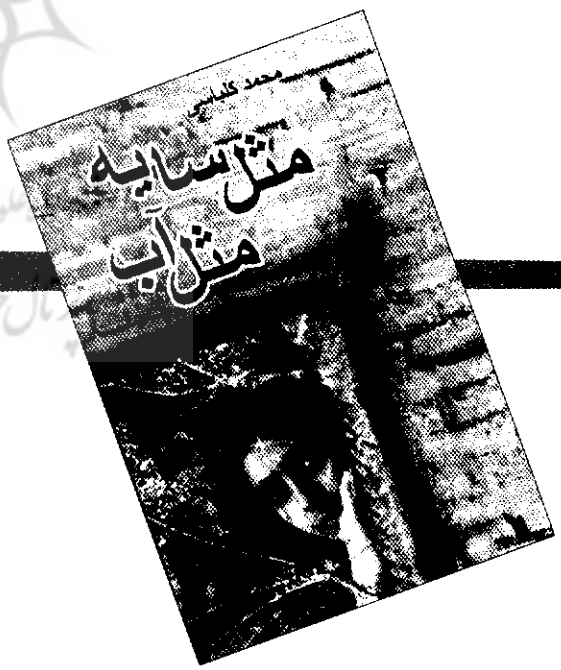
**مثل سایه، مثل آب** دومین مجموعهٔ داستانهای محمد کلباسی است که پس از یک دورهٔ فترت طولانی منتشر شد. این مجموعه ۱۴ داستان دارد که پنج داستان آن قدیمی و مربوط به سالهای پیش از انقلاب است و نه داستان مربوط به سالهای پس از انقلاب. دوران پس از «سرباز کوچک».

با نگاهی به داستانهای اخیر او به خصوص آنها که در دههٔ هفتاد نگاشته شده‌اند درمی‌یابیم که او در این سالها سیری تکاملی پیموده است. زبان این داستانها، انسجام، استحکام و پختگی بیشتری دارد، به‌ویژه داستانهای «ویستا»، «مراسم»، «مکتوب میرزایحیی» و «مثل سایه، مثل آب» که در تحلیل این داستانها به آنها اشاره بیشتری می‌کنم. اساساً محمد کلباسی نسبت به زبان وسواس و دقت زیادی دارد. او تک تک واژه‌ها را با دقت و حساسیت و ریزبینی خاصی برمی‌گزیند و پس از سوهان‌کاری و سبک ـ سنگین کردن بسیار و سنجیدن زیر و زبر آنها، به کارشان می‌گیرد. به قول دوستی این ویژگی، هنرهای دستی و سنتی این شهر را به یاد می‌آورد. آنها درست همچون خاتم‌کاران یا منبت‌کاران که قطعات ریز چوب را یکی یکی کنار هم می‌گذارند تا به نقشی یک دست و کامل برسند با واژه‌ها کار می‌کنند. یا مثل قلمزنان که نقطه‌های ریز را بر روی صفحهٔ فلزی حک می‌کنند تا با صبر و شکیبایی به نقشی دل‌انگیز دست یابند. به جز زبان و ساختار و فضا، مضمون داستانهای جدید هم که با ساختارشان به خوبی درهم تنیده شده‌اند، پیچیدگی و ژرفای بیشتری یافته‌اند. اینجاست که درمی یابیم چرا پس از «سرباز کوچک» این زمان طولانی باید سپری شود تا این مجموعه از راه برسد. اما پیش از پرداختن به این داستانها ذکر یک نکته را ضروری می‌دانم و آن اینکه نگاه من به این داستانها بیشتر به




● مثل سایه، مثل آب

شهرام عدیلی پور

● انتشارات نقش خورشید، چاپ اول، ۱۳۸۰

لایه‌های درونی آنهاست نه لایه‌های بیرونی. بدیهی است که این نگاه منکر ساختار رئالیستی و جنبه‌های صوری داستانها نیست.

اولین داستان این مجموعه، «این سوی واقعیت، واقعیت داستان» گونه‌ای خاطره ـ داستان است که مربوط می‌شود به خاطرات سالهای جوانی نویسنده و اولین تجربه‌اش در داستان نویسی و داستان‌خوانی در جمع. در واقع این خاطره ـ داستان، یک داستان مستند (documentary story) است. از سویی چون مبتنی بر واقعیت است خاطره است و از سوی دیگر با ورود عناصر تخیلی به خاطرهٔ واقعی و داشتن ویژگیها و فنون داستانی یک داستان کامل است. این داستان با ادای دین به بهرام صادقی نوشته شده و مربوط است به اولین دیدار و آشنایی نویسنده با او.

