محمد علی همایون کاتوزیان

شاهکارِ شاهکارْ کاره

تنها داستانی که در آن جمال زاده تکنیک مدرنیستی به کار برده، و چندان هم در این کار موفق نشده، داستان عمو حسینعلی یا شاهکار است.

اصلاً این کتاب عجیبی ست. در دو جلد است، به همین عنوان، ولی فقط جلد اول آن رُمان گونهٔ عمو حسینعلی یا شاهکار است. جلد دوم مجموعهٔ چند داستان کوتاه است که بیشترشان چنگی به دل نمی زنند، و بهترینشان «کباب غاز» است.

داستان عمو حسینعلی یا شاهکار (یعنی همان جلد اول) رُمان یا رُمان گونه ای ست مرکب از سه داستان به هم پیوسته. اولی داستان شب مهمانی در باغ ییلاق شمیران است، از آنها که دیگر گمان نمی رود تکرار شود، چون نه شمیرانی مانده نه باغی و ییلاقی. دومی شرح رؤیای راوی در همان شب و همان باغ است، که بخش اصلی رُمان، و جالب ترین بخش آن است. سومی- به نظر خودِ راوی- تعبیر آن خواب است، به صورت آشنایی او با دهقان پیری به نام عمو حسینعلی، و تصمیم به کنار گذاشتن قلم و دوات و پیوستن به زمین؛ به کشاورزی. اما «شاهکار» بودنِ داستان - یعنی نه فقط عنوانِ آن بلکه مضمون و محتوای بخش اصلیِ آن- به سوابقی باز می گردد که باید از آن یادی کرد- هم به خاطر تاریخ ادبی، هم به مناسبتِ نقد و تحلیلی که خواهد آمد. انتشار یکی بود و یکی نبود در سال ۱۳۰۰ در تهران هنگامه ای به پا کرد و شرح آن را سیّد عبدالرحیم خلخالی- از جوانان انقلاب مشروطه، نویسنده، و ناشر یکی بود و یکی نبود- برای جمال زاده (در برلن) نوشت.

جمال زاده در مقدمه ای که بیست سال بعد برای همین کتاب شاهکار نوشته نامهٔ خلخالی را به تفصیل نقل کرده، که جزیی از آن چنین است:

کتاب یکی بود و یکی نبود شما به طهران ولوله انداخت. چماقهای تکفیر به حرکت [در آمد] و فریادهای واشریعتا بلند شد... مؤمنین عالی مقام در مساجد و منابر اجتماع نموده در مقابل کفر و زندقه مشغول صف آرایی گشتند... یکی از جراید محلی هم قصهٔ «بیله دیگ بیله چغندر» را از کتاب یکی بود و یکی نبود در روزنامهٔ خود شروع کرده به انتشار دادن. مسجد جامع مرکز اجتماع علماء و ذاکرین گردید... بازار و دکاکین بسته گردید و از هر طرف حملات شروع شد... این نکته نیز ناگفته نماند که در مقابل اجتماع مسجد جامع اجتماعی هم در مسجد سپهسالار از دستجات احرار [آزادیخواهان] تشکیل گردید. بگیر بگیر هم از طرف دولت شروع شد.... عجالةً به واسطهٔ کتاب شما کم مانده بود کتابخانهٔ ما آتش بگیرد و خودمان نیز شهید این راه بشویم.[۱]

این خبر جمال زاده را سخت تکان داد. چنان که- بیشتر به این دلیل- تا بیست سال بعد در ایران چیزی منتشر نکرد:

نگارنده گرچه در سرزمین امن و امان صدها فرسنگ از این عَلَم شنگه ها و بگیر و ببندها دور افتاده بود... باز هم خواهی نخواهی آینهٔ خاطرش از غبار ملالت عاری نماند و چنان که از همان تاریخ دیگر دست و دلش به کار نرفت... (ص ج).

اما وقتی که اهل نظر از سرخوردگی جمال زاده خبردار شدند به دلجویی او برخاستند که - به زبان خودش- «مرد حسابی آیا سزاوار است که پس از قصهٔ پیچ اندر پیچ مردم این سرزمین پرنشیب و فرازی که نامش ایران است هنوز به «غیر از خدا هیچ کس نبود» نرسیده رشتهٔ سخن را بریده. قصّه را دُم بریده بگذاری...».* از همه جالب تر نامهٔ علاّمهٔ قزوینی به جمال زاده بود. قزوینی لای کتاب راه می رفت، ولی کتابهای قُد مایی. قلمش برخلاف جمال زاده ساده و روان نبود، وخودش نیز با داستان نویسی جدید نه سر و کاری داشت نه -شاید- اُنس و الفتی. با این وصف عَلَم آن جوان سی ساله را چنان بلند کرد که سرش بر آسمان سایید. او در نامه ای (از پاریس به برلن) به جمال زاده نوشت که بر اثر تعطیلات عید میلاد (دسامبر ۱۹۲۲) فراغتی پیدا کرده بوده که یکی بود و یکی نبود را دوباره بخواند:

شَهَدالله که از عمر خود برخوردار شدم و حلاوت و عباراتِ روان تر از ماء [آبِ] زلال و گواراتر از رحیقِ [شراب] سَلسالِ آن کامِ روح، بلکه تمام وجود مرا شیرین نموده. الحق در سَلاسَت و انشاء،

* غیر از خدا هیچ کس نبود سهل است، دامنهٔ داستانسرایی جمال زاده به قصهٔ ما به سر رسید هم رسید.

شیرینی و روانیِ عبارت، و فصاحت و بلاغتِ معنی، و انتخاب مواضیع [موضوعهای] نمکین و -در عین این که زبانِ رایج محافل، بلکه کوچه های طهران است- از کلماتِ عامیانه و بازاری و مبتذل پاک بودن، نمونهٔ کامل العیار زبان فارسی حالیّه است... (ص: هـ).

و در باره روانی کلام چنین نوشت:

و حس دیگری که شخص می کند این است که گویا کاتب اصلاً مُسوّده [پیش نویس] هم نکرده، بلکه به قول انوری «برداشت کلک و کاغذ و فِرفِر، فرو نوشت»... اگرچه اهلِ کار... می دانند که چقدر زحمت کشیده که - بعد از طبع خداداد- این طور از سکّه درآمده است (ص: هـ).

