٔ ماجراهای زندگانی عباس و دیگران بیان می‌شود، مبالغی از حوادث در روسیهٔ تزاری، می‌گذرد و چند صحنهٔ داستانی طوفه در این برهه از رُمان وجود دارد. شغل شاغل عاملین سوءقصد، تروریسم است و به تقریب همهٔ آنها آدمهای بی‌کاره و هرج و مرج‌طلبی معرفی می‌شوند. جبههٔ مخالف آنها از شاه گرفته تا مستنطق و بازجوی تأمینات نیز همگی فاسد، ترسو، پفیوزند و بدرد هیچ کاری نمی‌خورند. موضوع اصلی کتاب، شکست در برنامهٔ ترور محمدعلی شاه است که گویا قاسم‌خان و ظل‌السلطان ـ عموی شاه ـ نیز در آن دست دارند و در این زمینهٔ پول مفصل ـ و باورنکردنی! ـ خرج می‌کنند.

سرانجام بیشتر عاملین سوءقصد دستگیر و چند تن آنها شکنجه می‌شوند اما با پادرمیانی عده‌ای از دولتمردان، قضیه سمبل می‌شود، حیدرخان به روسیه می‌رود، قاسم‌خان ردپای خود را در برنامهٔ سوءقصد محو می‌کند، پدر ژوزف که به حمایت سوءقصدکنندگان برخاسته و با قزاقها درافتاده زخمی می‌شود، زینال‌خان مجروح می‌شود و می‌میرد و حسین‌خان که کاری جز آدمکشی بلد نیست کتابخوان و اهل شفقت می‌شود و قاسم‌خان خانه‌خراب می‌شود زیرا دختر دهاتی (معشوقهٔ او) جواهرات وی را دزدیده و به چاک زده است. پیام نویسنده حکایت‌گر باور اوست به دوری از خشونت به همین دلیل پدر ژوزف که حامل پیام عیسی مسیح در زمینهٔ عشق و محبت است، به‌رغم منازعه‌ای که با قزاق‌ها می‌کند. با تأئید نویسنده و با رنگی تند به پیش‌نما می‌آید و نیز بر این سخن زینال که «زندگی خنده دارد نه گریه» (۲۹۱) تأکید می‌شود و حسین به راه فروتنی و مهرورزی می‌افتد و به دیدار کودکانی که زیر حمایت پدر ژوزف هستند می‌رود و مهربانی در کردار و اندیشهٔ او هویدا می‌شود:

«من زنده هستم، پول دارم و موزری در جیب که البته این یکی دیگر بدرد نمی‌خورد. فردا هست، برف و باران نیست. گلها درآمده‌اند. بستنی نوبهار، گردش در لاله‌زار، فیلم‌های جدید روسی خان...» (۲۹۳) اشتباهات تاریخی نیز در کتاب آمده، در مثل در دورهٔ محمدعلی‌میرزا مردم به سینما می‌روند، قاسم‌خان و اسدالله‌خان پسر برادر امیربهادر هواپیما سواری می‌کنند و در هوا قیقاج می‌روند! رضا قزاق! (پهلوی بعد) قلدری می‌کند و شوشکه می‌کشد(!) و حسین‌خان که مدت زیادی در روسیه بوده از مظاهر تمدن جدید در تهران مانند دهاتی‌های شهرندیده در مشاهدهٔ هرچیز جدیدی انگشت حیرت به دندان می‌گیرد. ما با این که در ایدهٔ دوری جستن از خشونت با نویسنده موافقیم، اما صلح‌طلبی او را که سر به تسمی آرامش رواقی می‌زند، نمی‌پذیریم. کوشش او به زشت نشان دادن مطلق کسانی مانند امیربهادر و

عاملین سوءقصد یا نشان دهندهٔ ناآگاهی تاریخی است یا نشانهٔ نوعی سر و ته کردن قضایا برای بیان عقاید. (در مثل کافی است به یاد بیاوریم که امیر بهادر جنگ به‌رغم درباری بودن و طرفداری از استبداد شاه قاجار، به چاپ شاهنامهٔ فردوسی اقدام کرده است.)

شکل و نثر کتاب تا حدودی مشابه «اسرار گنج درهٔ جنی» گلستان است امّا آن ظرائف استهزائی که در داستان گلستان می‌بینیم در «سوءقصد به ذات همایونی» دیده نمی‌شود و در قیاس با «تالار آئینه» چهل‌تن که نثری پخته و لطیف دارد، ویژگی اسلوبی بارزی ندارد و برخلاف قصه‌های پیشین خود نویسنده در «جامه به خوناب» فضاسازی القائی و مؤثری عرضه نمی‌کند. در مثل عبارت زیر مزه‌پراکنی است نه طنز:

اول این خیابان هم خانهٔ پسری بود که چهار پنج سال بیشتر نداشت، بعدها قرار بود سبیل کوچکی پشت لبش بگذارد موهایش را صاف به عقب شانه کند و نویسندهٔ بزرگی شود. البته او مثل بقیه به خود آدم‌ها توجهی نداشت؛ سگ‌هایشان را نگاه می‌کرد. شاید از همان وقت تصمیم گرفته بود سگ ولگرد را بنویسد.»(ص ۲۰۰)

قاسم‌خان از اشراف تهران که از زنش می‌ترسد و همچنین اهل عشرت است، پس از گریز معشوقه‌اش به این صورت درمی‌آید: «گوشهٔ پلکان وارفت. نَفس نَفس می‌زد. چه فایده که خیال کنی قدرت داری، آدم بزرگی شده‌ای و یک دختر بچه ترا منتر خود کند، خاک بر سرت. دست روی پیشانی خود کوفت. قاسم‌خان، شازدهٔ والا، این انچوچک‌تر زد به خاجت. نابودت کرد. دیگر هیچ‌چیز نیستی. (۲۹۰)

جولائی به دگرگونی تدریجی باور دارد وگاهی نیز تأثیر کارهای کسانی مانند میرزا رضا کرمانی را در تاریخ نفی می‌کند:

این کارها چه فایده داشت. وقتی میرزا رضا، شاه را سقط کرد، مطبش را

بست (مراد اکبرخان حکیم پدر حیدرخان است) و دو ماهی به ایران بازگشت. خیال می‌کرد شق‌القمر شده. اما آب از آب تکان نخورده بود. انگار دنیا را خواب برده بود.(۱۲۲)

نویسنده «تالار آئینه» نیز که دیدگاهی غیرتاریخی دارد، دربارهٔ «میرزا»ی مشروطه‌خواه می‌نویسد:«[او آدمی معمولی است] که فردا در دستهای کودکانه‌اش نمی‌گنجد. کاش خود این را می‌دانست.» گمان می‌رود مشکل بنیادی به تفکر این دو نویسنده برمی‌گردد که نمی‌خواهند تحول تاریخی را آن‌طور که هست مشاهده کنند و بیشتر آدمهائی را به روی صحنه می‌آورند که در خرافات، خشونت، جهل و اوهام دست و پا می‌زنند یا در انتظار «نجات بخش» آه می‌کشند.

عباس‌خان انقلابی از نظر نویسنده این‌طور است:

در خوابهایش همیشه خود را در حال پرواز می‌دید. مقصد مجسمهٔ فرشته بزرگی بود بر فراز کوهی بلند. به مجسمه که می‌رسید خود را به بالهایش آویزان می‌کرد. اما مجسمه لغزنده بود. عباس آهسته آهسته لیز می‌خورد. با وحشت از خواب می‌پرید. (۱۲۵)

به این ترتیب کسانی مانند عباس‌خان از تاریخ چیزی نمی‌فهمند و در واقع ول‌معطلند. شاید کسانی مانند معروفی و چهل‌تن و جولائی ادبیات را وسیلهٔ بیان اسطوره و تاریخ را نیز اسطوره می‌دانند و ادبیات و تاریخ را چارهٔ دردها نمی‌شناسند و ادبیات می‌نویسند و می‌خوانند تا دریابند تا چه اندازه دردهای قوم، جهانی و اسطورای است. فکر می‌کنند که دنیا روز به روز بدتر می‌شود. آیا حق به جانب آقای یغمائی دبیر ادبیات در رُمان «سال بلوا» نیست که می‌گوید:

دانستم که این هم از حقه‌بازی امثال رزم‌آرا [مرد مرموز و رُمان]ست که این حرف‌ها را از قول بزرگان نقل می‌کنند [تا] یأس و ناامیدی در دل‌ها بکارند و بعد بگویند حالا ما آمده‌ایم که بهترش کنیم و آنچه ما می‌گوئیم راه رستگاری

است.(۳۸)

یکی از صحنه‌های مؤثر «سوءقصد...» صحنه‌ای است که در آن زینال سرمازده و تب‌آلود از ترس تعقیب پلیس تزاری با زنی که «چشمهایش مثل آب‌نبات عسلی است.» (۵۷) به مهمانخانه‌ای پناه می‌برد و از شدت تب بیهوش می‌شود. و این زن که ناتلی نام دارد او را از مرگ نجات می‌دهد. این ناتالی همچون بسیاری از زنان و رُمان‌های چشمهایش (علوی)، مادرم دوبار گریست (یونسی) و تالار آئینه (چهل تن...) با عاطفه و مهرورز است و مرهمی برای زخمهای وحشتناکی که دنیای خودکامگی مردانه بر پیکرهٔ انسانیت زده است.

در چند رُمان فارسی، نامها و فضای غیربومی می‌بینیم. در داستانهای «پریچهر» محمد حجازی، «بُهت» مهران فتوت، «کریستین وکید» گلشیری، «پلنگ» علی دشتی، «شهربندان» جواد مجابی، «ماریتا یادر دیار بیماران» (۱۳۲۳) عبدالحسین میکده... به دلائلی از جمله گریز از ممیّزی اجتماعی، فضا و نامهائی آمده است که به داستان‌های غربی همانند است. در مثل در «ماریتا» حال و هوا و افکار و ماجراهائی گسترش می‌یابد که در آسایشگاه «لزن» سویش به روی صحنه می‌آید. «ادیش» راوی قصه گویا همان نویسنده است که برای درمان بیماری خود یازده ماه در این آسایشگاه گذرانده و ماجرائی را که در این مکان دیده دستمایهٔ قصه‌نویسی خود کرده است. تجربه و نیک‌خلقی او سبب می‌شود که «ماریتا»ی شهر آشوب و زیبا و هومباز، «پارادس» اسپانیائی خونگرم و عاشق‌پیشه، دوشیزه روزین عفیف و گوشه‌گیر نزد او آمده و رازهای زندگانی وعشق خود را بر او آشکار سازند و او را در مرکز روایت قراردهند. ماریتا به دیگران از جمله سرهنگی لهستانی که در کشور خود و در فرانسه با مهاجمان هیتلری جنگیده و اکنون به موئیس و آسایشگاه «لزن» پناه آورده نیز سَر و سرّی دارد و به‌رغم بیماری خانمانسوز

سال به عشرت می‌کوشد.

ثابت کرده بود که مقصود او از زندگی بهره برگرفتن از تمامی لذات مادی و جسمی است... او فریضهٔ فلسفی «اپیکور» را در زندگانی خود اجرا می‌کرد.» (ص۱۰۴)

اما دوشیزه روزین «در مدت آشنائی و دوستی [با پارادس] نشان داده بود که از لهو و لعب گریزان است و مقصود او در زندگی بذل مال و جان و تمامی سرمایهٔ مادی و معنوی است برای شوهری مهربان و وفادار و تشکیل خانواده و تربیت فرزندانی نجیب و لایق.» (۱۰۵)

پارادس که مدتی است از معاشقه با ماریتا ملول شده در مدتی کوتاه به دوشیزه روزین روی می‌آورد تا با او ازدواج کند و از هوسبازی کناره گیرد. خبر قول و قرار پارادس و روزین، چون صاعقه بر ماریتا فرود می‌آید و او را مصمّم به انتقام گرفتن می‌کند، پس نامه‌ای به روزین می‌نویسد و از روابطی که با پارادس داشته و از کودکی که از او در شکم خود دارد پرده‌بر می‌افکند. از سوی دیگر پارادس که ناچار شده تن به عمل سخت جراحی بدهد، در بین اوراق خود به نامهٔ چند ماه پیش ماریتا دست می‌یابد و دگربار آتش عشقش به او شعله‌ور می‌شود و درمی‌یابد که قادر به ترک ماریتا نیست به‌ویژه که از پرستار شنیده است شوهر ماریتا در بمباران هوائی در رُمانیا کشته شده است:

«پس از تجاربی تلخ دریافتم که زندگانی من بی‌تو و دور از تو میسر نیست... اگر ترا ندیده و نشناخته بودم ممکن بود با زنانی که در این‌جا هستند بیامیزم ولی کسی که با تو محرم و همدم شد دیگر از مجالست دیگران هیچ‌چیز جز ملالت و خستگی نصیبش نمی‌شود. کسی که از چشمهٔ نوشی که تو در دهان نهان داری جرعهٔ محبت نوشید و از چشمهای شورانگیز تو، شعلهٔ عشق و جنون را در وجود خود فروزان یافت دیگر گرد هیچ لب و دهان و پیرامون هیچ چشم و نگاهی نخواهد گردید... عهد من این است که اگر عمری

باقی ماند با مساعدت و مشارکت تو زندگانی مسعودی فراهم آوریم.» (۲۶۵ و ۲۶۸)

ماریتا به‌رغم حوادث غم‌انگیزی که در آن چند روزه برایش پیش آمده (کشته شدن شوهر، شکسته شدن آئینهٔ سنگی کیف دستی‌اش که خبر از بدشگونی می‌دهد، نامهٔ تحقیرآمیز روزبن و...) با دیدن نامهٔ غیرمنتظرهٔ پارادس، سخت به هیجان می‌آید و می‌خواهد با غرور و وجدی فراتر از تصور فریاد بکشد و به دنیا و به‌ویژه به روزبن بفهماند که به‌رغم همهٔ پیشامدهای نامساعد، یار از دست‌رفته‌اش بازآمده و موانع همسری او و پارادس از میان برداشته شده است. پس با شتاب به آرایش مختصر خود پایان می‌دهد و به سرعت به سوی اتاق یار می‌شتابد امّا چون وارد اتاق می‌شود، دیدگانش ناگهان به دیدگان فروبسته و به صورت مهتابی‌رنگ و جامد پارادس می‌افتد و می‌بیند دو شمع قدی در طرفین بستر او افروخته‌اند و کشیش با قیافه‌ای گرفته در کنار تختخواب نشسته است: «سر ماریتا از دیدن این منظرهٔ شوم بی‌اختیار به طرف جلو خم شد و قطرات اشک از گونه‌هایش سرازیر گردید.» (۲۷۱)

این رُمان، توصیف عشق رُمانتیک است و نثر آن امروز دیگر خیلی قدیمی است. نویسنده مرادفهای زیاد به کار می‌برد، در ترصیع جمله‌ها می‌کوشد و تعابیر شاعران تغزلی ایرانی و اروپائی را زیاد مکرر می‌کند.

عیب بزرگ داستان «ماریتا» این است که عامل تصادف در آن نقش محوری دارد. در مثل مانع ازدواج ماریتا و پارادس، شوهر این زن است. (ماریتا کاتولیک است و در آئین این فرقهٔ مسیحی طلاق زن و شوهر ـ جز در مورد جنون ـ به‌طور مطلق ممنوع است)، پس برای رفع این مانع، عامل تصادف (کشته شدن شوهر ماریتا در بمباران هوائی) به‌میان می‌آید. دگرگونی روانی پارادس، سیر شدن او از روزبن و بازگشتش به سوی ماریتا خیلی سریع صورت می‌گیرد و قانع‌کننده نیست. افزوده بر این در عشق و علاقهٔ آتشین

ماریتا و پارادس با پیوندی که این زن با سرهنگ لهستانی پیدا می‌کند، تردید می‌توان کرد و این از قوّت جاذبهٔ داستان می‌کاهد. وضع آسایشگاه مسلولین و هوای خفه و محیط غم‌انگیز آن، در زیر پوششی از عبارت‌های زیبا و گفت و گوهای شبه‌فلسفی پنهان شده است و موضوع عمدهٔ مستی و مرگ به طور عجیبی به موضوع معاشقه‌ای رُمانتیک تقلیل یافته، اگر این داستان را با داستان کوتاه «Sandtorium» «سامرست‌موآم» مقایسه کنیم آنگاه ضعفهای بسیار آن را روشن‌تر در خواهیم یافت. با این همه نویسنده در ترسیم چهره و حالات ماریتا تا حدودی موفق است و اگر گفت و گوهای اشخاص داستانی را کوتاهتر می‌نوشت و دچار سانتیمانتالیسم نمی‌شد. قصه‌اش به از این از آب درمی آمد. اوصاف نویسنده نیز قدیمی است: آب و رنگ صورت ماریتا چنان باطراوت بود که رنگ شکوفه‌های سیب را به‌خاطر آورد. گردن دلپذیر او را مثل اینکه از مرمر سفیدتر تراشیده باشند... چه بی‌رحم و ظالم است طبیعت که به چنین لاله‌روئی داغ ناخوشی زده است.(۴۵)

داستانهائی مانند «ماریتا» در دورهٔ رضاشاهی و کمی پیش از آن زیاد نوشته می‌شد و داستانهائی مانند «روزگار سیاه» (۱۳۰۳) عباس خلیلی، شهرناز (۱۳۰۵) یحیی دولت‌آبادی و «فرنگیس» سعید نفیسی و آثار حسینقلی مستعان نمونه‌های دیگری از این نوع قصه‌پردازی هستند و گمان می‌رود که طرح داستانی و صحنه‌پردازی خود را از رُمانهای اروپائی گرفته‌اند. در مثل در «روزگار سیاه» دخترانی را می‌بینیم که فریب مردان جوان بی‌اخلاق و غیرمسئوولی را می‌خورند و به ورطهٔ شوربختی سقوط می‌کنند (صادق هدایت در قصهٔ دون‌ژوان کرج از این نوع اشخاص داستانی به‌شدّت انتقاد کرده است.) شخص عمدهٔ قصهٔ «روزگار سیاه»، فرزند یک خانوادهٔ ثروتمند تبریزی است، به مدرسه رفته و تحصیل کرده و سپس با جوانی هیجده ساله آشنا شده است. روابط ایشان از حدّ معمول درمی‌گذرد و خانوادهٔ دختر ناچار

او را بدون مهریه به شخصی شوهر می‌دهند. شوهر نابکار از آب درمی‌آید و جهیزیه دختر را بالا می‌کشد و او را به خانهٔ پدر می‌فرستد. دختر به‌ورطهٔ بی‌بندوباری سقوط می‌کند و نیز مسلول می‌شود. او را به کرمانشاه می‌آورند و پزشکی انسان‌دوست به درمان او می‌پردازد.

به گفتهٔ یحیی آرین‌پور «این نخستین‌بار است که زن مسلول وارد ادبیات ایران می‌شود. سیمای زن مسلول از الکساندر دوما گرفته شده است و دست کم چهل درصد رُمانهای ترکی سرگذشت «مادام اوکاملیا»ی او را زنده کرده‌اند. رُمان خلیلی نیز شباهت زیادی به قصهٔ «دوما» دارد. در داستان دیگر خلیلی به نام «اسرار شب» (۱۳۰۵)، باز زنی را می‌بینیم که به سبب خیانت شوهر به بدنامی افتاده و اکنون درصدد انتقام گرفتن از همهٔ مردان است... صحنهٔ گفت و گوی مهین با همسر مردی که به دام انداخته، گوئی درست از «کاملیا»ی دوما برداشته شده است. (از صبا تا نیما، ج۲، ۲۶۵ و ۲۷۱) موضوع‌های مهم رُمان‌های خلیلی و رُمان‌هائی از این قسم. حقوق زنان، ازدواج اجباری، هوسبازی، روسپیگری، وجود ورطهٔ اخلاقی جوانان و فقر و بینوائی است. شیوه‌ای که در این آثار بکار برده شده بهم آمیختن عناصر شعر و نثر است که از ترجمهٔ اشعار اروپائی و عناصر رُمانتیک قدیمی ایرانی به ظهور رسیده است.

در دههٔ ۷۰ موج جدیدی در حوزهٔ داستان‌نویسی ما به راه افتاد که روز به روز بر دامنهٔ آن افزوده شد و کار به جائی رسید که حتی داستان‌نویسان قدیمی را نیز زیر تأثیر قرار داد. رگه‌هائی از این موج تازه البته در قصه‌ها و رُمانهای دهه‌های چهل تا هفتاد وجود داشت و حتی خیلی پیش‌تر «بوف‌کور» (۱۳۱۵) هدایت و قصهٔ کوتاه «بعدازظهر آخر پائیز» (۱۳۲۴) صادق چوبک و بعد «مدّوسه» گلستان و «ملکوت» صادقی به بازار ادب آمده بود ولی گرایش غالب

قصه‌نویسی ما سبک واقع‌گرائی بود. در دهۀ ۷۰، کار بعضی ازداستان‌نویسان ما به مدرنیسم و پسامدرنیسم رسید.