دو عنصر مهم و اساسی در این داستان می‌بینیم که برابر نهاد خود نویسنده است و راوی که همان نویسنده است (یکی از مؤلفه‌های داستانهای پسامدرن که در آن نویسنده با شخصیت اصلی‌اش وارد داستان می‌شود)، این دو عنصر را به موازات توصیف موقعیت خود می‌آورد و داستان را تا به آخر پیش می‌برد. یکی جوانکی که مشغول نواختن سنتور است و سعی می‌کند به آهنگ درست و موزونی دست پیدا کند و نمی‌تواند و

در پایان از این کار دست می‌کشد. این ماجرا تا آخر داستان به موازات داستان‌خوانی راوی ادامه می‌یابد. گویی آن جوانک، چهره‌ای از خود نویسنده است که سعی می‌کند با کنار هم گذاشتن واژه‌ها و عناصر داستانی به یک داستان دست پیدا کند و موفق نمی‌شود.

عنصر دیگر، آوردن داستانی از بهرام صادقی به نام «گردهم» است، در این داستان: علی مزقون‌چی برابر نهاد بهرام صادقی است و پسرکی که نمی‌تواند با تفنگ به هدف بزند برابر نهاد خود راوی (نویسنده). با این تمهید، کلباسی تلویحاً خودش را شاگرد صادقی تلقی می‌کند. اما آنچه زاید به نظر می‌رسد دو پاره (= پاراگراف) آخر داستان بعد از قطعهٔ نقل قول «گردهم» است، آنجا که نویسنده به جوانک سنتور زن و داستان «گردهم» اشاره می‌کند و می‌گوید: «جوانی که آن بالا ساز می‌زد، دیگر نمی‌زند... انگار معرکهٔ «گردهم» همانجا در مدرسهٔ صحت برپا بود و بهرام صادقی همان علی مزقون‌چی شده بود... من دلم می‌خواست می‌رفتم و آستین او را می‌گرفتم و او با قد بلند، سبیل پت و پهن و چشمهای معصوم، دست مرا می‌گرفت و از پنجره داستان، واقعیت را به من نشان می‌داد.» اینجا دیگر نویسنده دستش را رو می‌کند. درواقع این اشاره‌ها و رابطه‌ها باید در بطن داستان پنهان می‌ماند تا مخاطب خودش این رابطه‌ها را کشف می‌کرد، این یعنی فرصت دادن به مخاطب تا در خلق داستان با نویسنده شریک شود و این ضعفی است که در این داستان احساس می‌شود. گذشته از این ضعف، «این سوی واقعیت...» داستان خوبی است. بن‌مایهٔ داستان، انگشت نهادن بر اهمیت داستان در زندگی بشر به‌ویژه بشر معاصر که با صنعتی شدن و عقلانی شدن جهان سخت نیازمند تخیل و هنر است.

طبق نگرش نسبی‌گرایان و نظریه‌پردازان پسامدرنیسم، اگر تخیل در مقایسه با واقعیت علمی صرف، بهرهٔ بیشتری از حقیقت نداشته باشد، بهرهٔ کمتری ندارد. این نگرش اندیشه‌های پوزیتیویستی را که حقیقت مطلق را تنها در واقعیت علمی می‌بینند و هرچه جز آن را غیرحقیقی می‌پندارند، به چالش می‌کشد. از همین جا راه بر عرفان و اسطوره و مذهب و ماوراءالطبیعه و هنرهای گوناگون که در قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم کمتر مورد توجه قرار می‌گرفتند به عنوان تجلی‌گاه حقیقت گشوده می‌شود و پوزیتیویسم، با همه تنگی و خشکی‌اش در انزوا قرار می‌گیرد. از این منظر هم که بنگریم این داستان یک اثر پسامدرنیستی به شمار می‌رود که از ورای تخیل ما را به مصاف واقعیت می‌برد، و درواقع «از پنجرهٔ داستان»، واقعیت را به ما نشان می‌دهد.

