هزار و یک داستان

زری نعیمی

***ماهی که توت‌فرنگی‌ها سرخ می‌شوند*. بهاءالدین مرشدی. تهران: چشمه، زمستان ۱۳۸۸. ۶۹ ص. ۱۸۰۰۰ ریال.**

مثل این که فرهنگ تساهل و تسامح بالاخره جایی برای خودش در میان ایرانی جماعت باز کرد. حتماً باید شکرگزار باشیم که این همه گفت‌وگو و تحلیل برای ترویج تساهل به در بسته نخورد. آن جاها که باید جایی برای خودش دست و پا می‌کرد که سرش به سنگ لحد خورد، اما انگار در ادبیات داستانی با آغوش باز از آن استقبال شده است و مثل یک سوگلی در دامن آن پرورش می‌یابد. چرا؟ چون هر چه نویسنده می‌نویسد، امروز یا دیروز یا احتمالاً فردا، بلافاصله چاپ می‌شود. دیگر کسی اهل سخت‌گیری، وسواس و بالا و پایین کردن نیست. منّت خدای را عزّ وجل که هر چه نویسنده می‌نویسد، بی‌هراس و دلهره می‌دهد به دست ناشر، و خدای را صد چندان سپاس که ناشر هم هر آن چه می‌رسد از این خوان بزرگ داستانی، به دست صنعت نشر می‌سپارد. مثل همین توت‌فرنگی‌ها که قرار است سرخ بشوند در ماهی، یعنی در یک ماه. مجموعه‌ای با ۱۲ داستان. که از داستان اول که «نقاب» باشد تا داستان آخر «بودا، هنوز رنج می‌کشد» را یک راوی، با یک زبان و لحن و ادبیات روایت کرده است. راوی در همهٔ داستان‌ها در حالت هذیانی است. داستان‌ها نه سر دارند و نه ته. راوی هر چه به ذهن‌اش می‌آید، روایت می‌کند. در میان عنوان‌ها که قدم بزنی تا اندازه‌ای درمی‌یابی که موقعیت‌ها همه هذیانی هستند: مثل «فردا نیاید و رعنا بیاید» و «آهنگ ناموزن یک روح»، «دور ریختن بچه همراه با آب لگن». راوی در داستان «نقاب» از زبان شیوا سر و ته داشتن داستان را مسخره می‌کند: «شیوا می‌خندد که: داستان باید اوج داشته باشد، گره داشته باشد، فرود داشته باشد.» و راوی یادش می‌آید که برود پیاده‌روی تا پی رنگ را پیدا کند و یا اوج را بیابد و یک دفعه از آن جا برسد به کلمهٔ «لخت» و «لخت می‌گوید خداحافظ.» این هم برای خودش نوعی ژانر شده است، به تمسخر گرفتن ساختمان داستان، و به هرج و مرج کشاندن آن، که «تخریب» همه چیز است. و این با روحیهٔ ایرانی به شدت سازگار است، که اصلاً تمایلی به «ساختن» ندارد. ساختن نیازمند صبر، حوصله، وسواس، خردگرایی، اندیشیدن و... است. ایرانی از فرهنگ غربی، روحیهٔ ساختن و تعقل را نمی‌گیرد، اما به شدت از فرهنگ هرج و مرج و تخریب و به‌هم ریختگی استقبال می‌کند. دوره‌هایی هم که خواسته چنگی بزند به فرهنگ سازندگی، هنوز به اولین پیچ آن نرسیده، علیه خودش و آن چه ساخته عصیان می‌کند، چون هرج و مرج‌طلبی و تخریب نیاز به خِرَد و تعقل و فکر ندارد، حداقل به زعم ایرانی. هر عنصر عجیب و غریبی را که می‌بیند، دستش را می‌گیرد و به ساحت داستان می‌کشاند. مثل داستان «عین روزهایی که جمعه بود». راوی پس از خندیدن می‌گوید: «پنج‌شنبه همه چیز یخ بسته بود. عین این که سرما لج کند و روی تن بماند. بعد گفتم می‌خواهم بخندم. بلند این را گفتم که: شما نمی‌خواهید بخندید؟ ما جماعت باید بخندیم، کسی نخواست بخندد. بخندم. خب حالا بیایید بخندیم.» و در داستان «دور ریختن بچه همراه با آب لگن» از اندوه می‌گوید و باز از پنج‌شنبه و از دور ریختن بچه. مادرش می‌گوید: «دور ریختم بچهٔ مادرم را، بچهٔ مادرم رفت توی چاه و آب پس‌ماندهٔ کنار خانه. بچه رفت توی چاه آب تجزیه شد. ذرات بچه به همه لبخند زدند. خودشان را به تن همدیگر می‌کشیدند. قهقهه سر می‌دادند.»

شاید اگر این ۱۲ داستان این همه در شکل و لحن روایت به هم شبیه نبودند و یک فضا و موقعیت بر آن‌ها حاکم نبود، می‌توانستند قصه‌های خوبی باشند، یا حداقل نویسنده می‌توانست به جای داستان‌های مستقل و مجزا آن‌ها را به صورت یادداشت‌های پیوستهٔ یک راوی هذیان‌گو، در روزهای مختلف در بیاورد تا از این طریق مقداری هم به خواننده، به شعور خواننده احترام گذاشته شود. و اگر نه به خواننده، به شعور خواندن می‌توانست که احترام بگذارد.

***خفاش شب*. سیامک گلشیری. تهران: مروارید، ۱۳۸۸. ۱۵۳ ص. ۳۵۰۰۰ ریال.**

بستگی دارد به این که از کجا نگاه کنیم. اگر بخواهیم این نوع از نوشتن یعنی ژانر وحشت را بگذاریم کنار آن‌ها که خالق این سبک بوده‌اند، که هیچ. جایمان را تغییر می‌دهیم و می‌آییم قرار می‌گیریم کنار واقعیت؛ واقعیتِ زندگی در ایران، خالق یکی از قوی ترین سبک‌ها در ژانر وحشت است. مسلم است که انتقال واقعیت صِرف حتی با ذکر جزئیات آن نمی‌تواند مشابه اصل آن درآید. هنوز کسی در ایران نتوانسته از عهدهٔ انتقال ژانر وحشت در واقعیت به ژانر وحشت در داستان بر بیاید. بنابراین از این زاویه هم نمی‌شود مقایسه کرد، چون کلاه داستان و نویسنده در پس معرکهٔ واقعیت جا می‌ماند. و کاریکاتوری از واقعیت می‌شود که حتی ظرفیت خنداندن مخاطبش را هم ندارد.

اما اگر ***خفاش شب*** را بگذارم کنار آثار دیگر سیامک گلشیری، مثل ***کوچهٔ اشباح*** که برای نوجوانان نوشته، می‌توانم بگویم کمی به سمت تکامل داستانی حرکت کرده است. حتی اگر از ژانر وحشت هم صرف‌نظر کنم و از همان زاویهٔ داستان نگاه کنم، ***خفاش شب*** نسبت

به دیگر آثار سیامک گلشیری قدم‌های محکم‌تری برداشته است و از حالت پاورقی‌های آبکی ژورنالیستی درآمده و کمی غلظت داستانی به خود گرفته است.

عنوان کتاب ماجرایش را لو می‌دهد. مردی به نام قاسم، همراه دوست دیگرش، همان روش غلامرضا خوشرو، قاتل معروف، را در پیش گرفته‌اند. در نقش مسافرکش، گزینش یا انتخاب دختران دندان‌گیر،و در آغاز جلب اعتماد آن‌ها، از طریق دفاع غیرتمندانه از آن‌ها در هجوم‌های خیابانی، برای حفظ ناموس آن‌ها و دفاع از حرمت زنانه‌شان. و بعد در قسمت‌هایی نویسنده تلاش کرده گریزهایی هم به زندگی قاسم بزند. به گذشته‌اش، مادرش و نامادری‌اش. اما نویسنده اصلاً از عهدهٔ شخصیت‌پردازی برنیامده. و یکی از قسمت‌هایی که پای داستان می‌لنگد، همین ناتوانی یا عدم توجه به شخصیت‌پردازی است و توجه بیشتر به ماجرا. تفاوت ***کوچهٔ اشباح*** و ***خفاش شب*** هم در همین پرداخت تقریباً خوب ماجرا در ***خفاش شب***، و پرداخت بسیار بد و ضعیف و غیرمنطقی ماجرا در ***کوچهٔ اشباح*** بازمی‌گردد.

نویسنده در ساخت و پرداخت رمان ***کوچهٔ اشباح***‌اش، احتمالاً مخاطب را به شدت دست کم گرفته. و گمان کاملاً غلطی برده یا داشته که به سبب عدم آشنایی با این‌گونه از داستان، هر چیزی را می‌تواند به عنوان داستان، آن هم اشباح و خون‌آشام‌ها تحویل خواننده‌اش بدهد. در حالی که این ژانر چه به صورت داستان و رمان و چه به صورت فیلم، به خصوص با موضوع خون‌آشام‌ها، در میان نوجوانان پشتوانه‌ای غنی و محکم دارد. یکی از رمان‌های بسیار درخشان و محکم با مضمون خون‌آشام‌ها رمان‌های «سرزمین اشباح» دارن شان است که لازم است ــ بهتر است بگویم «بود» ــ که نویسنده قبل از نوشتن داستان‌هایش آن را می‌خواند. اما در ***خفاش شب***، به سبب تکیه بر واقعیت و رئالیسم از یک طرف و پرداخت تقریباً جزئی‌نگرانه از آن در برخی قسمت‌های داستان، مثل صحنهٔ به صندلی بسته شدن لیلا و مراحل باز کردن دست‌ها و پاهایش برای فرار و پیدا کردن راه فرار از آن خانهٔ دورافتاده، نتیجهٔ بهتری به دست آمده است. کلاً پرداخت جزئی‌نگر و توجه به نکات ریز، مثل شکل ناخن‌زن و لباس و روسری‌اش، هم بر تعلیق و جذابیت داستان افزوده و هم ساختمان داستان را محکم‌تر و قابل قبول‌تر کرده است. در ضمن خواندن ***خفاش شب*** می‌تواند یک توصیهٔ امنیتی باشد برای بانوان و دوشیزگان، برای پیشگیری از خطرات خفاش‌های شب.

