پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد داستان و شعر معاصر ایران

- ادبیات داستانی ایران در سال ۱۳۷۵/ حسن میرعابدینی
- گزارش شعر امروز ایران(۱)/ علی صالحی

ادبیات داستانی ایران در سال ۱۳۷۵

(بخش دوم)

حسن میرعابدینی

در نخستین بخش از این مقاله (چاپ شده در شمارهٔ اول بخارا) به آثار زندگینامه‌ایِ زنان هنرمند پرداختیم. این مبحث را با بررسی دو کتاب از سیمین بهبهانی و منصوره اتحادیه پایان می‌بخشیم.

سیمین بهبهانی: با قلب خود چه خریدم[۱]؟

«گزینهٔ قصه‌ها و یادهای غزلسرای نامی معاصر است که در دو بخش عمدهٔ نقلی بگوی و نقشی بسیاز سامان یافته. او در همبافت شاعرانه‌ای از خاطرات گذشته و شوربختی‌های امروز را در قالب نوشته‌های کوتاهی ارائه می‌دهد. هر چند نویسنده کوشیده به خاطره‌ها جنبه‌ای داستانی دهد: «بیشتر دلم می‌خواهد به شنیده‌ها شاخ و برگ بدهم. اضافه کنم، کم کنم، آن‌طور بسازم که خود می‌خواهم نه آن‌طور که واقعیت است. شاید هم واقعیت آن است که من می‌سازم.» اما اغلب نوشته‌ها ـ بخصوص در بخش نقلی‌بگوی ـ در حد قطعه‌های رمانتیک باقی می‌مانند و کمتر ساخت و پرداختی داستانی می‌یابند. در قطعه‌های ده‌گانهٔ این بخش، از ورای مکالمه‌ای ذهنی با همبازی دوران کودکی، یا ورق زدن آلبومی کهنه و یا دیدن معشوق قدیم، یادهای کودکی و نوجوانی زنده می‌شود؛ و همهای آن فضای تهران قدیم به شکلی نوستالژیک شکل می‌گیرد.

۱ـ با قلب خود چه خریدم؟، سیمین بهبهانی، انتشارات سخن، ۱۳۷۵، ۲۳۱ صفحه.

بخش دیگری از قطعه‌ها مرور زندگی زنانی است که کیفر را به جان می‌خرند اما بر حق خود پای می‌فشرند و سنت‌شکنی و عصیان می‌کنند؛ چه جنت‌الملوک که صبح روز عروسیِ اجباری‌اش به خانهٔ پدری بازمی‌گردد و می‌ماند تا می‌میرد، چه کنیزکی که خواستار آشکار شدن عشق پنهانیِ آقا به خود است و... همهٔ اینان به نویسنده درس استواری و بر سرنوشت خود حاکم بودن می‌دهند.

بهترین نوشته‌های نویسنده در بخش دوم گرد آمده: «از غروب تا غروب» یادهای کودکی را بر زمینه‌ای نوستالژیک از تهران قدیم به شکلی دلفریب باز می‌گوید؛ «پریزادمن و ترنج چو بینش» نوشتهٔ شاعرانه و غم‌انگیزی دربارهٔ بیماری و مرگ نوهٔ نویسنده است؛ «آن سوی کتیبه» توصیفی زنده از احوالات اخوان‌ثالث و فضای اجتماعی دوران زیست اوست. این نوشته چون بخشی از تاریخ ادبیات معاصر ارزشمند است. کتاب ارزش بسیار می‌یافت هرگاه خاطرات بهبهانی از معاشرت با اهل قلم را دربر می‌گرفت.

سیمین بهبهانی برخی از درگیری‌های اجتماعی، خانوادگی و ادبیِ زندگی پرتلاش و تلاطم خود را شرح می‌دهد و ـ به تعبیر رولان بارت ـ به یادداشت خصوصی چونان یک نوعِ (ژانر) ادبی می‌پردازد. اما منصوره اتحادیه می‌خواهد برداشت‌های تاریخیِ خود را در کسوت رمان ارائه دهد.