داستان بعدی «غول در خیابان کاف» داستانی است با مضمون سیاسی، اجتماعی که زبان طنزآمیز دارد. این داستان که در سالهای پیش از انقلاب نوشته شده است، نقدی است بر ساختار سیاسی قدرت که از نگاه شمالیها و جنوبیها روایت می‌شود. درواقع این داستان همان قصهٔ مشهور مدرنیسم بی‌ریشه یک بعدی و سطحی است که از بالا بر جامعه تحمیل شد و سرانجام موجب سقوط رژیم حاکم گردید.

در این داستان، خیابان، نشانهٔ همان مدرنیسم است. دبستان «فردای روشن یا سپید»، با اسم مضحکش نمودگار نظام آموزشی جدید، یا دانشگاه و مطبوعات است که اساساً پرورش یافتهٔ همان مدرنیسم است. آقای پرویز رادمند ثانی هم نمودگار هیأت حاکمه است: شخصیتی یک لایه، کاریکاتوری، پرمدعا، فضل‌فروش و نادان.

غولی که در خیابان کاف ظهور می‌کند، درواقع ظهور همان طبقهٔ تازه به دوران رسیده است که حاصل روند نوسازی و مدرنیزاسیون پهلویهاست و بارزترین شکل مخالفت، پیدایش جنبشهای دانشجویی است که در سقوط نظام شاهنشاهی سهم زیادی داشتند و رژیم حاکم فکر می‌کرد با سرکوب و دستگیری آنها می‌تواند جلوی انفجار را بگیرد. این سرکوب و دستگیری در داستان، با بستن و تعطیلی «دبستان فردای روشن» که دانش‌آموزانش عامل اغتشاش و آشوب معرفی می‌شوند تجلی پیدا می‌کند.

خیابان مدرنی که در این داستان به دست با کفایت آقای رادمند ثانی «احداث» می‌شود یادآور خیابان مدرن شارل بودلر است. خیابان در آثار بودلر، به خصوص در دو [illegible] نمودگار مدرنیسم تلقی می‌شود.

«غول در خیابان کاف» با زبان طنزآمیز و [illegible] داستان خواننده بازی می‌کند. داستان به نظر [illegible] بعضی آثار جلال‌آل احمد، بعضی داستانهای چوبک و [illegible] است. تأثیر صادقی را در داستانهای کلباسی [illegible] پیش از انقلابش به خوبی می‌بینیم. اگر [illegible] خیابان کاف»، در زمان نوشته شدنش [illegible] سانسور و وجه تمثیلی و نمادینش [illegible] امروز دیگر این داستان، گذشته از [illegible] یک حادثه، از چشم‌انداز دو سنخ مرد [illegible] مضمونی تکراری است و جذابیت [illegible] حضورش در میان داستانهای این مجموعه [illegible] باشد.

«بعدازظهر آقای کمالی» مثل «بوته‌های بی‌نام» حکایت ظلمی است که در طول تاریخ بر زنِ ایرانی رفته است. [illegible] کمالی زنی سنتی است و رنج‌دیده که [illegible] آقای کمالی به سر آورده و اکنون [illegible] از عذاب، بیماری و درد. او در طول سالیان دراز در خانهٔ آقای کمالی سوخته و ساخته، چون کاری [illegible] نه قانون به فریادش می‌رسیده نه [illegible] بازگشت او بوده. این نکته آنجا به خوبی آشکار است [illegible] کمالی در یک غروب غم‌بار زن را در بقچه از خانهٔ خودش [illegible] پدرش می‌برد، ولی زن پس از چند دقیقه پابرهنه، [illegible] شوهر برمی‌گردد. اما نه پدر، نه مادر و [illegible] نظاره‌گر اویند هیچ‌کدام جلوی رفتنش را [illegible]

فضاسازی این داستان هم دقیق است. [illegible] و رنگی همه بیان‌کنندهٔ موقعیت زن در خانه آقای کمالی است. در این داستان چند بار به خورشید سردر و شیشه‌های رنگی اشاره شده که اشاره‌ای است تلویحی به آیین مهر و ایزد بانوی باستانی ایرانیان، میترا. اینجا یک تراژدی غم‌انگیز شکل می‌گیرد.

