پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد ادبی

- داستان نویسی ایران در سال ۷۷ / حسن میرعابدینی
- نویسنده چینی برنده جایزه نوبل / هوشیار منتصری

داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۷۷

(بخش دوم)

حسن میرعابدینی

خسروی: بازتاب بحران هستی در فرمی بحرانی

ابوتراب خسروی (متولد ۱۳۳۵) در دومین مجموعه داستانِ خود، *دیوان سومنات*[۱]، نویسنده‌ای است تجربه‌گرا، که گاه به قدری شیفتهٔ صناعت می‌شود که اثر را وقف توضیح آن می‌کند (مثل داستانهای «پلکان» و «تربیع پیکر»)، اما گاهی نیز موفق به پنهان کردن صناعت در موقعیت‌های داستانی می‌شود و نوشته‌ای «طبیعی» پدید می‌آورد که آکنده از حس و جوهر زندگی است و جلوه‌های تازه‌ای از روحیهٔ دوران را بازتاب می‌دهد (مثل «یعقوب، یعقوب» و «دیوان سومنات»).

اغلب داستان‌های کتاب در زمان و مکان ایرانیِ کهنی می‌گذرند که نقش مهمی در انتقال درونمایهٔ داستان بازی می‌کنند. مثلاً فضای شهر طاعون زده و تحت اختناق قرون وسطایی، در القای شرحه شرحه شدن روح و روان شاعر آفرینشگر داستان «دیوان سومنات» تاثیر بسزا دارد؛ یا تهرانِ مرصّع سال‌های جنگ دوم جهانی، در داستان «مینیاتورها»، همخوانیِ عجیبی با فضای مینیاتورهایی دارد که نقاش می‌کشد.

خسروی به چگونگیِ روند خلق هنری، اهمیتی بیش از مضمون می‌دهد. و در واقع،

۱- ابوتراب خسروی: *دیوان سومنات*، نشر مرکز، ۱۳۷۷.

مضمون بهانه‌ای است برای تجربهٔ انواع شگردها و صناعت‌هایی که داستان را می‌سازند. در «مینیاتورها» نقاش، مادام اشنایدر را به نقشی روی پرده بدل می‌کند. در داستان‌های بعدی می‌بینیم که چگونه نویسنده آدم‌ها را به کلمه مبدل می‌سازد. هر چند شخصیت مادام با یادآوری خاطرات راوی شکل می‌گیرد اما همواره در دور دست می‌مانَد. آنچه عمدگی می‌یابد تصویر مینیاتوری اوست. نقاش او را از وجود انسانی‌اش تهی کرده و به جهان تابلوهای خود وارد کرده است. داستان‌های دیگر هم توصیفی از روند ساخت شخصیتی هنری است از کلمه (در «دیوان سومنات»، «پلکان»)، یا از نقش (در «پاهای ابریشمی» و «مینیاتورها»)، یا از مجسمه (در «صورت بند»).

شگرد پژوهشی نویسنده، به جستجوی قهرمانان داستان‌ها مفهوم می‌بخشد و اهمیت می‌یابد. قبل از بحث بیشتر در این زمینه و برای آشنایی با مفهوم «واقعیت» از نظر خسروی، باید داستان «حضور» را بخوانیم. حس درک ناپذیریِ هستیِ بحران زده به این داستان حال و هوایی وهمی می‌بخشد: حضوری که در عین حال غیاب است. زن و شوهری از مهمانی شبانه به خانه بر می‌گردند، اما کلیدشان به قفل در نمی‌خورد. وقتی پیرزنی را پشت شیشهٔ آشپزخانه می‌بینند به خشم می‌آیند. اما پیرزن هم صاحبخانه است، همسایگان از او جانبداری می‌کنند. ماجرایی که در آغاز باعث تفریح شده بود به مرور نگران کننده می‌شود. روند عدم درک و تفاهم وقتی کامل می‌شود که زن و مرد به محل مهمانی می‌روند تا شاهدی بیابند اما حتی مهمانان هم آنها را به جا نمی‌آورند.