منصورهٔ اتحادیه: زندگی باید کرد[۱]

اتحادیه طی سه بخش، مهمترین وقایع تاریخ معاصر ایران را مرور می‌کند. هر بخش گرد ماجراهایی شکل می‌گیرد که بر یکی از زنان رمان می‌گذرد: عزت، دخترش زهرا، و دختر او، هما، ماجراها را نسل پس از نسل به پیش می‌برند. نویسنده با توصیف حالات و درونیات هر یک، می‌نمایاند که چگونه به مرور طریقهٔ زندگی زنان زیر و رو می‌شود؛ و چگونه آنان به زندگی اجتماعی راه می‌یابند و اهدافی متفاوت با اهداف مادرانشان می‌یابند. عزت اشراف‌زاده‌ای با اراده و متکی به خود است و پس از مرگ شوهر به خوبی از عهدهٔ ادارهٔ خانواده برمی‌آید. زهرا که در فضای شبه‌مدرنیسم رضاشاهی بالیده، با نوعی احساس گناه، پذیرای مظاهر آن ـ کشف حجاب، رفتن به خیابان لاله‌زار، سفر به اروپا و... ـ می‌شود. و هما سرخورده از غربزدگی دورهٔ محمدرضاشاه به سوی سنت‌گراییِ منتهی شونده به انقلاب سال ۱۳۵۷ حرکت می‌کند.

بخش اول (عزت) با سقوط قاجاریه و تاجگذاری رضاخان شروع می‌شود و تا شهریور ۱۳۲۰ را دربر می‌گیرد. محسن میرزا ـ شازدهٔ قاجار ـ زندگی اشرافیِ رو به افولی را در باغهای

۱ـ زندگی باید کرد، منصورهٔ اتحادیه، کتاب سیامک، ۱۳۷۵، ۴۵۱ صفحه.

● حسن عابدینی

شمیرانات می‌گذراند. او که مورد سوءظن است خانه‌نشین می‌شود و کم‌کم املاکش را از دست می‌دهد و زمانی که برای وکالت تلاش می‌کند، دستگیر و در زندان مقتول می‌شود. زمانه عوض شده است. حالا حاجی‌بازاری‌ها به شازده‌ها وام می‌دهند و املاکشان را گرو برمی‌دارند. محسن میرزا، دخترش زهرا را به عطا پسر یکی از این بازاری‌ها می‌دهد.

در بخش دوم (زهرا)، فضای سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۱۳۳۲ ترسیم می‌شود. بیماری‌ها و دشواری‌های جنگ، ورود لهستانی‌ها به ایران، شکل‌گیری روزنامه‌ها و احزاب، و تلاش برای ترقی سیاسی و رسیدن به وکالت و وزارت از ویژگی‌های این دوره است. زهراکه با رنج زنان فقیر آشنا شده به کارهای خیریه روی می‌آورد. اما مهری ـ دختر دیگر عزت ـ که نشانگر نسل تازه است، سیاستگرایی پرشور می‌شود که سختی‌ها و رنج تبعید را به جان می‌خرد و آرمان خود را از یاد نمی‌برد و عاقبت ناگزیر از مهاجرت می‌شود. عطا و دیگران نیز هر یک به گرایشی روی می‌آورند و تیپ‌های اجتماعیِ دوره‌ای پر شر و شور را باز می‌نمایند.