یک زن که به طور طبیعی باید در محضر یک ایزدبانو که مؤنث است به بهترین شکلی زندگی کند و عزت و احترام ببیند، در حال فنا شدن است. در اینجا نشانی از یک فاجعهٔ بزرگ و یک انحراف تاریخی هویداست. انحرافی که به مرور زمان، فاجعه بودنش از یادها رفته، وضعی که به رغم ظالمانه بودنش عادی شده است. نکته اینجاست که روزگاری زن در این دیار دارای مقامی برجسته بوده که ایزدانش مؤنث بوده‌اند. از این بالاتر بزرگ‌ترین دین که پیش از مسیحیت در دوره‌های بعدی به شکلهای جدیدتری بازسازی شد همان آیین و دیانت مهر است. به هر حال زن آقای کمالی در این خانه که یادآور معبد مهر (میترا) است و باید مهر ببیند، دارد در پیشگاه ایزد آفتاب قربانی می‌شود. اوج این ابعاد تازه آنجاست که آقای کمالی گلدانهای شمعدانی را به سوی خورشید سردر و خورشیدهای کوچک اطرافش پرتاب می‌کند و خورشید را درهم می‌شکند و این یعنی پایان مهر. همینجا است که تکه‌ای از گلدان دست مادر را خونی می‌کند. تمام فضای این خانه شاهد پوسیدگی و ویرانی است: «.. یخدانها، صندوقها، چرخ‌لنگرها، ساعتهای بی‌عقربک و رادیوهای بزرگی که یک جعبهٔ چوبی رنگ مرده بود. دوچرخه‌ای که فرمان نداشت و دوشاخه‌اش شکسته بود. نئو گهواره‌ای که تا بلند می‌کردی از آنها خاک اره و گل خشکیده پوک می‌ریخت. کتابهایی که موریانه در میان صفحات آنها راهرو ساخته بود». در خانه‌ای که مهر در هم شکسته، جز مرگ و ویرانی و ستم چه می‌توان دید.

«مراسم» هم داستانی است زیبا و از مهم‌ترین عناصر آن زبان است. زبان داستان، زبانی منسجم با بن‌مایه‌های شعری است که پرده از یک تجربهٔ ناب زبانی و هنری برمی‌دارد.

اساساً کلباسی هرجا به تجربه‌های هنری ناب نزدیک می‌شود، زبانش غنای خاص پیدا می‌کند. در این داستان که از نگاه یک کودک روایت می‌شود، او از مرزهای متعارف می‌گذرد. او زبان را چون ابزار به خدمت نمی‌گیرد، بلکه زبان به موجودی زنده و پویا بدل می‌شود. اینجا دقیقاً بحث رفتار با زبان مطرح است. نویسنده با زبان رفتاری ظریف می‌کند و از رازهای نامکشوف آن پرده برمی‌دارد. پا به جهانی دیگر می‌گذارد که در آن زبان، افشاگر رازها می‌شود که جز در یک موقعیت خاص و شگفت‌انگیز، حاضر به چنین مکاشفه‌ای نیست. او چون مستمعی در حضور زبان می‌نشیند و زبان گنجی است سرشار که ناگاه با زلزله‌ای، زمین شکاف برمی‌دارد و گوهرهای خود را می‌افشاند. چون کلباسی به قلمروی می‌رسد که زبان متعارف روزمره توان کشیدن بار سنگین نهفته در آن را ندارد.

شاید این گفتهٔ هایدگر اینجا مناسب باشد که: «شاعرانه اقامت گزیدن و شاعرانه زیستن یعنی ایستادن در حضور خدایان و درگیری عمیق با جوهر اشیاء».[1]

داستان «مراسم» فضایی کاملاً اسطوره‌ای و رازآلود دارد، دقیقاً مثل رؤیا و با همان عناصر. فضایی شبیه فضای داستان «مثل سایه، مثل آب» اما به مراتب وهمناک‌تر. تمام عناصر داستان سنتی است و باشکوه و مجلل. «حیاط اندرونی و بیرونی، هفت چنار کهنسال، باغچهٔ درختان ابریشم، دخترک باریک‌اندام با گیسوی بافته و پیراهن نیلی لبه طلایی که چیزی است شبیه تصویرهای مینیاتوری، گیلاسهای پایه بلند یشمی، سینی دسته‌دار نقره‌ای، در بزرگ چوبی با گلمیخ‌ها و کوبه‌های طلایی، کتیبهٔ کاشی با گل و بتهٔ سبز زیتونی، حوض مضرّس لبالب و فواره‌های آب‌افشان. باغچه‌های شمعدانی، گچ‌بریهای زیبا، پیکر پرنده‌ای بال و دم گشوده بر فراز ستونهای ایوان».