شمایل تاریک کاخ‌ها. حسین سناپور. تهران: چشمه، ۱۳۸۸. ۲۲۰ ص. ۴۲۰۰۰ ریال.

اشتباه کوچکی نبود. من در ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** گم شدم. مثل راوی «آتش‌بندان» که از جایی دیگر، از سرزمین ساختمان‌های بلند شیشه‌ای و سیمانی و پل‌هایی بر روی هوا، آمده به این جا، دنبال خودش بگردد و مدام گم می‌شود. من به دنبال ادامهٔ حسین سناپور بودم از ***نیمهٔ غایب‌اش*** و ***ویران می‌آیی‌اش***. در ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** سر در پی آن سناپور داشتم. و او نبود. حسین سناپور را در ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** گم کردم. نشانه‌هایی که در دست من بود از ***نیمهٔ غایب*** بود و ***ویران می‌آیی***. گمان می‌کردم باز هم وارد فضاهایی دانشجویی خواهم شد؛ پا به پای روابط اجتماعی و ذهنی‌شان گره خورده در روابط فردی و خصوصی شان. برای همین در میان این همه آثار داستانی که مروج فرهنگ «تهی‌مایگی» شده‌اند و بر طبل هیچ‌بودگی می‌کوبند و به این بودن یا شدن افتخار می‌کنند، هنوز سر در سودای رمان و داستان‌های سناپور و چهل تن و پروین روح و آبکنار دارم.

تا ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** را دیدم و اسم حسین سناپور، خواندم‌اش. اما گم شدم. سناپوری که در ***کاخ‌ها*** بود با سناپوری که من می‌شناختم‌اش و به دنبالش بودم زمین تا آسمان فرق داشت. من همیشه نوشته بودم که نویسنده در هر اثرش باید که در پی خلق جهان تازه‌ای باشد. جهانی که هیچ کدام از آدرس‌های آثار قبلی را نداشته باشد. اما خودم به دنبال آن نشانی‌ها بودم.

اشتباه بزرگ من که کوچک نبود، همین بود که می‌خواستم ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** ادامهٔ همان نشانه‌های آشنا باشد. این یعنی من به دنبال این بودم تا نویسنده خودش را در آثار جدیدش تکرار کند، یا همان خط را ادامه بدهد. اما حسین سناپور به راه دیگری رفته بود. سناپور ***کاخ‌ها***، نویسندهٔ دیگری بود که من هنوز نمی‌شناختم‌اش. حسین سناپورِ ***نیمهٔ غایب*** و ***ویران می‌آیی*** را پشت در ***کاخ‌ها*** جا گذاشتم. بعد به تدریج راهم را در کاخ و آتش‌بندان پیدا کردم. دیدم همان سناپور است، ترکیبی از دیدگاه اجتماعی و فردی او که گره خورده به تاریخ ایران، بالاخص صفویه و بویژه شاه عباس صفوی.

در ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** دو خانواده که دانشجویان دیروز بودند: معصومه و ناصر، سپیده و کوروش، تصمیم گرفته‌اند سفری به اصفهان کنند. بحث‌های‌شان در مورد صفویه و شیعه می‌کشاندشان به شاه عباس و اصفهان و دیدن تاریخ از طریق جغرافیا. می‌رسند به بحث هویت قومی و خصلت‌های ملّی که کوروش می‌گوید: «اما یادمان می‌رود همیشه انگار، دست کم می‌گیریم‌اش. مثلاً تمایل جمعی‌مان به اقتدار و آدم مقتدر. نگاه کنید به حافظهٔ جمعی ما از آدم‌های مقتدر. مثلاً ما از رضاخان و نادر و شاه عباس و غیره چگونه یاد می‌کنیم.» ناصر پیش از سفر به اصفهان هر چه به دستش می‌رسد از این دوران به خصوص شاه عباس و صفویه می‌خواند. در طول سفر هر جا که وارد مکان‌های تاریخی می‌شوند، شاه عباس و تاریخ‌اش و همهٔ آن اتفاقات، پا به پای ناصر و به موازات آن‌ها می‌آیند. با حضوری زنده، پا به پای دیگرانی که در کنار ناصر هستند و هر چه پیشتر می‌رود، قوی‌تر و زنده‌تر از واقعیت کنونی می‌شوند.

آن چه پا به پای راوی که ناصر باشد می‌خوانی، آگاهی برهنه و هولناکی است از خودت، از سرنوشت اجتماعی و تاریخی‌ات. خودت را در جریان تاریخ می‌بینی ،خودی که با سرنوشت عینی تو مدام گره می‌خورد و همه چیز آن‌گونه می‌شود که تو نمی‌خواهی و می‌خواسته‌ای که این سرنوشت شوم را تغییر بدهی. اما در پس هر تغییر دوباره در چاله یا چاه این سرنوشت شوم اما قوی و ملّی فرو

می‌روی. هر برگ از این تاریخ که ورق می‌خورد، لباسی از تن هویت تو کنده می‌شود و تو خودت را برهنه می‌بینی. آن چه می‌بینی اصلاً زیبا، خوشایند، دوست‌داشتنی و دلخواه تو نیست. اما تو همین هستی که هستی. گفته‌اند برخی که این هویت «حوالت تاریخی» ماست و ما را از آن گریزی نیست. هر چه از آن بگریزیم و سر باز زنیم، دوباره به همان باز می‌گردیم.

کسی در طول و عرض داستان در پی قضاوت و ارزش‌گذاری این داده‌ها و گرفته‌ها نیست. پا به پای مکان‌های تاریخی ــ عالی قاپو، مسجد جامع، سی و سه پل ــ وارد هویت تاریخی خود می‌شوی. روندی که در نهایت ناصر را از پوسته‌ها و لباس‌هایی که به جبر بر خودش پوشانده، بیرون می‌کشد و خودِ تاریخی او را برهنه در برابرش قرار می‌دهد:

«حالا مدتی است برگشته‌ایم از اصفهان. هر کس نظر خودش را دارد راجع به آن سفر. به قدر آواری که گذشته ریخته روش و به اندازهٔ خیزی که برداشته برای آینده... بگذار برای آن‌ها زهر باشد برای من عریان کردن و تماشای واقعیت بود... حتی این جداگانه توی‌هال و اتاق خوابیدن من و معصومه چیزی از جنس کشف خود است. گرچه تلخ یا سخت. اما همین است. مکاشفه اصلاً همین است. برای من که این است.»

تلخ است روایت ناصر از تاریخ ایران و از فردیت ایرانی. اما قسمتی از تاریخ زندگی ماست. شاید به نوعی همان نیمهٔ غایب ما باشد که در پس نیمهٔ حاضر ما مدام خود را بازتولید می‌کند. رازی است یا رازی باید باشد در این همه تغییرخواهی قوم ایرانی از امیرکبیر و خاندان زندیه تا مشروطه و مصدق و بعدها که هر حرکتی که خواسته سرنوشت شوم تاریخی این قوم را تغییر بدهد، با شدت تمام به عقب یا به خودش برمی‌گردد و باز چرخه از نو آغاز می‌شود. بی‌آن که روند مستمر و ریشه‌دار تاریخی تغییر کند. نه فقط در اشکال تاریخی، اجتماعی و سیاسی که در فردیت تک‌تک ایرانی‌ها از ناصر، کوروش و... و این است روایت ناصر از امیرکبیر:

«این بود که کباب‌ها را با طعم خون و رگ‌های پاره خوردم و فکر کردم اگر (امیرکبیر) به جای درست کردن مدارس جدید، و برقراری قشون و مالیهٔ جدید و دیگر کارهای کشورداری به قدر کافی آدم کشته بود، یا دست و پا بریده بود، باز سرانجامش همین می‌شد که درباری‌ها بعد از کنار گذاشتن از وزارت باز علیه‌اش توطئه کنند و به تیغ دلاک بدهندش؟ به خودم گفتم نه.»

ناصر در مرور تاریخی خودش را هم می‌بیند. خودی که سرشار از نفرت است. خودش را با قدّاره‌ای در دست می‌بیند که بالا می‌رود و فرود می‌آید بر تن مرد و خون دهانش را پر می‌کند. و او حالا که نفرتش را خالی کرده، راضی و آرام است. به هتل که می‌رسد در جواب اعتراضات معصومه، مشتی توی صورت او می‌کوبد و به این دریافت تلخ‌اش اشاره می‌کند: «شاید همین ایراد زندگی‌ام بود. همین که نفهمیده بودم این مملکت جز با خشونت پیش نمی‌رود.»

اما مهم‌تر از ناصر و شاه عباس و تاریخ، ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** است. این رمانی است که در برابر ما با همهٔ اقتدار و شکوه و زیبایی‌اش ایستاده. شاید از سرنوشت شوم تاریخی خود بر خود بلرزیم، اما از دیدن و خواندن این رمان با معماری پرشکوه آن که در تداوم همان معماری پرشکوه و ماندگار ایرانی است، غرق غرور و زیبایی و افتخار می‌شویم. درست نقطهٔ مقابل همهٔ داستان‌هایی که مثل معماری شهری امروز از استحکام و زیبایی تهی شده‌اند و به انبوه‌سازی تبدیل گشته‌اند.

شمایل تاریک کاخ‌ها در جهت همان اندیشه‌ای است که آن روزها گلشیری از آن سخن گفت: ما داستان می‌نویسیم تا به شناخت برسیم. از خودمان، از ایران‌مان، از تاریخ‌مان. نمی‌نویسیم تا به هذیان برسیم. می‌نویسیم برای رسیدن به دانایی، به مکاشفه و برهنگی. نمی‌نویسیم برای خفه شدن در هذیان‌گویی و تهی‌مایگی. اگر هذیان هم می‌گوییم یا می‌بافیم باز برای رسیدن به شناخت است.