در بخش سوم (هما) وارد سال‌های ۱۳۴۰ می‌شویم: اصل ۴ امریکا، اصلاحات ارضی، شکل‌گیریِ جنبش دانشجویی و... باعث می‌شود که هما، تحصیلکردهٔ اروپا، نگاهی متفاوت از نگاه مادرش به زندگی پیداکند. در این بخش نیز با وجود مرگها و حرمانها (علی و عطا می‌میرند، مهری در تبعید است و...) زندگی جریان دارد. هما که با نادر ازدواج کرده صاحب پسری به نام

بهمن می‌شود. بهمن جزوه‌های دکتر شریعتی را می‌خواند و روز به روز مذهبی‌تر می‌شود. سال‌های پایان حکومت شاه است. روزی که شاه، بر اثر خیزش مردم، از ایران می‌رود، هما ـ همراه بهمن ـ به تظاهرات مردم می‌پیوندد.

نویسنده در هر بخش، زندگی خانوادگی و اجتماعیِ دورهٔ موردنظر را شرح می‌دهد. آداب و رسوم، شیوهٔ مهمانی دادن، نوع لباسها، باورها و طرز تلقی زنان هر دوره از ازدواج و... را توصیف می‌کند؛ و از جغرافیای تهران، تغییرات آن و جابه‌جایی طبقات اجتماعیِ شهر می‌گوید.

منصوره اتحادیه تاریخنگار است، هر چند می‌کوشد جزئیاتی از زندگی فردی را مطرح کند که در کتاب‌های تاریخی کمتر امکان طرحشان هست ولی آدمها و حوادثی را که بر آنها می‌گذرد چندان مهم نمی‌شمارد. بسیاری از آنها را نیمه‌کاره رها می‌کند تا به واقعهٔ تاریخیِ بعدی برسد. به واقع آدمها به جهت بازنمایی گوشه‌ای از تاریخ اهمیت می‌یابند و نه به دلیل فردیّت خاص خودشان. از همین‌رو، گفتگوها نیز بیش از آن که به کار بازنماییِ درون آدمها و کیفیت رابطهٔ آنان با یکدیگر بیاید، روشنگر وضعیت تاریخی می‌شود.

با این همه زندگی باید کرد از رمانهایی است که زنان را درگیر و دار مهمترین وقایع معاصر تصویر می‌کند و توصیفی از تهران قدیم و مناسبات و روابط مردم آن به دست می‌دهد.

از گرایش مشخص آثار زندگینامه‌ایِ زنان که بگذریم با رمان‌ها و مجموعه داستان‌هایی مواجه می‌شویم که بهترینِ آن‌ها مومیا و عسل نوشتهٔ مندنی‌پور است.

* * *

شهریار مندنی‌پور: مومیا و عسل[1]

مندنی‌پور با سایه‌های غار (۱۳۶۸) و هشتمین روز زمین (۱۳۷۱) به عنوان یکی از چهره‌های مستعد ادبیات امروز ایران مطرح شد؛ دو کتاب اخیرش مومیا و عسل و ماه نیمروز (۱۳۷۶) مبیّن این واقعیت است که از پیگیرترینِ آن‌ها هم هست.

از همان اولین داستان‌هایش نشان داد که فکری دارد و می‌کوشد برای بیان فکرش، ساختار و لحنی مناسب بیابد و از طریق تجربه کردن فرم به شناختی تازه از واقعیت برسد. به گمانم جستجو برای فرم، مهمترین دغدغهٔ ذهنی‌اش در نخستین داستان‌ها باشد. در واپسین داستان‌ها اما انگار آسوده خاطر از یافتن فرم مناسب، مشغلهٔ عمده‌اش پیدا کردن لحن مناسب برای قهرمانان اثر است. انگار برای بیان مفاهیم و حس‌های جدید، زبان تازه‌ای می‌جوید؛ یا می‌کوشد با بخشیدنِ لحن ویژهٔ هر شخصیت به او و چند صدایی کردن داستان، آن را از قید معنایی یکه

۱- مومیا و عسل، شهریار مندنی‌پور، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۵، ۲۶۱ صفحه.

● شهریار مندنی‌پور

برَهاند. و به بیان دیگر، با چند لایه کردن زبان بر قدرت تأویل پذیریِ اثر بیفزاید.