و پس از این مایه -و خیلی بیشتر- تمجید و تشویق از «این نوع عبارت حیرت انگیز که تالی سِحر است» دادش به هوا رفته که اگر جمال زاده قلم را به زمین بگذارد خونش مباح است. در آن زمانها قزوینی تا سرحدّ افراط نگرانِ سرنوشت زبان فارسی بود،[۲] و سخت بدگمان که به زودی به دست «جوانانِ سبکسرِ اُشتر- گاو- پلنگ... شَرحه شَرحه» خواهد شد. این بدگمانی- که درنامه های دیگر آن زمانِ قزوینی نیز بازتاب یافته- در این جا به شدت و به تفصیل بیان شده. و از جمله:

زبانِ فارسی به سرعتِ برق قاطع* رو به انحلال است. هر کس در هر گوشهٔ دنیا به هر اندازه هنری در این خصوص دارد، دقیقه ای - بل آنی - غفلت بورزد، یا مسامحه کند، یا حجب و شکسته نفسی بورزد، یا یأس و ناامیدی به خود راه دهد... مستوجب لعنت خداوند و انبیاء و اولیاء و جمیع مردم... خواهد شد، و در شریعت معنوی وطن، خونش مباح و مالش حلال و خانه اش خراب کردنی و جسدش مُثله ساختنی ست (ص. ز).

اگرچه در پایان نامه نه فقط از «طول مفرط این عریضه» بلکه «از تندی بعضی عباراتش» نیز نوعی پوزش خواهی کرده بود، و تأکید بر این که «من نظری به شخص جمال زاده نداشتم. روی سخن من با آن کسی ست که یکی بود و یکی نبود را نوشته است».

جمال زاده با همان نمک فطری اش در یادداشت خود می نویسد:

به خود گفتم رفیق خون تو را یک بار در دارالخلافه [تهران] در مسجد مسلمانان مباح کرده اند. اگر در پاریس هم که مرکز مسلّم کفر و الحاد است مباح شود وای به حال تو. حُکم گدای ارامنه را پیدا خواهی کرد، از این جا رانده و از آن جا مانده... آن وقت دیگر حسابت با کرام الکاتبین• خواهد بود نه با فقها و ذاکرین (ص: ح).

* در متن چاپی چنین آمده، ولی معمولاً «برقِ لامع» می گفتند.

• قیاس کنید: تو پنداری که بدگو رفت و جان برد ؟/ حسابش با کرام الکاتبین است - حافظ.

این توضیحی است که جمال زاده به عنوان یکی از دلایل بازگشت خود به نویسندگی نوشته، و کل مطلب را به عنوان «دیباچهٔ مؤلف» در شاهکار آورده است، با این که چند ماه پیش از این، رُمان دارالمجانین را تمام کرده بود، ظاهراً باید این سوابق را در مقدّمهٔ آن رمان - که دوّمین اثر اوست - شرح می داد. اما جای مناسب در واقع در همین جاست، چون به موضوع شاهکار ربط دارد.

به فصل سوم داستان که می رسیم راوی، شیخ عطّار را خواب می بیند که قلمی از نور به او می دهد و می گوید «بنویس». نتیجه کتابی می شود به عنوان کوه نور که نه فقط «دارالخلافه» بلکه جهان را تسخیر می کند. ناقدانِ قُدمایی درباره اش می گویند «چو آب می رود این فارسی به قوّت طبع»؛ و «هست زین پس بر سخنگویان سخن گفتن حرام». هواداران «انقلاب ادبی» هم نویسنده را «پیش قراول تجدّد» می خوانند و به او «درود انقلابی» می فرستند. کوه نور در عرض یک ماه به چهل زبان ترجمه می شود... اما یک مخالف جدّی هم پیدا می کند که بعداً درباره اش خواهیم نوشت.[۳]

در این اوج توفیق است که راوی ناگهان می میرد. ولی یکی از معجزات دیگرش این است که باز زنده می شود و پس از برخورد با این و آن حسّ می کند که - مثل اصحاب کهف - سالهای درازی مرده بوده است. از جمله، «اسمها به جای اصغر و رضا و تقی و زهرا و خدیجه و ربابه مبدّل به هرمز و فیروز و فریدون و فرنگیس و پوران شده بود»:

> و آلا مردم همان مردم سابق بودند. یعنی تعدادی شحم و لحم* و پشم متحرک که خارِ شکم و شهوت زیر دُمشان گذاشته باشند، یا چنان که غزالی فرموده «مزبله♠های متحرکی که پوستی بر آن کشیده باشند» و یا به قول صادق هدایت (که یادش به خیر) «رجّاله ای چند، عبارت از یک دهن که روده ای به آن آویخته باشند و به آلت تناسلی منتهی گردد» (ص ۸۱).

اما عجیب این که از شاهکار نویسنده، از کوه نوری که عالم و آدم را گرفته بود، اصلاً نام و نشانی نیست. به هر دری می زند، به هر کتابفروشی ای می رود، از هر که می پرسد، از کوه نور خبری ندارند. «گفتم آقا اختیار دارید. این کتاب از شاهکارهای معروف دنیاست. از کفر ابلیس مشهورتر است. ممکن نیست اسمش به گوش شما نرسیده باشد». حتّی اسم نویسنده را هم کسی نشنیده است. دست آخر پیرمرد صاحب کتابفروشی به راوی می گوید شاید دچار اختلال حافظه شده باشد، و حواله اش می کند به یک کتابِ اصول روان شناسی «که اخیراً چاپ شده [و] فصل مبسوطی در باب نسیان و کیفیّات آن دارد».

* شحم و لحم = پیه و گوشت.

♠ مزبله = زباله دان، سطل آشغال.