پس از شهریورماه ۱۳۲۰ دو قصۀ طرفه در شیوۀ «سیال دانستگی» پدید آمد: «فردا»ی هدایت و «بعدازظهر آخر پائیز». اولی دربارۀ کارگری مبارز است و دومی دربارۀ پسربچه‌ای فقیر به نام اصغر. البته در آن زمان این نوع قصه‌ها بسیار تازگی داشت و خوانندگان ایرانی که هنوز با آثار فاکنر و دیگران آشنا نشده بودند از قصه‌هائی مانند «بوف‌کور» و «فردا» سردرنمی‌آوردند و چه‌بسا که آن‌ها را قصه نمی‌دانستند. البته قصۀ «بعدازظهر آخر پائیز» بر بنیاد گسست کامل از واقعگرائی استوار نشده و از واقعیت برونی نیز حرف می‌زند. قصه زمان و مکانی بیرون از دانستگی اصغر دارد و اشخاصی مانند معلم، فریدون شاگرد اشرافی، شاگردان دیگر، مش‌رسول وجود بیرونی دارند و ساختۀ دانستگی و رؤیای اصغر نیستند. اصغر شاگرد فقیر و تنبل کلاس است. مدام از معلم سرکوفت می‌شوند. در قیاس با فریدون شاگرد آراسته و شیک و پیک مدرسه، نخاله‌ای بیش نیست و خودش هم این را می‌داند. ماجرائی دردناک در زندگانی او هست که همشاگردیهای او از آن آگاهند اما خود او زیاد به آن اهمیتی نمی‌دهد، فقط مراقب است که فریدون از این ماجرا بوئی نبرد. معلم وارد کلاس می‌شود و کارها به روال همیشگی پیش می‌رود. او از شاگردان درس می‌پرسد و اصغر مانند همیشه در گل وا می‌ماند. معلم با خط‌کش تهدیدکنان پیش می‌آید و در برابر اصغر می‌ایستد. در این‌جاست که رویدادها درون دانستگی اصغر روی می‌دهد. او در کلاس نشسته و معلم با او عتاب و خطاب می‌کند. امّا دوربینی که در دانستگی اصغر است، ما را از واقعیت موجود بیرون می‌برد و به دنیای گذشته او و مادرش و مش‌رسول می‌رساند. دانستگی اصغر سرشار از تصاویر رویدادها و عواطف است. این بخش، را تک‌گوئی درونی اصغر می‌سازد، گاهی اشاره‌ای می‌کند و می‌گذرد و

گاهی روی نقطه‌ای ثابت می‌ماند و ابعاد آن را مجسم می‌سازد. سپس نهیب معلم یا اشارهٔ شاگردان او را به‌دنیا واقع بازمی‌آورد:

اصغر بعد انگشتش را کرد توی دماغش و آن‌جا را خاراند و یک گلوله مُف خشکیده که به دیوار دماغش چسبیده بود، با ناخنش بیرون آورد.

زمانی که دوربین درون دانستگی اصغر به‌ثبت تصویرها می‌پردازد، جریان داستان تندتر می‌شود، زمان درونی بر زمان تقویمی پیش می‌گیرد و ماجراها حس و حیات بیشتری پیدا می‌کنند. بیان جریان سیال دانستگی البته در «سنگ صبور» چوبک زیادتر است. البته چوبک در این قصه گاهی از شیوهٔ خود منحرف می‌شود و در نوشتهٔ خود نمایشنامه یا شعر فردوسی را می‌گنجاند که مانع یکدستی اثر است. پیداست که او هنوز خم و چم تک‌گوئی درونی و شیوهٔ سیال دانستگی را درست پیدا نکرده است. در مثل رُمان «خانم دالوی» ویرجینیاو ولف بدون داشتن این عیبها در این سبک به‌ظهور رسیده است. در این کتاب راوی، سوم شخص است و همهٔ توصیفات و رویدادها را از نظرگاه و از زاویهٔ دانستگی شخصیتها به‌خصوص از دیدگاه «خانم دالوی» بیان می‌کند. زبان رُمان نیز مانند زبان دانستگی و درونی آدمی، سیّال و شاعرانه است. چوبک نیز در پی همین شیوه است. در جاهای بسیار رُمان رویدادهائی را می‌بینیم که از خلال اندیشه‌ها، احساسات و عواطف شخصیتها بیان می‌شود. در مثل گوهر شخص مهم رُمان را بیشتر از خلال دانستگی احمدآقا می‌بینیم امّا زمانی که همین گوهر را از خلال دانستگی «بلقیس» مشاهده می‌کنیم، احساس می‌کنیم که با شخص دیگری روباروئیم. گوهر از زاویهٔ دید احمدآقا موجودی است بیگناه و دوست‌داشتنی امّا از زاویهٔ دید بلقیس، فردی است بدکاره و بدجنس که مانع نزدیکی او با احمدآقاست. هم‌چنین دنیا از زاویهٔ دید «سیف‌القلم» قاتل دیوانه‌ای که دشمن زن است، طوری جلوه‌گر می‌شد. و از دیدگاه احمد آقا که خود را نویسندهٔ تهی دستان می‌داند و می‌خواهد جامعه

رااصلاح کند، طوری دیگر. در این سبک رُمانهای «شازده احتجاب» و «دل‌دلدادگی»، «سمفونی مردگان» در خورتوجّه‌اند و مناسبات روحی و اجتماعی را با نگاهی گسترده‌تر می‌نگرند و به رُمانهای جدید نیز نزدیک‌ترند.

در «دل دلدادگی»، رُمان شهریار مندنی‌پور (دو جلد و ۹۲۸ صفحه، تهران ۱۳۷۷) روایتی واقعگرایانه در دل روایتی که غالباً به شیوهٔ جریان سیال دانستگی عرضه می‌شود، پنهان شده است. کاکائی روستائی و ماهیگیر، منزوی، خرس کوهی، انسانی بدوی که دورهٔ جوانی را می‌گذراند خواهان «روجا» دختر یکدانه‌ای «منداآ» ـ که کارگاه صابون‌پزی دارد ـ می‌شود. روجا هم که دختری دمدمی و نیمه شهری نیمه روستائی است (تا کلاس یازده درس خوانده) ـ و دورهٔ بلوغ را می‌گذراند، از او بدش نمی‌آید و چون خواستگار درست و حسابی ندارد، گاهی دستی به سر و گوش کاکائی می‌کشد، با دست پس می‌زند و با پا پیش می‌کشد. زمان، زمان جنگ ایران و عراق است و تنی چند از جوانان آوشیان رودبار، به جبههٔ جنگ رفته‌اند امّا کاکائی مردم‌گریز از رفتن به جبهه خودداری می‌کند و از این‌رو مردم «آوشیان» او را ترسو و «شیرین عقل» می‌دانند. او بیشتر در مکان کوهستانی (سیسکو) با پدر پیر و نابینایش «آسیوف» زیست می‌کند و به بهانه‌های گونه‌گون به خانهٔ «منداآ» می‌آید تا روجا را ببیند.

زخم‌زبان مردم و شیطنت‌های روجا سبب می‌شود که کاکائی به جبهه برود. در این‌جا نیز «شیرین کاری»های او وسیلهٔ استهزاء و خندهٔ رزمندگان است. او جوانی نیرومند و صبور است و سختی‌های جنگ و زخم‌زبان‌های همقطارهایش را تحمل می‌کند ولی از درد دوری روجا آرام و قرار ندارد و زمانی نیز به این فکر می‌افتد که تیری به پای خود بزند و معلول شود تا او را به «آوشیان» بفرستند. در غیاب کاکائی، روجا خواستگار سمجی پیدا می‌کند. داوود، پسر سرهنگ ارتش شاه، روشنفکر مردم دوست و دارای افکار

عجیب. خانوادهٔ او بُنه‌کن به خارج مهاجرت کرده‌اند و خود او نیز که از درگیریهای سیاسی خسته شده به پادرمیانی یکی از دوستان بانفوذ، دبیر می‌شود و به رودبار می‌آید. داود به‌رغم تهدیدهای مندا.آ و بی‌اعتنائی‌های روجا، دست از طلب برنمی‌دارد و سرانجام روجا را از آن خود می‌کند و او را به همسری خود درمی‌آورد.

در این میان مردی بدکردار به نام زال که در ادارهٔ فرهنگ و هنر کار می‌کند و در حفریات باستان‌شناسی مجسمهٔ کوچک زرینی پیدا کرده است از ترس همکاران فرار می‌کند و به روستای رودبار می‌آید و در کارگاه سفالگری مشغول کار می‌شود، به داوود پول قرض می‌دهد تا او و روجا خانه بسازند، و چون دندان طمع برای روجا تیز کرده گاه و بیگاه مزاحم روجا می‌شود ولی البته سرانجام در این عشق یک جانبه ناکام می‌شود.

خانه ساخته شده است که زلزله می‌آید و کودکان داوود و روجا زیر آوار می‌روند. داوود نیز کشته می‌شود و روجا به زادگاه خود برمی‌گردد. از سوی دیگر کاکائی که در آغاز از جنگ سخت هراس داشته به تدریج با محیط خوگر می‌شود، در جبهه قهرمانی‌ها می‌کند و زخمی می‌شود و به آوشیان (وسیسکو) برمی‌گردد. این لُب مطلب رُمان است، امّا نویسنده به شیوهٔ جدیدی آن را روایت می‌کند. در مثل حادثهٔ زلزله سبب می‌شود که روجا، صدای درونی خود را به کمک نویسنده به زبان بیاورد و جنگ و دوری از روجا، کاکائی را وامی‌دارد افکار و احساسات خود را بی‌پرده‌تر بیان کند و جهان و مردم را بیشتر بشناسد. در واقع دراین داستان، رویدادها، آدمها را به شناخت خود و دیگران می‌رساند و ایشان را در طراز دیگری قرار می‌دهد.

اوصاف کتاب گاهی مستقیم است و گاهی از دوربین نادیدهٔ درونی آدمها دیده و روایت می‌شود. حس زندگانی و حس جنس و جسم در روجا، داوود، کاکائی، «ماتاو» مادر روجا... نیرومند است و این حسّ بی‌قرار و لرزانست

درست مانند رشحه‌های آبشار سیسکو که فضا را خیس و فرحناک کرده است. اما در برابر این رشحه‌های آبشار، و سبزی سیراب زیتون‌زارهای رودبار و نهرها و جویبارهای سرمست و خروشان آن، چیزی هولناک در آن زیرازیرها وجود دارد که کاکائی با حس بدوی خود آن را بهتر تشخیص می‌دهد؛ او در جبهه است:

از دهانهٔ کوچه‌ای خاکی گذشت. زمین کوچه را علف پوشانده بود و جابه‌جا علف‌ها سوخته بودند. یک چیزی هست که قایم شده پشت همهٔ اینها (۱/۱۳۶) چیزی هست که من نمی‌فهمم. چی چیه همین؟ همین که مرا این‌جا کشانده ولم نمی‌کند بروم. چیز نامعلومی هست.(۱/۱۶۷)

این چیز مرموز آبادی جهان را نمی‌خواهد. روی دلها سنگینی می‌کند و گویا تمام هم نمی‌شود. زُمان دل دلدادگی با وصف زلزله آغاز می‌شود. پیش‌تر هم این زلزله بود ولی محسوس نبود یا شاید محسوس بود ولی بی‌خیالی‌ها نمی‌گذاشت از ژرفا به سطح بیاید. وقتی روجا و داوود به مهمانسرائی کنار دریا می‌روند، داوود با یادآوری دورهٔ گذشته که همه‌جا بزن و بکوب و پر از آدمهای خوش‌خیال و عشرت‌طلب بود. و همه‌چیز در پول،تجمّل خوشگذرانی خلاصه می‌شده است به روجا می‌گوید:

مادرها طلاهای خودشان را آویزان می‌کردند. لباسهای گرانشان را به رخ همدیگر می‌کشیدند ولی من می‌ترسیدم. یک ترسی یک جائی بود... پوستهای چرب، خون سالم و سیر، بی خیال، پسرها، بازی می‌کردند. نظر بازی و چه می‌دانم. این‌جاها پُر بود از صدای خنده. کیف و سرحالی همه‌جا پَرپَر می‌زد... موزیک ملایم هم پخش می‌شد ولی هروقت جائی خیلی امن به‌نظر برسد، من می‌ترسم. عمداً انگار همه‌جا برق می‌زد. دندانها، موهای رنگ شده. ولی چیزی سرجای خودش نبود. دلهره‌ای بود که کسی رو آورد نمی‌کرد.(۱/۲۸۰)

این دلهره، آنچه در زیرازیر جهان است و بعد رو می‌شود و دنیای ما را به

لرزه درمی‌آورد در سراسر بخش‌های رُمان حتی آن‌جاکه داوود و روجا عروسی می‌کنند و در لابلای سبز زیتون‌زارها و در رشحه‌های آبشارها وجود دارد و به همین دلیل نویسنده از شیوهٔ بیان مستقیم و تک‌گوئی درونی میل می‌کند و می‌خواهد آن‌چیز فرّار و سوزان و دلهره‌آور را به بیان آورد. بیهوده نیست که داستان با تصویر وهم‌آور شغال سفید آغاز می‌شود:

سحر غباری، بر جنازه‌های نهاده در پیاده‌رو می‌دوید. شغال سفید از تاریکی زیتون‌زار کنار رود بیرون آمد. هاله‌ای مهتابی از موهای سیخ‌شدهٔ تنش می‌تراوید. چنگی روی اسفالت کشید. بوئیدش و بعد کنار جدول نشست. له‌له می‌زد. گوش‌هایش را به سمت‌های مختلف تیز می‌کرد.(۱/۷)

شغال‌سفید ویرانه‌ها و دردها را با حس حیوانی خود می‌نگرد و مردم صدمه‌دیده و داغدار حتی نمی‌توانند بر کشتکان قطرهٔ اشکی بیفشانند. داوود و روجا، گلنار دخترشان را از زیر آوار بیرون می‌کشند در حالی که او یک پایش را از دست داده است و خون او چون سیل روانست. انسانهای باقیمانده، هراسناک در انبوه خاک، سنگ و آهن، موریانه‌وار می‌لولند و در پی عزیزان خود هستند. امّا در میان آوار خاک و خانه‌های فروریخته و خاربوته‌ها، افزوده بر هراس و داغ و دلهره و جنگ، نغمه‌های عاشقانه‌ای هنوز شنیده می‌شود. کاکائی که با علاقه‌ای بدوی روجا را می‌پرستد، در میان انفجار توپها و موشکها و در دنیائی که سیلاب وحشت همه‌جا را می‌روبد با او می‌اندیشد. ناکامی او و دیگران، ادامهٔ دنیائی دیرینه سال است که از زمانهای دور آغاز می‌شود و به امروز می‌رسد. به‌نظر می‌رسد که در چنین دنیائی همهٔ آدمها تنها هستند و نمی‌توانند دست دوستی به سوی یکدیگر دراز کنند. در میان زلزله و انفجار بمب و موشک زاده می‌شوند و در محیطی بسر می‌برند که از آن ایشان نیست. روجا اگر دست مهری بر سر کاکائی می‌کشد بدین سبب است که خواستگار درست و حسابی ندارد و در پندار جوانش در وجود او مردی مطیع را می‌بیند

که با یک اشارهٔ وی همه‌چیز زندگانی را می‌تواند فراهم آورد و پرندهٔ دست‌آموز او خواهد شد.

با این همه در بین آوارها، مصیبتها و شوربختی‌ها، حسّ زندگانی در آدمهای داستانی «دل دلدادگی» نیرومند است. درد و مصیبت زیاد است امّا زندگانی همچنان روشنائی دل‌انگیزی در بین تاریکی‌ها می‌درخشد:

داود کنار باغچهٔ مدّور نشست. دست برد به کاسه‌های زانوهایش و خاک را از زخم آنها پاک کرد. گلهای ختمی بوئی نداشتند. داوود پرچم زرد یکی‌شان را لای دو انگشت فشرد و حیرت‌زده زل زد به گرده‌هائی که به انگشت‌هایش چسبیده بودند: از همین‌جا شروع می‌شود... یکی ازانگشت‌هایش را به دهان برد تا طعم گرده را بچشد: زمین اگر زیر و رو شود، گلها می‌مانند، از خاک شخم‌خورده، دانه‌هایشان بهتر سبز می‌شود.(۲/۷۰۴)

در داستان تقابلی هست بین داوود و کاکائی. انسانی روشنفکر و انسانی بدوی و درس‌نخوانده. به‌نظر می‌رسد که داوود اهل تماشاست. او از جدالهای سیاسی وغوغای شهری کناره گرفته است تا در دبیرستان رودبار به بچه‌ها درس بدهد و در زیتون‌زارها بگردد و در صحرا و دامنهٔ کوه، سنگهای قدیمی گرد آورد و آنها را بشناسد و بشناساند( در دبیرستان درس زمین‌شناسی می‌دهد) او اهل مطایبه و هزل نیز هست و خود را به مادر روجا این‌طور معرفی می‌کند «داوود هستم امّا صوتم داوودی نیست.» در خواستگاری دختر منداِ آسماجت می‌کند و کتک می‌خورد. نیچه و استاندال و تالستوی می‌خواند با این همه در مدرسه عشق طفل ابجدخوانی بیش نیست. در اظهار عشق به روجا همان قدر دست و پایش راگم می‌کند که کاکائی کوهستانی در این عرصه دست و پایش راگم کرده بود. اکنون که در عرصهٔ زندگانی اجتماعی به گمگشتگی و حیرت رسیده در پی یافتن سرود غمگین عشق است. این است که در برابر تهدیدهای منداِ آ و بی‌اعتنائی روجا، جا نمی‌زند. با سماجت به گرد

خانهٔ آنها می‌گردد و اشارتهای عاشقانه‌اش را روی گلبرگی می‌نویسد و به آب می‌دهد تا بدست روجا برسد. امّا کاکائی کتابی نخوانده و درس عشق را از مدرسه و کتاب نیاموخته، با این همه ـ هرچند به‌طور غریزی دریافتی از عشق دارد که شاید از عشق داوود سوزان‌تر باشد. او حاضر است جانش را به روجا بدهد و زمانی که روجا از آن دیگری می‌شود، دیگر جز جنگیدن راهی ندارد. دیگر از موشکها و گلوله‌های توپ نمی‌ترسد وحتی تا جائی می‌رود که می‌خواهد در حوزهٔ خیال، ـ نارنجکی به خانهٔ عیش روجا و داوود بیندازد و سپس نارنجکی را نیز درجیب خود منفجر کند تا خود و معشوق بی‌وفا و داوود غاصب را تکه‌تکه کند.

روجا گرچه کاکائی را زیر پا له کرده است باز از یاد او غافل نیست. در شبی که به داوود خبر می‌دهد بچه‌ای در شکم دارد و داوود می‌گوید «خوشحالم، دروغ نمی‌گویم. نگاه! دارم می‌خندم. از ته دل.» باز سایهٔ کاکائی را از پنجره می‌بیند:

دستها به سینه، از پنجره بیرون را نگاه کرد. ماشینی از خیابان نمی‌گذشت. برقی در آسمان جست، انعکاسش بر آب رود کمانه کرد و برگهای خیس زیتون‌زارها درخشیدند. همانگاه ناگهان زن، آن‌طرف خیابان درست روبروی پنجرهٔ اتاقشان، پرهیب مردی را دید که بی‌اعتنا به باد و باران و رعد، سیاه‌تر از شب، زیر درختی ایستاده بود. ولی روجا فروریخت. مرد انگار او را دیده بود که از زیر درخت قدمی پیش آمد. نور پنجره‌های این‌سو، بر آسفالت خیس منعکس شده بود. روجا وحشت‌زده، خواست که عقب برود. طنین اصوات مکروه «کاکائی» درکله‌اش پیچید. (۱/۲۹۰)

روجا در هرحال تهی از ضعف‌هائی نیست. در آغاز تصمیم ندارد کاکائی را ترک کند امّا چون دمدمی است تسلیم وسوسه‌های داوود می‌شود و با او ازدواج می‌کند. و نیز در برابر مرد موی‌نقره‌ای شریر و هنرشناس، ضعف نشان

می‌دهد. زمانی که از ناچاری یا وسوسه‌های ممنوع به خانهٔ زال می‌رود، لحظه‌هائی را در پیچ و تاب وسوسهٔ گناه می‌گذراند با این همه سرانجام می‌تواند در فردای آن روز پاک از خانهٔ او بیرون آید.

شیوهٔ نویسنده، همانند شیوهٔ هوشنگ گلشیری به فاکنر می‌رسد. این دو، مندنی‌پور و گلشیری، سخت زیر تأثیر فاکنر و خشم و هیاهوی او قرار دارند. (گلشیری گفته است کسی می‌تواند داستان مرا دریابد که فاکنر و شیوهٔ او را خوانده و فهمیده است) مندنی‌پور در رُمان خود در برخی جاها از جویس نیز بهره‌گیری کرده است در مثل در صحنه‌ای که روجا پرهیب کاکائی را در شبی بارانی می‌بیند، تصویر داده شده را از داستان کوتاه «مردگان» جویس (در دابلینی‌ها) برداشته است. تک‌گوئی درونی روجا در آغاز کتاب در زمان وقوع زلزله آن جا که به عشق ممنوع، کاکائی، کارهای شوهرش فکر، پذیرفتنی نیست. در زمان وقوع دانستگی افراد نقل می‌شود، و واکنش‌های فرد، غریزی است و او مجال آن را ندارد که به شیوهٔ کرونتین «فاکنر» (در خشم و هیاهو) به شیوهٔ جریان سیال دانستگی رویدادهای گذشته و حال را تا سطح و حدّ جزئیات حسی و عاطفی از خاطر بگذارند و به این تفصیل شرح دهد. با این همه در بین رُمانهای مدرن، دل و دلدادگی، پس از شازده احتجاب، در بکار بردن صناعت جدید قصه‌نویسی توفیق بیشتری دارد، چرا که مندنی‌پور دراین رُمان نه فقط به گذشته بلکه به رویدادهای امروزینه، فاجعه،زلزله، جنگ، عشق، ادراک عقلی و عاطفهٔ بدوی، تنشهای فردی و اجتماعی امروز... نیز پرداخته و به ویژه در زمینهٔ لحظه‌های زندگانی و پیوند آنها با خاک، آب، درخت، کوه، دره، گل و گیاه... اوصاف و تک‌گوئی‌های درونی خوبی بدست داده است.