در مومیا و عسل نثر نه تنها مضمون و محتوای داستان را نمایان می‌کند، خود نیز به نمایش در می‌آید و گاه به «موضوعِ» داستان تبدیل می‌شود: «نثر داستانی، برخلاف توهّم بعضی، عنصری از عناصر داستان و بلکه اصلاً گوهر داستان است... نثر داستان، دقیقاً آن نثری است که دایم لغزش‌های آزمایش‌گرانه داشته باشد و دایم هنجارهای عرضیِ زبان را بشکند تا دایم به سمت خلق زبانی تازه روان باشد. اصلاً تعریف ادبیات همین است. یعنی این که ادبیات، فراروی از زبان روزمره و هنجارگریزی است.[۱]»

مندنی‌پور در داستان‌هایی که فضای تاریخی دارند به نثر حس و حالی کهن‌گرایانه می‌بخشد که بخشی از آن در جهت سازگاری با مضمون است. اما بخشی نیز ناشی از وسواس او برای ایجاد نثری خاص است؛ نثری که گاه جهان داستان‌هایی را هم که فضای امروزی دارند، به سبکی کهن‌گرایانه سامان می‌دهد. انگار که جاذبه و جادوی کلمات نویسنده را با خود ببرد (مثل گویندهٔ داستان «هزار و یک شب» از مندنی‌پور) و توازن عناصر داستان را مختل سازد. اما این‌گونه موارد نادر است و در اغلب داستان‌ها ـ «باران‌اندوهان»، «سنبل ابلیس»، «درهٔ مهرگیا» و «طوطی پیر بر

۱ـ شهریار مندنی‌پور: «بحثی پیرامون لحن و نثر در داستان»، آدینه، شماره ۱۳۲ و ۱۳۳، مهر ۷۷.

بام قزاق» ـ نثر در ایجاد فضایی که ریشه در داستان‌های اسطوره‌ایِ نو دارد، مؤثر است. بازیابیِ جنبهٔ تخیلیِ آنچه در زندگی روزمره می‌گذرد، و به نمایش در آوردن آنچه که می‌توانیم جنبهٔ واقعیِ خیالی‌ترین امور بنامیم، به کمک چنین نثری انجام می‌گیرد. و داستان را به در همبافتی از واقعیت تخیلی و برداشت اسطوره‌ای از تاریخ تبدیل می‌کند.

* * *

اثر ادبی به مدد نثر چندلایهٔ داستانی، سرشتی نمادین می‌یابد. بر همین اساس خوانندهٔ هر دوره می‌تواند، بنا بر افق معنایی زمانه‌اش، تأویل دیگری از آن ارائه دهد که با تأویل‌های پیشین متفاوت باشد. و در یک زمان واحد نیز هر کس بنا به دیدگاهش، تعبیر خاص خودش را دارد و جنبه‌ای از آن را برجسته می‌کند که دیگری ممکن است بی‌توجه از کنار آن گذشته باشد.

در این نوشته، داستان‌های مومیا و عسل را با تأکید بر دو درونمایهٔ محوری و به هم پیوستهٔ «سفر» و «در تنگنا افتادن» می‌خوانیم؛ دو مضمونی که پیوندی منطقی میان داستان‌ها برقرار می‌کنند و به کتاب هماهنگی و یکدستی می‌بخشند.