راوی تقریباً به نقطهٔ نهایی خشم و تحیّر و تأثر رسیده است که ناگهان... ناگهان عنصر جدید و غیر منتظَری در صحنه ظاهر می شود. یعنی یک مرتبه یک موجود عجیب الخلقه و عجیب و غریب -«ریش بُز قندی و چشمهای ذره بینی گود رفته... سر و گردن پشمالو و پُر چین و چروک بوقلمونی.... که گویا پیچ ومهره اش لق شده بود»- جلوش سبز می شود که «پیِ کوه نور می گردید؟» بس که خورهٔ کتاب است- خودش می گوید -نامش را - «ساس و قرطاس» گذاشته اند. یعنی چیزی شبیه «کرمِ کتاب» که غربیها می گویند... از پستو به دهلیز، از دهلیز به درِ فرسوده. و بالاخره به اشکال کم و بیش سحرآمیزی می رسند به یک کوهستان. و پیرمرد به راوی می گوید برود و «شاهکار» ش را در آن پیدا کند.

این کوهستانی از کتاب است، باستانی، قدمایی، جدید. پیرمرد «ساس و قرطاس» می گوید همه «شاهکارهای ادبی جهان»- از طوفان نوح به این سو- در آن هست. و به این جهت به آن «کوهِ شاهکار» می گویند. راوی حیران و سرگردان در آن می گردد. همه جور کتاب هست: روی سنگ، روی پوست گاومیش، روی پاپیروس، روی قرطاس و کاغذ. «در آن حالتِ صرع و سرسام قلمهایی را که در طی هزاران سال برای تحریر این کتابها به کار رفته بود دیدم». اما این کوهستان هم مثل هر کوهستان دیگری لگدکوب حیوانات وحشی ست و خورشگاهِ حشرات الارض.

«ساس و قرطاس» مرتباً اصرار می کند که راوی بگردد و کوه نور - «شاهکار»ش - را بیابد. ولی راوی دیگر از شنیدن لفظ شاهکار هم دچار تهوّع می شود: این هم از آخر و عاقبت شاهکارها، که درست مثل خود شاهکارنویسان (یا مخدومانشان) «ذَهَب مِن قصورهم الی قبورهم*». به قول خیام «دیدیم که بر کنگره اش فاخته ای/ بنشسته و می گفت که کوکوکوکو». پیرمرد- انگار که خواسته باشد بر زخم راوی نمک بگذارد- شروع می کند به معرفی کتابهایی که دور و بر و دم دست اند، از جمله «سرود خدایانِ» آشوری، «گیلگمش» سومری و «مهاباراتا»یِ هندِ باستان:

> مثلاً همین کتابی که توی جویِ آب افتاده است... داستان از طلان است. از طلان اسم سرزمین قدیم مکزیکی ها در امریکاست که آثار شگفت انگیز تمدّن آنها... به تازگی کشف شده است. در دیباچهٔ گرانبهای این کتاب فصلی در باب تمدنِ تیاژوران دیده ام که یک دنیا قیمت دارد. این قوم در ازمنهٔ قدیم در نواحی غربی امریکای جنوبی در دامنه جبالِ انـد [Andes] سُکنی گزیده اند.....(ص ۱۰۹).

* از کاخهاشان به گورهاشان رفتند. این عبارت در متن کتاب نیست.

در این احوال مرتباً شاهکارهای گوناگون از کوهستان شاهکار می غلتد و فرو می افتد و درهم می ریزد. بالاخره راوی از اصرار پیرمرد که بگردد و شاهکارش را بیابد منفجر می شود و پیرمرد هم خونسردانه برمی خیزد و ناپدید می گردد.

باز صحنه عوض می شود و ناگهان.... ناگهانِ موجودات «انچوچکی»- «کوتاه و خپله... ریشهای حنایی محرابی... کلاههای بوقی شیطانیِ زنگوله دار...»- راوی را حلقه می کنند، و در حالی که پای می کوبند و طبل می زنند و جست و خیز می کند و با انگشت، او را نشان می دهند می خوانند- و آنچه می خوانند واقعاً شاهکار است:

شاهکارِ شاهکارْ کاره یک مشت کتابِ پاره
این طفلک بیچاره چه آرزوها داره
قلم و دوات
گُشنهٔ لات
به خدا دلم
می سوزه بَرات
یک عمری را تمام کن کاغذ و قَلَمو حرام کن
کتاب که شد بریز دور سوختِ تونِ حمام کن
قلم و دوات...
کتابه بادبادک شد قلمْ الک و دولک شد
آردها همه الک شد زرد آلوها عَنَک شد
قلم و دوات... (ص ۱۱۸-۱۱۹).

گمان نمی کنم از این بهتر هم می شد معنای آن کوهستانِ شاهکارها را در آورد، البته با طنز و شوخی، به جای گریه و زاری. به هر حال «نسناسهای دوزخی»- همان انچوچکها- نه فقط دست بر نمی دارند، بلکه تعدادشان دائماً زیادتر می شود:

شاهکارِ شاهکار کاره یک مشت کتاب پاره
این طفلک بیچاره چه ادّعاها داره
قلم و دوات....
صنّار سیاه خرجش کن تو روزنامه دَرجش کن
این بازار کساد را هَرجش کن و مَرجش کن
قلم و دوات....

عمرت سرِ قلم شد* پشتت ز غصّه خم شد
هر دست و پایی کردی اسباب همّ و غم شد
قلم و دوات....(ص ۱۲۰).

یکهو صحنه ورق می خورد و پریروی خفته ای را می بیند که: «چنین خلقتی را شاید بتوان تا اندازه ای با زبان موسیقی توصیف نمود ولی افسوس که از این نعمت هم محرومم»:

می ترسیدم دختر شاه پریان باشد و غفلةً بیدار شده ناپدید گردد. نسیم بهشتی ملایمی که اندام نازنینش را بوسه زنان نوازش می داد حیات تازه ای درکالبد من دمید....(ص ۱۲۵).

ولی ناگهان آنچوچکها دوباره سبز می شوند:

شاهکار می خوای، این جا را باش این دختر حوّا را باش
صلح و صفا اگر می خوای این مایهٔ بلوا را باش
قلم و دوات... (ص ۱۲۶)

و در همین بلبشوست که:

ناگاه پایم به کتاب بزرگی که نیم باز در میان راه افتاده بود گیر کرد و سکندری خورده با کله سخت به زمین غلتیدم. از شدّت درد و اضطراب چشمهایم را باز کردم و دیدم نزدیک صبح است و... در همان رختخوابِ دیشب در گوشه باغ شمیران خوابیده ام (ص ۱۲۸).