معماری شهری ما به تدریج در حال گسست از معماری ایرانی است و بریدن از آن و هر روز زشت‌تر شدن، بی‌قواره و بدترکیب‌شدن و فاقد استحکام شدن. داستان‌نویسی امروزمان دارد به سرنوشت معماری امروزمان دچار می‌شود. بی‌هویت، لوده، زشت و ناهنجار و آزاردهنده. خوب است در میان این همه ناهنجاری، ***شمایل تاریک کاخ‌ها*** آمد تا نشان بدهد بار دیگر که ما می‌نویسیم برای چه.

مونالیزای منتشر. شاهرخ گیوا (مرزوقی). چ ۲. تهران: ققنوس، ۱۳۸۸. ۲۰۷ ص. ۳۸۰۰۰ ریال.

نفس بکش، بخند و بگو سلام. روزگاری نه چندان دور حسن

بنی‌عامری نوشت: «نفس نکش، بخند، بگو سلام.» حیف دیرگاهی است خبری از او و داستان‌هایش نیست تا بخوانیم و «آهسته وحشی بشویم». تا ***بوی پرتقال*** را تنفس کنیم از لابه‌لای ***پوست فرشتگان***. برای همین من خواستم اعلام بکنم من الآن نفس می‌کشم. می توانم بخندم و بگویم سلام. چرا؟ چون ***مونالیزای منتشر*** را خوانده‌ام. وقتی اکثر کتاب‌ها با داستان‌ها و رمان‌هایشان راه نفس کشیدن را بند می‌آورند، نمی توانی بخندی و بگویی سلام.

خواندن «عیش مدام» من است. من به آن سوگند می‌خورم. و هنوز هم بر سوگند خود استوار هستم. با این که کتاب‌ها این روزها هجومی سنگین می‌آورند تا نفسم بند بیاید و مجبور شوم سوگندم را بشکنم. وقتی کتاب و خواندن که باید جایی باشد برای نفس کشیدن و رسیدن به «هوای تازه» تمام روزنه‌ها را می‌بندد و می‌رساند تو را به تنگی نفس، و از این تنگی نفس هولناک یک دفعه وارد ***مونالیزای منتشر می‌شوی***، باید که نفس بکشی، بخندی و بگویی سلام!

مونالیزای منتشر خانه‌ای است بزرگ، پرشکوه با پنجره‌هایی سراسری پر از نور و هوای تازه. من به حالت زنده به‌گوری افتاده بودم که خود را در ***مونالیزای منتشر*** یافتم. مونالیزایی که هم توانستم مثل یک رمان بخوانمش، رمانی که می‌خواهد سرگذشت عشق و جنون و نابودی را روایت کند در خاندانی از تبار قاجار به نام قیونلوها، از جد بزرگ آن‌ها فیروزخان که به جنون عشق مبتلا شد تا بعدترها که این جنون ادامه یافت و منتشر شد در همهٔ شاخه‌های این خاندان. هر چه کوشیدند تا خود را دور کنند از این انتشار، بیشتر در معرض آن قرار گرفتند و سرنوشت‌شان شد تباهی و جنون. و هم توانستم ***مونالیزای منتشر*** را مثل یک مجموعه داستان بخوانم، داستان‌هایی که مستقل‌اند و در عین حال از طریق حلقه‌هایی درونی که همان خط ممتد عشق و جنون باشد به هم پیوند خورده‌اند. ادامهٔ هم هستند بی‌آن که ادامهٔ هم باشند. خاندان قیونلو تمام روزنه‌ها و سوراخ‌ها را می‌بندد تا راه‌های ورود فاجعه را مسدود سازد اما او می‌آید. می‌آید و همهٔ ارکان زندگی را درهم می‌ریزد و پایه‌های روح و روان را از هم می‌درد و تکه تکه می‌کند. هر چه بیشتر از این سرنوشت شوم می‌گریزند، بیشتر به دام آن می‌افتند. حتی کتابدار کتابخانه‌ای که فقط خوانندهٔ روایت‌هایی است که زنی از خاندان قیونلو بر حاشیهٔ کتاب‌ها می‌نویسد ــ در فصل «پنگوئن‌های سرگردان» ــ دچار همان جنون و تباهی می‌شود و می‌پرسد: «آیا تا به حال شریک ترس‌های دیگران شده‌اید، هیچ وقت شده شاهد هبوط کابوس‌های دیگران در خواب‌های خود باشید؟» روایت ***مونالیزای منتشر*** فقط روایتی فردی و خانوادگی نیست، پا به پای تاریخ می‌آید این جذام یا خوره. این چرخهٔ عشق ــ جنون، کابوس و تباهی، هر بار به شکلی بر تن و اندام این سرزمین می‌نشیند. سرنوشت شوم ***مونالیزای منتشر***، در تاریخ این سرزمین و در جزئیاتش نیز راه باز می‌کند. تاریخ و جغرافیای ما نیز سنگ به سنگ از هراس و کابوس ساخته شده و بالا رفته‌اند:

«ورق می‌زنم و می‌خوانم و ورق می‌زنم... زردشت با آیه‌های بشارت‌دهنده و عذاب‌های دهشتناک وندیداد،پیش چشمم ظهور می‌کند. کاخ داریوش سنگ به سنگ بالا می‌کشد. ستون‌هایش بر دل آسمان می‌نشیند و می‌شود تخت جمشید تا بماند به نسل‌ها و نسل‌ها و بعد هم برسد به سپاه اسکندر تا ویران و بی‌قدرش کند... اعراب با شیههٔ اسب‌ها و شترها هجوم می‌آورند؛ باز ایل مغول می تازد و می‌سوزاند و هر چه در پنجه‌اش می‌گنجد یغمایی می‌کند تا من...»

نویسنده توانایی شگفت‌انگیزی دارد در سامان‌بخشی به انبوه شخصیت‌هایی که به داستان احضار شده‌اند. هیچ کدام زاید و آویزان نیستند. همه در زیر چتر رمان قرار گرفته‌اند. هر شخصیتی تکه‌ای از ***مونالیزای منتشر*** را می‌سازد و بُعدی از این انتشار را در نسل‌های گوناگون و فردیت‌های مختلف روایت می‌کند. مونالیزا در بدنهٔ تاریخ ایران منتشر می‌شود: از شاه عباس تا خاندان قاجار و روزهای انقلاب با عکس‌هایی از اعدام‌شده‌ها با چانه‌هایی قلوه‌کن شده، در کنار صدای اعتراض و فریاد همایون بر سر جواد که می‌گوید: «همیشه دنبال شکل خودمان، شکل حقیقی‌مان می‌گردیم، اما نمی‌دانیم آن شکل چه شکلی است؟ فصل پوست‌اندازی‌مان هم که می‌رسد مثل مار پوست می‌اندازیم، اما آن موجودی که از پیلهٔ پوست مرده بیرون می‌خزد دیگر مار نیست! می‌شود یک چیز دیگر، می‌شود تمساح می‌شود کرگدن، راستی چرا این طوریم ما؟»

من حالا در ***مونالیزای منتشر*** هستم. پر از تلخی و کابوس و جنون و عشق. عشقی که هر جا پا می‌گذارد، ویرانی، آوارگی، خودکشی و تباهی می‌آورد. اما من در این انتشار رنج و کابوس نفس می‌کشم. می‌خندم و می‌گویم سلام!

کریسمس مبارک ماریا. پوریا فلاح. تهران: افراز، ۱۳۸۹. ۱۲۰ ص. ۳۰۰۰۰ ریال.

وقتی یک رمان بنویسی با جلدی سیاه و بدون نام، رمانی که راوی می‌گوید پس از سال‌ها جایزهٔ بزرگی را به ارمغان آورده است، پس چرا دستت می‌لرزد؟ چرامورمورت شده؟ حالا تصمیم گرفته‌ای اسمی روی کتاب بگذاری. وقتی که بازش می‌کنی همهٔ صفحات این رمان بزرگ بدون نام سفید سفید است. جز صفحهٔ آخر. آن‌جا را که نگاه می‌کنی دیگر خالی نیست. موریانه‌ای آن‌جا را اشغال کرده است. راوی می‌گوید تا آخرین برگ را هم ورق می‌زنی. سفید سفید سفید، بدون هیچ نوشته‌ای. نگاهی به موریانه می‌اندازی. موریانه‌ای که پایان آخرین صفحه مرده بود. و بعد خودت هم که نویسنده باشی با یک رمان سفید و جلدی سیاه، با موریانه‌ای در دست، یک دفعه آن قدر کوچک می‌شوی که می‌شوی یک نقطهٔ سیاه و قرار می‌گیری کنار دالِ بود و می‌شوی اولین داستان پوریا فلاح. که جالب‌ترین و خواندنی‌ترین داستان این مجموعهٔ دوازده‌تایی است.

بعد از خواندن این رمان سفید و موریانه‌اش می‌رسی به «بیلیارد» که روایت نیمه جالبی دارد از موضوع همیشگی کانون‌های گرم خانواده. آن موضوع کهنسال ضلع سوم که مثل زاپاسِ ماشین در کنار هر خانواده‌ای جایی ضروری و احتمالاً لازم برای خودش باز کرده. خوب وقتی دَرِ هر مجموعه داستان را باز می‌کنی، چند تایی از این کانون‌های چندضلعی می‌ریزند توی بغلات، نتیجه می‌گیری پس

حتماً لازم است که هست، وگرنه که نبود. در «بیلیارد» زنی است و مردی و مردی دیگر. همیشه این بازی خانوادگی جزء حیطهٔ تخصصی مردان بوده، حالا زنان هم دارند یاد می‌گیرند تا وارد گود شوند و نیروهای خود را بیازمایند. خبری از جنگ و کشتار خانوادگی هم نیست. گویا بر سر همه چیز توافق شده است. مرد می‌رود با کودکش که نمی‌داند از کیست به بهانهٔ بستنی. شیوهٔ سلوک جالبی است.