وقتی واقعیت این قدر نامطمئن و در معرض جا به جایی است و قطعیت‌ها تا این حد مورد تردید، پس تلاش برای رونوشت برداری از امر واقع باید تلاش عبثی باشد. از این رو، خسروی بر تفاوت اثر داستانی که ـ تخیل در آن نقش اساسی دارد ـ با ماهیت زندگی ـ که واقعیت در آن عمدگی می‌یابد ـ تأکید می‌کند.

در بهترین داستان‌های خسروی، همخوانیِ صناعت به کار گرفته شده در داستان با حیات اجتماعیِ بازتاب یافته، چشمگیر است. نویسندهٔ واقع‌گرا برای باورپذیر کردن اثر خود می‌کوشد تصویری شبیه به زندگی واقعی ترسیم کند. اما خسروی به عنوان داستان‌نویسی مدرن، جا به جا جلو حرکت داستان را می‌گیرد و «تأخیر»هایی پدید می‌آورد که موجد تعلیق داستان می‌شوند. نویسنده در داستان حضور می‌یابد تا دربارهٔ شخصیت‌ها نظر دهد یا نظریهٔ خود دربارهٔ چگونگی ارتباط و واقعیت را تشریح کند.

جاذبهٔ عمدهٔ داستان‌های خسروی در کیفیت ابداعیِ آن‌هاست. او برای فاصله گذاری میان متن و واقعیت، تأکید می‌کند که شخصیت‌ها بازیگرانی ساخته شده از کلمات‌اند تا به ما نشان

داستانی شکل دهند؛ موقعیتی که دائمی نیست و می‌تواند تغییر کند. هر داستان می‌تواند به شکل‌های مختلف روایت شود. وقتی قرار نیست متن، رونوشت امر واقع باشد، دائم به خودش رجوع می‌کند و به نوعی بازی ذهنی برای پدید آوردن داستان دست می‌زند.

بنیان اندیشگیِ چنین اثری در نفی اقتدار واقعیتی نهفته است که بی‌تغییر و جاودانه وانمود می‌شود. نفی و انکاری که از بحران ارزش‌ها و بی‌معنا شدن‌هایی ناشی می‌شود که موجد دلزدگی‌های روحی و اجتماعی است. نویسندهٔ مدرن برای ایجاد شک در جزمیّت‌ها است که در شکل ملموس و قرار دادیِ توصیف واقعیت آشوب می‌افکند؛ و پرسش‌هایی پیش روی خواننده می‌نهد تا چیزی را قاعده نپندارد و متوجه جنبه‌های استثنایی هر رویداد معمولی باشد. به واقع نقش تخیل در داستان جز این نمی‌تواند باشد که با ایجاد دگرگونی در ذهن خواننده، کاری کند که دیگر هیچ رویدادی را بدیهی نپندارد. و با خواندن داستان‌ها و آشنایی با سرنوشت شخصیت‌ها دریابد که زندگی محدود به آنچه او از سر می‌گذراند نیست، به شیوه‌های دیگر نیز می‌توان زیست. تخیل، و به واقع داستان، با نفی بدیهی بودن، اندیشیدن را ترویج می‌کند.

معمایی شدن هستی، نسبیت شناخت و ویرانی یقین‌ها، آشوب و بحران پدید آورده که در بحران روایت بازتاب می‌یابد. در داستان «پلکان» شخصیت‌ها در حد حرف اول نامشان خلاصه شده‌اند: الف، دال. دال پسر آقای الف و خانم مینایی است که «من [نویسنده] گاهی در پیاده‌رو خیابان یا در پارک می‌دیدمش. همین دیدارها باعث شد که یکی از شخصیت‌های داستان من باشد.» و حالا که به داستان راه یافته‌اند، کلماتی بیش نیستند که در دست‌های نویسنده می‌توانند در موقعیت‌های مختلف قرار گیرند تا داستانی پدید آید که می‌تواند نسخه‌های مختلف داشته باشد. شخصیت‌های کلمه‌ای به دفعاتِ خواندنِ داستان زندگی می‌کنند: «هر بار که داستان من خوانده شود، [الف] زندگی با شما را از سر می‌گیرد و به نقطهٔ آخر که می‌رسد، دوباره باز خواهد گشت، روی آن نیمکت می‌نشیند تا کی خواننده‌ای بار دیگر این داستان را بخواند و او [الف] عشق با شما را از سر بگیرد.»