اینها همه جهانی می‌سازند باشکوه که به نظر من می‌تواند سرزمین اجدادی ما باشد. فضایی شرقی ـ ایرانی، که دل ما در حسرت از دست رفتنش می‌سوزد. در این فضای سخت سنتی، ما شاهد «مراسمی» چون اجرای آیینی غریب خواهیم شد.

از پدر و بزرگ‌ترین پسرش دعوت شده تا در مراسم کفن و دفن یکی از پسرعموها که ناگهان مرده، شرکت کنند. آنها به آنجا می‌روند و در آخرین لحظه که می‌خواهند به هفت دری اجدادی که تابوت پسرعمو در آن است وارد شوند، پدر پشت در می‌ماند و پسر وارد می‌شود. آنگاه پدر به قتل می‌رسد و پسر بیهوش می‌شود و پس از آنکه به هوش می‌آید، می‌بیند لباس پدر را به او پوشانده‌اند و او را به جای پدر گذاشته‌اند. درحقیقت پدر به مرگ خویش دعوت شده است و این یعنی آن صحنهٔ غریب که او خود پیش از این دیده است.

این داستان اشاره به یک تجربهٔ شخصی یعنی مرگ پدر دارد که نویسنده خود رفتن و دور شدنش را می‌بیند. این موضوع با این تصاویر بیان شده است: «نمی‌دانستم کجا هستم و پا بر چه می‌گذارم. تندتر رفتم شاید پتهٔ ردای پدر را بگیرم اما او را پیدا نکردم. دالان مستقیم پیش می‌رفت و نقطهٔ کوچک زرد، دورتر می‌شد». این تجربه بعدها نیز در داستان «باران»* به شکلی دیگر انعکاس می‌یابد. اینجا اشاره‌ها به گونه‌ای است که یادآور به قتل رسیدن سقراط با جام شوکران هم هست. باز هم یک آیین مرگ: «... دو گیلاس، پایه بلند یشمی بر سینی دسته‌دار نقره‌ای پیش آورد. پدر جام شربت را برداشت و با تأنی آشکار سرکشید و به من اشاره کرد تا همین کار را بکنم». اینجا باز هم نشانه‌هایی وجود دارد که حاکی از فضایی آیینی است: «بر سوکی سنگابی، شمع، پیاله مسی بسته به زنجیر و شمایل دود زده‌ای بر دیوار». که باز هم یادآور آیینهای مذهبی به‌ویژه یادآور عزاداری امام حسین و نذر و قربانی است.

این تجربهٔ شخصی (مرگ پدر) به تدریج در بافت کلی داستان بسط و گسترش می‌یابد و جنبه‌ای تاریخی و فرهنگی به خود می‌گیرد. گویی این پدر نمودگاری از فرهنگ باشکوه پدری ماست که بر اثر توطئه‌ای به قتل می‌رسد. یکی دیگر از نشانه‌هایی که به داستان بار «اسطوره‌ای ـ تاریخی» می‌دهد و آن را از حد یک تجربهٔ شخصی فراتر می‌برد، اشاره به عدد هفت است که در اسطوره‌ها و کتاب مقدس فراوان به آن اشاره می‌شود و از آن به عنوان عدد مقدس یاد می‌کنند: «نماینده هفتم، هفت آخُر، هفت درخت کهنسال، اتاق هفت دری اجدادی، هفت ماهی قرمز و هفت لالهٔ چلچراغ». در ضمن اشاره‌ها به معماری سنتی که یادآور معماری دورهٔ قاجاریه است و کشتن پدر پشت هفت دری اجدادی، قتل قائم مقام و امیرکبیر را هم به ذهن متبادر می‌کند، چرا که آنها پشت هفت دری قدرت کشته شدند.

می‌بینیم که امیرکبیر و سقراط و پدر نویسنده و... گویی به

هم آمیخته‌اند و به این ترتیب در این داستان ترکیب پیچیده‌ای از تاریخ و فلسفه و اسطوره و دین پدید آمده است و اینها همان جهان پنهان در پس پشت زبان است که اکنون آشکار شده است.