در قصهٔ سوم می‌رسی به پیرمردی با عصایش همراه با صندل‌هایی که زیر بغل‌اش زده و اصرار دارد ثابت کند زنش را به قتل رسانده، به خاطر صدای پاهایش! ۶۰ سال آزگار است صدای پاهای او را در نیمه شب تحمل کرده، می‌گوید: «هر پا پنجاه کیلو و هر نیمه شب صد و پنجاه کیلو روی سرت هوار بشود و تو شصت سال به خاطر آن از خواب بپری!» کسی باور نمی‌کند.

تا این‌جا را خوب آمده است نویسنده همراه بت موریانه‌اش، اما انگار هر چه از موریانه‌اش و آن نقطهٔ کوچک دور و دورتر می‌شود، جذابیت داستان‌ها هم رنگ می‌بازد و نمی‌توان به‌رغم توانایی‌هایی که در جزئی‌نگری و روند روایت‌هایش دارد، راهی باز کند به نکاتی یا لحظه‌هایی که زمان آن‌ها را از ما به سرقت برده و نگذاشته تا به فرصت «دیدن» برسیم. مثل داستان «کریسمس مبارک ماریا» که راوی از همه چیز حرفی و نشانی آورده، اما ماریا یا شد گم شده در بافت قصه.

پوریا فلاح باز دورتر و دورتر می‌شود از سه داستان اولش، تا می‌رسد به «علی آر.پی.جی» داستان جنگ و رفتن به ملکوت و کنده شدن از زمین و روبان قرمز و در خون غلتیدن و آن سوداهای عالم قدسی که انگار هنوز نتوانسته دست از سر داستان‌نویسان قدیم و جدید بردارد، تا بدون آن هالهٔ قدسی نور و آن جذبهٔ ملکوت فقط داستان‌شان را بنویسند، مثل همان موریانه‌ای که پایان آخرین صفحه مرده بود.

داستان «حوله‌ها» شکل دیگری است از همان ضرورت‌های چندضلعی کانون خانواده. با تکیهٔ جالب و هماهنگی که راوی روی حوله‌های سفید و آبی‌دارد و زنی که در خانه دوست مرد است به جای این که در جشنواره باشد یا در خانهٔ مردش. می‌بینید پوریا فلاح وقتی پا به پای موریانه‌اش وارد داستانی می‌شود لحظه‌های خوبی‌را برای دیدن خلق می‌کند و وقتی موریانه‌اش را جا می‌گذارد پاهای داستانش می‌لنگند. در نامه‌رسان هم کمی به موریانه‌اش نزدیک شده تا بتواند اندکی به جهان زیر پتوی نامه‌رسان بخزد و صدای نفس‌های او را بشنود. حالا جلوتر بروید. آن کنار «آن گوشهٔ پایین، سمت چپ» سه قصه مانده به آخر. یک سلول است به نام زندان و یک دریچه و دوست صمیمی زندانی،موجودی با هیکل تپل و کاملاً سیاه، با آن پاهای کوتاه و کرکی و در نهایت روی خط سی‌ام، باز شدن در سلول و لرزیدن پاهای زندانی که به سوی خط ممتد اعدام پیش می‌رود، همراه با پاهای چسبناک دوستش که روی دستش حرکت می‌کند.

گفتم که این‌ها داستان‌هایی هستند در امتداد آن موریانه. باقی

داستان‌ها کاملاً از موریانهٔ پوریا فاصله گرفته‌اند. برای همین بدون خاطره‌ای تلخ یا خوش، بدون لحظه‌ای از دیدن یا در ذهن ماندن و به یاد سپردن می‌گذاری شان گوشه‌ای و کناری. بدون آن که موریانهٔ پوریا فلاح را فراموش کنی.

***آفتاب‌پرست نازنین*. محمدرضا کاتب. تهران: هیلا، ۱۳۸۸. ۲۸۶ ص. ۵۵۰۰۰ ریال.**

انفجار خشم و نفرت بود محمدرضا کاتب در **هیس** و **پستی**‌اش. دل و روده‌ات به هم می‌پیچید از آن همه دشنام و نفرتی که کلمات با آن موج برمی‌داشتند. می‌گفتند روزگاری محمدرضا کاتب جولانگاهی از طنز بوده و معلوم نشد آن منبع طنز چگونه استحاله شد به خشم و نفرت. و بعد سال‌ها سکوت بود و سکوت. تا این سکوت امروز رسیده به ***آفتاب‌پرست نازنین!***

بمب‌های خشم و نفرت خنثی شده‌اند در این رمان. حالا غوطه می‌خوری در روایت‌هایی که مدام درهم می‌لولند و از هم می‌گریزند و دوباره به هم می‌رسند و باز از هم گسسته می‌شوند. غوطه می‌خوری در نوعی از سرگردانی بدون ثبات. در **پستی** و **هیس** از خشم و نفرت و دشنام سرگیجه می‌گرفتی. از آن همه خشونتی که زندگی‌ها را تباه می‌کرد و لذت می‌ساخت برای قاتل زنجیره‌ای که از دیدن چهرهٔ از هم پاشیدهٔ زنان در آخرین لحظات زندگی و هنگام دست و پنجه نرم کردن با مرگ، دچار لحظهٔ سکرآور لذتی جنون‌آمیز می‌شد. و حالا در ***آفتاب‌پرست نازنین*** سرگیجه می‌گیری از روایت‌های دائم نقض‌شونده در خود. از لبهٔ پرتگاه سرگیجه به سرسام گرفتگی

می‌رسی و دلت می‌خواهد با نیرویی از ناکجای ذهن‌ات این چرخهٔ مدام را در جایی متوقف کنی. جایی پیدا کنی، زمینی سفت و سخت برای ایستادن. خبری اما از ثبات نیست.

آفتاب‌پرست نازنین دوگونه از روایت را پیش می‌برد. یک راوی دختری است به نام شوکا که در میان سنگ‌ها زندگی می‌کند. سنگ‌هایی که مدام تراشیده و به اشکال تبدیل می‌شوند. مکان هم در روایت جای مشخص و ثابتی ندارد. آشنا نیست. نه ایران است و نه عراق. بر لبهٔ مرز این دو کشور ایستاده. در میان سنگ‌ها و سنگ‌تراشی و دختری که مادرش عراقی است و دور افتاده از او و پدری که فقط خاطره‌هایش مانده که مبارز بوده و کشته شده. شوکا در «بی‌دهان حرف می‌زنم» داستان را روایت می‌کند. ظاهراً او با عمه‌اش و افراد دیگری مثل صدفی، مریم و ... زندگی می‌کند، اما همین‌ها هم در طول و عرض روایت‌ها مدام محو می‌شوند و تغییر می‌کنند تا آن جا که می‌پنداری هیچ کدام از آن‌ها وجود ندارند و تمام این جهان عینی و بیرونی حاصل توهمات ذهنی شوکا است. روایت موازی با شوکا، «این طوری هم می‌شود گفت» است. این روایت از اول تا دو سوم از راه به ظاهر عینی‌تر است. مجموعه‌ای است از یک خانوادهٔ عراقی، «اکسیر» پدربزرگ، با نوه‌هایش «فام»، «مَل»، و «احلی» که دختر است و از همه کوچک‌تر. این خانواده تمام زندگی اش را گذاشته بر سر انتقام از کسی که باعث و بانی کشته شدن فجیع پسر اکسیر و پدر بچه‌هاست. زنی به نام مریم و دختر لالی به نام هانیه، گروگان آن‌ها هستند برای رسیدن به آدرس آن مرد که شوهر مریم است. اما در انتها همین ثبات نسبی هم در تداخل روایت‌های جدید از دست می‌رود. مردی افغانی به نام «گِل» نقطهٔ مقابل نفرت و انتقام است. او تنها فردی است در این رمان که نشانه‌هایی از ثبوت را در خود دارد. او شبیه مسیح است. در برابر همهٔ نفرت‌ها و کینه‌ها و انتقام‌ها، فقط آرام است، می‌بخشد و تلاش می‌کند. او می‌گوید:

«سختی و تیزی و درد کارش این است که ما یک نفر غیر از خودمان بشویم. یا باید خودتان بشوید و از خیر خشم‌تان بگذرید یا کسی دیگر بشوید تا بتوانید حساب طرف‌تان را برسید. پس مجبور هستید بروید در جلد یک نفر دیگر زندگی کنید تا بتوانید دیگران را زجر بدهید و خودتان هم زجر نبینید. حالا یا آن آدم دیگر می‌شوید و زجر نمی‌کشید یا نمی‌توانید و شما هم زجر می‌کشید و... و بعد شما چشم باز می‌کنی و می‌بینی کسی شده‌ای که نمی‌دانی کی هستی.»

این گفت‌وگوها و شخصیت گِل، تنها جایی است که می‌توان به آن چنگ زد برای ایستادن. عالی‌ترین تجلی‌گاه روایت‌های مدام متغیّر و تبدیل‌شونده در گفت‌وگوهای شوکا و مریم شکل گرفته است؛ وقتی مریم می‌خواهد قصهٔ مرموز زندگی خودش را برای شوکا روایت کند. و در پایان رمان وقتی گلولهٔ «فام» سینهٔ مریم را از هم می‌شکافد، او در حال مرگ روایت دیگری را می‌گشاید که همهٔ روایت‌های پیش‌ساخته را درهم می‌ریزد.