این جریان از قصهٔ «فردا» به راه افتاد، در «سنگ صبور» پرورده شد و به آثار بهتر و جمع و جورتری مانند «شازده احتجاب» رسید امّا در همین حد

متوقف نشد. با ترجمهٔ آثار کلودسیمون، آلن‌رب گریه، ناتالی ساروت به فارسی موجی تازه به راه افتاد که از حدّ و مرز سنگ صبور و شازده احتجاب برگذشت و پیش از حدّ توان فکری خواننده ایرانی، مدرن شد. در سنگ صبور، به‌رغم تک‌گوئی درونی، روابط اشخاص باهم و با جهان بیرون روشن است و قصه به‌رغم پیچ و خمهای خود همچنان به‌پیش می‌رود امّا در رُمان مدرن به تعبیر بارت «متن مانند شبکه است. هروقت متن گسترش می‌یابد، زیر تأثیر نوعی نظام ترکیبی، و نوعی حالت نظام‌مند است». در رُمانهای ساروت، میشل بوتور، مارگریت دوراس و... رویدادها، درون فراروندی مستقیم پیش نمی‌روند، بلکه برمی‌گردند و می‌پیچند و به نقطهٔ آغاز می‌رسند. در این حوزه رُمان، رُمان تجربی می‌شود و نویسنده تجربه‌های خود را می‌نویسد. تجربهٔ او مانند سفر روی آب است. هر گامی که به پیش برمی‌دارد، جای پای او محو می‌شود. در رُمان کلاسیک چیزها و اشخاص استقرار دارند و آنگاه تحوّل پیدا می‌کنند امّا در رُمان نو این استقرار وجود ندارد. واقعیت و رؤیا درهم آمیخته است. رُمان‌نویس دربند آن نیست که شخصیتها را در زمان و مکانی خاص قرار دهد یا شخصیت آنها را به ما بشناساند. او در هردو مورد کدها (رمزها)ئی به دست می‌دهد و اکنون «وظیفهٔ» خواننده است که آنها را «رمزگشائی» کند و نیز در رُمان نو، آنچه مهم است رویداد نیست، چرا که رویدادی به معنای قدیمی روی نمی‌دهد و واقعیت لغزان و در نوسان است. شخصیتها شاید رویاها و گفتار درونی نویسنده و رمزهای دانستگی ناخودآگاه او باشند. آنچه خود را در رُمان به ظهور می‌رساند تأملات آشفته است که نه در تضاد با یکدیگر بلکه به موازات یکدیگر پیش می‌رود. واقعه یا حتی اشاره‌ای، آنها را در دانستگی ما بیدار می‌کند و ما را متوجّه انعکاس تصویری آنها می‌سازد. در این‌جا نه گره‌افکنی قدیمی را می‌بینیم نه گره‌گشائی قدیمی را. علل رویدادها در تاریکی رها می‌شود و خواننده باید مجموعهٔ آشفته‌ای که رُمان را تشکیل می‌دهد،

خود دریابد و رمزگشائی کند. رُمانهای نو پر است از تم‌هائی مانند دلهره، ملال، تنهائی، پوچی، سرخوردگی و جنایت و حتی عشق اما عشقی که به قسم عجیبی کژ و مژ شده و از حالت طبیعی خود بیرون آمده است.

یکی از نمونه‌های شاخص رُمان پسامدرن در دههٔ هفتاد رُمان «هیس» محمدرضا کاتب است که پایان داستان طوری است که ما را به آغاز برمی‌گرداند. امّا در این زمینه رُمانهای دیگری مانند «اسفارکاتبان» ابوتراب خسروی، «باغ‌های مرمر» حسن خادم، «مخلوق» فیروز زنوزی جلالی، «برهنه در باد» محمد محمدعلی، «لیلی بهانهٔ ناگزیر» حسن فرهنگی، «نیمهٔ غائب» سناپور... هم نوشته و چاپ شده است که البته آمیخته‌ای از مدرن و پسامدرن هستند.

«برهنه در باد» داستان زندگانی ستوان منصور مرعشی است که از میان خاطره‌های گرد و خاک گرفتهٔ نویسنده گردآوری، تدوین، نمایان و مجسّم می‌شود. گاهی کردار و حالات این شخص در دانستگی نویسنده زنده می‌شود و او آنها را به صورت طرح داستانی درمی‌آورد ولی ناتمام باقی می‌گذارد تا اینکه پس از سال‌ها خود ستوان پیدا شود و نویسنده و ستوان هردو به بازسازی آن‌ها بپردازند. چیزی نمی‌گذرد که شخص سومی نیز در داستان حضور می‌یابد و او سرهنگ بازنشستهٔ شهربانی پدر زن نویسنده است. طرفه‌تر آنکه این سرهنگ چند سال است منصور پاچناری (همان ستوان مرعشی) را تعقیب می‌کند و نیز دربارهٔ او فیلمنامه‌ای می‌نویسد. فیلمنامه او ناقص است و او باید ستوان را به دام بیندازد و از او اعتراف بگیرد همسر خود «مریم بیات» راکشته است. همینطور که داستان پیش می‌رود ما درمی یابیم که راویان بیشتر می‌شوند: نویسندهٔ کتاب، سرهنگ کیهانی و خود ستوان، خانم رحمانوف. اینان هریک گوشه‌ای از رویدادها را بیان می‌کنند تا تصویر ستوان کاملتر شود.

در رُمان «مخلوق» فیروز زنوزی جلالی ما به فضای دیگری می‌رویم. در سطح واقعی سلطان خودکامه‌ای را می‌بینیم که به جنگ دیو می‌رود و او را شکست می‌دهد امّا او خود مقهور «دیو بچه» یعنی دیو درون خود می‌شود. او دستور می‌دهد سر یکی از وزیرانش را ببرند و چشمها و زبان دیگری را با میل سرخ و گداخته بسوزانند.

در سطح دیگر داستان کاتب (نویسا) یا راوی خود را نشان می‌دهد. او نیز در خود داستان است و روایت می‌شود. در گوشه خانه افتاده است و با وسواس‌های خود دست و پنجه نرم می‌کند. برای دور کردن همسر بدسگال خود نقشه می‌ریزد، خود را بیمار نشان می‌دهد، دستنوشته‌های پریشان خود را گرد می‌آورد تا به آن‌ها نظمی بدهد. در سطحی دیگر آدمیانی بدوی را می‌بینیم سوار بر کشتی که در دریای هولناک ناشناسی به‌پیش می‌رانند و هیچ‌کس از مقصد سفر آگاه نیست. این آدمیان حرف نمی‌زنند، عمل می‌کنند. رفتار و اشاره و کردار آنها همه ددخویانه و خشن است. هیچ یک از ایشان به جان خود ایمن نیست. از یکدیگر، از کوسه‌ها، از امواج و رعد و برق، از پرندهٔ مهیبی به نام «غرنوق» از تاریکی... در هراس هستند. در این‌جا بر سر سرور شدن بر جمع، بین دو مرد نیرومند و سبع (اشقر و لمعه) نبردی سهمناک درمی‌گیرد:

مرد لمعه آب و ته مانده خون را توی صورت مرد اشقر تف کرد. مرد اشقر انگشت اشاره‌اش را فروکرد به درون کاسهٔ چپ چشم مرد لمعه. عربدهٔ مرد لمعه بلند شد. مرد اشقر با زورمندی، انگشت خود را در حدقهٔ چشم مرد لمعه خلانید و تخم چشمش را از چنگ رگ و عصب بیرون کشید و دست تامرفق خون چکانش را بلند کرد و آن‌گویچهٔ سفید و سرخ و کبود را به همه نشان داد.(۱۰۷)

در سطح دیگر داستان وارد دیار سیبستان می‌شود. سیب.، میوهٔ درخت

ممنوع و سیبستان دنیای طراوت جنس و جسم. زندگانی بدون شائبهٔ عقل و نهی. «غرنوق» پرنده آن جمع را به این دیار راه‌نمائی می‌کند. کشتی در ساحل می‌ایستد، بعضی از کشتی‌نشینان با ترس و لرز به خاک جزیرهٔ سیبستان گام می‌نهند و باشندگانی می‌بینند با موهای بلند، اندام نرم و سیمگون که هریک سیبی به دست دارند. بوی عطر سیب همه‌جا پیچیده و کشتی‌نشینان را مدهوش می‌کند. سراسر جزیره را درخت سیب پوشانده است. از شعاع فراگیرندهٔ عطر سیب گریزی نیست. مرد اشقر، سرور گروه نخست با احتیاط بر خاک جزیره گام می‌نهد ولی بعد که بوی سیب به مشامش می‌خورد، بی‌هوش و شیدا پیش می‌رود و با باشنده‌ای سیم اندام رویاروی می‌شود: زن سیب را کشید و برد رو به دهانش. نوش‌لب گل اناری را گشود و سیب را گاز زد، قرچ دل لرز می‌کرد. آب سیب از روی لبهای زن چکید روی چانهٔ کوچکش. دست درازکرد و نیمهٔ سیب گاززده را روی لبان مرد اشقر گذاشت. بوی گس و ملسی در مشامش پیچید. بوی زن و سیب و خاک و طعم شور آب لرزاندش. روی پوست دریدهٔ سیب جای دندانهای او بود. دهان گشود و گوشت سیب را دندن زد. چشمها را بست، فکر کرد که پیش از این، جائی این طعم شهدانگیز را چشیده است.(۱۶۵)

ماجرا، ماجرای هبوط انسان است به این عالم خاکی و اشخاص داستانی آن مانند سلطان خودکامه، وزیر خدعه‌گر، ساربان، بانوی حرم و اشقر و لمعه و دیگر کشتی‌نشینان و ساکنان دیار شکربار... قدیمی هستند. خیلی از رویدادهای داستان همانند داستانها و رُمانسهای کهن ایرانی و هندی است. رویدادهای «دیار شکربار» و روابط ساکنان آن رُمانسی است قدیمی که در دل رُمان گنجانده شده. این دیار در آغاز فردوس دلفریبی است امّا مدتی بعد بر سر تفسیر گل گفته‌ها» و شیوهٔ زیست‌باشندگان، منازعه درمی‌گیرد. ململ بانو و سرخه روباه به ستیزه برمی‌خیزند و این ستیزه به ژرفای وجود باشندگان دیار

شکر بار رخنه می‌کند و سرشت ستیزه‌جوی ایشان را ـ که دیرزمانی نهان مانده ـ آشکار می‌سازد. «ازکوزه برون همان تراود که در اوست» گرگ و میش نمی‌توانند نسبت دوستی و مهرورزی داشته باشند. سرشت شیر دریدن و خوردن است و سرشت آهو چریدن. در این منازعه سرخه روباه و هوادارانش به گروه ململ‌بانو حمله می‌برند و ململ بانو را می‌درند و می‌خورند. اگر «مخلوق» را از این زاویه بنگریم، آن را داستانی قدیمی می‌یابیم اما این نگرش کامل نیست. رُمان در لایهٔ ژرف‌تر خود امروزینه و جدید است چرا که در آن لایه‌های دیگری نیز هست که لایه‌های سطح داستان را قطع می‌کند و گاهی آن را خیالی می‌نمایاند یا به استهزای محتویات آن می‌پردازد. آنچه در کتاب آمده قصه در قصه است. این قصه‌ها یکدیگر را دور می‌زنند، درهم تنیده می‌شوند، یکدیگر را می‌پوشانند، یا یکدیگر را تکمیل می‌کنند. به سخن دیگر «در کلیت طرح داستانی رُمان دو واژه [ماجرا]ی آفرینش و هبوط مانند دو ستون محکم و قوی در فضای بی‌پایان فرورفته‌اند و طرح پر حجم و ترکیبی رُمان بر آنها استوار است. ساختار کلی کتاب از دو بستر [ماجرا]ی واقعی و فراواقعی تشکیل شده است. بستر واقعی کارکرد چندانی در طول رُمان ندارد. در این بخش راوی از بی‌وفائی زنی با دامن مینارنگ و گلی سوری به دست می‌نویسد که در حاشیهٔ زاینده‌رود همراه غریبه‌ای سوار بر فایتون می‌رود. راوی در تنهائی خود و در چنین فضای یأس‌آوری، بستر دوم رُمان، بخش فراواقعی آن را در دانستگی خود می‌چیند [و بالا می‌برد] و می‌آفریند. لایه ابتدائی ـ واقعی متن را می‌توان به نوعی بهانهٔ روایت در ساخت کلی اثر به شمار آورد. این لایه بیرونی متن مانند کوه یخی که تنها نوک قلهٔ آن از آب بیرون زده باشد، دیده می‌شود. بخش اصلی و اعظم متن «کوه یخ» رُمان در زیر آب قرار دارد. شخصیتهای اثر که به صورت نمادین در طول صحنه‌ها نمایان می‌شوند، نمونه‌های کوچک شدهٔ صورت‌های ازلی و اسطوره‌ای همزاد خود محسوب

می‌شوند. (جام‌جم. علی‌الله سلیمی، شمارهٔ ۲۴۲، سه شنبهٔ دوم اسفند، ۱۳۷۹) طرفه آنکه به ناگاه راوی (نویسا) درمی‌یابد خود وارد ماجرائی شده است که خود ساخته و می‌فهمد اشخاص مخلوق او با او بگومگو دارند و در پی دلیل هستی خود هستند. اوج جدال راوی و آفریدهٔ او آن‌جاست که وی قلم بر صفحهٔ کاغذ می‌نهد و می‌نویسد: نشسته است روی صخرهٔ کبود و سرش را بلند می‌کند و... چشمان سیاهش را.

و زنی با چشمان سیاه در کوهستان پدید می‌آید. اما چشمان سیاه نمی‌خواهد و با الحاح و شمرده می‌گوید: «چشمان سبزش را» و این ماجرا مکرر می‌شود(۳۳۵)

بن مایهٔ رُمان بین جدال نویسا و آفریدهٔ داستانی اوست. این شخص داستانی نمی‌خواهد همان کاری را انجام دهد که نویسنده می‌خواهد. او چشمان سبز می‌خواهد نه چشمان سیاهی راکه نویسنده به او می‌دهد. منازعهٔ این دو البته سرانجام به مصالحه می‌رسد. زن می‌گوید اگر بخواهم رنگ چشمانم سیاه باشد چه؟ و نویسنده با مهربانی می‌گوید: شب را در چشمانت به بند می‌کشم و چون آفریدهٔ خود را دوست دارد، می‌نویسد چشمان سبزش را و «می‌بیند که از قعر چشمهٔ دفترش، برگ‌های قصیلی گل سوری به یکباره روئیدند» (۵۶۲)

رُمان «خشم و عصیان» (۱۳۷۹) حسن خادم نیز طرحی مشابه با طرح داستانی «مخلوق» دارد امّا به طور واقعی روایت می‌شود نه به طور رمزی و تمثیلی. داستان، داستان آفرینش آدم و حوا و هبوط آن‌ها به کره زمین است. آفریدگار اراده می‌کند آدم، خلیفهٔ خود را بیافریند. فرشتگان در هراس از کردار آینده آدمی، می‌گویند: آیا موجودی خواهی آفرید که در زمین به فساد و خون‌ریزی خواهند پرداخت؟ و پاسخ می‌شنوند که «در این آفرینش به رازی آگاهم که علم آن را به شما نیاموخته‌ام» دویست سیصد صفحه آغازین کتاب به

وصف فرشتگان، آسمانها و طبقات افلاک، جنیان، ساکنان پیشین زمین، گفت وگوی فرشتگان باهم دربارهٔ آفرینش آدم اختصاص دارد. تعابیر و اوصاف این بخش از کتاب غالباً خوب و شاعرانه است اما چون مکرر می‌شود، خسته‌کننده است. البته نویسنده کوشیده است با بهره‌گیری از رنگ‌ها و اصوات و نمادپردازیها و استعاره‌های رنگین هم شکوه آفرینش را بیان کند و هم صحنه‌ها را متنوع سازد و در این زمینه ناگهان نوری خیره کننده فضا را سرشار می‌کند. نوری گسترده که از آن سوی هزاران حجاب می‌تابد. آنگاه جمله فرشتگان سر به سجده می‌نهند... ساختار کتاب از همان الگوئی پیروی می‌کند که قصه‌های دینی و نیز درامهائی مانند «دکتر فاوستوس» کریستفرمارلو و «فاوست» گوته از آن بهره‌برده‌اند. آفریدگار، فرشتگان، آدم و حوا (پیش از هبوط) در جهان برین هستند و جنیان از جهان فرودین. عزازیل نیز پیش از عصیان درجهان برین، مکان دارد اما چون عصیان می‌کند به زمین وجهان ماده سقوط می‌کند. درد و رنج پیروی او و آدمیان گناهکار هم جسمی است و هم روحی. به‌رغم هشدار فرشتگان، عزازیل همچنان در عصیان خود و گمراه کردن آدمیان سماجت می‌ورزد وگاهی نیز خود را محق می‌داند. درباره آفرینش آدمی و عصیان عزازیل تفسیرهای زیادی در دست داریم، از جمله در «کشف الاسرار» میبدی آمده است که خداوند ابلیس را از آتش آفرید و آدم را از خاک آنگاه ابلیس را از مرتبهٔ والای او به زیر آورد و رقم شقاوت بر وی کشید و آدم از خاک تیره برکشید و کسوت عزت ورا پوشاند و تاج کرامت بر فرق او نهاد و به فرشتگان گفت او را سجده کنند. فرشتگان که فکر می‌کنند آدم در زمین خونریزی و فساد می‌کند از آفرینش او ناخرسندند اما بعد به فرمان پروردگار تخت آدمی را برمی‌گیرند و در آسمان‌ها می‌گردانند و در او می‌نگردند و همه مست جمال او می‌شوند. (کشف‌الاسرار. تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران ج ۱ ص۱۵۵ به بعد) میبدی در سبب معصیّت آدم باور دارد که

خوردن آدم از آن شجره به ارادت حق بوده است. اما این‌جا این مشکل پیش می‌آید که عصیان ابلیس نیز به ارادت حق بود پس چرا مستوجب لعنت شد؟ میبدی می‌گوید «لعن و طرد ابلیس نه به مقابهٔ جرمی است یا از آنک مراد وی مخالف مراد حق بود یا موافق بود بلکه به سابقهٔ ازلی است. در زمینهٔ گناه آدم نیز خداوند اراده کرد آدم از آن درخت بخورد تا مستحق آن شود که وی را از بهشت بیرون کنند و با چیزی نقل کند از بهشت شریف‌تر و عالی‌تر یعنی نوبت و رسالت و کمال محبت. (همان، ص ۱۵۴)

در کتاب «خشم و عصیان» نیز گرچه برخی از تعابیر عرفانی بکار رفته امّا تفسیر نویسنده دربارهٔ هبوط آدم و نافرمانی عزازیل، عرفانی نیست. در آغاز فرشته‌ای به آدم می‌گوید: این‌جا (بر تختی از یاقوت به رنگ آتش درخشان) بنشین و از دیدن این بهشت زیبا لذت ببر. این‌جا هرچه دلت میل کند، برایت مهیّا می‌شود. آیا به این مرغ بهشتی که گوشتی بس لذیذ دارد، میل نداری؟ خداوند او را برای تو خلق کرده تا از گوشت آن تناول کنی. (خشم و عصیان، ۳۵۴)

می‌بینیم که در این عبارت، الفاظ به همان معانی واقعی خود به کار رفته و استعاره و تشبیه‌های نویسنده برای پررنگ‌کردن مکانی فرامحسوس بکار آمده اما در بیان او محسوس است نه فرامحسوس در حالی که اوصاف عارفان در این زمینه از جنس دیگری است:

دوستان خدا چون او را ببینند در بهشت باشند و چون بی‌او باشند خود را در آتش دوزخ دانند. (تمهیدات، عین‌القضاة همدانی، ۲۹۱)

رُمان «لیلی بهانهٔ ناگزیر» حسن فرهنگی (۱۳۷۸) و «باغ‌های مرمر» (۱۳۷۹) حسن خادم و اشراق میثاق امیرفجر... را می‌توان رُمان‌های «متعالی» (مربوط به عوالم فرامحسوس) نامید. در این قسم آثار، نویسنده در پی جستجوی معنای هستی و شناخت آفریدگار هستی است. در رُمانتی سیسم

آلمانی که تا آثار هرمان همسه وگوتفریدکلر G.keller (۱۸۹۰-۱۸۱۹) نویسندهٔ «رُمان تربیتی» کشیده شده است، نیز آثاری از این دست دیده می‌شود مانند گرگ بیابان و نرگس وزرین دهن (هرمان هسه) که اشخاص داستانی آنها در پی یافتن معنای هستی مراحل متعددی را از گناه، سقوط تا بازیافت هویّت خود می‌پیمایند. مایهٔ اصلی داستان «لیلی بهانهٔ ناگزیر» رنج آدمیان، عشق و تنهائی است. در این‌جا مبارزی را می‌بینیم که شکنجه می‌بیند و جانبازانی را که در نبرد هشت ساله به استقبال شهادت می‌روند. برخی از صحنه‌های داستان سخت وحشتناک و تکان‌دهنده است و برخی صحنه‌ها وقف تجسم عشق و مهربانی و ظرائف آن شده است. اشخاص داستانی غالباً زوج‌اند: ترلان و امین، تهمورث و صنم، محمدتبار و شایسته. زوج نامناسب در این میان بدری و بهرام‌خان هستند. این زن و شوهر غالباً باهم منازعه دارند امّا آن کسی که در همه‌جا کوتاه می‌آید و ترحم و گذشت می‌کند بدری است. بهرام‌خان مالکی است هوسباز و بی‌گذشت. محمد تبار مبارزی دینی است که سالها در نبرد با حکومت شاه است. شایسته زن او در این مبارزه قربانی می‌شود. امین نیز به شهادت می‌رسد. صنم دختر محمد تبار نیز گم می‌شود اما بعد بهرام‌خان او را پیدا می‌کند و به تهران می‌آورد. اشخاص داستان غالباً همه عاشقند اما در این میان عشق ترلان به امین از مرز شیدائی می‌گذرد و به جنون می‌رسد. لحن سخن نویسنده در این‌جا تغییر می‌کند و غنائی و محزون می‌شود:

حالا مدت‌هاست که دست روی زخم گردنم می‌گذارم و می‌گویم: عشق من. (۲۱۴)

این ترجیع‌بند سوگسرود «ترلان» است. مردی غریبه به قصد کشتن او با چاقو به گردن او ضربه زده و گریخته است امّا این زخم برای «ترلان» خوش‌یمن است: «دعا می‌کنم مردی را که با چاقو گردنم را زخمی کرد. اصلاً

نمی‌دانم چرا... اما اینکه با زخم مکاشفه کنی و یا زخم باعث شود که دلت برای یکی بتپد مهّم است... همه فرار می‌کنند از عشق. چون نمی‌شناسندش. من دوستش دارم.» (۱۷) این همان سخن عرفان است:

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق.