«سفر» گرهگاه داستان‌هاست، نقطهٔ تعیین تکلیف آدم‌ها و «دیگری شدن» آن‌هاست که در پیِ در تنگنا قرار دادن و به کیفر رساندنِ یکدیگرند. سفر یا برای گریز از محیط بسته است یا خودْ عامل محدود شدنِ آدم‌هاست؛ محیط بسته و تنگنایی که گاه ویژگیِ مکانیِ مشخص دارد ـ سرداب، برکه، زندان، خانهٔ گوتیک اجدادی، کلبهٔ جنگلی و... ـ و گاه مفهومی ذهنی دارد و برخاسته از رابطهٔ اجتماعی آدمیان است. قهرمان داستان که غریبه‌ای است میان جماعت («مرگ ققنوس خیس» در سایه‌های غار یا «هنگام» در هشتمین روز زمین) نوعی درگیریِ ذهنی با خود دارد ـ و همین است که او را از جمعیت جدا و به قهرمانی داستانی مبدل می‌کند. او که دارد مکافات گناهان کرده و ناکرده‌اش را پس می‌دهد، به سفری می‌رود یا باید برود تا از تنگنای ذهن خود بگریزد («هشتمین روز زمین») و یا از متهم شدن در امان بماند («مردمک‌های خاک» و «نظریهٔ پنجشنبه»). اما همواره عواملی درکارند تا آدمیان را مجازات کنند؛ مردگان یا اشخاصی از گذشته، یا حتی کتابی خطی به همراهِ صدای کاتبِ درگذشته‌اش، به جهانِ اکنونیان می‌آیند و به شیوهٔ خود، آنان را مجازات می‌کنند.

در «سنبل ابلیس» سواری از دوران هخامنشیان، از دل نقش‌های سنگی درآمده، صدها سال تاریخ را درنوردیده تا در هنگامهٔ جشن‌های ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی خود را به تخت‌جمشید برساند و صلای شکست در دهد و وحشتِ خود را از هجوم‌های در راه اعلام کند.

* * *

آدم‌های مومیا و عسل در «خانهٔ» خود نیستند، آواره و مسافرند. هراس از وحشتی که در راه

است آنان را به جستجوی یافتنِ پناهی برمی‌انگیزد. گریزان از جماعت خشمگینِ کف به لب آورده و روابط اجتماعیِ ناایمن‌ساز ـ که انسان را به جرم گناه نکرده محکوم می‌کند ـ خلوت دنجی می‌جویند. اما غالباً با پرتاب شدن به فضایی وحشت‌زا، غرقهٔ تنهایی عمیقی می‌شوند.

در داستان «بشکن دندان سنگی را» مردی دورافتاده از یار و دیار به سردابی در اعماق زمین پناه می‌برد. نویسنده با در تقابل قرار دادن غوغای جمعیت و تنهایی قهرمان، به بن‌مایهٔ اثر نزدیک می‌شود: غریبه در آن سرداب نقشی دیده است که نشان از بهیّمیتی تاریخی دارد و افشارگر بهیمیت جاری در زندگی روزمره است. (فضای داستان شبیه داستان «سنگ» است. در آنجا نیز غریبه‌ای به محیط بیگانه ستیزِ دهی گرفتار زار می‌آید و از جور جماعت به برکه‌ای پناه می‌برد.) غریبهٔ تنها در برابر جمعیتِ تهدیدکننده به سردابی پناه می‌برد که می‌تواند فضای ذهن او نیز باشد.

از یک نظر، هجوم جمعیت مرد غریبه را به تنگنا رانده. اما از طرفی، محیط تنگ، پناهگاه مرد است، او در آن جا خوش کرده و با مراقبه در نفس خویش «نوعی مناسک گذر و کمال‌یابی[1]» را انجام می‌دهد. در «مردمک‌های خاک» نیز آقای فرهمند به کلبه‌ای در اعماق جنگل پناه می‌برد تا از کیفر در امان بماند. در «نظریهٔ پنجشنبه» ـ که به شکل بازخوانیِ یک پروندهٔ امنیتی نوشته شده ـ رسول افرا هنگام بازی با دخترش خود راگم می‌کند تا از پیگرد بگریزد.