رمان ***آفتاب‌پرست نازنین*** با همهٔ حیرت‌انگیزی و سرگیجه‌آوری و بی‌ثباتی‌هایش، رمانی است محکم با ساختمانی زیبا. در روایت شوکا، جلوه‌هایی از طنز در بافتی خشن، خود را نشان می‌دهد. لحن و زبان شوکا و رفتارهایش چنان خشن است که به جای آن که دخترانه باشد، به شدت پسرانه است. هیچ کدام از رفتارهای او، نه عواطفش، نه کنش‌هایش و نه نوع سلوک‌اش با خودش و دیگران نشانی از دختر بودن او ندارند. انگار انتقام، جدایی و نفرت، او را هم تبدیل به کس دیگری کرده که خودش نیست تا شاید در پایان داستان بگوید: «حالا یک شوکای دیگر باید می‌شدم چون آن شوکا تمام شده بود یا باید تمام می‌شد. زورم به خواب‌هایم نمی‌رسید، به بیداری‌ام که می‌رسید. دیگر نمی‌خواستم آن طوری مثل یک تکه سنگ بیفتم یک‌گوشه.» و این شاید یعنی این که همهٔ روایت‌ها خواب‌های آشفتهٔ این تکه سنگ بوده است. تکه سنگی که بی‌دهان حرف می‌زده است.

جنگل پنیر. فرشته احمدی. تهران: ققنوس، ۱۳۸۸. ۲۱۵ ص. ۳۸۰۰۰ ریال.

برخی از بانوان نویسنده «جان شیفته»ی زنِ ایده‌آل‌شان هستند. بانویی از عشق و زیبایی می‌آفرینند که در سبدش جامعه‌ای ایده‌آل هم دارد که دست کمی از مدینهٔ فاضلهٔ آقایان ندارد. بانوی ایده‌آل، بانویی است که هرجا و در هر زمان و مکان و شهر و شهرستان و پارتی و جلسه‌ای که حاضر می‌شود، همهٔ چشم‌ها و دل‌ها در گرو اوست. مثل همین «بانو سایه» در ***جنگل پنیر***. از همان کودکی با برادرش بابک، ماکت کوچک این مدینهٔ فاضله ساخته می‌شود، بعد همین ماکت با اندازه‌هایی بزرگ‌تر انتقال پیدا می‌کند به رابطهٔ سایه با هر مرد دیگری که سر راهش قرار می‌گیرد. بهترین لحظه‌ها و شیرین‌ترین موقعیت‌های داستانی ***جنگل پنیر*** زمانی است که به رابطهٔ سایه و بابک می‌رسیم. سایه میل بی‌نهایتی دارد برای فرماندهی. او مدام در پی آن است که رابطه یا بازی‌ای را خلق کند تا افسار بابک در همه جا به دست او باشد. هر جور خواست او را اداره کند. عالی‌ترین تجلی‌گاه این رابطه در فصل ششم و فصل دهم نشان داده می‌شود. یک سرباز و فرمانده هستند که با مشقت فراوان به دنبال دارویی به نام جنسینگ می‌گردند. دارویی که آرامش‌بخش و شادی‌آور است و فقط در ***جنگل پنیر*** وجود دارد. در این دو فصل این فرمانده است که تحت امر سرباز قرار دارد. این دو فصل از جذاب‌ترین فصل‌های رمان است. خیلی جدّی است. تا آخر فصل ششم هم نمی‌فهمی که این فقط یک بازی است. بازی کودکانه‌ای میان سایه و بابک. در فصل دهم به ادامهٔ آن می‌رسی. بابک فرمانده است در ظاهر و سایه سرباز، اما کنترل بابک در همهٔ لحظه‌های بازی به شیوهٔ موذیانه و بی‌رحمانه‌ای به دست سایه است. همین ماکت کوچک بازی در تمام ارتباط سایه با مردان منتشر می‌شود. مردان دیگر، همگی با تمام تفاوت‌هایی که دارند، بابکانی هستند شیفته و تحت نفوذ جذابیت سایه. از پیام که در پارتی با او آشنا شده تا یارعلی

صاحب‌کافه و دوست آن‌ها، و بعد بالاخره شخصیت «آدم» کسی که همگان شیفته و مرید او هستند و در او و از او آرامش می‌جویند. همان خانه‌ای که یارعلی کلیدش را به او داده و اسم این کسی که همه شیفته‌اش هستند و منبع آرامش همگان است، «آدم» است. باید این را هم بنویسم این گوشه‌ها، خلق این گونه شخصیت‌های مرموز، که نقش «ناجی» دارند هم قسمتی از آن جامعهٔ ایده‌آلِ «بانوان» است. همهٔ این مردان، هر کدام به نوع خاص خود شیفتهٔ سایه جان هستند و تحت سلطهٔ او با نخی نامرئی. سایه وقتی به زادگاه خود برمی‌گردد تا بفهمد چرا پدری که می‌پنداشته مرده، کشته شده، باز هم در همان مدینهٔ فاضله مورد توجه مردان قدرتمند آن جا قرار می‌گیرد که همگی از صغیر و کبیر جمع می‌شوند تا از سایه در همهٔ حالت‌ها حمایت شیفتگانه به عمل آورند. نویسنده تا آن جا در جامعهٔ ایده‌آلش غرق می‌شود که سایه را به مسافرخانهٔ مردانه‌ای می‌کشاند که در آن جا همهٔ مردان موجود هر کدام به شکل و شیوهٔ خود زیر نفوذ سایه‌اند و در پی حمایت او. یکی از مردان قدرتمند «فرزاد» است. بلافاصله در زیر چتر حمایتی فرزاد از سایه و نشان دادن شهر به او، عشق و شیفتگی فرزاد هم خودش را نشان می‌دهد. و بعد که فرزاد غیب می‌شود، به مأموریت مرموزی می‌رود، دوست فرزاد می‌آید برای حمایت و باز تداوم همان شیفتگی‌ها در خلوت و جلوت. فردی به نام حبیب که نظامی‌است و به خاطر لباس نظامی‌اش نمی‌تواند هر جایی قرار بگذارد.

در زیر سایهٔ جامعهٔ ایده‌آل بانوان، یک ماجرای نیمه پلیسی و نیمه خانوادگی هم داریم که مرگ مرموز اسفندیار ساعد پدر سایه است. آن طور که از داستان برمی‌آید، او به دست مردی که با مادر سایه سر و سرّی داشته، کشته شده است. رابطهٔ عاشقانه‌ای که گویا سایه از همان کودکی با خواندن پنهانی نامه‌های مرد به مادرش، آن را کشف کرده بوده و به همین خاطر همیشه رابطهٔ او با مادرش حالتی از دشمنی و سردی داشته است.

جنگل پنیر رمانی است با همان شلوغی و وحشی‌گری جنگل. هر نوع جنس و کالایی که بخواهی در آن پیدا می‌کنی. نویسنده اما توانایی آن را داشته است تا به این شلوغی‌ها در غالب روایت‌بندی‌های مختلف‌اش سر و سامانی بدهد و ارتباطاتی میان آن‌ها برقرار کند. او توانسته تا حدّ و اندازه‌ای خواننده‌اش را از افتادن به ورطهٔ هلاکت نجات بدهد. به خصوص اگر خواننده نخ اصلی داستان را پیدا کند، شلوغی‌ها در ذهن‌اش سرانجام پیدا می‌کنند. آن نخ چیزی نیست جز «جامعهٔ ایده‌آل بانوان»؛ جامعه‌ای که مردان از هر جنس و قماش و طایفه‌ای از صدر تا ذیل، دل در گرو بانویی دارند برای حمایت از او؛ حمایت از نوع عاشقانه. «بانوی ایده‌آل» در این جامعه همانا بانویی است که افسار همهٔ مردان از بابک تا آدم به دست اوست. ریسمان نامرئی سلطه و فرماندهی بر مردان را ریز ریز می‌بافد و مردان همه از جنس بابک، مطیع و فرمانبر اویند.

این کتاب را بخوانید تا از این گمان باطل بیرون بیایید که فقط مردان جامعهٔ ایده‌آل ساخته‌اند، بانوان هم می‌توانند مدینهٔ فاضله بسازند. و این یعنی همان برابری خانم‌ها و آقایان!

هفت‌روز نحس. کاوه میرعباسی. تهران: کتاب‌سرای نیک، ۱۳۸۸. ۲۱۵ ص. ۴۵۰۰۰ ریال.

چه‌قدر ساده آدمیزاد به دام توهم می‌افتد. لازم نیست اصلاً مواد توهم‌زا مصرف کنیم. مثلاً یک روز از خواب بیدار می‌شوم و با خودم توهم می‌فرمایم که چون نقد داستان می‌نویسم، پس بعد از این همه سال کارشناسی، می‌توانم داستان هم بنویسم. من دچار شدن به این توهم را نوعی «ژانر وحشت» می‌دانم. خدا را شکر من آن قدر ترسو هستم که جرئت این ریسک‌های بزرگ را ندارم. از دچار شدن به چنین توهماتی خون در رگ‌هایم یخ می‌زند و نفسم بند می‌آید.

کاوه میرعباسی گویا طرفدار سرسخت چنین ریسک‌هایی است. از جهان ترجمه، یک باره و بدون مقدمه وارد عرصهٔ داستان‌نویسی شده است، آن هم از نوع ژانر وحشت. گونه‌ای از داستان‌نویسی که در ایران هنوز خود را نشان نداده است. پشت جلد کتاب به این مسئله اعتراف شده: «چهار داستان بلندی که دراین مجموعه گرد آمده‌اند تجربه‌هایی هستند در ژانر وحشت.» گونه‌ای ادبی که در ایران کم‌تر به آن پرداخته شده است. البته این هم برای خودش سؤالی است که چرا به این ژانر توجه نشده، چنان که ژانر پلیسی هم در ایران بساط خودش را هنوز پهن نکرده است. شاید یکی از دلایل‌اش این باشد که

زندگی روزمره، از صبح تا شام، در هر عرصه‌اش زیستن در ژانر وحشت است! ایرانی جماعت از این لحاظ ذهن و عین‌اش اشباع است.