شاهکارْ نوشتن و مردن و زنده شدن و «ساس و قرطاس» و کوهستان شاهکار و موجودات انچوچکی و دختر پری وَش... همه در عالم رؤیا گذشته. بعد از مهمانی باغ شمیران که شب در همان جا خوابیده بود. حکایت برخوردش با عمو حسینعلی پس از این می آید.

این تنها جایی ست که جمال زاده کوشش کرده وجوهی از تکنیک مدرنیستی (در قیاس با تکنیک رئالیستی) در ادبیات را به کار بَرَد. یعنی درهم ریختن زمان و مکان و مرگ و زندگی و خفت و خیز، به اَشکالِ کم و بیش هذیانی، و با مایه ای از سورئالیسم و سمبولیسم. امّا از این نظر کارش چندان موفّق نبوده، و بی جهت نیست که دیگر هرگز به این شیوه روی نیاورده است. چنان که با همه کوششی که برای ایجاد فضایی مِه آلود مدرنیستی در آن داستان به کار رفته، هنوز هم تکنیک رئالیستی در گفتگوهای داستان غلبه دارد، یعنی حتی وقتی مضمون گفتگو غریب است شکل آن بیشتر عادی و منطقی ست.

این کوشش آگاهانه برای نزدیک شدن به چیزی شبیه سمبولیسم و سورئالیسم تقریباً روشن است، ولی از این هم می توان فراتر رفت و گفت که کاربُردِ این تکنیک در بخش اصلی داستان، آگاهانه و مستقیماً تحت تأثیر بوف کور هدایت بوده است.

* به معنایِ «رفت»، چنان که در «آمد و شد».

بوف کور را هدایت در سال ۱۳۱۵ در بمبئی، در پنجاه نسخه چاپ دستی کرد و بیشترش را برای جمال زاده فرستاد که در اروپا پخش کند.* تاریخ دیباچهٔ شاهکار اردیبهشت ۱۳۲۰ است. در این فاصله جمال زاده دارالمجانین را هم (به تاریخ آذر ۱۳۱۹) نوشته بود، که آن هم با هدایت و بوف کور ربط دارد، اگرچه کاری کاملاً اصیل است، و- برخلاف شاهکار- واقعاً شاهکاری ست: در دارالمجانین هم هدایت حضور دارد هم بوف کور. به علاوه، دارالمجانین هم (مانند این بخش از شاهکار) بیشتر به ذهنیات و فردیّات استوار است تا عینیّات و اجتماعیّات. ولی - برخلاف این یکی- تکنیک آن تماماً رئالیستی ست، مثل همهٔ آثار جمال زاده، جز همین بخش شاهکار. یعنی اگرچه در آن از بوف کور و هدایت حرف و سخن زیاد است، ولی از تکنیک و مقولاتِ آن بهره برداری نشده.

اما در شاهکار، جمال زاده این بهره برداری تکنیکی را از بوف کور کرده: مثلاً مردن و زنده شدنِ راوی در شاهکار، در مقایسه با «سفر در زمان» راوی در بوف کور. یا تغییر سریع صحنه ها، چنان که در ظهور ناگهانیِ «ساس و قرطاس»، اَنچوچکها و دختر پری وش مشاهده می کنیم. یا صحنهٔ غریب و بی زمان و مکانِ طبیعت در «پشت پستوی» کتابفروشی، که هم با صحنه ای که راوی بوف کور در پشت پستوی خانه اش می بیند قابل قیاس است، هم با جای غریبی که در آن گلدان راغه را می یابد... و حتی «ساس و قرطاس» با پیرمرد قوزی بوف کور قابل قیاس است (با این که ریخت و هیکلش عیناً مثل او نیست، و نقش و کارکردش هم در داستان با قوزیِ بوف کور تفاوت دارد). چنان که «صدای خندهٔ منحوس» او هم مثل قوزی گاه و بیگاه بلند می شود: «پیرمرد باز آن خندهٔ ادبار را سر داد و گفت عرض نکردم زود می رسیم».[۴] «باز هِرهِر آن خندهٔ منحوسی را که مانند ارّهٔ زنگ زده جان را می خراشید سر داد...».

حتی آن دختر پری وَش هم خواننده را به یاد «دختر اثیری» بوف کور می اندازد. چون این نیز گویا از عالم خاک نیست، و تجلّی وَهم و کمال است، جز این که توصیف زن اثیری در بوف کور، نه فقط بسیار مفصل تر، بلکه خاصّه مؤثرتر و استادانه تر است. اصلاً دختر پری وَشِ شاهکار نقشی در داستان ندارد، جز این که برای چند لحظه صحنه را تغییر می دهد. یعنی شرایط هذیانی و سحرآمیز را تکرار و تجدید می کند.

چنان که بالاتر گفتیم، این بهره گیری از تکنیک های مدرنیستی- چه به طور اعم چه

* دو نسخه از این مانده بود که جمال زاده یکی را به کتابخانهٔ مرکزی تهران و یکی را به نگارنده بخشید، که این دومی در آتش سوزی اطاق کارم به آتش سوخت.

به ویژه با تأثیر گیری از بوف کور- چندان موفقیت آمیز نبوده، و نشان می دهد که استعداد و تمایل طبیعی نویسنده به همان تکنیک های مألوف رئالیستی خود اوست، و همان زبان طنز و لاغ شوخی اش، که بهترین نمونه آن در شاهکار، سرود «شاهکارِ شاهکارْ کاره» است.

از فرم و تکنیک که بگذریم، دیالوگ اصلی، گفتگوی چند مرحله ای «ساس و قرطاس» و راوی ست، و غَرَضَش نیز همان که از انبوه شاهکارهای ادبی تاریخ بشر سخن بگوید و -ضمناً- برساند «کز بسی خلق است دنیا یادگار». اما شکل و محتوای کلام - برخلاف بیشتر کارهای جمال زاده- زیادی عالمانه است و از فصاحت بیان می کاهد. البته این تا اندازه ای گریز ناپذیر است، چون موضوع داستان (و در نتیجه موضوع گفتگو) آن را ایجاب می کند، ولی باز هم می شد که آن را ساده تر و دلچسب تر کرد: پرهیز از روده درازی هم می توانست شکل و بیانِ داستان را بهتر کند- روده درازی، هم در درازنای گفتگو، هم گاهی در توصیف محیط و ریخت و اطوارِ این و آن.