تکنیک بازگشت به گذشته، ضمن ارائه تاویل‌های متفاوت از یک ماجرا، در داستان «یعقوب، یعقوب» به پختگی می‌رسد، از آن حالت انتزاعی و آشکار صناعت داستان «پلکان» در می‌آید. در آن داستان، ضمن پدید آمدن داستان، شیوهٔ شکل‌گیری آن نیز توضیح داده می‌شد. به طوری که روایتِ زایشِ داستان، جای روایت ماجرای داستانی را می‌گرفت. در آنجا عرضهٔ تکنیک از سوی نویسنده آشکار بود، اما در «یعقوب، یعقوب» آمیخته با عناصر داستانی است. حین به عقب برگشتن داستان (فیلم) با روایت‌های مختلف آن مواجه می‌شویم. چند گانگیِ روایت، نشان از پریشان خاطریِ نویسندهٔ زمانه‌ای بحرانی دارد. حین نوشتن داستان، نویسنده هم

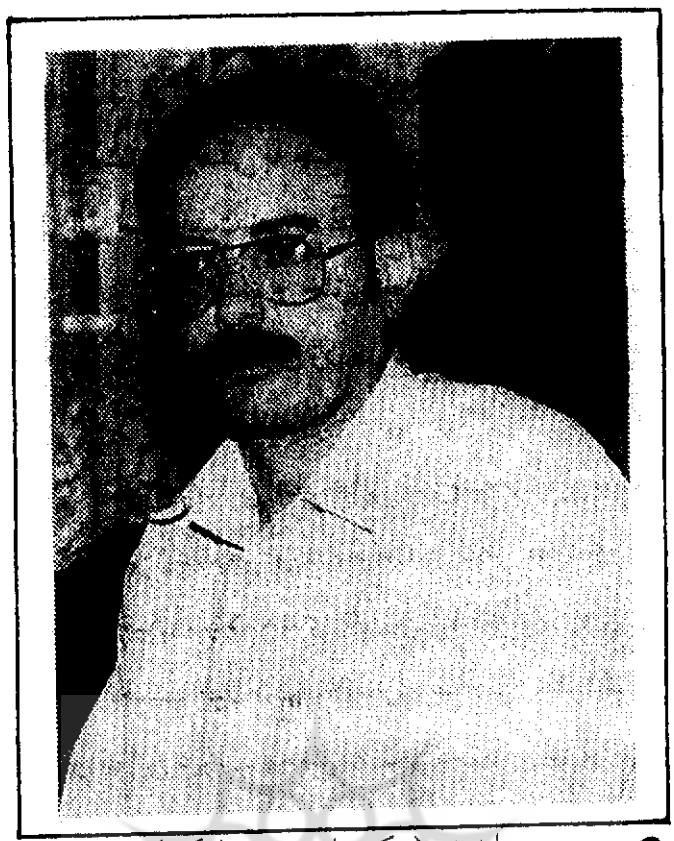
دارد تجربه می‌کند تا به درکی برسد، او نیز به نظری قطعی نرسیده و کل ماجرا بر خودِ او نیز مکشوف نشده است. از این رو داستان تمام نمی‌شود، از پایان رو به سوی آغاز می‌رود؛ از آنجا نیز این سیر دورانی می‌تواند در ذهن خواننده به حرکت خود ادامه دهد.

یک سیاسی کار قدیمی (سروان سیستانی) همراه همسرش (ساره بانو) در سراب به صورت تبعیدی زندگی می‌کنند (سراب می‌تواند اشاره‌ای به توهّم زدگی مرد هم باشد). مرد، قاصد نامه‌ای از حزب بوده که هیچ گاه نتوانسته به مقصد برساند. سال‌ها گذشته، او زندگی خود و همسرش را فراموش کرده و از نامه تشخص دروغینی برای خود ساخته است.