به هر حال کاوه میرعباسی یک‌باره خود را از حوزهٔ ترجمه به حوزهٔ وحشت پرتاب کرده است. این ریسک بزرگی است که به شجاعت و اعتماد به نفس تقریباً مطلق نیاز دارد. به خصوص وقتی داستان‌ها را یک به یک می‌خوانی بیشتر دچار «ژانر وحشت» می‌شوی و از شجاعت نویسنده دچار شگفتی. داستان اول، «گریز در خزان» با کابوس سارا شروع می‌شود. در کابوس او هر دو دخترش به وسیلهٔ همسرش هرمز سلاخی می‌شوند و بعد هرمز با همان شکل خونین به سراغ سارا می‌آید برای سلاخی او. در واقعیت هرمز مردی بی‌نهایت مهربان و خانواده دوست است. اما کابوس واقعیت می‌شود. ولی هرمز، هرمز نیست. هرمز، آرمین است. برادر دوقلوی دیوانهٔ او که از آسایشگاه فرار کرده. تمام اعضا و جوارح این داستان از خودش آویزان مانده، همین طور روی هوا برای خودشان راه می‌رود. بعید است از کاوه میرعباسی که سال‌های سال ترجمه کرده و با داستان‌هایی قوی و درخشان در این ژانر، خوانده و دیده که چه منطق محکمی پشتوانهٔ بند به بند آن است؛ پس چگونه چنین بی‌گدار به آب زده است؟ شاید او با خود چنین پنداشته که چون این ژانر در ایران پا نگرفته و تجربه نشده، پس هر چه و به هر شکل که بنویسد، ایرادی ندارد. مهم شروع است، مهم استحکام بدنهٔ داستان و منطق حاکم بر آن و حوادثش نیست. مهم توجه به جزئیات و دقت خاص در جریان علت و معلول‌ها نیست. ژانر وحشت است دیگر. فقط باید بتوانی ماوراهای عجیب خلق کنی، منطق لازم ندارد. اصلاً در حال حاضر فقط مهم این است که این ژانر را شروع کنیم، همین!

با این حساب ***هفت روز نحس*** یکی از بدترین شروع‌های ممکن در این ژانر است. به خصوص همین داستان بلند «هفت روز نحس». «هفت روز نحس»ی که باید برای خواندنش کمی صبر ایوب داشته باشید، از بس تکراری است چرخه‌های داستانی‌اش، از بس بی‌منطق و از هم گسیخته است و از بس خالی از وحشت و دلهره است و اضافه کنید از بس خنک و بی‌مزه است. چون نویسنده خواسته که نمک طنز را هم بر ژانر وحشت بیافزاید، کار را از خراب هم خراب‌تر کرده است.

داستان «ن. ن. ن» هم کپی دست چندم و ضعیف‌تری است از روی برخی سریال‌های ترکیه‌ای که از صدا و سیمای ایران پخش می‌شد. کسی را روزگاری در خانه‌ای کشته‌اند و حالا شبح‌اش بازگشته تا از ساکنان جدید خانه که گمان می‌کند همان فردمورد نظر است، آن هم به خاطر تشابه اسمی و فامیلی، انتقام بگیرد. شبح راهش را از عالم ارواح یا اشباح کج کرده تا انتقامش را فقط به خاطر همین اسم بگیرد و قیافهٔ طرف را نگاه هم نمی‌کند تا متوجه اشتباه اشباحی خود بشود.

و داستان "alone" از جنس فیلم‌های «فارسی ــ وان» است و خلاص. عشقی در یک نگاه از پشت پنجره که بعد معلوم می‌شود یک قُل بوده از دوقلوهای به هم چسبیده. و بعد که چسب برداشته می‌شود فقط یک قُل می‌ماند که عاشق از آن خبر نداشته. حالا می‌گوییم در ژانر وحشت بی‌تجربه‌ایم و خام و کاملاً ناشی، ولی در «طنز» چه؟ طنزی که در این داستان‌ها به کار رفته هم به شدت بی‌نمک و خنک و تکراری است. جملات و دیالوگ‌ها گاه آن قدر آبکی است که خود آشپز که راوی آن باشد، صدایش درمی‌آید به شکایت که: «گاهی وقت‌ها خودم هم از این همه تشبیه‌های غریب و نامتعارف آب نکشیده کفری می‌شوم و حرصم می‌گیرد ولی چه کنم که ترک عادت موجب مرض است.» اگر با من موافق نیستید خودتان ***هفت روز نحس*** را بخوانید تا با چشم‌های مبارک دریابید که چقدر شجاعت می‌خواهد که آدم اسم‌اش را بگذارد کنار ***هفت روز نحس***. من که تا آخر عمرم از چنین شجاعتی محروم خواهم ماند.

در محاق. سهیلا بسکی. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸. ۲۳۲ ص. ۴۵۰۰۰ ریال.

«چرا همه‌اش به دنبال سوراخ‌ها هستیم.» این جملهٔ سهیلا بسکی است. من آن را خیلی اتفاقی در یکی از جلسات نقد رمان شنیدم. خواستم بنویسم خواننده یا منتقد نمی‌خواند تا سوراخ‌ها را پیدا کند. حداقل در مورد خودم چنین است. من می‌خوانم تا فراموش کنم. می‌خوانم تا پناهگاهی را پیدا کنم. می‌پندارم هنوز هم، به‌رغم همهٔ مصیبت‌هایی که دارد، تنها پناهگاه باقی مانده در این جهان آوار شده بر سر ما هست. جهانی که ما برای زیستن انتخاب‌اش نکرده‌ایم. جهانی پر از حفره‌های سرگردانی. برای همین در خواندن به دنبال سوراخ نیستیم. به دنبال چیزی می‌گردیم تا با آن سوراخ‌ها را پر کنیم. چاره چیست وقتی تو به دنبال آن‌ها نیستی و از آن‌ها می‌گریزی، اما آن‌ها به دنبال تو هستند، تا ذهن‌ات را سوراخ سوراخ کنند. مثل همین ***در محاق*** که تشکیل شده از یک رمان و یک رمان دیگر. ۱۶۰ صفحه از کتاب را «در محاق» می‌گذرانی و حدود ۷۲ صفحه را با داستانی بلند به نام «گذشته‌ای که هست و نمی‌گذرد». «در محاق» در ۶ فصل جمع و جور شده است. ساختمان روایت براساس دفتر تلفن بنا شده و گریزهایی که راوی داستان به نام‌ها و شماره‌ها می‌زند، به سال‌هایی دور و نزدیک از گذشته و حال و آینده. گاه طبق معمول رفت‌هایی به گذشته دارد. به کودکی و حیاط و خانواده‌ها و بعد خروس‌ها و مرغ‌ها و فرمانروایی خروسانه در میان مرغان و در امتداد همین می‌رسد به جنگ‌های خروسی مهرناز و خواهرش مهرنوش رکنی، شخصیت اصلی رمان ***در محاق*** و راوی‌اش. جریان اصلی همان مسئلهٔ خروس است و مرغ‌ها. یعنی رابطهٔ مردان و زنان. با همان سؤال کلیدی و تاریخی که مهرنوش از مادرش می‌پرسد: «مامان این عجیب نیست که چند تا مرغ با یک خروس‌اند؟» و همین جمله طرح اصلی و کلیدی رابطهٔ زنان و مردان را می‌ریزد و ادامه

می‌دهد. تاریخ زندگی آدمیان تداوم جریان همان خروس است در میان مرغان. و مهرنوش که می‌خواهد با اراده‌ای راسخ این سرنوشت مرغانه را تغییر بدهد و دور و بر خروسِ مرغ‌دار نگردد، عاقبت می‌شود یکی از مرغ‌های خروسی پر ناز و عشوه به نام مهران! در نهایت می‌خواهد گفته باشد که مردان همه از جنس همان خروس‌اند. تفاوتی در تفاوت‌هایشان نیست. از گذشته تاکنون. تحصیلکرده، مدیر و معاون همه به این مرض کهنهٔ ابدی یا شاید هم نژادی، یعنی مرض خروسی دچارند. مهران می‌گوید: زیستِ مثلثی. زندگی‌ای که دو ضلع ندارد، سه ضلع دارد. یا شاید هم چند ضلعی است.

داستان «گذشته‌ای که هست و نمی‌گذرد» بر محور آلبوم عکس می‌چرخد. هر عکس، شکل قرار گرفتن آن، طرز ایستادن یا نشستن آدم‌ها، گریزی است یا همان سفری است به تکه‌هایی از گذشته و تاریخ. تاریخ خانوادگی و گره‌خوردن آن با مبارزات سیاسی، از پدر تا شوهر خاله تا مریم و زندان و مرگ. و جلوتر که می‌آید عکس‌هایی از خود و دیگران، فرح، مبارز سیاسی دیگر، تکه‌هایی از زندگی سیاسی و روابط پیرامونی آن. هر عکس خاطراتی را در خود پرس کرده که راوی آن‌ها را مرور می‌کند در ذهنش.