چهرهٔ «لیلی» در این داستان پررنگ است. همان لیلی قدیمی است که در کسوت دختر خطاطی هنرمند امروزی شده است. در این‌جا خط به صاحب خط راه می‌برد و لفظ به معنا عروج می‌کند و لیلی با آن حروف زیبایش خود می‌نماید و سپس پنهان می‌شود. لیلی فقط «ل،ی،ل،ی» نیست، آهنگی است که امتداد می‌یابد، کلمه‌ای است زیبا که کم کمک روی کاغذ یا پارچه شکل پیدا می‌کند و به راه می‌افتد و به ناز می‌خرامد. می‌خرامد تا آدمی را به مرتبهٔ بالاتری ببرد. شگردی که نویسنده در این زمینه به کار می‌برد مرتبط کردن تصویری تخیّلی به تصور تخیلی دیگر است. رُمان «آمده‌ام؟ شاید» (۱۳۷۶) محمدرضا کاتب نیز در چنین فضائی شکل گرفته است. روایتهای این کتاب نیز درهم تنیده می‌شود و مدام به گذشته بازمی‌گردد و دائره روایت بسته می‌شود تا در ادراک خواننده و به قسمی دیگر بازتابد و نمایان گردد. روایت‌کنندگان و روایت‌شوندگان نسبت‌های ویژه‌ای باهم دارند و ندارند. نرگس دختری است که درخانهٔ عمویش زندگانی می‌کند. او پدرش را از دست داده و در پی یافتن اوست. میترا ـ خالهٔ او که فرزندی ندارد ـ می‌خواهد او را به نزد خود ببرد. پسر بچه‌ای به نام مصطفی که به نرگس علاقه‌مند شده مدام سر راه نرگس سبز می‌شود. مردی به نام احسان مجروح شده و در بیمارستان بستری است و نرگس پی در پی به عیادت او می‌رود. آیا احسان پدر اوست؟ روشن نیست چرا که خالهٔ نرگس می‌گوید: اینها توهّمات عموی پیر نرگس است همچنانکه روشن نیست که پیرمرد خیالباف عموی نرگس باشد و مادر وی کجا رفته

است. راویان داستان نیز مدام جا عوض می‌کنند و بین چیزهائی گوناگون و ضد و نقیضی که شنیده‌اند و آنچه در اصل وجود دارد، فاصلهٔ بسیار زیادی هست. حتی وجود بیرونی رویدادها و اشخاص مبرهن نیست. هیچ‌چیزی وجود ندارد که به راویان کمک کند بین واقعیّت و خیال مرز بکشند. عاملی که راویان و اشخاص داستان را بهم می‌پیوندد تنهائی است نه عشق. حتی زمانی که اشخاص داستانی در کنار یکدیگرند، باز این تنهائی محسوس است. لغزان بودن سیر رویدادها و حدیث تنهائی در کتاب دیگر کاتب به نام «هیس» (۱۳۷) محسوس‌تر است. «هیس» رُمان تازه درآمد و خلاف عادتی است به طوری که می‌توان گفت در زبان فارسی معاصر کمتر داستانی به این شیوه نوشته شده است. در این‌جا هم راویان جابه‌جا می‌شوند و هم جغرافیا و هندسهٔ ساختاری طرح داستان و در نتیجه طرح داستانی و شخصیت‌پردازی به‌صورت دیگری درمی‌آید. راویان روایت می‌کنند و روایت می‌شوند. واقعیت در این‌جا همان واقعیت پابرجا و همیشه همان داستانهای چند دهه پیش نیست. «غیر واقعیت است و می‌خواهد واقعیت را حذف کند» یا آن را از چشم‌اندازهای چندگانه نمایش دهد. در پایان کتاب می‌خوانیم که رُمان «هیس» به‌وسیلهٔ شخص دیگری ـ جز نویسنده به پایان رسیده و به همین دلیل در فصلهای آخر آن، ممکن است تضاد، تناقض و انفصالهای زیادی دیده شود و به همین علّت ابتدای کتاب در انتهای کتاب نیز آورده شده است.» (ص۲۷۶) به این ترتیب روایتهای رُمان را دوباره باید خواند و اگرچنین کنیم احتمال دارد به نتایج دیگری برسیم و نیز به دائره‌ای برسیم که از هر نقطهٔ محیط آن آغاز کنیم، دگربار به همان نقطه بازمی‌گردیم. این قسم داستان‌نویسی با داستان‌نویسی مدرن نیز تفاوت دارد و مشابه داستان «جنایت و کیفر» داستایفسکی نیز هست. (مقایسه به این عرضه می‌شود که در جنایت و کیفر نیز قتل و خونریزی، بن مایهٔ اصلی است.) در رُمان داستایفسکی جوان

دانشجوئی پیرزنی رباخوار را می‌کشد و بعد هم ناچار می‌شود خواهر پیرزن را بکشد. آلت قتل در این‌جا تبر است. در رُمان «هیس»، جهان شاه چند زن را می‌کشد و آلت قتل در این‌جا «سر تیزک» است. قهرمان داستایفسکی برای لذت بردن، آدم نمی‌کشد. او در اوضاع و احوالی بیمارگون و انگیزهٔ «خواست قدرت» و به عذر و بهانهٔ واهی (که من شپشی را کشته‌ام)، کوتاه سخن در وضعی بحرانی آدم می‌کشد اما جهان شاه در رُمان «هیس» گوئی برای کسب لذت آدم می‌کشد، در کار خود خونسردی نشان می‌دهد: «و زدم توی سینه‌اش. قلبش سرجایش نبود انگار. و سر تیزک می‌رفت توی سینه‌اش و می‌آمد بیرون و او هی داد می‌کشید. دلم نیامد مثل آدم راحتش کنم.... به اندازهٔ یک اسب خون داشت. و او مثل خرچنگ له شده دست و پایش را برایم تکان می‌داد و داد می‌زد.» (۴۵)

تا این‌جا عمل راسکولنیکف و جهان‌شاه یکی است. آدم‌کشی با تبر یا با سرتیزک فرقی ندارد و هردو عمل، قتل است اما راسکولنیکف پیرزن و خواهر او را می‌کشد و مکان قتل را ترک می‌کند اما جهان‌شاه قربانی را به مکانی امن می‌کشاند و نقشهٔ قتل را به ظرافت می‌کشد و در این نقشه‌کشی تفنن می‌کند. «سر تیزک» را به شاهرگ یا سینه قربانی می‌کشد و فوران خون رگ و قلب صدائی دارد مانند پمپ و این‌صدا درگوش قاتل به صدای موسیقی دل‌انگیزی تبدیل می‌شود. وصف این واقعیت تا این‌جا، گزارش قتل است و کار قاتل هم روشن و دلخراش است اما سیر داستان به این صورت ادامه نمی‌یابد زیرا جهان‌شاه بعد مدعی می‌شود کسی را نکشته و اتهام او واهی است چرا که دشمنان می‌خواسته‌اند شخصیت او را تخریب کنند. پس اگر این مدعای او درست باشد در کل ماجرا تردید باید کرد؛ در جائی می‌خوانیم جهان‌شاه واقعاً با سرتیزک (که چیزی است میان خنجر و دشنه و بسیار کمیاب است)، سینهٔ هفده دختر را شکافته و قلبهایشان را داغ از توی سینه بیرون

کشیده است و زل زده است به بخار خون و چشمهای خمارشان. (۴۲) در این صورت در این‌جا با جنایتکاری حرفه‌ای و سادیست روبه‌روئیم. اما روایت دیگر می‌گوید این موضوع واقعیّت ندارد.

«وقتی من صحبت از سرتیزک و زدن رگ و دریدن سینه می‌کنم معنی آن واقعاً این نیست که کسی را با سرتیزک کشته‌ام و نشسته‌ام به تماشای جان دادنش. نه، بلکه منظورم از آن کار و جسم چیز دیگری است [مانند توصیف شاعران بزرگ از تیغ ابرو، خنجر مژه، بریدن سر عاشق از سوی معشوق] آن افعال، اجسام و آدمها فقط مثالها و نشانه‌هائی‌اند تا من راحت، افکار و احساساتم را به شما نشان بدهم.» (۴۲)

پس واقعیّت واقعی و واقعیّت مجازی تفاوت دارد امّا این دو در رُمان بهم بافته می‌شوند یا به سخن دیگر در یکدیگر می‌دوند و جاری می‌شوند. ما درخط طولی رُمان سه روایت داریم که در پی هم می‌آیند. ماجرای جهانشاه و زندانی شدن و محاکمه و حکم اعدام او. او در سرانجام درمیدان اعدام بدست خانوادهٔ قربانی‌ها و مردم خشمگین کشته می‌شود.

در روایت دوم فردی به نام مجید در اتوبان کشته می‌شود (خودکشی می‌کند؟) و راوی ـ از مأموران گشت ـ به قسمی خود را در این واقعه وارد می‌کند و سهیم می‌داند و روزهای درشنبه در مکان تصادف خرما یا میوه خیرات می‌کند و در این هنگامه با زنی چشم‌آبی و راننده‌ای اهل صفا آشنا می‌شود. او نمی‌داند مجید کیست و چطور کشته شده امّا نوعی دلبستگی به او دارد و حتی خود را با او یکی می‌کند.

در روایت سوّم گوئی با نویسنده سر و کار داریم که می‌خواهد خود را بکشد و در این ماجرا واقعیتهای دیگری به میان می‌آید از جمله روابط راوی با «پسر صمد» که دزدی می‌کند و نعمان، پول‌اندوزی که از راه خلاف ثروتمند شده در زمانی که راوی، خردسال بوده بر او ستم روا داشته است و اکنون

راوی با استفاده از جامه و منصب خود از او انتقام می‌گیرد.

شیوهٔ روایتها در همه‌جا نامستقیم و چند سویه‌ای است به‌ویژه روایت جهانشاه از قتل در ساحت‌های متفاوت می‌گذرد. مراقبهای او وی و کارهایش را به گونه‌ای می‌بیند و گزارش می‌دهند و خود او نیز چند روایت از کارهایش به‌دست می‌دهد که به قسمی باهم تعارض دارند. او در جائی اقرار صریح به قتل دارد و درجای دیگر می‌گوید: تو دادگاه که باید حرف می‌زدم، حرف نزدم، نمی‌خواستم مجبور به‌کاری باشم که دلم نمی‌خواهد انجامش بدهم. اما تو مجبورم کردی، برایم نقشه کشیدی آرام آرام خرابم کنی. نگوئی حواسش نبود. از همان اول کار هی اسم مراگوشه وکنار آوردی و زدی به خون خودت و پله‌های خونی جلو اتاق نعمان و از آن زدی به پمپ و خون دخترها... می‌دانم این‌قدر از من بد می‌گوئی تا مجبور شوم حرف بزنم و همه‌چیز را بگویم. نمی‌خواهم از این بیشتر خراب شوم. تحمل بدنامی را ندارم. می‌دانم هم تا نگویم ولم نمی‌کنی. چون به حرفهایم احتیاج داری. احتیاج آدم را کور می‌کند.(۲۷)

به این ترتیب جهانشاه در روایت خود، در واقعیت شقاق ایجاد می‌کند و مرزها را بهم می‌ریزد و حتی وارد درون راوی می‌شود و او را متهم می‌کند که روایت را مخدوش کرده است. روایت شقاق پیدا می‌کند زیرا در آن واحد، و در برابر چشم‌اندازی واحد، جهانشاه نه به‌عنوان شخصیت داستان بلکه به‌عنوان روایت‌کنندهٔ آن به روی صحنه می‌آید. اگر تعبیر لوئیس کارول را بکار ببریم این «قصه‌ای است درهم بافته» و سطوح حسّی و معنائی چندگانه دارد. زمانی که از سطح سخن می‌گوئیم مرادمان زمینه یا پایه‌ای است که بر آن همه‌چیز استقرار می‌یابند (مانند سطح میز یا کف اطاق) وگاهی سطح را در مقام متضاد ژرفا می‌بینیم. مفهوم نخستین سطح چیزی است مانند مفهوم حائل، لوح یا لوحه یعنی وضعیت امکان پیوستگی‌های خاص اما سطح فقط به

این معنا نیست. معنای دیگر آن را در «آلیس در شگفت‌زار» لوئیس کارول می‌یابیم که در آن هیچ‌چیز در مکان استقرار ندارد. در آن اشیاء و همینطور رویدادها و کلمه‌ها در همهٔ جهات پراکنده شده‌اند. مشکل آلیس این است که چگونه وزن، با خط سیری بدست دهد که این وزن بتواند در آئینه‌ای که پر از اوراق بدون ضخامت است، تطابق یابد و سازگار شود. چگونه شخص می‌تواند بدون از دست دادن پیوستگی از ورقی به ورقی دیگر بجهد و پیوستگی و تداومی از تنوع در هر نقطهٔ مرزی بوجود آورد؟ و این مشابه است با مسافری که در قطاری در حال حرکت نشسته و بخشهای ییلاقی را از دریچه‌های متعدد قطاری مشاهده می‌کند که وی را با سرعتی دیوانه‌وار پیش می‌برد و در واقع به سوی سطوح نامرتبط پیش می‌برد.

در رُمان «هیس» نیز بسیاری سطوح در کار است. هر سطح روایت چیزی را می‌گوید که به استقرار آن مطمئن نمی‌توان بود. مراقب جهانشاه به تدریج به او علاقه‌مند می‌شود ولی ما به تدریج درمی‌یابیم که وی به تدریج به سبب القائات او روایت دیگری می‌پردازد. در داخل هر روایتی چند قصه پیدا می‌کنیم. در مثل در روایت مراقب جهانشاه، نخست او قاتلی حرفه‌ای است اما در سطح دیگر او را می‌بینیم که به روایت قصه‌ای از کتابی می‌پردازد که از سفرهای بازرگانی به سرزمینهای دور حکایت دارد. آیا این سفرنامه را بازرگان نوشته یا زنی که آن را تحریر کرده و به نام بازرگان به چاپ رسانده؟ کتاب شرح حال بازرگانی سرخورده و تنهاست که در پی زنی به نام «آتش‌وش» خانه، زندگانی و شهر خود را رها می‌کند و راهی دریا می‌شود. جهانشاه در روایتی به کشتن زنها اعتراف می‌کند. اما این اعتراف را ممکن است جور دیگری تعبیر کرد. یعنی معنائی مجازی برای آن قائل شد. مانند قصه‌گوئی شهرزاد برای امیر خونخوار که دستور کشتن زنها را می‌دهد امّا شهرزاد با قصه‌گوئی‌های خود، کشته‌شدن خود را عقب می‌اندازد تا سرانجام امیر را از

کار کشتن زنها باز می‌دارد. گوئی جهان‌شاه در پی زنی مانند شهرزاد است تا این زن بتواند با قصه‌هایش هم خود را نجات دهد و هم او (یعنی جهان‌شاه) را به عالم دیگری ببرد. در سطح روایت تصادف مجید نیز گزارش می‌تواند مجازی و استعاری باشد. مثل این است که مجید و مأمور گشت شبانه یکی هستند و در این صورت در این سطح روایت، روایت گزارشگری می‌شود که خود را می‌کشد.

بن مایه (Motif) رُمان «هیس» خشونت است. این خشونت فیزیکی است و نماد آن خون است، همانطور که خود جهان‌شاه می‌گوید «ترسناکتر از خون چیزی توی این دنیا نیست» این خشونت و نماد آن در روایت نخست داستان بارزتر است.

از رگ گردنش خون با فشار کمتری می‌زد بیرون.عین یک پمپ خراب بود. حتی صدا هم می‌داد. خط خون باریک شده بود و کم‌جان و می‌ریخت آرام توی کاسهٔ گل مرغی که دیگر سرریز شده بود.(۵۲)

در ادب فارسی نمونه‌هایی از شعر و نثر می‌یابیم که از خون‌ریزی، کشتن، شکنجه و سربریدن سخن می‌گویند. مراد ما در مثل گزارش قتل مزدکیان به فرمان انوشیروان یا به دار کشیدن حسنک به دستور مسعود غزنوی نیست. مراد ما آن اشعار و قصه‌هائی است که در مثل معشوق سر عاشق را می‌برد و به فتراک اسب خود می‌آویزد یا خون عاشقی را می‌خورد. ما این بیانها را مجازی و استعاری می‌گیریم و هرگز از معشوقی که عاشق را با تیر مژگان و خنجر ابروی خود می‌کشد، گله و شکایت نمی‌کنیم امّا آیا در بطن همین گزاره‌های استعاری گرایش به آزار دیدن و آزار دادن و تحقیر جسم وجود ندارد؟ آیا تحقیر تاریخی نسبت به جسم (و به روان) در این آثار واقعیت نیافته است؟ آیا می‌توان به آزادی حرمت نهاد و از آن دفاع کرد در حالی که حرمت جسم در معرض انکار باشد. مهربانی و مدارا شاید از دری وارد می‌شود که از حوزهٔ

تلطیف جسم و روان گذشته باشد. این را به صوّر گونه‌گون می‌توان دید مانند دست نوازش کشیدن بر سر کودکی رنجدیده، و ستردن اشک از دیدهٔ زنی تحقیر شده یا با آوائی نرم سخن گفتن با شخصی خشمگین. گمان می‌کنم نویسندهٔ رُمان «هیس» خواسته است همین را بگوید. خواسته است با وصف خشونت و قتل، روان درمانی کند و راه مهربانی را هموار سازد. در جائی می‌نویسد. «انگار هزار سال بود مرده بود و من از توی افسانه‌ها کشیده بودمش بیرون... گریه‌ام گرفت. به‌خاطر سادگیم تو روز روشن بانویم را از دست داده بودم. حیف فقط به ضرب سر تیزک می‌شد فهمید کی اهل است و کی اهل نیست.(۵۳) شاید «سر تیزک» در این‌جا همان وصف عریان خشونت باشد که غده‌ها را می‌شکافد و روان‌ها را از آلودگی‌های طولانی می‌پالاید.

چندگانگی روایت و بهم بافتن اسطوره و تاریخ از محورهای اصلی کتاب «اسفار کاتبان» (۱۳۷۹) ابوتراب خسروی است. «احمد بشیری وکیل بازنشسته دادگستری بوده، در بزانسون حقوق خوانده زنی به نام رفعت‌ماه داشته است. دخترش آذر را به دلائل نامعلومی کشته‌اند و پسرش سعید کار تحقیقی مشترکی با همکلامی خود «اقلیما» که دختری است یهودی، در دست دارد. احمد بشیری سالهاست مرده. رفعت‌ماه نیز ده سال پس از مرگ او. رسالهٔ بازنوشت از ماجرای دو قدیس: شدرک و خواجه کاشف‌الاسرار یاد می‌کند که در کنار متن‌های دیگر جزء منابع تحقیق سعید و اقلیماست.