سفر نوعی فرار است ـ همه در «تقلای فرار از زمانهٔ خود» هستند ـ فرار از اقتدار پدر سالار، اقتدار گذشته و مردگان و اقتدار دستگاه کیفر و مجازات. بی‌خانمانی و ایمن نبودنِ غریبه‌های گیر افتاده در محیطی بیگانه ستیز می‌تواند نشانه‌ای از جاکن شدن‌ها و آوارگی‌ها در سال‌های مَفْصلیِ جایگزینیِ نظامی تازه به جای نظام سرنگون شده باشد. آدم‌هایی که «خانهٔ» دلخواه و آرام خود را نیافته‌اند پس از جستجویی نافرجام، در اشتیاق بازگشت به مبدأ، باز می‌گردند. اما زمانی به سر منزل مقصود می‌رسند که دیر شده است؛ و در واقع به سر منزلی نمی‌رسند.

در «پسرک آن سوی رود»، «مومیا و عسل» و «نارنج‌های شریر شیراز» مردانی پس از سال‌ها به زادبوم برمی‌گردند و با درک نیمهٔ تاریک و بیان نشدهٔ رابطه‌ها به هویت خویش واقف می‌شوند.

در «نارنج‌های شریر شیراز» مردی پس از سی سال به زادگاهش برمی‌گردد، دوستان قدیم را ـ که عمری به هم کین ورزیده‌اند ـ دعوت می‌کند تا «آن روی سال‌ها پنهانِ کین» را آشکار کنند: همه‌شان آرمینا را دوست داشته‌اند اما جرأت ابراز عشق نداشته‌اند و شرارت کرده‌اند. و حالا دیگر فرصتی برای حسرت خوردن بر عمری که با ابتذال طی شد و فرصت‌هایی که از دست

۱ـ زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات توس، ۱۳۶۴.

رفت، نیست. مرگ در کمین همه‌شان است. در «مومیا و عسل» نیز سفر در شکل مرگ رخ می‌نماید، و مگر نه این که انسان مسافری است در این جهان؟

پس از مرگ پدربزرگ، پدرْ پسران را مجبور به سکونت در خانهٔ مقبره‌مانندِ اجدادی می‌کند؛ خانه‌ای فرتوت و ستمگر که مثل سرداب یا برکهٔ داستان‌های پیشین، عاملِ در تنگنا قرار دادن آدم‌هاست. و ماری که گاه و بیگاه خود می‌نمایاند، برهم زنندهٔ آرامش آن‌هاست. مار می‌تواند حافظ پدرسالاریِ ویرانگری باشد که در پدر بروز می‌یابد. و جلوه‌های آن در دیگران نیز بازتاب می‌یابد: در برادر که سازش صدایی «بلند و زهرآگین» دارد، و در زنِ برادر که «زبانش را مانند زبان مار، دم به دم روی لب‌هایش می‌مالید.» برادر کوچکتر که تازه از سفری طولانی بازگشته، غریبه‌ای است در میان این جمع، سرِ ستیز با محیط دارد و به فکر شکار مار است اما عاقبت دیوانه‌وش ناگزیر از گریز می‌شود. در اینجا «دوزخ، دیگران‌اند[1]» اما در «پسرک آن سوی رود» دوزخ در درون مردی است، زندانی سیاسیِ دو رژیم، که پس از سال‌ها نزد همسرش بازمی‌گردد. پیرمرد و پیرزن کنار زاینده‌رود می‌روند و بیهودگیِ زندگی رفته را با جریان زندهٔ رود ـ تمثیلی از یک زندگیِ سرخوشانه ـ در تقابل قرار می‌دهند. آنان با هم غریبه‌اند و به زحمت گفتگویی عقیم بین‌شان درمی‌گیرد. زن شک دارد، فکر می‌کند مرد در پیِ هدفی سیاسی کنار رود می‌آید. اما پسرکی که آن سوی رود دارد ماهی می‌گیرد و همواره قلابش خالی است، ما را به عمق معنایی داستان می‌بَرَد. او بازتاب دهندهٔ وضع زنی است که شادی‌یی به قلاب زندگی‌اش نیفتاده؛ و نیز بازتاب دهندهٔ موقعیت روحیِ مردی است که عمری با وهم زیسته بی‌آن که حصه‌ای از زندگی برگرفته باشد. پسرکِ آن سوی رود می‌نمایاند که پیرمرد کنار رود می‌آید تا شاهد جریان زندگی باشد. عاقبت در روزی متفاوت، که «آسمان رنگ آبی ماوراء بحار داشت و هوا ستمگرانه شاداب بود» ـ روزی جوان که یادآور جوانیِ برباد رفته است ـ راز دل افشا می‌کند: «دستش را شرمنده از روی دست زن برداشت و گفت: «من یک بچه می‌خواهم گلابتون... همین.» زن با خود خندید و همان دم چیزی در آب افتاد...» آیا پیرمرد است که آشفته از احساسِ غبنِ دیر به فکر زندگی افتادن، خود را در آب انداخته است؟ با جملهٔ پایانی، داستان یک بار دیگر در ذهن خواننده به جریان می‌افتد. این‌بار پسرک نمود بیشتری دارد: اوست که حسرت و آرزوی مردی آرمان باخته و بی‌رویا را به نمایش می‌گذارد.