کسی به دنبال سوراخ‌ها نیست. سوراخ‌ها در ذهن خواننده دهان باز می‌کنند. مثل سوراخ بزرگی که از همان اولِ «در محاق» دهان باز می‌کند. هر چه جلوتر می‌آید، کارش از سوراخ می‌گذرد و حفره‌ای می‌شود به بزرگی پرحرفی‌هایِ ملال‌آور راوی. پرحرفی‌های زایدی که نمی‌گذارد داستان در ذهن خواننده جای خود را باز کند. بر سر هر چیزی نویسنده هوار می‌کند اطلاعات و تجربیات راوی را از خوش و ناخوش، از گذشته و آینده بر سر خوانندهٔ نگون‌بخت. در جایی خراب می‌شود با تمام هیکل داستانی خود روی کلمهٔ «خراب شده». و انگار که این گنجی است که فقط او کاشف آن بوده، آوارش می‌کند بر سر جملات پی در پی: خانهٔ خراب شده، مملکت خراب شده، تهران خراب شده و... می‌گوید: «چرا نه؟ تهران بزرگ همهٔ ایران است.» و بعد اضافه می‌کند: «تهران بزرگ، تهران خراب شده، همهٔ ایران است.» سپس از این کشف بزرگ کلامی خود دچار شگفتی می‌شود و آن را به صورت «تکیه کلام ملّی» در می‌آورد. و از آن جا به تاریخ هخامنشی نقب می‌زند و... نویسنده هر جا که زورش برسد و فرصتی پیدا کند گریزهای بلندمدت و کوتاه‌مدت می‌زند به صحرای کربلای پرحرفی‌های زنانه. تا بار دیگر احتمالاً ثابت کند گفته‌های برخی مقالات را که می‌گویند زنان در روز ۷۰۰۰ کلمه به کار می‌برند و مردان ۲۰۰۰ کلمه. همین پرحرفی‌های نابه‌جا رمان ***در محاق*** را مثل آبکش سوراخ سوراخ کرده است. مثل بازی کش‌دار و خسته کننده‌اش با حروف آی با کلاه و بی‌کلاه و یا حرف ژ زبان فرانسه و شاهنامه. حتماً حظ وافری می‌برند بانوان از این تخیلهٔ مدام ذهن به شکل کلمه.

همراه ***در محاق*** و آلبوم به گذشتهٔ تاریخی می‌روی، اما نه بر دانایی‌ات می‌افزاید و نه بر بینایی‌ات، و نه می‌تواند تو را به فراموشخانه‌ای موقت بکشاند. پرحرفی های طویل‌المدت و زاید جایی نمی‌گذارد برای رسیدن به دیدن‌های تازه و کشف ابعاد ناشناخته در این سفر به گذشته.

کتاب ویران. ابوتراب خسروی. تهران: چشمه، ۱۳۸۸. ۱۷۲ ص. ۳۵۰۰۰ ریال.

چه پرسش سمجی است این سؤال که هر چه بیشتر می‌خوانم در ذهنم پررنگ‌تر می‌شود. ادبیات داستانی را از نسل‌های متفاوت می‌خوانی و می‌خوانی و سؤال سمج دست‌بردار نیست. بیشتر از یک سؤال است. گاه چند تایی حمله می‌کنند. یکی از آن‌ها، همین چند روزه دوباره در ذهنم رژه می‌رود. همین روزها که دارم ***کتاب ویران*** را می‌خوانم از ابوتراب خسروی. می‌پرسم از خودم چرا جهان داستانی برخی از نویسندگان، به خصوص نویسندگان نسل پیش‌تر مثل امیرحسن چهل‌تن و بعد از او حسین سناپور، ابوتراب خسروی و جوان‌تر از این‌ها: حسین مرتضاییان آبکنار، منیرالدین بیروتی و... این همه از لحاظ اندیشه‌پردازی، فربه، متنوع و تو در تو است و جهان ذهنی نویسندگان اخیر که تازه پا به جهان داستان گذاشته‌اند، این همه خالی و تهی‌مایه؟ پر است از بیهودگی و یاوه‌سرایی، پر است از هیچ. پر است از هذیان‌های توخالی. انگار با هر خواندن وارد جهانی تهی از هر چیزی می‌شوی.

در مرحلهٔ بعد تنوع بی‌پایان این جهان‌هاست. در همین مجموعه داستان ***کتاب ویران***، جهان ذهنی هر داستان به شدت با داستان‌های

دیگر متفاوت است. و در عین حال آثار هر کدام از این‌ها هیچ شباهتی به هم ندارند. حول یک محور یا موضوع نمی‌چرخند. درست نقطهٔ مقابل اکثر بانوان داستان‌نویس ــ به غیر از استثناهایی مثل شهلا پروین‌روح، زویا پیرزاد، فریبا وفی و... ــ که انگار دچار کمبود موضوع‌اند. انگار همهٔ ذهن‌ها روی یک مسئله ایستاده‌اند. جهان ذهنی‌شان چه در آثار خودشان چه در مقایسه با هم دیگر فاقد تنوع است. جهانی است محدود و بسته که حول محورهایی خاص می‌چرخد. محورهایی که مدام در همه جا تکرار می‌شود. اکثراً بر محور جنسیتی و زنانه می‌چرخند و هنوز از این محدوده بیرون نیامده‌اند. این سؤال‌های سمج می‌چسبند به دیوارهٔ ذهن.

در همین مجموعه داستان ***کتاب ویران*** پا به هر داستان که می‌گذاری اولین چیزی که قدعلم می‌کند، همین «تنوع» است. نویسنده در داستان «تفریق خاک» وارد جهانی انتزاعی می‌شود: تفریق. در این داستان راوی از عینیت حرکت می‌کند: «معلم هر روز از نبودن چیزی خبر خواهد داد. همیشه می‌خواهد بداند بعد از آن که چیزهایی گم می‌شوند چه چیزهایی باقی می‌مانند. عینکش را روی بینی‌اش جابه‌جا می‌کند و می‌پرسد: حالا چند تا؟» و از این جا وارد جهان ذهنی راوی می‌شود که هنوز به دنیا نیامده و می‌خواهد که به دنیا بیاید از پدری که خان است و صاحب کوشک و او باید بیاید تا پسری باشد که اهل حساب و کتاب است تا کوشک را اداره کند. و او در پایان داستان هنوز سایه‌ای است از جهان سایه‌ها که به خاک نپیوسته و از جنس خاک نشده است. او حالا ترکه مردی است که: «آن ترکه مرد نمی‌خواهد که از زهدان تاریک گِران به خاک سپرده شود. می‌خواهد همان جا بماند.»

در «یک داستان عاشقانه» موضوع روایت، «عشق» است. اما در جهان ذهنی نویسنده عشق به گونه‌ای روایت می‌شود که انگار برای اولین‌بار است آن را می‌خوانی، در شکلی تازه، با ابعادی ناشناخته؛ راوی می‌خواهد به توصیهٔ عمویش گوش کند و داستانی عاشقانه بنویسد. عمویی که حالا مرده. و او راوی عشق عمو و زهره است. عشق اسطوره‌ای که تا آستانهٔ عقد و جزئیات مراسم می‌آید و درست بر همان جا از هم می‌پاشد. در زیر سایهٔ سنگین رازهایی که هم‌چنان پنهان می‌مانند. وقتی خواننده به جهان ذهنی این روایت از عشق وارد می‌شود به جهانی از جنس کلمات قدم می‌گذارد که منحصر به تجربهٔ ذهنی ابوتراب خسروی است. تجربه‌ای انحصاری در ذهن پیچیده، تو در تو و بی‌انتهای او، که به خواننده‌اش امکان ورود و کشف آن را می‌دهد، به گونه‌ای که انگار تا به حال با این چهره از عشق روبه‌رو نشده است. برای اولین بار است که دارد آن را می‌بیند.

در داستان «رویا یا کابوس» زندگی دو مبارز یا چریک سیاسی سازمانی را روایت می‌کند. آن‌ها به دستور تشکیلات و در ظاهر یک زوج را ساخته‌اند و در یک خانه زندگی می‌کنند. داستان قبل از ورود به این زندگی تشکیلاتی، با زندگی یک مرد نظامی آغاز می‌شود. او در خانه و کنار زن و فرزندانش است و دارد آماده می‌شود برای رفتن به سر کار شبانه‌اش. در محیط کار خودش را برای اجرای حکم اعدام آماده می‌کند. او دوش می‌گیرد و هنگامی‌که از حمام بیرون می‌آید فضای داستان عوض می‌شود و وارد زندگی دو مبارز تشکیلاتی می‌شود. باز در پایان به همین رویا یا کابوس برمی‌گردد. آن مبارز تشکیلاتی به زنی که با او زندگی می‌کند می‌گوید هر شب کابوس می‌بیند که مردی است با خانواده‌ای خوشبخت که کارش اجرای حکم اعدام است. انگار هر دو یکی هستند. دو چهره. دو نیمه. دو گونه از زندگی در یک فرد. در ظاهر داستانی سیاسی است، در باطن داستانی پیچیده و عمیق از زندگی، انسان و خواسته‌هایش.

«کتاب ویران» داستان دیگری است از این مجموعه که با زیباترین زبان ساخته و پرداخته شده. زبانی که مدام خود را ویران می‌کند و دوباره می‌سازد:

«همهٔ این جملات تمهیداتی داستانی‌اند تا تو به مهلکهٔ آن جملات برسی. بعد از ویرانی، از کلمه‌های تن تو چه چیزی باقی خواهد ماند جز حرف‌های بسیط که اجزای تن تو بوده‌اند؟ هر چند که تو در بین آن کلمه‌های بسیط دیگر نیستی، گم شده‌ای و برای این می‌نویسم که همه چیز برای ویرانی مهیا باشد.»

باز برمی‌گردم به آن سؤال سمج. من برنمی‌گردم، خواندن‌های مدام مرا برمی‌گردانند. ***کتاب ویران*** را که می‌خوانم سؤال سمج بزرگ‌تر می‌شود و سنگین‌تر. هر کدام از داستان‌های ابوتراب خسروی به بارها و بارها خواندن نیاز دارد. هر بار که می‌خوانی‌شان قسمتی از آن را می‌فهمی و باز برمی‌گردی به انبوهی از کتاب‌هایی از نویسندگان امروز. باز به یاد هشدارهای تحلیلی شهریار مندنی‌پور می‌افتم که بارها نوشت که «میان‌مایگی» داستان‌نویسی ایران را تهدید می‌کند. او می‌گفت این حادثهٔ شومی است که گریبان داستان ایرانی را گرفته است. من اما می‌گویم «میان‌مایگی» برای خودش و در جایگاه خودش نوعی است و حد واسطی است از داستان. اما آن چه در این چند سال اخیر شکل گرفته و رواج یافته و به صورت مجموعه‌هایی در سال ۸۸ و ۸۹ عرضه شده، خبرهایی جدّی دارد از «تهی مایگی». چیزی که نویسندگانش به آن می‌بالند و «پرمایگی» را به ریشخند می‌گیرند. یکی از احتمالات بروز این «تهی مایگی» در جهان داستانی به رکود اجتماعی دههٔ ۸۰ برمی‌گردد. شاید شکلی از تجلّی جریان‌های اجتماعی است در بستر اذهان داستانی. «تهی مایگی» و «بی‌مایگی» از جهان عینی به جهان داستانی انتقال یافته است و یا آن را باز تولید کرده است.