«مکتوب میرزایحیی» داستانی است در قالب نامه که میرزا یحیی خطاب به استادش نوشته است: زبان این داستان آمیخته‌ای است از زبان نامه‌های اداری کهنه که با نثر منشیانه دوره قاجار ترکیب می‌شود، اما محور داستان عشق است. میرزا یحیی مردی است فاضل و عارف و اهل کتاب و قلم، اما از عشق بی‌خبر، مردی که در سلوک نظری راه به جایی نبرده و در دایره‌ای بسته گرفتار شده است؛ تا اینکه «پیرانه سر عشق جوانی به دلش می‌افتد»، عاشق دختری می‌شود به نام پروین. او شیخ صنعان‌وار دل و دین از دست می‌دهد و رسوا می‌شود. درحقیقت پروین نوری به زندگی تاریک او می‌تاباند و حصار تنگ و بسته دنیای او را که در میان کتابها و پرده‌ها و دیوارها دارد خفه می‌شود می‌شکند. او اکنون در یک تجربهٔ عملی به حرف آن بزرگان عرفان رسیده که «علم عشق در دفتر نباشد».

یکی از عناصر اصلی این داستان ماهی است که استعاره‌ای از خود میرزا یحیی است و تا پایان مکرر به آن اشاره می‌شود. ماهی در ادبیات عرفانی ما رمزی است از سالک راه حق و تُنگ بلوری رمزی است از عالم هستی. دریا هم رمز بی‌کرانگی و جاودانگی یا وجود لایتناهی خداوند است:

هر که جز ماهی، ز آبش سیر شد
هر که بی روزی است روزش دیر شد

ماهی میرزا یحیی است که در تنگ کوچک بلوری گرفتار شده، اما جرقهٔ عشق او را از تُنگ رها می‌سازد و میرزا او را از پنجره به جوی آب خروشان رها می‌کند. اشاره به این حادثه در ابتدای داستان خود نوعی براعت استهلال یا به تعبیر غربیان (foreshadowing) است. درواقع داستان از آخر شروع می‌شود و با طرحی دایره‌وار (مثل طرح نبرد تن به تن آقای فراست)** با عقب‌گردی به گذشته، دوباره به همان نقطه می‌رسد.

اینجا بر فضای سینمایی این داستان تأکید می‌کنم (داستانهای محمد کلباسی غالباً دارای فضا و تصاویر سینمایی غنی است). استفاده از ماهی و شخصیت‌پردازی دقیق و فضاسازی مناسب نوعی میزانسن سنجیده سینمایی است. این فضاها همه مبین موقعیتی است که میرزا یحیی در آن اسیر است و همه در جهت رسیدن میرزا به آن نقطهٔ نهایی چیده شده‌اند: پستوی دخمه‌مانند تاریک، کتابخانه و کتابهایی که او را محاصره کرده‌اند، پردهٔ حصیری که جلوی پنجره را کاملاً گرفته و مانع ارتباط او با جهان خارج و خیابان بی‌آرام و جوی خروشان آب شده‌اند نیز شغل میرزا یحیی که کارمند اداره راه‌آهن بوده است (اشاره به سالک و مسافر بودن او) و می‌خواسته «سفر» کند و سفر را لغو کرده که به سفری «دیگر» برود. اینها همه در خدمت مضمون اصلی داستان‌اند. یحیی چون جنینی در این خانه و پستوی دخمه مانند آن زندانی است و پس از آمدن پروین است که «بار دیگر متولد» می‌شود. اما اکنون باید در هجران او بسوزد و به تدریج در میان این سوز و ساز، عشق مجازی‌اش به عشق حقیقی بدل شود که:

عاشقی گر زین سر و گر زان سر است
عاقبت ما را بدان سر رهبر است

به نظر من، «مکتوب میرزایحیی»، از معدود داستانهایی است که در ادب معاصر، تجربه‌ای عرفانی را عرضه می‌کند.