نسخهٔ بازنویسی شده با اصل رسالهٔ «شیخ یحیی کندری» کاملاً متفاوت است به‌طوری که وقایعی به نص روایت شیخ‌یحیی افزوده می‌گردد. در مثل «پدرم مرحرم احمد بشیری شرح روایت مراسم تدفین خواهرم آذر را به فصل کتاب افزوده است»(۱۱) در کتاب خسروی از تناسخ سخن می‌رود: «و ما اینک از نظر باطن دیگر احمد بشیری نیستیم که شیخ یحیی کندری‌ایم بدین دور حیات یافته و همان روایت قدیم را که روزگاری می‌آوریم، همچنان بدین‌وقت

کتابت می‌نمائیم. روایت شاه مغفور منصور مظفری و ذریاتش را که بدین‌دور تجـــد یافته‌اند(۹)

این ایدهٔ تناسخ در متن هم توالی خطی دارد (یعنی گذشته را به حال می‌پیوندد هم سویهٔ بازگشتی یا دوری که به موجب آن حال همان گذشته است. به این ترتیب بی زمانی اسطوره در ایدهٔ تناسخ ممثل شده و بی‌مکانی آن نیز در «فلک فاریاب» که جغرافیای نمادین متن است. رسالهٔ احمد بشیری از این لحاظ در رابطهٔ بین متنی با «بوف‌کور» قرارمی‌گیرد و استحالهٔ آدمها به یکدیگر نیز بوف‌کوری است. ایدهٔ تناسخ در متن صبغهٔ روان‌شناختی نیز دارد که مبتنی بر فراافکنی محتوای روانی کاتب یا احمد بشیری است.

زنی با چهل گیسوی بافته همرنگ ظلمات و چشمانی درشت و خوابزده در قرص درخشان صورت که با بزکی زیبنده گردیده بر تختخواب می‌نشیند. قبائی از اطلس خون رنگ همرنگ لبهایش دارد.زیر لب می‌گوید. چه سرد است و چینهای دامن را بر تراش ساقهایش می‌کشد. من رفعت‌ماه را در هر هیبتی می‌شناسم. فریاد می‌زنم: رفعت!(۳۵)

فرافکنی اروتیک راوی آسان‌یاب است چراکه برخاسته از روابطی مادی است... در صحنه‌ای دیگر او و خود را همزمان خواجه‌کاشف‌الاسرار، احمد بشیری و جلاد می‌بیند. ساطور از دست میرغضب می‌گیرد و می‌گوید ما در نظر «اهل ظاهر» به شمایل عاریتی میرغضب درمی‌آئیم وگرنه عمله‌ای هستیم کلوخ‌شکن. (دنیای کتاب. عنایت سمیعی. اردیبهشت ۱۳۸۰، ص۲۶) در «باغ‌های مرمر» کودکی را می‌بینیم که از همان دورهٔ کودکی در اندیشه ارتباط با قضایا فراسوی واقعیت است. او صدای جادوئی زنی درد کشیده را که در صفحه ضبط شده می‌شنود و این صدا او را از جهان واقعی به جهان فراواقعی می‌برد. با اشخاص روشن‌بین دیدار می‌کند و آنها پیشگوئی می‌کنند که برادر گمشده‌اش پیدا خواهد شد و خود به مدارج عرفانی خواهد رسید. این کودک

بزرگ و به کار اداری مشغول می‌شود اما در هرحال در عرصه‌ای بسر می‌برد که آن زن حضور دارد. او در مکاشفه‌ای به این راز پی می‌برد که با آن زن در اعصار گذشته زیست می‌کرده و عاشق وی بوده است. زن در گذشته گناه کرده و اکنون مانند روحی سرگردان است و عاشق وی که خیلی به آفریدگار نزدیک شده است، از او طلب می‌کند که گناه زن را ببخشاید. روشن‌بینان ـ که رهبر معنوی این شخص هستند ـ به او اطمینان می‌دهند که آفریدگار گناه زن را خواهد بخشید و او و محبوبش در «نشئه» (مرحلهٔ دیگر زندگانی)، پاک از آلودگی دنیوی به هم خواهند رسید.

در قیاس با این قسم رُمانها، رُمان «نیمهٔ غائب» (۱۳۷۹) حسن سناپور، «رئالیستی»است. در این رُمان فرهاد جوان دانشجو، سیندخت را دوست دارد امّا پدر فرهاد به این همسرگزینی او رضایت نمی‌دهد. پسر خانهٔ پدری را ترک می‌گوید. سیندخت نیز با پدر خود مجادله دارد. مادر سیندخت مدت‌ها پیش خانه شوی را ترک کرده و به آمریکا رفته. بزرگترین آرزوی سیندخت رسیدن به مادر است. او در فضائی خشن و پر از کینه بزرگ شده است. پدرش به اشتباه با عناد مادر سیندخت را زنی نادرست شناسانده و حرمت او را نزد فرزند و خویشان از بین برده. با این همه سیندخت احساس می‌کند مادرش زن خوبی بوده و دست از پا خطا نکرده است. سرانجام پدر دختر می‌میرد و مادر او به ایران می‌آید. این‌دو باهم رویاروی می‌شوند اما دیگر نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط عاطفی داشته باشند. گذشت زمان و دشواریهای زندگانی بین آن‌ها سدّی کشیده است که هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌تواند از آن بگذرد. مواجهه سیندخت پیش از دیدار با مادر، با مردی دغل و ستمی که بر او رفته است، نیمی از وجود او را تخریب کرده و بازگشت او را به زندگانی عادی ناممکن کرده است.

رُمانهای «اسفارکاتبان» یا «مخلوق» یا «جنسیت گمشده» با رُمان «نیمهٔ

غائب» تفاوت دارد چراکه زمان این قسم داستانها اسطوره‌ای است و در تقابل با تاریخ [تقویمی] قرارمی‌گیرد. متن در سطوح مجاز یا استعاره و کهن الگوها حرکت می‌کند. در درون متن اصلی متن‌های روائی دیگر قرار می‌گیرد در مثل در «آئینه‌های دردار» گلشیری روابط ابراهیم با مینا واقعی و تقویمی است امّا رابطه او با «صنم بانو» استعاری است. صنم‌بانو عروس دوران کودکی ابراهیم است. ابراهیم را دیگر توان دسترسی به او نیست. در این حوزه دنیائی از شعر و زیبائی می‌بینیم امّا این دنیا اکنون فقط در دانستگی ابراهیم و صنم‌بانو موجود است. دنیائی است رفته و سپری شده و آنچه از آن باقی مانده فقط حسرت است.

آیا این رُمانها به بازساخت ارزشهای اسطوره‌ای می‌پردازند؟ یا می‌خواهند وضع جوامع پیرامونی را که بیرون از عرصهٔ مناسبات تاریخی و امروزینه عمل می‌کنند نشان بدهند؟ یا حسب حال اشخاصی هستند روان‌نژند و روان‌پریش. جلال‌آل‌احمد دربارهٔ رُمانی که تقی مدرسی نوشته و فصلی از آن را برای وی خوانده بوده، می‌نویسد که بخشی از آن ـ که ویژگیهای بومی دارد ـ خوب است اما بخش دیگر آن حکایت از غرب‌زدگی دارد: «نوعی بندبازی میان واقعیت و مجاز، تخیّل و ابتذال و کهنه و نو. آدمها و وقایع تمثیلی (آلگوریک) و کوشش برای بیان تمام قدرت نویسندگی در هر جمله و نوعی امتادی‌نمائی در کارِ دستی قلم به جای راحت حرفی را زدن. (سفر آمریکا، ۱۸۲، تهران، ۱۳۸۰)

داستان‌نویس مدرن نیز می‌تواند در پاسخ بگوید من دنیا را به صورت مکانی راحت و آسوده و میسر حرکت و عمل آدمی را خطی راست و هموار نمی‌بینم. داستان من اگر شکلی داشته باشد، کره‌ای شکل است، مانند تخم‌مرغی سفت. حاوی واقعیتهای واقعیت و فشار، خلاصه شکل‌اش همین است. هرقدر هم که به‌نظر بی‌نقشه و شکسته بیاید. این قسم داستانها طرح

تکاملی به صورت قدیمی ندارد. نمونه‌ای از این داستانها داستان «شب‌های اوریرز» Nights at o'Rears نوشتهٔ پاتریشیا گریفیث است، جوانان بیکاره را که با اتومبیل‌های‌شان مدام به دور این رستوران می‌چرخند، می‌توان استعاره‌ای از شکل داستان دانست. آغازش در پایان آنست و پایانش در آغازش. قسمت‌های داستان را نمی‌توان از هم جدا کرد و این قسمتها هیچ سیر پیش‌رونده‌ای را طی نمی‌کند. و هم چنین داستان «جادو»ی «رایت موریس» با وصف جهانی روانی که در آن فقط گذشته، حال و آینده از هم جدا شده‌اند، خواننده را گیج می‌کند. (داستان کوتاه. یان‌رید. ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، ۸۶، تهران ۱۳۷۹) در داستانهای فارسی نیز همین فرارونده پدید آمده است و این فرارونده حکایت دارد از دورشدن داستان‌نویس از شکل و محتوای قصه‌های رئالیستی و قصه‌هائی که در آن همواره طرح داستانی پیشرونده وجود دارد. در مثل در «اسفارکابتان» حضور «شدرک» در نقش منادی باران «قدیسی گیاهی» سبب باروری و حاصل‌خیزی و غیاب‌اش موجب خشکسالی می‌شود. امّا جسد وی در دوره‌های بعد موجب جنگ مردم باهم می‌گردد. سلطان محمود که از منازعه‌ها به تنگ آمده فرمان می‌دهد به جنگ پایان دهند و شدرک را از گور بیرون آورند و در تابوتی بگذارند و در کنار رود قرار دهند تا از تبرک آن آب رود به حدّ تعادل جاری شود و ابرها بر هردو کناره ببارد.(جهان کتاب، همان، ۲۷) سرانجام شمشیر عدل شاه بشیر فرزند خواندهٔ تیمور، استعارهٔ شدرک را به دو نیم می‌کند: «ساطور تیز کابلی را باید قدرت خود را بالا برد و چون قائمی عمود بر منصف قدیمی فرود آورد و به دو کسر مساوی تقسیم گردید.» (اسفارکاتبان ۱۸۴) و این یعنی ترک برداشتن باورهای اسطوره‌ای.

و همچنین در «جنسیت گمشده، فرخندهٔ آقائی، ۱۳۷۹» به مشکل دو جنسی بودن روان پرداخته می‌شود. مرد داستان مردانگی خود را کتمان می‌کند تا سویهٔ زنانه‌اش از پیلهٔ مردانه بیرون بیاید. داستان در دو سطح جریان

دارد. در سطحی مرد داستان که می‌خواهد به زنانگی خود برگردد؛ دورهٔ نوجوانی خود را به یاد می‌آورد، در کودکی گرایشهای دخترانه داشته و در دوره بلوغ، مجذوب معلمهای مرد می‌شود تا گسست خود را از جامعه‌اش جبران کند. خشونت و مردانگی پدر موجب بیزاری پسر می‌شود و در او احساس خصمانه‌ای پدید می‌آورد:

پدر محبوب دلها و گل سرسبد مجالس بود. هنوز اتاق پر از تابلوها و وسائل اوست. کلاه‌خودهای فولادی، زره، جوشن، سپر، شمشیر، ساعدبند، انواع تپانچه،تابلو خان هفتم و نبرد رستم با دیو سفید.(۴)

سیر دیگر قهرمان داستان، سیر بیرونی است. او زن می‌شود و به صورت جدیدیش در جامعه حضور می‌یابد، و با سیمائی دوگانه به شکل اختلالی حاد در فرارونِد زندگانی تک‌جنسی‌ها پدیدار می‌شود که در جامعه هم حضور دارد و هم حضور ندارد. برای پایان گرفتن این تقابل، یکی باید نابود شود تا «خودفرورفتگی» دیگری درمان شود و پایه‌های فکری‌اش از تزلزل بازایستد و جهان و قواعد حاکم بر آن به او نزدیک شوند. در سفر به هند، درکشوری که چشم‌اندازهای گسترده و ژرف دارد، تجربه‌ای عمیق را از سر می‌گذراند. او در این سفر در پی مرهمی است که جراحات کهنهٔ زندگانی گذشته‌اش را درمان کند. اکنون زنی است محروم از مادر شدن. دوست دارد دوستش بدارند ولی تنهاست. پس در جوار «آوا تارا» نوعی آگاهی جمعی را باور می‌کند که به مفهومی ژرف اشاره دارد: همه چیز جلوه‌ای زنانه دارد:

ناگهان برای چند لحظه همهٔ گذشته برایم معنا گرفت. یمه و یمی. آدم و حوا. زن و مرد. دو نیمه از یک دانه. دو نیمه‌ای که بدون هریک افسانهٔ آفرینش بی‌معنا بود. چپ و راست. بالا و پائین. در میانه بودن هم قدرت است و هم خنثی بودن و من سال‌ها ناخواسته در میانه بودم.(۱۶۹)

سفر دوم به‌رغم اینکه در مسیر داستان اصلی -که جذابیّت بیشتری دارد -

حرکت می‌کند، امّا به نوعی انحراف از خط اصلی روایت نیز محسوب می‌گردد که حس تعلیق را گسترش می‌دهد.(جهان کتاب، همان، ناتاشا امیری، ص ۲۸)

دهۀ ۷۰ روی هم دهۀ پرباری در داستان‌نویسی فارسی است. در این دهه انواع و اقسام داستان، از داستانهای روانکاوانه و واقع‌گرای گرفته تا داستانهای پسامدرنیسم به بازار می‌آید و نیز در این دهه حضور زنان قصه‌نویس رو به افزایش می‌گذارد. درونمایه این قصه‌ها البته مشکل خانواده است و روابط زن مرد، حضور زن در جامعه، کاوش در ویژگی‌ها و خصلتهای زنان و زنانگی، نشان دادن التهابات اجتماعی در آئینه دانستگی زن. آثار رویا پیرزاد، فرشتۀ توانگر (همین‌جا، روی زمین، ۱۳۷۷)، میترا داور (دل بالش ۱۳۷۷)، فریدۀ رازی (من و ویس، ۱۳۷۷)، فرخندۀ حاجی‌زاده (خلاف دموکراسی)، فرشتۀ ساری (میترا، ۱۳۷۷)، راضیۀ تجار گلی ترقی (جائی دیگر، ۱۳۷۹)... و زنان قصه‌نویس دیگر نشان می‌دهد که زن ایرانی می‌خواهد در جامعه حضوری فعال داشته باشد. بعضی از اینان سرگرم آزمایش و کلنجار رفتن با هنجارهای اسطوره‌ای هستند. در رُمان میترا دوازده سرنشین هواپیمای سقوط کرده در کویر آتش می‌افروزند تا هواپیمای نجات آنها را پیدا کند و گرد آتش جمع می‌شوند و به بازگوئی داستان برادرانی می‌پردازند که در پی آتش جاودانه بوده‌اند. در «من و ویس» فریدۀ رازی، شخص داستان با سویۀ دیگر شخصیت خود گفت وگو می‌کند. شخصیت آگاه رُمان در بحران و آشوب زیست می‌کند و شخصیت دیگر او از تغزل و شیدائی می‌گوید. مشکل راوی مشکل یگانگی است اما چگونه می‌شود در جهانی که همه‌چیز رنگ عوض می‌کند و هرلحظه دگر می‌شود با خود و دیگری یگانه بود؟ چرا باید مدام از رنج و محنت و ازخودبیگانگی و مرگ سخن گفت. افزوده بر این «ادبیات کابوس زده» خوانندۀ عام ندارد و فقط گروه اندکی را به خود مشغول می‌سازد. به همین

دلیل سیمین دانشور، از نویسندگان نسل پیش که در دههٔ هفتاد نیز حضور داشته است، دربارهٔ آثار خود می‌گوید: «یکی از شگردهای من در نوشتن لایه‌لایه‌نویسی است. لایه‌های نخستین آن، ویژهٔ خوانندگان عادی است و لایه‌های بعدی هم ویژهٔ نخبگان است» و دربارهٔ ادبیات کابوس‌زده می‌افزاید: «من به چند چیز در نوشتن اعتقاد دارم. اول اعتماد به نفس. دوم مقاومت و سوم امید. من از ادبیات و هنر گورستانی و کابوس‌زده دل خوشی ندارم. هنر باید تعالی بخشد.» (کتاب هفته، شنبهٔ ۱۷ شهریور ۱۳۸۰)

در این‌جا مسألهٔ تعهد هنری پیش می‌آید. نویسندگان واقعگرای و مبارز عموماً به تغییر دادن شرائط اجتماعی فکر می‌کنند در حالی که نویسندگان اسطوره‌گرا و نمادگرا بیشتر در بند تفسیر وضعیت‌های فردی انسانی‌اند. آثار کسانی مانند تالستوی و همینگوی به‌طور عمده حماسی است و آثار داستایفسکی و فاکنر به‌طور عمده تراژیک. در ایران بوف‌کور هدایت اثری تراژیک است و تنگسیرچوبک اثر حماسی. عبور از باغ قرمز (۱۳۷۷) جواد مجابی وصف ماجرای تخته قاپو شدن ایل بختیاری در زمان رضاشاه را روایت می‌کند. احمد محمود، در «درخت انجیر معابد» (۱۳۷۹) گرچه ناظر رویدادهای اجتماعی دههٔ پنجاه و شصت است و تحول مناسبات اجتماعی را در زمینهٔ دوره‌ای معیّن مجسم می‌سازد، لایه‌ای از رُمان خود را به اوصاف نمادین یا نوعی رئالیسم جادوئی اختصاص می‌دهد و سیمین دانشور در «جزیرهٔ سرگردانی» خانواده‌هائی را توصیف می‌کند که به طور عمده به واسطهٔ تحولات سیاسی و اقتصادی دنیای امروز آسیب دیده‌اند. شکل این داستان همچنانکه دیدیم بسیار متنوّع است و این نشان می‌دهد که ایرانی امروز در دنیای جدید و قدیم هردو شناور است. آثار هوشنگ گلشیری، جولائی، مندنی‌پور، پارمی‌پور، معروفی، محمدرضا کاتب، تحول زندگانی فرد را در فضائی استعاری، اسطوره‌ای یا پسامدرن می‌نگرند و داستان‌هائی

می‌پردازند پر از مکاشفه، رمزآمیز، سرشار از روایت‌های شاعرانه معلّق بین واقعیت و خیال، وصف پیوند عرفانی یا سمبولیک انسان و طبیعت، پیوند دادن آهنگ موسیقی با بافت کلام. در این داستان‌ها تحلیل یا نقد پوشیده‌ای هست بر دگرگونی‌هائی که آدمها را بی‌رحمانه از بستر رفتار و باورهای کهن بیرون افکنده و آنها را با خود و جامعهٔ خود بیگانه کرده است. این آدمها در جریان تحولات دنیای جدی سخت آسیب دیده‌اند. به این دلیل است که در پی نیمهٔ گمشدهٔ خود می‌گردند. حسرت روزگار کودکی خود را می‌خورند، از تضاد معانی معنوی دیروزین و مفهوم‌های مادی امروزین در رنجند، چنانکه داستان «ودیعه‌ای از آن سوی قرن» امیرحسین روحی (شاپرک سیاه، تهران ۱۳۷۸) نشان می‌دهد یا در پی مکاشفه و عشق معنوی‌اند، آن‌طور که در «باغهای مرمر» حسن خادم می‌بینیم. در داستان «ودیعه‌ای از آن سوی قرن» نوازنده‌ای را می‌بینیم که بر آن است مقام معنوی موسیقی قدیمی را زنده کند امّا از نظر او این موسیقی، امروز «ساقه و برگ به سوی نور ناسالم قدرتها و ثروتها کشیده است.» (شاپرک سیاه، ۷۱) یا در «اسفارکاتبان» خواجه کاشف‌الاسرار احساس می‌کند «بارها قبض‌روح شده و به طور مستمر شکفته مانند شقایقی که هرسال از خاک بی‌رنگ سرخ و گلگون می‌شکوفد ولی برای «مشاهده» نطفه‌ای شده و در زهدانی قرار گرفته تا به دنیا بیاید. درواقع خواجه کاشف‌الاسرار را به هیئت‌های گوناگون برای هدایت امتهای سرگشته سرگردان ساخته‌اند» (اسفارکاتبان، ۳۸)

این سرگردانی و آسیب‌دیدگی در آثار احمد محمود، (درخت انجیر معابد)، دولت آبادی (روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورد)، سیمین دانشور (جزیرهٔ سرگردانی) نیز هست امّا به شیوهٔ واقعی توصیف می‌شود. در این آثار اگر رمز، نماد یا اسطوره‌ای هم بیاید، در حاشیه است و رویهم رفته سیر رویدادها تاریخی (در ـ زمانی) است نه فراتاریخی. چنانکه «درخت انجیر

معابد» رُمانی است دربارهٔ زوال خانوادهٔ اشرافی اسفندیارخان و دربارهٔ دگرگونی‌هائی که در چند دهه اخیر در جامعهٔ ما پیش آمده و نیز دربارهٔ مردمی که در بستر این دگرگونی‌ها در یکی از شهرهای جنوبی ما از سر می‌گذرانند. رُمان در این لایه، واقع‌گرایانه است و با زبان داستان از واقعیت‌ها سخن می‌گوید. رُمان در سطحی دیگر البته رمزی و نمادین می‌شود. در محوطهٔ باغ چند هکتاری اسفندیار خان درخت انجیری هست که عده‌ای به آن دخیل می‌بندند و از آن حاجت می‌خواهند.