اما «پیام» سادهٔ داستان جالب است. یکی بود و یکی نبود تقریباً یکشبه شاهکار خوانده شده و رهِ صد ساله رفته بود، و نویسنده اش را غرق شادی -حتی غرور- کرده. و بعد هم آن سبّ و لعنها و آن دلجوییها یی که دیدیم. و اینک پس از گذشت بیست سال از آن تلخ و شیرین، و در آستانهٔ پنجاه سالگی، نویسندهٔ آن شاهکار بر خود و شاهکار جوانی اش- یعنی اوهامی که در او انگیخته بود- خنده می زند. «شاهکارِ شاهکارْ کاره/ یک مشت کتابِ پاره»... «ساس و قرطاس» می گوید:

> عمر حضرت خضر دارم... به قدر موهای سرم کتاب خوانده ام و همه اش شاهکار بوده. می خندی و پیش خودت فکر می کنی که سَرِ یارو که مو ندارد. ولی یک وقتی داشت. همه ریخت. مال تو هم خواهد ریخت. همه چیز می ریزد. کارِ دنیا اصلاً همین است: ریختن و رفتن و پوسیدن... (ص ۹۵).

و در ادامهٔ حرفش تأکید می کند که فنا فناست، و محتوم و ناگزیر است، و شاهکار و غیر شاهکار نمی شناسد:

> این جا فراموشخانه ای ست که عاقبت تمام شاهکارها در گاوخونی* آن سرازیر می گردد. شاهکاری نیست که سرانجام از خاطرها محو نگردد و... در این گرداب بی نام و نشان نیفتد. بله شاهکارها هم مانند خودِ ما و مثل هر چیز دیگر این دنیا مطیع بخت و اقبال و محکوم اوامر قضا و قَدَرند... وانگهی مگر نه هر موجودی برای نیست شدن خلق شده....(ص ۱۱۲).

* مردابی در اصفهان که زاینده رود در آن می ریزد.

و مشاهده می کنید که به سرعت بحث به سطوح عمیق تری می رسد. یعنی از مقولهٔ فنای شاهکارهای بشریت، می رسد به فنای شاهکار خلقت که (قرار است) خود بشر باشد؛ و به اصلِ خیامیِ «عاقبت کارِ جهان نیستی است». و در این جاهاست که با حرفهای هدایت در بوف کور و روانْ داستانهایِ دیگرش شباهتهایی پیدا می کند. اما در همان حدّ شباهت می مانَد و خیلی فراتر نمی رود. این دیگر ربطی به کوشش برای کاربُرد تکنیک مدرنیستی ندارد. که بی شک تحت تأثیر بوف کور بوده. بلکه حکایت از جهان بینی و هستی شناسی خود جمال زاده دارد. یعنی حکایت از نوعی دیرباوریِ اساسی، و تردید در افکار و آثار و اقوال می کند که فرنگی ها به آن Sceptisme یا Scepticism می گویند. و در گفته ها و نوشته های جمال زاده زیاد به چشم می خوُرد و می خوَرد. از آنچه در نامه ها و گفتگوهای خصوصی اش آمده می گذرم، چون به آسانی در دسترس عموم نیست. اما این دیرباوری فلسفی- که گاهی به مرزهای «هیچ گرایی» یا نیهیلیسم می رسد- در آثار منتشر شده اش کم بازتاب ندارد، اگرچه بیان آن با ظرافت و اعتدال (و گاهی طنز) توأم است.

مثلاً در قلتشن دیوان وقتی که حاج شیخ مرتضی، از دست افراسیاب خان، بی حیثیت و آبرو از این جهان می رود «نه تنها از فردای همان روز عیال و اطفالش بی نان و آب و بی خان و مان و بی سر و سامان ماندند، بلکه قبرش اصلاً سنگی نداشت که بتوان از نیک و بد هیچ نقشی در آن به یادگار گذاشت». در حالی که وقتی قلتشن دیوان هم بالاخره به حکم طبیعت می ترکد «نه تنها نام نیک باقی گذاشت، بلکه رفاه و عیش و نوش بازماندگان خود را تأمین نموده سراهای زرنگار برای آنها به میراث گذاشت». تا این جا با نوعی رئالیسم خالص- در حدود سی ئیسم- روبرو هستیم. اما وقتی راوی داستان دربارهٔ آخرتِ حاج شیخ و قلتشن دیوان نظر می دهد (یا در واقع نمی دهد) به دیرباوری فلسفی نزدیک می شویم: «خواهید گفت قلتشن دیوان در این دنیا کلاه بر سر زمانه و اهل زمانه گذاشت، ولی در شب اول قبر با نکیرین* چگونه به کنار خواهد آمد، ودر روزِ بازخواست جواب خدا را چه خواهد داد. باید دانست که این گونه پرسشها پیچیده تر از آن است که بتوان به این آسانی به آن جواب داد».[۵]

هیچ گرایی، تعریفها و -مسلماً- روایات گوناگونی داشته است و دارد. اما در تعریفی که شوپنهاور از آن می کند- «هیچ گرا کسی ست که می گوید جهان، چنان که هست، نباید وجود داشته باشد؛ و، چنان که باید باشد، وجود ندارد»[۶] به طرز برخورد هدایت با

* نکیر و منکر: فرشتگانِ بازجو

جهان خیلی نزدیک می شود. فرق جمال زاده و هدایت در این زمینه یکی آن است که اگرچه جمال زاده نیز می گوید «جهان -چنان که باید باشد- وجود ندارد»، اما نمی گوید که «جهان- چنان که هست- نباید وجود داشته باشد». فرق دیگر، در واکنش هدایت و جمال زاده به زشتیها و نادرستیها و ناپایداریها و آلودگیهای کَون و مکان است.