هنوز منتظر است و هر شب مخفیانه به رادیوی حزب گوش می‌دهد تا ببیند نامی از او می‌آورند یا نه. اما واقعیت این است که حزب او را فراموش کرده است. تا این که روزی به ظاهر انتظار پایان می‌یابد و یعقوب نامی از بندر معشور فرا می‌خواندشان.

در پی سفر از سراب به معشور، روال بازگشت به گذشته دنبال می‌شود. مرد همچنان به حزب می‌اندیشد، اما زن در فکر خانهٔ قدیمشان است. از سراب به طرف معشور می‌روند ـ حالا گذشته است و در واقع آن‌ها دارند به طرف سراب می‌آیند (رفت و برگشت توام). برگشتِ حالا از سراب به معشور، با سفر اولیه به سراب در می‌آمیزد تا عمری سرگردانی و انتظار را بازتاب دهد. سال‌های کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ است. سروان در راه دستگیر می‌شود. نامه را ساره خانم حفظ می‌کند. نامه همه‌جا و همیشه همراه آنها است تا استعاره‌ای از بیهودگیِ انتظارشان شود و حسرت زمان‌های از دست رفته را برانگیزد. سفر به هنگام پیری به مبدأ، سفری در مکان نیست، سفری در زمان است. آنان دارند رو به جوانی‌شان می‌روند. پس از طی کردن بخشی از راه، به شیراز که می‌رسند، سر از گذشته‌ای دورتر در می‌آورند و باز هم جوان‌تر می‌شوند. سفر، به سیری در حیاتشان بدل می‌شود. به معشور که می‌رسند به آغاز داستان رسیده‌ایم. معشور، بندری در خیال است، معشور جوانی است و سفر به آن، سفری خیالی به رویای بازیابی عمر و جوانیِ از دست رفته است.

داستان‌های «تربیع پیکر» و «من زنی بودم به نام لیلا که زیبا بود» از دو دیدگاه در هم تنیده روایت می‌شوند. در نخستین داستان، تک گوییِ راوی با گزارش ماموری که سایه به سایهٔ او و پیکر می‌آمده گره می‌خورد. به طوری که در یک سطر راوی از خود می‌گوید و در عین حال از دید مأمور، خود را «دیگری» می‌بیند. در داستان دوم کاربرد این شگرد طبیعی‌تر و جا افتاده‌تر است. این داستان هم، مثل «یعقوب، یعقوب» فضایی سیاسی دارد: راوی هم خودش است و هم دیگری. او با هر بار اسم عوض کردن، به اقتضای خواست تشکیلات، ناشناس‌تر شده ـ یا به تعبیری دیگر در اسم‌های متفاوت تکثیر شده است. و حالا دارد از خود به عنوان «دیگری» حرف



● حسن میرعابدینی (عکس از حسین راه‌کوه)

می‌زند، از زمانی که جوان و زیبا بود و لیلا نام داشت.

خسروی به جای روایت ماجرا در چند شکل، دو نوع روایت را در هم آمیخته و در یک شکل گنجانده است. در «مرثیه برای ژاله و قاتلش» ایجاد تردید در واقعیت، از راه ایجاد ساختاری مردد انجام می‌گیرد. با هر بار خوانده شدنِ داستان، قهرمانانش زندگی از سر می‌گیرند، و بنا به موقعیتِ خواننده، متن تکثیر می‌شود و معانی تازه‌ای می‌یابد ـ داستان براساس خبر قتل زنی به نام ژاله م. که در روزنامهٔ کیهان سال ۳۲ چاپ شده، بنا می‌شود. در خبر، اسمی از قاتل نیست، ولی ضمن نقل قولی از کتاب *تاریخ ترورهای سیاسی ایران* در می‌یابیم که ژاله مسئول میتینگ‌های سیاسیِ سال‌های ۱۳۳۰ در تهران بوده و ستوان کاووس مأمور قتل او می‌شود.