«ویستا» یکی دیگر از داستانهای این مجموعه داستانی عاشقانه با ابعادی اساطیری که در لفافی از اندیشه پیچیده شده است. داستان از نگاه یک نوجوان روایت می‌شود که شکل «جریان سیّال ذهن» دارد: عشق پاک و معصومانهٔ راوی نسبت به ویستا (یا بیوه‌زن ارمنی) شبیه عشق پسرک قهرمان رمان «زنبق دره» نسبت به خانم دومورسوف است. زمان داستان دورهٔ بمباران شهرها در جنگ تحمیلی است. در شرایط هولناک جنگ و خشونت، گل عشق ناگاه می‌شکفد. شکفتن گلی در میان خاکروبه و ویرانی. در روزگاری که ذهن مردم را زندگی روزمره و مشکلات آن احاطه کرده، وجود این عشق، معنای ژرفی دارد. تقابل این عشق با جنگ و خشونت به داستان برجستگی خاصی می‌بخشد. پدر با ذهنیتی کاسبکارانه به فکر قیمت میوه و گوشت است و شخصیت او در بیوک آمریکایی زُمخت و گنده‌اش، نشانه‌ای است از خرده سرمایه‌داری سودجو. همان‌طور که شخصیت راوی در دوچرخهٔ ظریف ژاپنی‌اش که آن را خیلی دوست دارد نمودار تقابل است. مادر هم مانند پدر یکی دیگر از نقاط تقابل با پسرک است، این هم موجب برجسته‌تر شدن او و عشق می‌شود. طبعاً مادر هم با چارچوبهای خشک اخلاقی و عرفی‌اش از درک عشق عاجز است.

این داستان عاشقانهٔ اجتماعی در بستری از اسطوره جریان می‌یابد. ویستا ایزد بانوی آتش و زن کولی و یکی شدن آنها در پایان داستان که یادآور فضای جادوگرانه کولیان در مناطق سرخپوستی آمریکای جنوبی و اروپای شرقی تواند بود و زن ارمنی که تداعی‌کنندهٔ دختر ترسا در ادبیات کلاسیک خودمان است به داستان ویژگی اسطوره‌ای می‌بخشد که این ژرفای عشق را دوچندان می‌کند. در پایان داستان با کشته شدن کولی در بمباران، داستان به سوی فضای شهادت سیر می‌کند. عشق و اسطوره تهدید می‌شوند و این‌گونه زشتی جنگ صدها برابر می‌شود. از همین جا پرسشهای ناگفتهٔ زیادی در مقابل جنگ قرار می‌گیرد که پس‌زمینهٔ سیاسی داستان را فراهم می‌سازد.

«اسکلتهای بلور آجین» داستانی است که عنوانش از شعر «زمستان» اخوان آمده. بی آنکه نویسنده خود بر آن تاکید کند. این داستان هم مانند ویستا، فضای اجتماعی دوران جنگ و بمباران شهرها را ترسیم می‌کند. محور اصلی این داستان هم مرگ است، (و مرگ، درونمایهٔ آشنای داستانهای کلباسی) زندگی و نشانه‌های آن زیر آوار دفن می‌شوند. صحنه‌های داستان سرد و یخ‌زده و رخوتناک است. تصویرهایی که این فضاها را می‌سازد تکان‌دهنده است. هریک از این تصویرهای قوی شبیه تابلوی «طبیعت بی جان» است: «به آسمان نگاه کردم. ماه نصفه آن بالا خاک‌آلود می‌نمود... درختها در سکوت

ماه نصفه ایستاده‌اند با شاخه‌های درهم پیچیده و کج و معوج».

انگار این فضاها را از یخ تراشیده‌اند. عنوان داستان هم یادآور همین فضاست. شخصیت اصلی داستان که زندگی‌اش به کلی ویران شده، پریشان است. این پریشانی و تنهایی در تمام بافت داستان گسترش یافته و موقعیت اجتماعی بحران‌زده و دهشتناک را به نمایش می‌گذارد. این داستان هم به شکل «جریان سیّال ذهن» روایت شده، زبان آن پاکیزه، یکدست، ساده و روان است.