جمال زاده در مفاهیم و مقولات و معقولاتی چون مرگ و زندگی و جبر و اختیار و داد و بیداد و خیر و شر به هدایت نزدیک است. ولی یک فرق مهم با او دارد که نتیجه را به کلی دیگر می کند: هدایت از آنچه می بیند خشمگین و بی تاب و عاصی ست، ولی جمال زاده آن را به سُخره می گیرد و دست می اندازد. هر دو می گویند «دنیا همین است که هست». فرق اساسی در این است که هدایت می گوید چون همین است که هست اصلاً ارزش زندگی کردن ندارد؛ ولی جمال زاده می گوید چون همین است که هست باید به آن خندید. در رُمان دارالمجانین حرف جمال زاده از زبان هدایتعلی خان (کاراکتری که هدایت الگوی آن بوده) به راوی داستان گفته می شود، «زندگی چراغ پر دود و گندی ست که وقتی نفتش ته کشید خودش خاموش می شود. چه لزومی دارد فتیله اش را پیش از وقت پایین بکشی».[۷] (البته بعد معلوم می شود که منظور هدایتعلی رَد گم کنی بوده، چون خودش به زودی خودکشی می کند).

اما به یاد داشته باشیم که خیلی پیش از این که راوی شاهکار پایش به کوهستانِ شاهکارهای بشر برسد، یعنی اصلاً پیش از این که مثل اصحاب کهف پس از قرنها دوباره چشم به جهان گشاید و به جستجوی شاهکارش برود، با مرگ روبرو می شود. مرگ- که انسان برای انکارِ آن، برای فرار از آن، دائماً با مسألهٔ قدرت (و مسألهٔ جنسی، که با مسائل قدرتی در ارتباط است) دست به گریبان است. مرگ -که از هبوط آدم محور اصلیِ جُنب و جوش و کار و کوشش و زد و خورد و آفریدن و ویران کردن بوده است. «ناگهان پیک اجل را دیدم که به صورتِ هُدهدِ سبکبالی به بسترم فرود آمد». توصیف راوی در این جا هم مثل خیلی جاهای دیگر در آثار جمال زاده غنی و مؤثر است. دست جمال زاده در تصویرسازی قوی بود:

> در آخرین نگاهی که در آن حال به جانب آسمان انداختم ستاره ها را دیدم که چراغهای موشیِ فتیله سوخته ای* به خاطر می آوردند که بر مزار قیراندودی ساخته باشند. دودکنان، به جان کندن نوری می فشاندند، و نفسِ سرد قرآن خوانان غیبی آنها را به لرزه درآورده بود. آخرین را بطه ام با

* یعنی: چراغ موشی هایی که فتیله شان سوخته بود. «چراغ موشی» به چراغهای نفتی کوچک بدون لامپا می گفتند، و از جمله استفاده های دیگر، قاریان هنگام قرآن خوانی در شب بر مقابر می گذاشتند.

عالم محسوسات مشاهده و تماشای چهار ستارهٔ فروزانی شد که به شکل چهار میخ آتشین چهارچوبهٔ وجودم را به عالم خاکی کوبیده بودند، و آن گاه کنده شده از جا درآمده باشند، و چون تیری که از کمانِ زه در رفتهٔ تکوین رها شده باشد در فضای بی انتها به جهات اربعه دوان باشند (ص ۷۷).

اما نکتهٔ بدیع رو در رو شدن راوی با مرگ این است که حتی وقتی دست در دست و چشم در چشمِ مرگ دارد باز هم از درکِ «حقیقت مرگ» عاجز است:

در آن لحظه در کمال خوبی احساس کردم که در پرتگاه مرگ و فنا سرازیرم... و به خوبی دستگیرم شد که تمام تلاش و تکاپوی اولاد آدم در راه فهمیدن حقیقتِ مرگ بی حاصل است و... تصدیق کردم که... تماشا و مشاهدهٔ مرگ نیز مانند نگاه کردن به قرص خورشید چشم را خیره می سازد (ص ۷۷-۷۸).

این بخش از داستان «عمو حسینعلی» (که خود جلد اول شاهکار است) دقیقاً به موضوع «شاهکار» ربط دارد. و از بخش سوم و- به ویژه- اولِ آن بهتر است. با این وجود، حتی این بخش از شاهکار را هم نمی توان شاهکار خواند. اگر وقت زیادتری صرف آن شده و فرم و مضمون و ویرایش آن پرداخته تر از این می بود شاید از آن شاهکاری در می آمد.

* * *

گفتیم که بخش اول داستان شرح مهمانیِ باغ شمیران است. از همین بخش هم می شد یک داستان کوتاه درآورد. اما ربطش به داستان «شاهکار» این است که در آن مهمانی یک آدم پُر چانه یقهٔ راوی را می گیرد که: «ده سال است چیزی ننوشته ای و باید «هرچه زودتر یک دو سه تا از این شاهکارهای ادبی» تحویل دهی. اگرچه یک آدم بی شیله و پیله ای هم پیدا می شود که به راوی بگوید به حرف یارو و دیگران اعتنایی نکند چون دزد و دغل اند، و دروغگو. بعد از این است که راوی به خواب می رود و در عالم رؤیا «شاهکار» می نویسد....

عمو حسینعلیِ عنوان کتاب در بخش آخر داستان پیدایش می شود؛ بعد از بیدار شدن راوی از خواب «شاهکار». یعنی راوی همان روز صبح زود از باغ شمیران می زند به دشت و دمن، و برمی خورد به عموحسینعلی که رعیّت پیری ست مظهر صفا، اگرچه (راوی می گوید) ریخت و قیافه اش به «ساس و قرطاس» شاهکار می بَرَد. دردِ دل عموحسینعلی، و داستانِ زندگی اش، حکایتی ست پر از نقد اجتماعی، از آن دست که از دستِ جمال زاده آشناست: دربارهٔ دو رویی و دَغَلی و پدر سوختگی و بی رحمی ابناء روزگار. خود عمو حسینعلی هم روضه خوانی بوده از همین نوع مردم. و اگرچه این نکته صریح نیست ولی

مستتر است که اگر خیلی غیر از این بود ممکن نبود در میان آنان دوام آورد. اسم داروین و «داروینیسم اجتماعی» نیامده، اما تئوری تنازع بقا، بقاء انسب و جز آن را در لابه لای کلمات می توان دید. به همین جهت هم یک شب که عِنان از دستش می رود و از همان بالای منبر داد می زند «اذا فَسَد العالِم فَسَد العالَم»* ، فردا از اجتماع فرار می کند. یعنی کتابهایش را می فروشد، و عمّامه و نعلین را به کلاه نمدی و گیوه تبدیل می کند. حالا رعیت است و (می گوید) از زندگی اش راضی ست. راوی هم به او می پیوندد.