روباه و لحظه‌های عربی. مرتضی کربلایی‌لو. تهران: افراز، ۱۳۸۸. ۹۶ ص. ۲۲۰۰۰ ریال.

در آغاز مبارزه بود. یا او چنین می‌پنداشت که چنین رسالتی بر دوش دارد. خودش این ادعا را در همه جا منتشر می‌ساخت. می‌گفت که من آمده‌ام به سبک همان خواننده‌ای ایرانی لابد. او گفته بود در ترانه‌اش: من آمده‌ام تا عشق را فریاد کنم. کربلایی لو می‌گفت من آمده‌ام تا بساط داستان‌نویسی گلشیری و شاگردانش را درهم پیچم. می‌گفت

آن‌ها باعث شده‌اند تا ادبیات داستانی خوانندگانش را از دست بدهد. و حالا من آمده‌ام تا بساط زبان‌بازی و پیچیده‌گرایی را درهم ریزم و سفره‌ای پهن کنم از سادگی لایزال داستان. تا هر داستان دعوتی عام باشد تا بیایند و لقمه لقمه از داستان ببلعند و کیف کنند. اخیراً چقدر این دوستان که از یک نژادند می‌آیند تا برای مردمان گرسنهٔ ایرانی سفره از این سر تا آن سر بگسترانند. تا مردم را بر سر خوان گسترده‌ای که خواهند ساخت از تنعمات بهشتی، بنشانند. تا دیگر کسی حتی زحمت دراز کردن دست و چیدن میوه‌ای را از درختی به خود نـدهد. نباید حتی این میزان دچار رنج گردد. درختان با شاخه‌هایشان خود را خم می‌کنند تا به دهان مردم برسند.

حالا مرتضی کربلایی‌لو بار دیگر سفره‌ای داستانی گشوده از برای ما به نام ***روباه و لحظه‌های عربی***. از داستان اول که عنوانش هست: «موسی که بود یا امواجی که به صخره می‌کوبند» چنان پیداست که در گوشه‌ای که عنوان باشد، خبری از سادگی‌های مـورد ادعـا نـیست. داستان براساس هفت موج زیبا و پیچیده بنا شده. موج اول از حبیب می‌گوید که رفته تا برایشان خدا بیاورد و بوفه‌ای که پر از خـدایـان گوناگون است. موجی زیبا و جذاب، بی ردپایی از سادگی، موج سوم فقط یک آیه از قرآن است، و موج چهارم با «دیگر هیچ چیز ندیدیم» شروع می‌شود و موج پنجم که همه جا را آب گرفته است و موج هفتم و آخر که خاک بود و آسمان و روایتی یا پرسشی که موسی که بود؟ و راوی می‌گوید: «موسی آنی که پیامبر بود نبود. توی بنی‌اسرائیل نبود. مادرش وی را توی تابوت نگذاشت و رها نکرد توی نیل و... سامری نامی هم نبود که گوساله‌پرستی را رواج بدهد در غیاب او. اصلاً غیبتی نداشت. آن کس می‌پرسد پس موسی که بـود؟» مـن کـه مـی‌گویم داستانی است زیبا، پیچیده، با روایتی نوین از خدایان و امواج و موسی! که همهٔ داستان با هفت‌موج‌اش فاصله‌ای هولناک دارد با آن سادگی مبارزه‌جویانه. و خبری از آن سفرهٔ سـاده نـیست. و داسـتان دیگـر: «روباهی بود که پس این طور» و بعد: «تذکرهٔ حوری کامل» و آخرین داستان: «فتوا بده شیخ». همهٔ این داستان‌ها سندی هستند که گواهی می‌دهند بر این گزاره که گویی این بساط کربلایی‌لو است که درهم پیچیده شده است. راست می‌گفت، واقعاً آمده بود تا مبارزه‌ای کلان و فراگیر آغاز کند. تا همهٔ رمیدگان و گریزندگان از ادبیات داستانی را با سادگی و سهولت داستان‌هایش به ادبیات بازگرداند. اما بساط سادگی او را پیچیدگی‌های زبانی و داستانی آن چنان درهم پیچانده‌اند کـه دیگر اثری از آثار آن مبارزهٔ بزرگ باقی نمانده است.

«تذکرهٔ حوری کامل»اش را جزء به جزء بخوانید. داستانی است بی‌نهایت زیبا و پیچیده و عمیق. با همان نگاه خاص کربلایی‌لو به زن. وقتی داستان را می‌خوانید با چشم خود خواهید دید که انگار تمام جنّ‌های پیدا و پنهان در زبان و ادبیات داستانی گلشیری، ذهن و زبان و روح و روان کربلایی‌لو را «تسخیر» کرده‌اند. و او حالا باید در پی آن باشد تا جن‌گیری را بیابد که او را از این تسخیرشدگی رهایی بخشد. من آثار اکثر شاگردان گلشیری را خوانده‌ام، ذهن و زبان هیچ کدام از آن‌ها در تسخیر گلشیری نیست. مثلاً حسین مرتضاییان آبکنار به ساده‌ترین زبان ممکن در هر کدام از داسـتان‌هایش دست یـافته و برخی دیگر... اما «تذکرهٔ حوری کامل» هم در نوع نگارش و پـیچ و تاب‌های زبانی و هم نوع سلوک راویان با زنان، در تسخیر ***جنّ‌نامه*** گلشیری است.

کربلایی‌لو در آثار اولیه‌اش ***خیالات***، ***زنی با چکمه‌های سـاق بلند سبز*** و ***من مجردم خانوم*** تلاش کرده بود بر سادگی زبان تکیه کند، اما در همان سادگی‌ها هم رگه‌هایی از خود بروز داده بـود کـه سوداهای ذهنی او را افشا می‌کرد. اما باز هم سادگی خاص خـود را داشتند بالاخص در «خیالات». زبان کربلایی‌لو از ***مفید آقا***، حسابی چرخید و در ***روباه و لحظه‌های عربی*** بساط سادگی‌اش به تـمامی برچیده شد.

در داستان‌های «فتوا بده شـیخ»، «در غـیاب نـوازنـدهٔ لطـیف»، «رزها» و داستان «چشم حشیشی» دیگر اثری از آثار کـربلایی‌لویِ ***خیالات*** باقی نمانده است. و انگار او هم از آغاز همین را می‌خواسته. می‌خواسته تا زبان و کرشمه‌های بی‌انتهای آن او را مسحور کـنند و بـبلعند و تکـه‌تکه‌اش کـنند. از آغـاز شـیفتهٔ ایـن زبـان بـوده، امـا نمی‌خواسته به سادگی و سهولت با آن درآمیزد.

باید اعتراف کنم که تفاوت بزرگی است میان تسـخیرشدگی و تقلید. کربلایی‌لو اصلاً نیامده و نخواسته تا از گلشیری و سـبک‌اش تقلید کند. برای همین هیچ یک از داستان‌های او «تقلیدی» نیستند. «تسخیری» هستند. کاش این امکان بـود تـا تکـه‌هایی از ***تـذکرهٔ حـوری کـامل*** را مـی‌آوردم. کـربلایی‌لو در ایـن داسـتان لیـلا را و صحنه‌های رقص لیلا را در برابر مردان با جزئیات ریز طراحی می‌کند. اگر بیاورم دیگر معرفی‌ام قابل چاپ نخواهد بود. اما مـی‌توانـم بـه تکه‌هایی از چشم حشیشی اشاره کنم تا دریابید کربلایی لو کجاست:

«سوار هواپیمای بیست نفرهٔ لوکسی شدیم که سفید نبود و سیاه متالیک بود. حس جاسوسی بهت دست می‌داد که خلبانی تودار و کم‌گو می‌بردش بالای برمودا تا توی سیاهچالی آسمانی بیافتی و به قعر بروی. اگر بخواهم در شأن خودم حرف بزنم باید بگویم در آن اقیانوس مه، هواپیما مرا بلعید تا در ظلمات بروم..».

راست مـی‌گوید. خـودش اعـتراف کـرده است در داسـتان‌اش، می‌خواسته در شأن خودش حرف بزند اما آن اقیانوس مه سادگی‌های او را بلعید تا در ظلمات پیچیدگی‌های پرشکوه و زیبا فرو ببرد تا فقط سبک‌ها بمانند و لحن‌ها:

«ما چه بودیم: سبک‌ها بودیم. لحن‌ها، زیرها و بم‌ها، ما سفید بودیم و آن جا غلیظان جمع آمده بودند مرد و زن بـا مـوهای فـرفر چسبیده به کله، انگار شیره چکیده از آسمان چسبانده به سرهاشان.»

و در نهایت چیزی از مفهوم باقی نمی‌ماند جز تکه‌هایی از هم گسیخته و داستان به قول خودش در ورطهٔ لحن می‌افتد و دچار ذال می‌شود به جای دال:

«از ماشین پیاده شدیم بوی شترمرغ‌ها شنیدیم و بوی ذرختان و برق چشمان زرافه از بین شاخه‌ها ذیدیم که به ما زل، گوش‌هاشان تیز چهره‌های سیاه بی‌ابرو ذیدیم ذنذان‌های برفی ذیدیم.»