رواج شهرک‌سازی و شهرنشینی در دل جامعه‌ای نیمه‌فئودال و نابودی خانواده‌ای با اصالت قدیمی با رونق بازار درخت انجیر مقارن می‌شود. هرقدر بر کفهٔ مدرن‌سازی می‌افزایند و هرقدر زندگانی شهری جدید در دل زندگانی بومی بیشتر رسوخ می‌کند، کار و بار درخت و متولی آن نیز پررونق‌تر می‌شود. درخت انجیر نیز به روش ویژه خود مانند آهن و سیمان معماری جدید ـ که هردم بسط بیشتری می‌یابد ـ بیشتر می‌بالد و می‌روید و ریشه می‌دواند. آهن، سیمان، چوب، سنگ، خاک، آهک و لوله‌های آهنی و چدنی از یک سو در کارند تا ساختمان‌های جدید را بالا ببرند و درخت انجیر نیز از سوئی دیگر درکار است تا ریشه در اعماق و اطراف خود بگستراند. مدرن و سنتی در یک دو ماراتن نفس‌گیر در نبرد با یکدیگرند. رُمان با گفت و گوی‌های درونی و برونی اشخاص پیش می‌رود و سهران و فرامرز آذرباد ـ که دو سویه یک سکه‌اند ـ هریک به نوبه خود به روی صحنه می‌آیند. هردو درمی‌یابند که چه آسان می‌توان دیگران را فریب داد و بر دوش آنها سوار شد. تا در جامعه‌ای بحران زده به صورت نماد «درخت» و «ساختمان چند طبقهٔ شهرک مهران» در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. از دل این تنازع چه‌چیزی بیرون می‌آید؟ هیچ‌چیز. چیزی که بتوان آن را محصول متکامل آن تنازع نفس‌گیر دانست، واقعیت نمی‌یابد. فرامرز رهبری مردم عاصی را به‌عهده می‌گیرد و شهرک

مهران و خود او را به نابودی می‌کشاند و آتش می‌زند و سرانجام نیز خودش که به پایان خط رسیده است ـ در برابر لهیبهای حریق شهرک سوخته زانو می‌زند و رازش از پرده بیرون می‌افتد، آن نیز در حالی که در نهایت وحشت و حیرت خود دست سنگین پلیسی را که در تعقیب اوست بر شانه‌های خود احساس می‌کند.

اکنون که به پایان کتاب نزدیک می‌شویم، بهتر است نظر کلی و اجمالی دربارهٔ چند و چون رُمان فارسی داشته باشیم و جمع‌بندی کلی از ویژگی‌ها و اهمیت اجتماعی و هنری آنها بدست دهیم. این کار البته مستلزم مجال و بحث طولانی است اما چون دیگر فرصت زیادی باقی نمانده است، به اختصار در این زمینه سخن می‌گوئیم.

رُمان و داستان کوتاه و اساساً هرگونه قصه‌ای، روایتی است که در خواننده شوری بوجود بیاورد و او را به اشخاص داستانی و شادی و اندوه ایشان علاقه‌مندسازد و او را از خود بی‌خود کند و در دریای خیال نویسنده غرق سازد. پیدایش این نوع هنر کلامی به صورت مستقل در نیمهٔ نخست قرن هیجدهم ـ و نخست در انگلستان ـ علل گوناگون داشته است. (بعضی پژوهندگان آغاز پیدایش این نوع ادبی را از مجموعه قصه‌های ایتالیائی Novella و داستان طولانی اسپانیائی دون‌کیخوتهٔ سروانتس که همهٔ آنها منابع شرقی و به ویژه ایتالیائی داشته است، می‌دانند.) یکی از علل ظهور رُمان، پیدایش و بالیدن طبقهٔ متوسط در اروپای غربی است که می‌خواستند ساعات فراغت خود را به تفریح سودمند و آموزنده اختصاص دهند و از خواندن و شنیدن قصه (و عموماً از پاورقی روزنامه‌ها و مجله‌ها) بهره می‌گرفتند و شاد

مـی‌شدند. نـخستین رُمان‌نویسان خـود را بیشتر سـرگرم‌کـنندهٔ عـامهٔ مـردم کتابخوان و روزنامه‌خوان می‌دانستند و مطالبی می‌نوشـتند کـه خـوانـندگان را خوش آید و آنها را مجذوب و مسحور سازد. فیلدینگ گفته است که:

«مزهٔ رُمان خوب کاملاً وابستهٔ هنر آشپزی داستان‌نویس است.»

این گفته به آن معناست که رُمان چیزی است جداسان بـا عـلم، تـاریخ، اقتصاد و فلسفه و باید نیروی خیال را در کار بیاورد. به سخن دیگر رُمان خوب باید مزه و طعم خوب داشته بـاشد یـعنی هـمانطور کـه خـوراک خـوشـگوار مطلوب اشخاص گرسنه است، داستان خوب نیز سبب جـذب ذوق و فکـر خواننده و شـنونده می‌شـود و او را مشتاق می‌کند بیـند بر سر اشخاص داستان چه می‌آید و آخر و عاقبت کار به کجا می‌انجامد؟

عواملی که به رُمان و کار رُمان‌نویس مرتبط است کم نیست و از این جمله است: وحدت سـاختمان، نمایش واقعی و مشخص فکر و عاطفه، زمان و مکان رویدادها، خصائل اشخاص داستان، زمینهٔ اجتماعی قصه، سـرگرم‌کـنندگی و کشش و زبان و فضاسـازی و همچنین انسجام طرح داستانی...

دیکنز که در هنر سرگرم کردن خوانندهٔ قصه از بسیاری از رُمان‌نویسان سر است می‌گوید:

من استعداد ابداعی خود را در وضعیت دشواری که باید حاکـم بـر کـل زندگانیم باشد نگاه می‌دارم. این وضـعیت غـالباً بـه‌طور کـامل مـرا در اخـتیار می‌گیرد و آنچه را که می‌خواهد از من می‌ستاند و گاهی ماه‌ها، مسائل دیگر را از من دور می‌سـازد. کسی که خود را وقف هنر می‌کند باید خشنود باشد کـه خود را به تمامی تسلیم آن کند و پاداش خود را در آن بیابد.

اما دیکنز (و البته فیلدینگ و بالزاک و بسیاری دیگر) به‌رغم تعهّد عمیق در برابر هنر با عامهٔ مردم پیوند داشتند و بـه شـیوه‌ای مـی‌نوشتند کـه عـام و خاص را خوش آید و مجذوب سازد.

در سرزمین ما از دور دستهای تاریخ و در زمانهای بعد قصه وجود داشته است. قصه‌هائی مانند داستان جمشید یا ماجرای قیام کاوه آهنگر و پیش از اینها داستان زروان ـ ایزد زمان ـ و قصهٔ زاده‌شدن و کردارهای مهر (میترا) یا داستان پهلوانان: رستم، زال، گیو، گودرز و نیز قصه‌های عاشقانه (بیژن و منیژه، ویس و رامین...) بسیار جذاب و آموزنده و عبرت‌آموز است. در دورهٔ اسلامی نیز قصص قرآنی در دست مفسران و منظومه‌سازان ما، شرح و بسط یافت و از این جمله است: داستان طوفان نوح، یوسف و زلیخا، قصهٔ عاد و ثمود و معراج‌نامه‌ها که این یکی از منابع دانته در سرودن منظومهٔ «کمدی الهی» بوده است. افزوده بر این رُمانس ـ نوع قصه دوران فئودالی ـ در سرزمین ما به خوبی بالید و به شعر و نثر نمونه‌های درخشانی مانند هفت‌پیکر، سندبادنامه، سمک عیار و داراب‌نامه... پیدا کرد. حکایات هزار و یک شب که از منابع هندی و ایرانی باستان آمده، مجموعه است کم‌نظیر که نه فقط در شرق بلکه در غرب نیز از دیرباز موردتوجه بوده و به قصه‌نویسان این دو منطقه ـ و اخیراً به رُمان‌نویسان آمریکای لاتین ـ الهام بخشیده است.

برخی قصه‌های کهن مضامین بسیار ژرف و رویدادهائی شگرف دارند به همین دلیل هم از دیرباز رُمانس‌پردازان و رُمان‌نویسان به بازسازی یا اقتباس از آنها پرداخته‌اند و از این جمله است: یوسف و برادرانش (توماس‌مان)، شرق بهشت (اشتاین‌بک) و در ایران یکلیا و تنهائی او (تقی مدرسی)

داستان یوسف بسیار کهن است. مضمون عمدهٔ آن بی‌گناهی جوان و خطاکار بودن زن عزیز مصر، زن برادر یا زن پدر است. داستان انپو و باتا (اثر نویسندهٔ ناشناس مربوط به ۱۴۰۰ سال پیش از میلاد) است که از کارگاه «آنا»ی کاتب (Anena) نگاشته شده بر پاپیروس، به دست آمده و قصهٔ «پوتیفار» را به یاد می‌آورد. دو برادر به‌نام انپو و باتا در کشتزاری از آن خود زراعت می‌کنند. برای باتا، انپو هم برادر است و هم پدر. (انپو برادر بزرگ‌تر

است). انپو روزی باتا را برای آوردن دانهٔ غله به خانه فرستاد. زن انپو باتا را نیروسند وجوان دید و به او پیشنهاد کرد باهم باشند. اما انپو از ارتکاب گناه خودداری کرد و راهی کشتزار شد. وقتی انپو به خانه آمد، زن او از ترس، قضیه را باژگونه گزارش داد و انپو به قصد کشتن باتا چاقوئی برداشت و به کشتزار رفت. گاو نر محبوب باتا او را از قصد انپو باخبر ساخت و او از دست برادر گریخت. انپو سر در پی باتا گذشت و چیزی نمانده بود که به او برسد. در این موقع «خدای رع»، آبی گسترده بین آن دو پدیدار کرد و باتا از آن سوی آب داستان بی‌گناهی خود را بازگفت و برای اثبات سخن خود بیضه‌اش را برید و در آب انداخت.

روح باتا پرواز کرد و بر سر بالاترین گل بوتهٔ اقاقیا مسکن گرفت و خود او نیز در زیر آن بوته اقامت گزید و به برادر گفت این بوته درختی سترگ خواهد شد و آنگاه تو آن را خواهی برید. گل اقاقی بر زمین خواهد افتاد و زمانی که به جستجوی من برآئی گل اقاقی را خواهی یافت. پس آن را در جام آب سرد بیندازد و منتظر باش که روح به تن من بازگردد.

انپو خشمگین و نومید به خانه بازگشت و زن گناهکار خود را بکشت و گوشهٔ عزلت گزید. اما بعد خدای رع و دیگر خدایان بر باتا رحمت آوردند و او روح خود را بازیافت و به شاهی مصر رسیده و جاه و جلال یافت و آنگاه برادر عزلت‌گرفته و درماندهٔ خود را نیز در پناه حمایت خود گرفت (این قصهٔ عجیب که واقعی ـ افسانه‌ای است در کتاب Great short stories of the world, by B.H.clark, and M. Lieber لندن، ۱۹۵۴ به چاپ رسیده است.)

رُمان اما در ایران به تازگی پیدا شده و بیش از یک سده عمر ندارد. در اواسط دورهٔ قاجار که رابطهٔ ما با مغرب‌زمین زیاد شد، و بعضی دانشجویان ما به کشورهای اروپائی رفتند و بازآمدند، رُمان و نمایشنامه به اسلوب غربی اما با محتوای بومی سربرآورد و علاقه‌مندان بسیار یافت. این رُمانها در نیمهٔ

نخست سدهٔ سیزدهم هجری (۱۲۶۰ به بعد) به‌ظهور رسید. کشور دچار آشفتگی و غلیان بود، دربار قاجار به خواستهای مردم بی‌اعتنائی می‌کرد و شایستگی ادارهٔ کشور را نداشت. دولتهای اروپائی و به‌ویژه روس و انگلیس منابع مادی و معنوی ما را به غارت می‌بردند و هر روز بر اجحاف و زورگوئی خود می‌افزودند. جنگ جهانی نخست درگرفت و ملت ما را که ناخواسته به دام آن افتاده بود، در لهیب خود سوخت. نبرد مشروطه‌طلبان بر ضد دربار فاسد قاجار و تسلط بیگانگان هر روز بعد تازه‌ای می‌گرفت و قیامهای ملی ـ دینی به روی صحنه می‌آمد و سرکوب می‌شد و باز با حدّت بیشتر از گوشه‌ای دیگر سر برمی‌آورد. در چنین فضائی است که رُمان تاریخی بوجود آمد.

رُمان تاریخی ما طبعاً به گذشته می‌پرداخت. دربار قاجار به‌رغم ناتوانی خود ممیزی شدید بر افکار و نوشته‌ها اعمال می‌کرد. از این‌رو نویسندگان ما صحنهٔ حوادث را در ایران کهن یا در دورهٔ حکمرانی ترکان و مغولان می‌گذاشتند و در پی احراز هویت ملی و دینی خود بودند. اینان می‌کوشیدند با یاد کردن دوران پرعظمت گذشته و شرح کردار پهلوانی، شوری در خواننده برانگیزند و او را برای شرکت در مبارزه و احراز هویت ملی آماده سازند. مهمترین این رُمان‌ها در سال‌های ۱۲۸۸ به بعد پدید می‌آید و از این جمله است:

شمس و طغرا (۱۲۸۸) محمدباقر میرزا خسروی، عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش (۱۲۹۷) شیخ موسی کبودر آهنگی، داستان باستان یا سرگذشت کورش (۱۲۶۰) میرزا حسن خان بدیع، دام‌گستران یا انتخامخواهان مزدک (۱۲۹۹)، داستان مانی نقاش (۱۳۰۵) صنعتی‌زادهٔ کرمانی...

البته پیش از اینها دو رُمان فارسی دیگر در خور توجه است یکی «حاجی بابا» نوشتهٔ جیمز موریه ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی است و دیگری ستارگان فریب‌خورده یا حکایت یوسف‌شاه (۱۲۱۶) نوشتهٔ آخوندزاده ترجمهٔ میرزا

جعفر قرچه‌داغی که هر دو رُمانهای اجتماعی با ساختار نقلی طولی هستند ممکن است گفته شود که حاجی‌بابا گرچه مربوط به شخصی ایرانی و خلق و خوی ایرانیان است ولی آن را فردی انگلیسی نوشته است و قصه‌ای ایرانی بشمار نمی‌آید. اما این داوری وجهی ندارد زیرا میرزا حبیب اصفهانی از قصهٔ نویسنده‌ای بیگانه، قصه‌ای بومی و از اثری استعماری اثری ضداستعماری پدید آورده است و شیوهٔ نویسندگی او چنان جزالت و فصاحتی دارد که اصل اثر را زیر شعاع روانی زیبائی خود قرار داده است و نیز باید دانست که در تکوین رُمان فارسی سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیگ (۱۲۴۷) زین‌العابدین مراغه‌ای، کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی (۱۲۷۱)، مسالک‌المحسنین (۱۲۸۳)... نیز تأثیر بسیار داشته‌اند.

با روی کار آمدن رضاشاه (۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰) و بسط قدرت مرکزی در ایالات و ولایات و تأسیس اداره‌های جدید و ظهور دیوان‌سالاری شبه‌اروپائی... افزوده بر تشبه به زندگی غربی... شمار تحصیل‌کردگان و خوانندگان روزنامه و کتاب زیاد می‌شود، وسائل جدید مانند تلگراف، ماشین، دستگاه حبس صوت (به‌طور عمده هیز مستروایس)، و بعدها رادیو و سینما... نخست در تهران و سپس در شهرهای بزرگ کشور به راه می‌افتد. این دگرگونی‌های اقتصادی در دگرگونی‌های روحی و عاطفی نیز اثر می‌کند و علاقه‌مندان به رُمان، تئاتر، رادیو، روزنامه، سینما زیاد می‌شوند. قصه و شعر آئینهٔ نیازها و مطالبات جدید می‌شود. نوشته‌های دهخدا (چرند پرند)، جمال‌زاده (یکی بود یکی نبود)، علی دشتی (ایام محبس)... که از مسائل جدید سخن می‌گویند و انتقادی هستند بر استبداد حاکمان و خرافه‌ها و عقب‌افتاده‌ها، بازارگرمی پیدا می‌کنند. از رُمان این دوره، ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰، ال تهران مخوف (۱۳۰۳) مشفق کاظمی و جلد دو آن: یادگار یک شب (۱۳۰۵)، زیبا (۱۳۰۷ و ۱۳۰۹) محمد حجازی، زنده به گور (۱۳۰۹) صادق هدایت نام

می‌توان برد. البته داستانهای بلند معمولی و روزنامه‌ای نیز در این دهه نوشته شده اما آنها را اثر هنری نمی‌توان شمرد. بنابراین در مدت یک دهه ما سه قصهٔ بلند (Novel) داشته‌ایم و این حکایت، از این دارد که ممیزی رضاشاهی به‌آسانی به رُمان‌نویسان اجازهٔ خلق وچاپ اثری هنری ـ اجتماعی نمی‌داده است.

در سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ به موازات چیرگی بیشتر حاکمیت رضاشاهی، فعالیتهای اجتماعی کامتی می‌گیرد یا زیرزمینی می‌شود. رُمانهای مهم این دوره عبارتند از: درتلاش معاش (۱۳۱۲)، تفریحات شب (۱۳۱۱) محمد مسعود، جنایات بشر (۱۳۱۳) ربیع انصاری، بوف‌کور (۱۳۱۵) صادق هدایت، من هم گریه کرده‌ام (۱۳۱۲) جهانگیر جلیلی... در این دهه گرایش به رُمانتی سیسم نیز زیاد می‌شود و نوشته‌های عباس خلیلی و سعید نفیسی در آغاز آن و رُمانهای حسین‌قلی مستعان و حجازی در پایان آن، نماینده این گرایش است. از لحاظ نشان دادن روحیهٔ رُمانتیک، رُمان فرنگیس (۱۳۱۰) به سبک نامه‌نگاری نوشتهٔ سعید نفیسی در خور توجه است.

دههٔ ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ همزمان است با فروریزی حاکمیت رضاشاهی، ورود نیروهای متفقین به ایران، قحطی و شیوع بیماری، آزادی احزاب و روزنامه‌ها و ورود بیشتر افکار متفکران غربی و گسترش بیشتر شعر جدید و رُمان. فتنه (۱۳۲۲) نوشتهٔ علی دشتی، حاجی‌آقا (۱۳۲۴) صادق هدایت، ماریتا، یا در دیار بیماران، عبدالحسین میکده (۱۳۲۳)، پنجاه و سه نفر (۱۳۲۱) بزرگ علوی، صحرای محشر (۱۳۲۶) دارالمجانین (۱۳۲۲) محمدعلی جمال‌زاده... محصول این دوره‌اند و نیز گل‌هائی که در جهنم می‌روید (۱۳۲۱)، بهار عمر (۱۳۲۴) محمد مسعود.

در دههٔ ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ رُمان‌نویسی ما جهشی بزرگ دارد. برخی از

رُمانهای این دوره مبارزه جویانه و حماسی است و برخی به شرح نومیدی و شکست (پس از کودتای مرداد ماه ۱۳۳۲) می‌پردازد و از این جمله است: چشمهایش (۱۳۳۱) بزرگ علوی، نیمه‌راه بهشت (۱۳۳۱)، آتش‌های نهفته (۱۳۳۹) سعید نفیسی، سرگذشت کندوها (۱۳۳۷) مدیر مدرسه (۱۳۳۷) جلال‌آل احمد، توپ مرواری (نوشته شده در اواخر دههٔ ۲۰ و انتشار قسمتی از آن در روزنامه آتشبار انجوی شیرازی در ۱۳۳۱) دختر رعیت، م.ا.به‌آذین و...

در دههٔ ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ رُمانهای متنوع‌تری نوشته می‌شود: نون و القلم (۱۳۴۰) آل‌احمد، سووشون (۱۳۴۶) سیمین دانشور، شوهر آهوخانم (۱۳۴۵) علی‌محمد افغانی، ملکوت (۱۳۴۰)بهرام صادقی تنگسیر (۱۳۴۶)، سنگ صبور (۱۳۴۵) صادق چوبک، نفرین زمین (۱۳۴۶) جلال‌آل‌احمد، شاهزاده احتجاب (۱۳۴۷) هوشنگ گلشیری، ترس و لرز (۱۳۴۶) غلامحسین ساعدی و... در این دوره داستان کوتاه‌نویسی نیز بسط خوبی پیدا می‌کند و بسیار می‌بالد. از قدیمی‌ها آل‌احمد و گلستان هنوز در صحنه‌اند و آثار دو نویسندهٔ تازه‌نفس: بهرام صادقی و غلامحسین ساعدی بر کم و کیف کار می‌افزاید.