حکایت «عمو حسینعلی» قصّهٔ دلچسب و سرگرم کننده ای ست. تأثیر قصه های سنّتی را در ساختار و مضمون آن می توان دید، با این که این هر دو به ظاهر مدرن اند. نمونهٔ بارزی ست از «قصه گویی» جمال زاده، با وجوه مثبت و منفیِ آن. این یکی را که حتماً می شد یک داستانِ کوتاه (و نه چندان کوتاه) جداگانه کرد. اصولاً ارتباط سه بخش شاهکار (یعنی حکایات مهمانی شمیران، رؤیای شاهکار، و عمو حسینعلی) ضعیف است. در واقع رُمان گونه ای ست ساخته از سه داستانِ به هم پیوسته. تا اندازه ای شبیه سر و ته یک کرباس، اگرچه این رُمان با انسجام تری ست و (گذشته از آن) کارِ بهتری. و این سستی انسجام شاهکار عجیب است، چون پیش از این دارالمجانین را تمام کرده بود که رمانی منسجم است. و به یاد دارم که موضوع صحبت ما همان جلد اول شاهکار است، چون جلد دوم آن که اصلاً مجموعهٔ چند داستان کوتاهِ مستقل است. و درست معلوم نیست چرا به عنوان جلد دوم شاهکار منتشر شده.

شاید توضیح این نکتهٔ آخر در همان مقدمهٔ کتاب باشد، یعنی در سرنوشتِ آن شاهکار - یکی بود و یکی نبود - که بعضی آن را لعنت کردند و بعضی دیگر - حتی محمد قزوینی - آن را (به قول صاحب چهار مقاله) به «آسمان علیّین» بردند و به «ماء مَعین»♠ تشبیه کردند. یعنی هر دو جلد با هم شاهکارِ دیگرِ نویسنده است، اگرچه باهمان نیشخندی که در جلد اول زده:

فُکُل بوگندت منو کشت
شلوار تنگت منو کشت
ننهٔ لوندت منو کشت...
قلم و دوات، گشنهٔ لات
به خدا دلم می سوزه برات

* وقتی عالِم فاسد شود عالَم فاسد می شود.
♠ آب روان.

پیوست

نقد ملاّ روح الامین نجف آبادی از کوه نور راوی

ملاّ روح الامین همان یک تن ناقد منحصر به فردی ست که، به رغم ناقدان دیگر، از کوه نور (شاهکار راوی) ایراد گرفته بود. او نقد خود را که راوی می گوید تقریباً به بلندی اصل کتاب بوده برایش می فرستد. راوی از این رساله بیست صفحه ای نقل کرده. و این - به قول راوی- حاوی بحث اصلی روح الامین است، به این مضمون که «آنچه علوم جدید فرنگی می گویند ما خود پیش از این می دانستیم و گفته بودیم».

شاید امروزیها ندانند که از نخستین جنگ فتحعلی شاه با روسیه (در اوایل قرن نوزدهم)، تا پس از انقلاب مشروطه (در حدود ۱۹۲۵) علوم و فنون و رسوم فرنگی در ایران حُکم معجزه را پیدا کرد، و حتی درس خوانده های جدید با زبان معجزه، و با تکریم و تعظیم شبه مذهبی از آن یاد می کردند. البته این از بین نرفت، ولی در کنار آن ضمناً می گفتند که این معجزه ها را ما ایرانیان پیشتر کرده بودیم ولی به این دلیل و آن دلیل از دست رفت. و طبعاً در بیان این باور هم زبان همان زبان اعجاز بود. از جمله می گفتند که «خود ما اتُم را کشف کرده بودیم» چون ابن سینا می گوید «اندر دل من هزار خورشید بتافت/ آخر به کمال ذرّه ای راه نیافت»، یا هاتف اصفهانی می گوید «دل هر ذرّه را که بشکافی/ آفتابیش در میان بینی». یا این که: فرنگی ها هنوز نتوانسته اند رازِ منارجنبانِ اصفهان را کشف کنند. یا اینکه حمّام شیخ بهایی در اصفهان همیشه بدون سوخت گرم بود. وقتی فرنگی ها راز این را جُستند کشف شد که فقط با یک شمع - که ظاهراً جاودانی بوده - گرم می شده، ولی شمع خاموش می شود و حمّام از گرما می افتد....

موضوعْ از نظر تاریخی جالب و مهم است، به چندین دلیل. و از جمله به دلیل تداوم معجزه گرایی. نکتهٔ مهم دیگر همان است که مدرن ها و درس خوانده های جدید و فرنگ رفته ها بیشتر از این افسانه ها می گفتند تا سنتیها و قدماییها، اگرچه اینها نیز زیاد کوتاهی نمی کردند. جمال زاده این مضمون را گرفته، و از زبان یک درس خواندهٔ باسواد سنتّی (که در نتیجه منابع قدیم را خوب می شناسد) محکم ترین و غنی ترین روایت آن را ساخته است، و مسلماً مفصل ترین آن را:

> باز همین افرنجی هایِ نجس العینِ طهارت نگیر در سرتاسر عالَم ولوله و غلغله راه انداخته اند که ما در باب تکامل و نشو و ارتقاء، و در زمینه تحول و تبدّل که ظاهراً به لفظ خودشان «اولوسیون» و «ترانسفورماسیون»... می خوانند کشفیات مهمه کرده ایم. بیخبر از آن که قرنها پیش از آن کافر ملعون انگلیسی، داروین نام، و

آن فرانسویِ بیدین دیگر «لامارق» [لامارک] ... بزرگان ما به نحو اتمّ و اکمل به این حقایق واقف بوده اند، چنان که مولانا جلال الدین رومی فرموده:

از جمادی مُردم و نامی شدم — وز نما مُردم به حیوان سر زدم
مُردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم، کی ز مردن کم شدم؟
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر — تا برآرم از ملائک بال و پر
وز مَلَک هم باید جستن ز جو — (کلّ شَیء هالِک الاّ وَجهَهُ)*
بار دیگر از مَلَک قربان شَوَم** — آنچه اندر وهم ناید آن شوم

و در ادامهٔ بحث می گوید که «اصل تنازع بقاء» داروین را نیز مولوی پیش بینی کرده بود:

این جهان جنگ است چون کلّ بنگری — ذرّه ذرّه (همچو دین با کافری)
این جهان زین جنگ قائم می بُود — در عناصر در نگر تا حلّ شود
پس بنای خلق بر اضداد بود — لاجرم جنگی شده از ضرّ و سود

چند مثال هم از مولوی و عطّار و نظامی می آورد که قانون جاذبه را خیلی پیش از نیوتون می شناخته اند. این یکی از نظامی ست:

طبایع جز کشش کاری ندارند — حکیمان این کشش را عشق خوانند
هر آن جوهر که هستند از عدد بیش — همه دارند میل مرکز خویش

دربارهٔ اتُم از شیخ محمود شبستری مثالی می آورد، و درباره شباهت ساختار اتم به منظومهٔ شمسی، از مولوی. عقیده دارد که نظامی گنجوی «تمام ماحصل علم کُونیّه را که گویا «قوسموجینی» می خوانند♠» در چند بیت شعر آورده (و آن ابیات را نقل می کند). می گوید گمانِ کفار مبنی بر این که مسلمانان نیز مانند پیروان کتاب مقدس تاریخ خلقت را چند هزار سالی بیش نمی دانند، غلط است، به حُکم این که مولوی فرموده: «صد هزاران قرنِ پیشین را همین/ مستیِ هستی بزد در ره کمین». و می افزاید:

علمایِ فرنگ، چنان که مسموع گردید، معتقد شده اند که بنای هستی و وجود بر حرکت است، و حتی زمان و مکان را فرع حرکت دانسته اند، اما مگر فخرالدین [اسعد] گرگانی نهصد سال قبل از این در منظومهٔ ویس و رامین در مقام ذکر خلقت نفرموده:

بدان جایی که جنبش گشت پیدا — وز آن جنبش زمانه شد هویدا
مکان را نیز حدّ آمد پدیدار — میان هردوان اجسام بسیار

* همه چیز جز او مردنی ست.

** روایت دیگر: بار دیگر از فلک پرّان شوم.

♠ علم کُونیّه یعنی کیهان شناسی به همان معنای «قوسمو جینی» که منظور از آن کُسموژنی ست، به فرانسه cosmogonie، به انگلیسی cosmogony.

باری، طول و تفصیل این خیلی بیش از این است. و کار جالبی ست، چون هم یکی از مسائل فرهنگی برخورد ایران و فرنگ را مطرح می کند، هم طنزش گیرنده است، هم زبان علمی و سنّتی قدیم را خیلی خوب تقلید کرده، و هم پاره ای از تعصّبات دوران را با لحن مبالغه آمیزی بازتاب داده. اِشکالش فقط در این است که -خاصّه با طول و تفصیلی که دارد- تداومِ داستان را می شکند. اما این ایرادی ست که به جاهای دیگر داستان نیز وارد است.

دانشکدهٔ شرق شناسی، دانشگاه آکسفورد

مه ۱۹۹۹

یادداشتها:

۱ - سیّد محمد علی جمال زاده، شاهکار (عمو حسینعلی)، چاپ اول، ۱۳۲۱، چاپ دوم، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۷، ص: ب-ج.

۲- این نکته را از جمله در نامه ای که قزوینی در همان زمانها (از پاریس به تهران) به دکتر محمود افشار نوشته است می توان دید. چند وقت پیش این جانب از حافظه ام به این نامه اشاره کردم (در کلک، ۸۹-۹۳، مرداد - آذر ۱۳۷۶، ص ۷۹۹). اما وقتی این مقاله را می نوشتم دوست ارجمند و استادِ محقق آقای ایرج افشار نسخه ای از کتاب نامه های دوستان پدرش را از لطف و مهربانی برای این جانب فرستادند. و نامه ای که به آن اشاره می کنم در این چاپ شده است. نامهٔ ۲ مه ۱۹۲۲ قزوینی به دکتر محمود افشار، نامه های دوستان (گردآوری دکتر محمودِ افشار)، به کوشش ایرج افشار، تهران: موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، ۱۳۷۵، ص ۳۰۹-۳۱۲.

۳- رجوع فرمایید به پیوست همان مقاله.

٤- برای تحلیل بوف کور (و شرح جزئیات آن)، رجوع فرمایید به کتابهای زیر (همه از این جانب): بوف کور هدایت، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۷؛ صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، ترجمهٔ فیروزهٔ مهاجر، تهران: طرح نو، چاپ دوم، ۱۳۷۷؛ صادق هدایت و مرگ نویسنده، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷٤.

۵-رجوع فرمایید به مقالهٔ این جانب، «قلتشن دیوان جمال زاده»، در ایران شناسی، زمستان ۱۳۷٦ و در بخارا، تابستان ۱۳۷۷. این مقاله در یاد جمال زاده، به کوشش علی دهباشی، تهران، انتشارات شهاب ثاقب، تجدید چاپ شده است. همچنین رجوع فرمایید به محمد علی همایون کاتوزیان، دربارهٔ جمال زاده و جمال زاده شناسی، تهران: شهاب ثاقب، ۱۳۷۹.

٦- عین عبارت (به ترجمهٔ انگلیسی از اصل آلمانی) چنین است:

"A Nihilist is the man who says of the world as it is that it ought not to exist, and the world as it ought to be, that it does not exist."

رجوع فرمایید به:

H. J. Blackham, *Six Existentialist Thinkers*, London: Routledge & Kegan Paul, 1967, P. 26.

۷- رجوع فرمایید به مقالهٔ این جانب، «دارالمجانین»، ایران نامه، زمستان ۱۳۷٦، ص ٦٦.