در این سال‌ها، نویسندگان متعددی به مضمون آرمانگریزی و احساسِ باختِ سیاسی‌کاران پرداخته‌اند. اما اغلب آن‌ها در حد و حدود گفتمان سیاسیِ غالب مانده‌اند، در سطح سیاسی

۱ـ جمله‌ای از سارتر.

ماجرا حرکت کرده‌اند، حزب و گروهی را محکوم یا مسخره کرده‌اند و بر لزوم توبه تاکید ورزیده‌اند. اما مندنی‌پور با گذشتن از سطح روزمرّگی‌ها، به ادبیات می‌رسد و با عمقِ روان‌شناختی‌یی که به کار خود می‌دهد، فراتر از دیگر نویسندگانی قرار می‌گیرد که به این مضمون پرداخته‌اند. او با توفیق در ساختنِ شخصیت یک بازنده، حال و هوای یک دوران ـ احساس غبن و از دست‌رفتگی ـ را تجسم می‌بخشد.

در داستان «باران‌اندوهان» یک کتاب خطی نقش غریبه‌ای را بازی می‌کند ک به محیطی بیگانه ستیز می‌آید تا با ایجاد چون و چرا در روابط اکنونیان، آنان را به پوچیِ گذران‌شان واقف کند. او مثل همهٔ غریبه‌های داستان‌های مندنی‌پور به فکر کیفر دادنِ کسانی است که به چنین زندگی راکد و موریانه‌زده‌ای دل‌خوش کرده‌اند (به یاد بیاورید فضای نمور و در حالِ فروپاشیِ کتابخانه را). صدای کاتبِ درگذشتهٔ کتاب با صداهای امروز درمی‌آمیزد تا از تقدیری تاریخی خبر دهد. کاتبی که از طاعون می‌نوشته و از سوزاندن سرای مردگان، در حالی که خود در چنگال بیماری اسیر شده و غوغاییانِ آتش‌پراکن به درِ خانه‌اش می‌کوبند تا در آتش بسوزانندش. کتاب چاپ سنگی (آزال) به نوعی همان نقش سنگیِ درون سرداب است که از کشت و کشتارها و بهیّمیت‌های تاریخی نشان دارد. و مهیانه با از سرباز کردنِ کتاب خطی می‌خواهد از تنگنای گذشتهٔ بهیمی ـ که در بیماری موروثیِ نیاکان جلوه‌گر می‌شود ـ رها شود و واقعیت ساده و شاداب زندگی‌یی شفاف را لمس کند. اما عجبا که او نیز دیر به فکر زندگی افتاده، به طوری که او و برهود «کین کش‌ترین بوسهٔ عالم را بر کتف‌هایشان درنمی‌یابند».