در دهه ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰ نخست نومیدی و درون‌گرائی حاکم است و سپس باخیزش انقلابی رویاروی می‌شویم. رُمانهای این دوره نیز مهم هستند. اسرار گنج درهٔ جنی (۱۳۵۳) ابراهیم گلستان، دائی‌جان ناپلئون (۱۳۵۱) ساشاءاللّه‌خان در دربار هارون‌الرشید (چاپ نخست در ۱۳۳۷ در مجلهٔ اطلاعات جوانان، چاپ دوم در ۱۳۵۰ در مجلهٔ فردوسی، چاپ مستقل، ۱۳۵۵) ایرج پزشکزاد، کلیدر (جلد اول و دوم ۱۳۵۷) دولت‌آبادی، سایه‌های گذشته (۱۳۵۸) رحیم نامور، همسایه‌ها (۱۳۵۰) و داستان یک شهر (۱۳۶۰)

احمد محمود، جای خالی سلوچ (۱۳۵۶) دولت‌آبادی، برهٔ گمشدهٔ راعی (۱۳۵۶) هوشنگ گلشیری.

در دهه ۶۰ تا ۷۰ بر کمیت رُمانها باز افزوده می‌شود و شمار آن به قدری زیاد است که اگر بخواهیم از همه نام ببریم مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود. به هرحال مهم‌ترین آنها عبارتند از:

روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده سه جلد (۱۳۶۹ تا ۱۳۷۹) دولت آبادی، سمفونی مردگان (۱۳۶۸) عباس معروفی، طوبا و معنای شب (۱۳۶۸) شهر نوش پارسی‌پور، رازهای سرزمین من (۱۳۶۴) رضا براهنی، اهل غرق (۱۳۶۸) منیرو روانی‌پور، خانهٔ ادریسی‌ها (۱۳۷۰) غزالهٔ علیزاده، ثریا در اغما، درد سیاوش، زمستان ۶۲، اسماعیل فصیح، باغ بلور (۱۳۶۵) محسن مخملباف، سفر کسرا، گاوخونی جعفر مدرس صادقی، شب ظلمانی یلدا، رضا جولائی، تالار آئینه، امیرحسن چهل‌تن... گسترش رُمان‌های دینی در این دهه نیز چشمگیر است و از بین آنها از: سالهای بنفش (ابراهیم حسن‌بیگی)، ترکه‌های درخت آلبالو (اکبر خلیلی) مخلوق (فیروز زنوزی جلالی) خشم و عصیان (حسن خادم)، لیلی بهانهٔ ناگزیر (حسن فرهنگی) و گلاب‌خانم (قاسمعلی فراست) می‌توان نام برد.

از آغاز دههٔ ۱۳۷۰ تاکنون ادامه رُمان‌نویسی دههٔ ۶۰ را می‌بینیم: سالهای ابری (۱۳۷۰) علی اشرف درویشیان، مدار صفر درجه (۱۳۷۰) احمد محمود، گورمتان غریبان (۱۳۷۲) ابراهیم یونسی، نقش پنهان (۱۳۷۰) باورهای خیس یک مرده (۱۳۷۶) محمد محمدعلی، نوشدارو (۱۳۷۰) علی مؤذنی، بامداد خمار (۱۳۷۴) فتانهٔ حاج‌سیدجوادی، فرار فروهر (۱۳۷۲) اسماعیل فصیح، توپچنار (۱۳۷۱) انسیه‌شاه حسینی، سوءقصد به ذات

همیونی (۱۳۷۴) رضا جولائی، طبل آتش (۱۳۷۰) علی‌اصغر شیرزادی، گیسو، قاضی ربیحاوی (۱۳۷۲) آزاده‌خانم و نویسنده‌اش (۱۳۷۶) رضا براهنی، عرض حال (۱۳۷۶) جعفر مدرسی صادقی، دل دلدادگی (۱۳۷۷) شهریار مندنی‌پور، دعا برای آرمن (۱۳۷۷) ابراهیم یونسی.

در دهه ۵۰ و سپس در دههٔ ۶۰ هم ادب مبارزه‌ای و انقلابی بسط پیدا می‌کند و هم نمودی تازه به نام ادب دینی و جنگ و تجلیل شهادت ظهور می‌یابد. مبارزهٔ دینی که در دهه ۴۰ چارچوب سیاسی ویژهٔ خود را یافته و در دههٔ ۵۰ اوج بسیار گرفت، خواهان زبان و بیان و قصه‌های خود بود. البته قسمی مبارزهٔ سیاسی ـ دینی و تجلیل شهادت و شعائر دینی در آثار آخرین آل‌احمد و در سووشون دانشور هست اما نظری که در پس‌پشت این آثار دیده می‌شود عاطفی است نه مناسکی. اما در آثار اولیهٔ محسن مخملباف و در قصه‌های سیدمهدی شجاعی، راضیه تجار، زهرا زواریان، فیروز زنوزی جلالی، منیژهٔ آرمین، محمود اسعدی، حسن‌بیگی... جهان‌نگری دینی و نظریهٔ تجلیل شهادت و مراسم عبادی اصل است و روایت به دور این محور و اصل می‌چرخد. رُمانهایی که این نویسندگان نوشته‌اند سرشار از التهاب و حسّ دینی است و غالباً به وصف رویدادها و مبارزه‌های دینی و جنگ اختصاص یافته است. در این زمینه از رُمانهای زیر نام می‌توان برد:

ریشه در اعماق، سالهای بنفش (ابراهیم حسن‌بیگی)، گلاب خانم، نخلهای بی‌مر (قاسمعلی فراست)، سالهای عشق و جنگ (حسین فتاحی)، ترکه‌های درخت آلبالو (اکبر خلیلی)

سال بنفش (۱۳۷۴) داستان جوانی است اهل ترکمن‌صحرا که مجذوب گفتار یک روحانی تبعیدی می‌شود و به تدریج به مراتب ایمانی و پذیرش جهاد دینی وقوف پیدا می‌کند. به تهران می‌آید و به تحصیل خود در دانشکده ادامه می‌دهد و با دختری دانشجو آشنا می‌شود و او را نیز به میدان مبارزهٔ

ایمانی سوق می‌دهد سپس به زندان می‌افتد. هادی معنوی او نیز زندانی می‌شود و به شهادت می‌رسد و در همهٔ این احوال قهرمان داستان باگروه خود در سارزه دینی و جدال با هواهای نفسانی پای می‌فشارد و آگاهی‌های دینی او روز به روز زیادتر می‌شود. زندان و شکنجه برای او نردبامی است که وی را به دیدار خدا می‌برد.

«گلاب‌خانم» (۱۳۷۴) داستان مبارزی است به نام موسی که به جبههٔ جنگ رفته و به سبب دشواری‌های عملیات نبرد در مراسم عقدکنان خود با دختردائیش گلاب‌خانم حاضر نمی‌شود. گلاب خانم تنها می‌ماند و مضطرب می‌شود و وضعی مشابه خواهرش گلی پیدا می‌کند. رسول، نامزد گلی نیز به جبههٔ جنوب جنگ رفته و شیمیائی شده و بیمار است و از عروسی با گلی تن می‌زند. موسی در جبههٔ جنوب به سختی مجروح می‌شود و او را برای درمان به بیمارستانی در تهران می‌آورند. موسی ایام سختی را می‌گذراند، برخورد ترکش به چهره و فک او چهره‌اش را به صورتی ترسناک درآورده به‌طوری که دیگران به‌ویژه کودکان از او در هراس می‌شوند و می‌گریزند. اکنون دغدغهٔ خاطر او این است که چطور با پدر، مادر، خواهر و نامزدش روباروی گردد؟ این گره داستان است ولی این گره با لطف و خوبی گلاب گشوده می‌گردد و مومی با زندگانی و نامزدش آشتی می‌کند.

در رُمان درخت آلبالو (۱۳۶۸) اکبر خلیلی هم جدال دو نسل را می‌بینیم و هم تحلیل مبارزه و شهادت را. قصه، قصهٔ سرهنگ حمید مدنی افسر نظام‌پیشین است. او نخست در برابر انقلاب می‌ایستد و سپس به آن می‌پیوندد. در این داستانها به جز وصف عملیات جنگی و اصوات لرزه‌آور توپ و تانک و دود و غبار و شعله‌های آتش و فداکاری رزمندگان خودی، اوصاف دیگری نیز هست، در سثل در داستان «فقط به زمین نگاه کن» (۱۳۷۲) محمدرضا کاتب، افسر عراقی به اسیران ایرانی سخت می‌گیرد، آنها را بازجوئی و شکنجه

می‌کند. او در بازجوئی‌های خود به اسیران تأکید دارد فقط زمین را نگاه کنند و به صورت او خیره نشوند.

گفت‌وگوی افسر عراقی و اسیران، سیر داستان را پیش می‌برد و خواننده با خشونت افسر که ناشی از عقده‌های اوست آشنا می‌شود. در این میان یکی از اسیران ـ که نوجوان بی‌باکی است ـ افسر را دست می‌اندازد:

ـ گفتی چند سالته؟

ـ همین الان گفتم.

ـ یادم رفت آخه.

(هفده...

ـ یه دقیقه پیش گفتی شانزده سالته که...

ـ تو که یادت رفته بود!(۲۳)

افسر عراقی در گفت و گو با اسیری دیگر از او می‌خواهد به سبب دریافت دستمال کاغذی سپاسگزاری کند.

اسیر: از دستمال کاغذیتون تشکر می‌کنم.

افسر: اگه از خودم هم تشکر می‌کردی باز عیبی نداشت.(۱۷)

عیب داستان در این است که هم افسر عراقی و هم اسیران ایرانی به ظرائف کلام فارسی و سایه‌روشن و سویه‌های ایهام‌دار آن پی می‌برند و با حاضرجوابی‌های خود یکدیگر را دست می‌اندازند و این چگونگی چون در قصه مکرر می‌شود، لطف و جاذبهٔ خود را از دست می‌دهد.

یکی از بهترین این نوع رُمانها داستان «جنگی بود جنگی نبود» مجید قیصری است و آن داستان نوجوانی است با روحیه و شاد که به جبههٔ جنگ می‌رود و با تلخی‌ها و شیرینی‌های بسیار رویاروی می‌گردد و در بازگشت این همه را در قصه‌ای که بیشتر سر به مطایبه می‌زند روایت می‌کند امّا از نظر وحشت جنگ و شرح عملیات رزمی، رُمان «سفر به گرای ۲۷۰» دهقان، از

دیگر این نوع قصه‌ها توفیق بیشتری دارد چرا که در بیشتر صفحه‌های آن صحنه‌های رزم و کردار رزم‌آوران دوطرف با دقت و صحّت بیشتری به روایت داستانی درآمده است.

در این داستانها و در قصه‌هائی مانند «چشم‌های قهرمان باز است» احسان طبری و داستانهای مبارزه‌جویانهٔ دههٔ ۳۰ و سپس دههٔ ۵۰ هیجان و شور زیادی موجود است اما به دلیل حاکمیت مونولوژیسم بر قصه‌ها، ساختار آنها آسیب دیده است همین نقص را دارد رُمان نفرین‌زمین آل‌احمد که طرح داستانی آن برحسب نظرگاه نویسنده جهت معین و از پیش‌اندیشیده پیدا می‌کند و آن را به صورت «قصه عقاید» درمی‌آورد. اشخاص این داستان مدیر مدرسه، درویش، بی‌بی، مالک روستا و پسر او و کدخدا همه یک‌طور حرف می‌زنند و همه غم از دست رفتن فرادهش‌ها را می‌خورند و از حضور ابزار جدید و مناسبات تازه، ناخشنود هستند. این نویسندگان از قصه اهرمی می‌سازند برای مبارزه و بیان عقاید و در نتیجه ادبیت متن زیر شعاع نظرگاه نویسنده قرار می‌گیرد. از سوی دیگر در این داستانها دوگونه انسان پا به میدان می‌گذارند؛ انسان خوب و انسان بد و نظرگاه نویسندگاه قرقگاهی می‌سازد که تحول افراد را مانع می‌آید، و سیاست را در جائی می‌نشاند که ظرائف هنری کمتر سجال خودنمائی پیدا می‌کند و در برخی موارد مسائلی درونی و روان‌شناختی، مسیر وقایع را معین می‌سازد.

در این مجموعهٔ گویا در حدود دویست سیصد جلدی رُمان فارسی چه مسائلی طرح می‌شود، اوج و فرود آن کجاست؟ بهترین آنها کدامست؟ تصاویر، فضاسازی، گفت وگوها و محتوای آنها چه اهمیت تاریخی، اجتماعی و زیباشناختی دارد؟

ورود به پاسخ به این پرسش‌ها و پرسش‌های مشابه مستلزم نگارش رساله‌ای است و به این سبب جز به اختصار در این مجال سخن نمی‌توان

گفت. از سوی دیگر استقبال عامه نیز خود مسأله‌ای است. تا آنجاکه به حدس وگمان یا بر اساس شمارهٔ نسخه‌های چاپی می‌توان گفت رُمانهای زیر از جهت فروش گوی سبقت از دیگر رُمانها ربوده است: بوف‌کور، سووشون، کلیدر، همسایه‌ها، مدار صفر درجه، جای خالی سلوچ، ثریا در اغما، زمستان ۶۲، چشمهایش، ممفونی مردگان، دائی‌جان‌ناپلئون، سنگ صبور، بامداد خمار، شازده احتجاب، شوهر آهوخانم، زیبا، که نویسندگان آنها به ترتیب عبارتند از: هدایت، دانشور، دولت‌آبادی، احمد محمود، دولت‌آبادی، اسماعیل فصیح، علوی، سمرقندی، پزشکزاد، چوبک، حاج‌سیدجوادی، گلشیری، افغانی و محمد حجازی. برخی از این رُمانها واقع‌گرایانه (همسایه‌ها، کلیدر...) و برخی درون‌گرایانه هستند (مانند بوف‌کور)، به این معنا که نویسندگانی مانند جمال‌زاده، احمد محمود، دولت‌آبادی، و درویشیان به روابط برونی، تحول اجتماعی و مناسبات اقتصادی توجه دارند و بعضی دیگر به روابط درونی و عواطف سرکوفته و تصاویر دنیای دانستگی و بعضی نیز ترکیبی از این دو را ارائه می‌دهند.

از سال ۱۳۲۰ تاکودتای مردادماه ۱۳۳۲ با افت و خیزهائی، گرایش غالب در حوزهٔ داستان‌نویسی [و شعر و نمایشنامه] با رئالیسم و رئالیسم اجتماعی است. البته در این دوره نویسندگان رسمی مانند علی دشتی، محمد حجازی سرگرم نوشتن داستانهای عشقی و اخلاقی هستند و روی هم رفته مطالبی می‌نویسند که در جهت خواست دستگاه حاکم است و نیز نویسندگانی مانند شیرازپور پرتو، جعفر شریعتمداری (نویسندهٔ کعبه، باغ، لوحه...) و پرتو اعظم و نوری... قسمی مضامین عرفانی یا فرویدی را به جامهٔ قصه درمی‌آورند، اما چوبک، آل‌احمد، علوی، به‌آذین، به جنگ رسوم عتیق و مبارزه با گرایشهای رسمی می‌روند. ورق‌پاره‌های زندان، حاجی‌آقا، چشمهایش ـ در یکی از سطوح خود ـ دختر رعیت، مدیر مدرسه، گاوارهبان، همسایه‌ها در حوزهٔ

ادبیات سیاسی قرار می‌گیرند. در این رُمانها اشخاصی را می‌بینیم که به نوعی در تعارض با حاکمیت شاه یا در تعارض با گروه‌های مخالفند، به‌علت مبارزه به زندان می‌افتند و آرمانخواه‌اند. نویسندگان این نوع ادبی بـه روابط آدم‌هـا، گروه‌ها و نحوهٔ عمل نهادهای اجتماعی و مناسبات خانواده، تـعارض پدر و پسر و فقر و تحقیر اجتماعی نظر دوخته‌اند و البته گرایش‌های آرمـانخواهـی ایشـان نیز خالی از قسمی تمایل رُمانتیک و قهرمان‌سازی نیست. کسانی مانند ماکان چشمهایش و گل‌محمد کـلیدر و خـالد هـمسایه‌ها و جـوان خشـمگین «مدیر مدرسه» کـه بـه نـظام آموزشی آن دوره مـعترض است... هـمه وجـه مشترکی دارند. این وجه مشـترک مبارزهٔ مستقیم و نامستقیم بـا حـاکـمیت آن زمان است. نویسنده در این‌جا می‌کوشد مبارزی از مبارزان را گلچین کند و او را در رویارویی با قدرت رسمی یا گروه مـخالف قـراردهـد. الگـوی کـار ایـن نویسندگان از آثاری مانند مادر گورکی و پاشنهٔ آهنین جک‌لندن و از این قبیل برداشته شده است و زبان آهنگ کلامشان حماسی است. این لحن و آهـنگ حماسی در رُمانهائی مانند بـوف‌کور، آئینه‌های دردار، بـاورهای خـیس یک مرده... بدل به آهنگی تراژیک یا طـنزآمیز مـی‌شـود امـا بـا ایـن هـمه چـالش موجود در آن محو نمی‌گردد. در هردو نوع داستان، چالش و اعتراض هست و همراه با چالش، تصویر و استهزاء باورها و خرافه‌های حاکم بر افکار مردم به پیش‌نما می‌آید، در زمینه اخیر تـوپ مـرواری صـادق هـدایت ـکـه بـازیهای تصویری و استهزائی و حتی گروتـسک در آن، جای نمایانی دارد ـنمونهٔ بارزی است. ما گرایش به جدال را حتی در «آئینه‌های دردار» که می‌خواسته رُمـانی مدرن باشـد نیز می‌بینیم. در این رُمان «طاهر» را داریـم کـه در مـبارزه از پـای درآمده و از او یک زن و دو فرزند باقی مانده. شخص دیگر آن ابراهیم است که می‌خواهد چگونگی‌های یک شکست اجتماعی را اکتشاف کـند امـا ایـن ماجرا درون ماجرائی دیگر گنجانده مـی‌شود، و آن داسـتان ابـراهـیم و صـنم

بانوست. عروس دوران کودکی ابراهیم که همسر سعید ایمانی ثروتمند و کارمند ساواک می‌شود و مدتی بعد نیز ابراهیم، مینا بیوهٔ طاهر را به زنی می‌گیرد. ماجرای سوم سفر ابراهیم به کشورهای اروپائی و دیدار او با صنم‌بانوست که اکنون از شوهرش جدا شده و دربارهٔ ادبیات معاصر ایران پژوهش می‌کند. هدف نویسنده این است که در رُمانی با ساختار مارگونه و پیچاپیچ، پریشانی و گمگشتگی روشنفکران را تصویر کند. از دیدگاه او جماعت روشنفکر: «خواسته بودند دنیا را عوض کنند اما دنیا همان شده بود که بود و حالا در این شهر و آن شهر در خانه‌های یک یا حداکثر دو اتاقه، گاهی حتی با زن و بچه زندگی می‌کردند با ماهانه‌ای که سرمایه‌داری مقررکرده بود.(۱۶)

ماجراهای این قصه به‌طور طولی روایت نمی‌شود و به‌نظر می‌رسد که نویسنده به عمد ماجراها را درهم آمیخته است و داستان در داستان و سفرنامه در داستان را درنظر داشته اما در واقع داستان مجموعه‌ای است از ساختهائی روائی ساده و تصویری مصنوع که گرچه متوازن و متقارن‌اند غموض رُمان مدرن را ندارند و در پس‌پشت همهٔ ماجراها نگارنده در مقام دانای کل حضور دارد:

چند روز بعد را همه‌اش به گشت و گذار و دید و بازدید گذراند. صبح به موزهٔ «اورسی» رفت و بعد از ظهر از «پانتئون» دیدن کرد. مجسمهٔ ولتر انگار خودش بود. اینجا، چه آدم‌هائی پشت‌نامی بر سنگ خفته بودند.(۴۰)

روایتی از این دست را فقط دانستگی بدوی می‌تواند بنویسد. به مشاهدهٔ فردی روستائی مانند که در مثل روزی گذارش به یک شهر بزرگ امروز بیفتد و نگاهش منحصراً در سطح اشیاء و افکار بلغزد. با این همه در جای جای کتاب، حس چالش و اعتراض را می‌بینیم گو این که نویسنده بی‌توجه به عوامل عمده، علت شکست را به پای جماعت روشنفکر می‌نویسد و البته به نحوی

منفی از آنچه پیش آمده است انتقاد می‌کند.

این انتقاد در سمفونی مردگان، سال بلوا، طوبا و معنای شب ملموس‌تر و محسوس‌تر است. در مثل در سمفونی مردگان، آیدین ـ یک روشنفکر معترض ـ در جدال با پدر و رسم‌های نادرست از پای درمی‌آید و آیدا ـ خواهر حساس او ـ خودسوزی می‌کند. اما وصف مبارزه‌های سیاسی را از نویسندگی مانند درویشیان، احمدمحمود، منصور یاقوتی، محمود دولت‌آبادی باید شنید. به‌ویژه رُمان «سال‌های ابری» درویشیان که فقر و مبارزهٔ سه نسل از خانواده‌ای روستائی کرمانشاهی را وصف می‌کند، صریح و روایتی واقع‌گرایانه و تند و بی‌پرواست و همین‌طور است قصهٔ کوتاه «گیله مرد» بزرگ علوی، و رُمان موریانهٔ او، «حاجی‌آقا»ی هدایت، «تنگسیر» صادق چوبک، «چراغی بر فراز مادیان‌کوه» منصور یاقوتی و تا حدودی «نقش پنهان» محمد محمدعلی و «جزیرهٔ سرگردانی» سیمین دانشور و «سوءقصد به ذات همایونی» رضا جولائی.