سرانجام «من دیگر نمی‌شنوم» که به نظر نویسنده این سطور، زیباترین داستان این مجموعه است. مایهٔ این داستان باز مرگ است. مرگ اما این بار ابعادی فلسفی و تاریخی دارد. چند نفر ناشناس راوی را که نویسنده‌ای میانسال، متشخص و فرهیخته است دستگیر می‌کنند، او را با خود به خانه‌اش می‌برند و خانه و اثاثه‌اش را بازرسی می‌کنند. داستان که فوق‌العاده تلخ است احتمالاً در سوگ زنده‌یاد احمد میرعلایی نگاشته شده است. گویی آن مترجم توانا در جای جای داستان حضور دارد و شاید همین حضور و سرنوشت اندوهناک اوست که فضای داستان را تلخ و زبانش را چنین سنگین و گزنده کرده است. نیز مایه‌های دیگر مثل فرهنگ هویت ایرانی، سنت و تاریخ سیاسی معاصر در داستان عینیت یافته است: این درونمایه‌ها در یکدیگر تنیده شده و به داستان بافتی تو در تو و پیچیده داده‌اند. داستان همچنین اشاره‌هایی دارد به قتل امیرکبیر، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، قرارداد رژی و تحریم تنباکو، قتل شاعران مشروطه: میرزادهٔ عشقی، عارف قزوینی و سیداشرف‌الدین قزوینی، شاعرانی که جان و هستی خود را در راه آزادی میهن فدا کردند. «مادربزرگ» که یک فرش دستباف قدیمی اجدادی است و نسل در نسل در خانواده نگهداری می‌شد، امانتی است که باید به نسلهای بعدی منتقل شود، فرش در حقیقت نمادی است از فرهنگ و هویت ایرانی که در هر دوره‌ای در معرض تهاجم و آسیب بوده است. در زمان تحریم تنباکو آتش سر قلیان روی این فرش می‌افتد و آن را می‌سوزاند و اکنون در دورهٔ زندگی راوی فرش دارد به تاراج می‌رود. اکنون راوی که وارث آن فرش و میراث‌دار آن سنت و فضایل است که از امیرکبیر شروع شده، تا عشقی و عارف و سیداشرف و مصدق و... ادامه یافته است، به همان سرنوشت دچار شده و با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند. این است سرّ آن تلخی که به آن اشاره شد و همین است که مرگ در این داستان کیفیتی تاریخی و سیاسی پیدا می‌کند.

سرانجام می‌رسیم به آخرین داستان این مجموعه یعنی «دادا». این داستان کلباسی فضایی روستایی دارد، چنانکه داستان برگی از خاطرات ضیاء... هم از روستا آغاز می‌شود. مایهٔ این داستان باز هم مرگ است: خروس سفید، الاغ و دادا، هر سه می‌میرند. دادا مردی است علیل و از کارافتاده و رنج دیده که مورد آزار و اذیت برادرش، ماشالا قرار می‌گیرد. انگار او همان شخصیت اصلی داستان «سرباز کوچک» است که در آخرین داستان آن مجموعه حضور داشت. چرا که ویژگیهای دادا تقریباً ویژگیهای همان آدم است: لنگیدن، گردهٔ قوزکردهٔ دردناک و خط سفید آبی که از دهانش سرازیر می‌شود. برادرهای هر دوی این آدمها در هر دو داستان با آنها دشمنی دارند. آنجا حمید و اینجا ماشالا. سرانجام دادا دست به خودکشی می‌زند و با طنابهای مشک دوغ‌زنی خود را وسط اتاق به دار می‌کشد. انگار دادا تجسمی از رنج و محنت است. تجسمی از انسان قربانی شده و شهید که در میان زمین و هوا در اتاقی روستایی تاب می‌خورد.

این نکته‌ای است مسلماً معنادار که در پایان کتاب **مثل سایه، مثل آب** و در میان اندیشه‌های محمد کلباسی انسان را به تفکر وامی‌دارد و شاید دادا کلید تمام داستانهای او باشد: پس سرانجام ما می‌مانیم و یک پرسش اساسی که لابد باید پاسخ آن را در خارج از متن جست‌وجو کنیم: دادا کیست؟

**پانوشتها:**

* چاپ شده در مجلهٔ **عصر پنجشنبه** (شماره ۴۴-۴۳، اردیبهشت ۱۳۸۱).

** چاپ شده در **مجموعهٔ سرباز کوچک** کتاب زمان، سال ۱۳۵۸.

۱. **تجربهٔ مدرنیته**، چاپ دوم ۱۳۸۰، طرح نو، صفحهٔ ۱۸۵ مارشال برمن، ترجمهٔ مراد فرهادپور.