سفر راویِ «سنبل ابلیس» در پیِ استاد زبان‌های مردهٔ باستانی نیز به سفری در تاریخ و اسطوره مبدل می‌شود. شاگرد وقتی پس از ده سال استاد خاوران را می‌یابد از او می‌پرسد: آن سوار سنگی در تخت‌جمشید با آن زبان بیگانه چه گفت؟ اما استاد که دلگیرِ رابطهٔ راوی با همسر خویش است، در فکر در مهلکه انداختن و به کیفر رساندنِ اوست. او نیز، مثل پدر در «مومیا و عسل» و برهود در «باران‌اندوهان»، پیرمردی است حافظ و رازنگهدارِ دنیای کهنه و عجیب. جوان درمی‌یابد که سوار، پرت افتاده از تاریخ، قرن‌ها تاخته تا خبر حملهٔ مقدونی به پارس را بدهد ـ او هم دیر رسیده است ـ اما وحشت از پیک‌های دیگر «که در راهند هنوز» را در دل راوی برمی‌انگیزد.

* * *

داستان‌ها آکنده از حسِ وهمِ گیر افتادن در تنگنا و محبسی است. به نظر می‌رسد انزوا تحمیلی باشد، مثل وقتی که کسی به جایی پرت افتاده تبعید می‌شود. اما عمیق‌تر که بنگریم، انگار قهرمان داستان در جستجوی چنین تنگنایی است و به دنبال نوعی امنیت‌جویی به محیط بسته پناه می‌برد. مثل نویسندهٔ «آوازهای در باد خواندهٔ داود» که نگران تکثیر شدن و از دست

رفتن خلوت خویش است و هراسان شهرها را درمی‌نوردد تا نسخه‌های چاپ شدهٔ کتابش را جمع‌آوری کند.

آدم‌ها از «جهانی که دیگر آن را دوست ندارند[1]» می‌گریزند، کُنج خلوتی می‌جویند و جایِ دنجی که آن‌ها را از هیاهوی بیرون محفوظ بدارد و لذت تنهایی را به آنان بچشاند. ذله از زندگیِ زیر نگاه، زندگیِ تحت نظارت، که جمعیت خاطر را زایل می‌کند خود را در مکان‌های گور مانند دفن می‌کنند تا به چشم نیایند، دیده نشوند تا در امان بمانند. و اگر باز هم پیش‌تر برویم (و به فروید هم بیندیشیم) آیا گریز به عمق تاریکجاهای سرداب و برکه، نوعی رویای بازگشت به زهدان ـ این عمیق‌ترین شکل فرار، که در داستان‌های صادق هدایت نیز نظیر دارد ـ را بازتاب نمی‌دهد؟ وقتی «جهان دارد به تدریج شفافیّت خود را از دست می‌دهد، تیره می‌شود، بیش از پیش غیرقابل فهم می‌شود، به درون ناشناخته‌ها درمی‌غلتد و حال آن که انسان که جهان به او خیانت کرده، به خویشتن خویش، به نیستان گمشده‌اش، رؤیاهایش و طغیانش می‌گریزد و می‌گذارد تا از صداهای درون خود کر شود تا دیگر صداهای بیرون را نشنود.[2]»

آدم‌های داستان‌ها در تلاشند جایی برای پنهان شدن بیابند، و به گفتهٔ رولان بارت، «خوشبختیِ سادهٔ فضای بسته» را تجربه کنند. «خوشبختی‌ای که آن را می‌توان در شیفتگیِ کودکانه نسبت به کلبه‌های کوچک و چادرها بازیافت؛ کشیدن حصاری دور خود و نشستن در آن.[3]»: سرخوشیِ محصورْ بودن.

«ادامه دارد»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ و ۲ـ جاودانگی، میلان کوندرا، ترجمه حشمت‌الله کامرانی، نشر فاخته، ۱۳۷۱.

۳ـ رولان بارت: اسطوره، امروز، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، نشر مرکز، ۱۳۷۵.