در زمینهٔ نوع داستانی سورئال، واقع‌گریز و روان‌شناختی نُدرن، نویسندگانی مانند کافکا، ادگار آلن‌پو، بکت... در اروپا و آمریکا به‌صورت نمونه درآمدند. بوف‌کور هدایت نیز در این سطح در خور مطالعه است. به نام آثاری مانند زنده به گور، سه قطره خون، بوف کور یا قصر، اردوگاه محکومین یا طوبا و معنای شب، ملکوت، یکلیا و تنهائی او به نحوی بازگوکنندهٔ این واقعیت است که ما در دورهٔ اختناق یا در عصر شب به سر می‌بریم. در این آثار نگاه به زاویه‌های وحشتناک، تاریک و هراس‌آور هستی بی‌سبب نیست. با این نگاه واژگونه شدن قضایا را می‌بینیم و مشاهده می‌کنیم که شخص داستانی در معرض آذرخش تهدیدها و تزلزل‌های اجتماعی است.

در این آثار رُمانتی‌سیسم انقلابی بلکه روحیهٔ رُمانتیک، مالیخولیا و اندوه جهان را مشاهده‌گر می‌شویم. رنج خورشید انگیخته واژگان شعری پل سلان

(P.Celan) که همان مصیبت زیر آفتاب عهد عتیق است و اندوه جهان Schmerz رُمانتیک‌های آلمانی، نوعی تعارض با واقعیت و سیر جاری روز دارد و از عصیان بر ضد اکنون و اینجا و فراروند تاریخی سرچشمه می‌گیرد. در این عرصه به گفتهٔ آرنولد هاوزر «احساس بی‌خانمانی و انزوا و ستیزه با هنجارهای اجتماعی» احساس اصلی هنرمند می‌شود. به گفتهٔ مالکلم کاولی رُمان هنری، رُمانی که چنین احساسی را بیان می‌کند، دو شخصیت عمدهٔ ستیزه‌گر دارد: هنرمند و دنیا. هنرمند که نقاش و موسیقی‌دان، معمار و قصه‌نویس است و شخص عمدهٔ داستان می‌شود، المثنای خود نویسنده است مانند استیفن در رُمان «تصویر هنرمند در جوانی» که معرّف جویس جوان است و خانم رمزی در «فانوس دریائی» که روحیه و شخصیت ویرجینیا وولف را به نمایش درمی‌آورد. گاهی شخص عمدهٔ این قسم رُمان در مقام هنرآفرین ناسازگار با جامعه پیروز می‌شود ولی رُمان‌نویس بیشتر میل دارد تصویرگر شکست او باشد. در جامعهٔ نابسامان قرار نیست هنرمند قدر بیند و بر صدر نشیند. او محکوم به انزوا و شکست است و با زبانی حرف می‌زند که دیگران نمی‌فهمند. راوی بوف‌کور می‌گوید: «آیا این مردمی که شبیه من هستند... برای گول‌زدن من نیستند. آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره‌کردن من بوجود آمده‌اند؟»

به‌تقریب شصت‌سال بعد رُمان پیکر فرهاد (۱۳۷۴) عباس معروفی نوشته و به چاپ می‌رسد که با تأثیرپذیری از بوف‌کور و «آشنائی با صادق هدایت»م. ف. فرزانه شکل گرفته است اما در اینجا این زن کتاب بوف‌کور است که اکنون به حرف آمده و در خواب و بیداری دست از سر نویسنده برنمی‌دارد. (۱۵۰)

در پیکر فرهاد راوی نه نویسندهٔ مرد بلکه دختر نقاشی شدهٔ روی جلد قلمدان است:

ما گمشدگان بی‌قایق، ما بچه محصل‌های سر به راه، ما بلدرچین‌های

خیس شده، از داس برزگر می‌ترسیم. ما گناهی نداریم. بی‌پناه مانده‌ایم... باران تند می‌بارد و من سردم است، هیچ‌کس نبود. اتاق بوی مرگ می‌داد. بوی جسد باد کرده در چمدانی که بر دوش یک زن مانده بود.(۱۴۴)

در «باورهای خیس یک مرده» نوشتهٔ محمد محمدعلی نیز روایت در دو سطح جریان دارد. در سطح واقعی آقای ناصر صبوری که گویا از سلالهٔ شاهزادگان منقرض شدهٔ قاجار است، سرپرست خانه‌سازی گروهی از کارمند اداره‌ای می‌شود و پس از این‌که با مشکل بی‌آبی مواجه می‌گردد، از یکی از مقنی‌باشی‌های قدیمی که در چاهی سرگرم ریاضت است کمک می‌طلبد. مقنی‌باشی با شگردهای قدیمی چاهی حفر می‌کند که مرتبط به قناتی کهن است و سپس ادارهٔ کارها را در دست می‌گیرد و ساکنان خانه‌های نو ساخته را به خدمت خود می‌آورد. در سطح دیگر قصه، ناصر صبوری در شبکه‌ای از کابوس و رؤیا گرفتار می‌آید. کتابی قدیمی از پدرش به وساطت مادرش به او می‌رسد که با زبان رمز برخی حوادث آینده را پیشگویی کرده است. او «رؤیابین» است و در یکی از رؤیت‌های خود پدرش را می‌بیند:

آن‌جا درشکه‌ای دو اسبه منتظرم بود. اسبها در آن‌شب باران ریز، سم بر بخار دهان خود می‌کوبیدند؟ یا بر خاطرهٔ جوال‌کاه او یونجه که در باران گل و لای به‌چشم نمی‌آمد... سایبان چرمی درشکه پس‌رفته بود و من خود را درون اتاقک می‌دیدم. در پرتو نور لرزان یک شمع بزرگ کافوری که در هوا استوار شده بود، خود را در صورت پدرم می‌دیدم. در نی‌نی چشمها... انگار که قطره‌های باران از منفذهای ناپیدای کاسهٔ سرم می‌جوشید و روی چهره و آبخور سبیل جوگندمی پدرم روان می‌شد. به یک نظر خود را نوجوانی پیر شده می‌دیدم که در مقابل پدرش ذوق‌زده ایستاده است. (۱۱۸ و ۱۱۹)

در رُمانهای درون‌گرایانهٔ ماگونه‌ای مکاشفه نیز هست که در آثار جعفر مدرس صادقی (در گاوخونی) و در «آداب زمینی» منصور کوشان و در «خشم

و عصیان» و «باغ‌های مرمر» حسن خادم و در «رازهای سرزمین من» براهنی... دیده می‌شود. در «رازها» پیرمردی قدبلند در تهران نو در دورهٔ شاه به میان جمعیت می‌آید و فریاد می‌کشد:

روزی خواهد آمد که آسمان تیره و تار خواهد شد. خون در جویها روان خواهد شد. آن روز روز ظلمات خواهد بود. روز سرد سرد، روز یخبندان، هیچ‌چیز برای خوردن، آشامیدن و پوشیدن شما نخواهد بود. پدر به پسرش رحم نخواهد کرد. مادر دخترش را رد و انکار خواهد کرد. آدمها گوشت تن یکدیگر را خواهند خورد. (۱/۵۹۸)

شخص عمدهٔ «آداب زمینی» که به زندان افتاده، راهرو و سرزمین نور و روشنائی است امّا هرگز به آن نمی‌رسد. زاهد پیری او را تعقیب می‌کند و قوم را به هراس می‌آورد. در رؤیاهای خود چشمهای درخشان و مهربانی را می‌بیند و گمان می‌برد اگر آن صاحب چشمها و مهربانی‌ها او را بغل کند دیگر از وحشت نمی‌هراسد و می‌گوید: کابوس‌ها جزئی از وجودم‌اند. جزئی از زندگیم‌اند. (۴۲)

پناه بردن به دنیای ویژه یا به رؤیاهای فردی در سفر شب «بهمن شعله‌ور» و «شبک یک و شب دو» بهمن فرسی نیز هست که جداافتادگی و از خودبیگانه شدن افرادی از طبقهٔ متوسط مرفه را نشان می‌دهد.

کمبود آثار کمیک در حوزهٔ رُمان فارسی نشان می‌دهد نویسندگان ما مایهٔ چندانی با مطایبه‌گوئی ندارند. البته در بوف‌کور ـ و دیگر آثار هدایت ـ در آثار چوبک و اسماعیل فصیح... طنز یا ضحک هست اما جنبهٔ طرب‌انگیز ندارند. اما در آثار جمال‌زاده و پزشکزاد و ابوالقاسم پاینده و جعفر شهری و جواد مجابی... بذله‌گوئی و مطایبه می‌بینیم. در «صحرای محشر» و «دارالمجانین» جمال‌زاده صحنه‌های انتقادی مضحکی دیده می‌شود. اما آن رُمانی که ساختار

کمیک دارد «دائی‌جان ناپلئون» پزشکزاد است. سرجوخهٔ سابق نظام دورهٔ قاجار که دوستدار ناپلئون و بیزار از انگلیسی‌هاست، در توهمات خود، خود را سردار نبرد با قوای انگلیس می‌بیند و گمان می‌برد که نیروهای بیگانه در کمین او هستند و می‌خواهند همان بلائی را به سر او بیاورند که به سر ناپلئون آوردند. آقاجان پدر راوی قصه که با خواهر دائی‌جان ازدواج کرده و از جهت شأن اجتماعی از خانوادهٔ همسرش فروتر است از قمپز در کردن دائی‌جان ـ که فکر می‌کند به قصد کوچک‌کردن وی گفته می‌شود ـ خشمگین می‌شود و رودرروی برادر همسرش قرارمی‌گیرد و به قصد ضربه‌زدن بر او بر آتش توهّمات وی دامن می‌زند و او را به سوی دیوانگی می‌راند.

در قصهٔ «دکتر ریش» پاینده، راوی به‌واسطهٔ تصادف با اتومبیل، مجروح می‌شود و سر و کارش به پزشکی سودجو می‌افتد و چیزی نمانده است که به سبب «معالجهٔ دلسوزانهٔ» پزشک سودجو، پایش را نیز از دست بدهد. در این‌جا نویسنده این قسم اشخاص نادرست را با استهزاء و طنز گوشمال می‌دهد.

طنزنویسان ما از نقد ناروائی‌های اجتماعی، مفاسد اداری و کردار قدرتمندان نیز کوتاهی نکرده‌اند. جواد مجابی در «اهمیت حسن بودن» زندگانی فردی عادی را با خطوط استهزائی روایت می‌کند. حسن باربر، بیل‌زن، نظافت کار و کارگر فقیر و زحمت‌کشی است «در خانهٔ او کسی بی‌کار نیست. پسر بزرگش در دکان آهنگری نعل می‌سازد. پسر کوچکترش بلیط می‌فروشد. حسن خوشحال است که پسرش در خوشبختی مردم دخالت دارد. کوچکترین پسرش شیشه‌های خانهٔ مردم را می‌شکند. حسن می‌گوید این هم کاری است و پسرش را کتک می‌زند.»

آقای طبیعتی قهرمان قصهٔ «دیولاخ» در جهان ماشینی ستایش‌انگیز جدید! گرفتار آمده است. او شاعر، نقاش و دوستدار طبیعت است... (از

آشفتگی شهر) به باغی قدیمی پناه می‌برد ولی شهر مثل خزنده‌ای مهیب به سوی او و باغش راه می‌یابد و او را در محاصرهٔ عمارت‌های آسمانخراش قرار می‌دهد. برخی از صحنه‌های داستان‌های مجابی و دولت‌آبادی (ر.ک به روزگار سپری‌شده) جنبهٔ گروتسک دارد. طنزهای سیدمهدی شجاعی نیز به مُشکل‌های شهری امروز و جدال خانواده‌ها می‌پردازد و در این زمینه بازی‌های لفظی هوشمندانه و مطایبه‌های ظریف دارد.

مشکل‌ها و وصف سیمای زنان در نوشته‌های رُمان‌نویسان ما جای نمایانی دارد. از تهران مخوف تا بامداد خمار این مشکل‌ها را به‌طور ملموس و مجسم می‌بینیم. مهین در تهران مخوف حاضر نیست با پسر شاهزاده و ازدواجی مصلحتی کنار بیاید و فرخ را انتخاب می‌کند. در بامداد خمار، محبوبهٔ اشرافی نیز با سماجت با شاگرد نجاری ازدواج می‌کند و در آخرسر با دشواریهای فراوان و تحقیر شوهر و مادرشوهر رویاروی می‌شود و ناچار به خانهٔ پدر پناه می‌برد، در شوهر آهوخانم زنی وفادار و کوشا دچار هوو می‌شود و سیدمیران شوهرش او را می‌زند و می‌خواهد وی را از خانه بیرون کند. زری شخص عمدهٔ رُمان سووشون که همسر مالک معروف یوسف‌خان است مشکل دیگری پیدا می‌کند. یوسف با بیگانگان و عوامل آنها می‌جنگد و آنها او را می‌کشند و زری ناچار است به سوگ شوی بنشیند و دشواریهای زندگانی را یک تنه بر دوش گیرد. در جزیرهٔ سرگردانی، طوبا و معنای شب، باورهای خیس یک مرده، تالار آئینه، اهل غرق... زنانی را می‌بینیم که با کوشش و دلیری از پستوی خانه‌ها بیرون می‌آیند و در زندگانی اجتماعی شرکت مؤثر دارند. در حوض سلطون مخملباف و «نامه‌ها»ی علوی و نیز در موریانهٔ همین نویسنده، زنان فداکار و مبارزی را می‌بینیم که در مقابله با دشواریهای زندگانی خم به ابرو نمی‌آورند. در داستانهای دینی دههٔ ۶۰ زنانی را می‌بینیم که در انقلاب و جنگ فعالانه مشارکت دارند و حتی به زندان

می‌افتند و شکنجه می‌شوند.

سویهٔ منفی سیمای زن در برخی از آثار چوبک و در «سنگ صبور» او به‌ویژه با رنگی تند نقاشی شده، در اینجا بقلیس را داریم که محروم از ارضاء حوائج جنسی، دچار پیچ و تاب شهوات خویش است اما سیمای زنان در بیشتر رُمانهای فارسی به خوبی و زیبائی ترسیم شده. مرگان «جای خالی سلوچ» زن روستائی دلیری است که در غیاب شوهر نمی‌گذارد ساختار خانواده از هم بپاشد. «مانا» و «خانم جلالی» در «باورهای خیس...» به قسمی هوشیاری و کوشائی نشان می‌دهند که می‌توانند برای رفع دشواریهائی که مقنی‌باشی پیر بوجود آورده است پیشگام مردان شوند. چند تن از زنانی که در رُمانهای درهٔ جذامیان، نغمه در زنجیر و اشراق «میثاق امیرفجر» به روی صحنه آمده‌اند، سرشار از مهربانی و خوبی هستند. در نغمه در زنجیر ماه صبا از مبارزان دههٔ ۵۰ حتی در زیر شکنجه‌های توانفرسا معنویت و بزرگواری خود را نگهبانی می‌کند. کریستینا راهبهٔ مسیحی «درهٔ جذامیان» فرشتهٔ رحمت است و با این که از سوی پزشکی بی‌مسئولیت ستم می‌بیند و از پاکی و پاکیزگی خود دور افتد باز برحال مرد جفاکار و نادرست، رحمت می‌آورد و او را می‌بخشد. ناصر صبوری در «باورهای خیس...» همسرش را این‌طور می‌بیند:

مانا وسط تشک سفید خوابیده بود و گاه غلت می‌زد. بی‌آن‌که پشه‌ها را ببیند از روی غریزه با حرکت دست از روی پوست سبز و روشن خود، دورشان می‌کرد. زیر لب گفتم: «زن نازنین.» (۲۱۸)

در هر صورت در رُمانهای فارسی، زنان همدوش همسران، برادران و خویشان خود برای حضور در فعالیت‌های اجتماعی کوشا هستند. اینان چه روستائی و عشایری باشند و چه شهری رنج می‌برند، زحمت می‌کشند و خاموشند و در مقام همسر، مادر و خواهر یار و غمخوار مردانند. چهرهٔ همسر و خواهر یکی از خوانین در رُمان «سایه‌های گذشتهٔ» رحیم نامور بسیار

ستایش‌انگیز است. این دو در تهاجم عشیرهٔ مخالف، در زمانی که مردانشان در قلعه حضور ندارند، تفنگ بدست می‌گیرند و از کیان عشیرهٔ خود دفاع می‌کنند.

بُن‌مایه بسیاری از رُمانهای فارسی به‌ویژه بُن‌مایهٔ چشمهایش علوی و نغمه در زنجیر امیر فجر همان ایدهٔ کهن ستیزهٔ نیکی و بدی است. اشخاص این داستانها در سویهٔ تاریک زندگانی قرار دارند اما سویهٔ روشنی آن را می‌بینند و مشتاق آنند. در زندگانی امروز نیز بدیها و زشتی‌هائی وجود دارد و افرادی مانند خلیل تاش، بابقلی‌بندار، سرهنگ صنوبری، مقنی‌باشی، پیرمرد خنزرپنزری، غلام... دست‌اندرکارند اما اشخاص مانند ماکان، منادی‌الحق، گل‌محمد، اشراق، صبا، زری، یوسف‌خان، زایر محمد... نیز کم نیستند. هنری جیمز گفته است: وقتی نویسنده با اباطیل و نکبتهای حیات روبرو می‌شود، خیلی طبیعی است که در جستجوی سرمشق جمیلی برای ابراز واکنش، مخالفت و یا فرار برآید و چون نمی‌تواند در زندگی واقعی نمونه‌هائی پیدا کند که قصد او را توضیح دهند؛ باید درون خود آنها را بیافریند. (دربارهٔ رُمان و داستان کوتاه، سامرست موام، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، ۳۱۵، تهران ۱۳۶۴)

ولی رُمان‌نویسان ما توانسته‌اند در زندگانی واقعی نمونه‌های بسیاری از سرمشق‌های جمیل ببینند و تصویر کنند که یکی از نمونه‌های آنها استاد ماکان است که حاضر است در تبعید کلات‌جان دهد و عتبهٔ خود ماکان را نبوسد.

اسلوب رُمانهای فارسی تنوع عجیبی را نشان می‌دهد. در این‌جا داستانهای قرن هیجدهمی و قصه‌های نقال و حتی روایتهای بومی و رُمانس‌واره (مانند شادکامان درهٔ قره‌سو و صحرای محشر و شکر تلخ...) را در کنار رُمانهای مدرنی مانند نقش پنهان، سفر شب، سمفونی مردگان، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند. گیسو، آئینه‌های دردار،

دل دلدادگی، سال بلوا... می‌بینیم. رُمان‌نویسان ما در طرح داستانی و ساختار آن پیرو گورکی، تالستوی، شولوخوف، فاکنر، همینگ‌وی، کافکا...بوده‌اند و حتی بعضی‌ها به بازنویسی برخی از رُمانهای غربی یا آمریکای لاتین پرداخته‌اند ولی در این زمینه توفیقی حاصل نکرده‌اند، گرته‌برداری چوبک در سنگ صبور از تک‌گوئی درونی رُمان مدرن و رضا براهنی در «رازهای سرزمین من» از «وقتی که جان می‌سپرم» فاکنر و عباس معروفی از «خشم هیاهو»ی فاکنر به جائی نرسید برخلاف آن‌ها، رُمانهائی که از مایه‌ها و طرحهای بومی الهام گرفته‌اند (سووشون، شازده‌احتجاب «که به رغم توسل به جریان سیلان دانستگی، فضائی بومی دارد»، کلیدر، شوهر آهوخانم، نغمه در زنجیر...) رُمانهای کم و بیش موفقی بوده‌اند. برخی از این رُمانها (بوف‌کور، چشمهایش، همسایه‌ها، کلیدر، سووشون...) به زبانهای خارجی ترجمه شده و این جای امیدواری است که رُمانهای ما نیز در سطح رُمانهای آمریکای لاتین جهانی شود و در محافل آکادمیک به طراز سنجش و انتقاد و پذیرش برسد.

مرکز آفرینش‌های ادبی

کارگاه قصه و رمان

از لحاظی رُمانها و قصه‌های فارسی به دو گونهٔ عمده بخش می‌شود: قصه‌هائی که شوربختی مردم عادی را نشان می‌دهد - و این قسمی فقرنگاری است - و قصه‌هائی که زندگانی طبقهٔ مرفه را به نمایش درمی‌آورد. بین قصه‌های نوع اول نیز قصه‌هائی داریم که رئالیسم است و با ترسیم شرائط دشوار زندگانی محرومان، درس مبارزه می‌آموزد و می‌آموزد برای «رسیدن به فرودس باید دروازهٔ دوزخ را شکست» و قصه‌هائی که ناتورالیستی است و در حوزهٔ وصف زشتی‌ها و پلشتی‌ها متوقف می‌شود و ...

سوره مهر
(وابسته به حوزه هنری)
تهران ، تقاطع حافظ و سمیه
صندوق پستی : ۱۵۸۱۵/۱۶۷۷ تلفن : ۸۸۹۲۰۰۱

مرکز پخش : شرکت انتشارات سوره مهر
تلفن : ۸۸۹۵۷۶۶ تلفکس : ۸۸۰۶۹۸۸

شابک : ۹-۹۰۶-۴۷۱-۹۶۴
ISBN: 964 - 471- 906- 9

DESIGN: MAZIAR BARIMANI