نویسنده ـ به شیوهٔ بورخس ـ از ماجرایی سیاسی، داستانی پژوهشی پدید می‌آورد که ماجرایش براساس اخبار و کتاب‌های ـ نوشته شده و نشده ـ پیش می‌رود: نوعی واقع‌نمایی متناقض براساس واقع نشده‌ها. خسروی برای درک «وجه گمشدهٔ» رابطهٔ دو انسان، تحریرهای متفاوتی از چگونگیِ وقوع قتل ارائه می‌دهد. قاتل در اولین تحریر بی‌تجربه است و با شتاب ژاله را می‌کشد: «ولی چنان که خواهید دید در بازنویسی‌های مکرر، به بلوغ کامل خواهد رسید و فعل قتل را با طمأنینه و آرامش انجام خواهد داد و مجال تخیل را برای ما خواهد گذاشت.» هدف بازنویسی‌های نویسنده این است تا قهرمانانش فرصت کنند «مکان‌های خالی و سفید را برای

گفت و گوهایشان کشف» کنند. در نخستین تحریر، شرکت کنندگان در میتینگ، جوان و پرشورند. ستوان، ژاله را ترور می‌کند. اما نویسنده، تحریر دیگری از ماجرا را می‌نویسد «تا اگر شده ژاله چیزی بیشتر، حتی کلمه‌ای بیشتر از زندگی به چنگ آورد.» اما با هر بازنویسی، شخصیتها پیرتر و خموده‌تر می‌شوند. فقط ژاله جوان است زیرا به قتل رسیده و زمان برای او توقف کرده.

در «دیوان سومنات» داستانِ رنج ابداع و خلق هنری از ورای شرح زندگی شاعری بازگو می‌شود که در زمانه‌ای طاعونی، به جستجوی زنِ موعود، آوارهٔ شهرها می‌شود و به زنجیر جور سلطان گرفتار می‌گردد.

خسروی، با پی‌افکندن ماجرا براساس کتاب‌هایی ـ نوشته شده و نشده ـ و گرد هم آوردن آرای این و آن، داستانی پژوهشی پدید می‌آورد. داستان به شکل مقاله‌ای فاضلانه در نقد شعر و زندگیِ یکی از شاعران نازک خیال سبک هندی تدوین شده است. راوی رد زندگی شاعر را در منابع مختلف دنبال می‌کند. نخست قول شفیق لاهوری صاحب تذکرهٔ *شاعران پارسی هند* را در باب دیوان سومنات می‌آورد. این دیوان، مجموعه شعر به تحریر در نیامدهٔ طبیب هندی فرزند ارشد مهاراجه‌ای مسلمان است. تبحر طبیب «در سرایش اشعاری بود که از جنس کلمه نبود و هم بدین دلیل اصحاب سحر او را از جملهٔ ساحران دانسته‌اند» یعنی هرگاه بخواهد» غزلی به هیئت پروانهٔ رنگینی می‌نویسد که از سطرهای کاغذ پر می‌کشد... یا غزلی به هیئت جویباری می‌سراید که در برهوت ظاهر می‌شود». او «قدرت تبدیل کلمات تجریدی به جسم را یافته است». با این زمینه چینی‌ها، موقعیت داستانی برای ظهور پریرویی به خلوت شاعر آماده می‌شود. پریرو می‌گوید: «حبسیِ تو خواهم ماند تا شیراز». شاعر در پی رویایش روانهٔ شیراز می‌شود. زمانی به آن شهر می‌رسد که طاعون همه جا را فراگرفته و از کشته پشته ساخته است. راوی ادامهٔ شرح زندگی طبیب را براساس نوشته‌های منشیِ دیوانیِ حاکم فارس می‌آورد. طبیب در شهر می‌گردد و ضمن مداوای بیماران در جستجوی زن موعود است. تا این که او را برای معالجهٔ شهربانو به قصر حاکم می‌برند. وقتی تلاش طبیب برای نجات جان او به جایی نمی‌رسد، به حکم حاکم در سیاهچال محبوس می‌شود. اما مجلس بر او مبارک است زیرا «به خلوت یگانه‌ای هدایت می‌شود که آن پریرو سال‌های مدید «انتظارش را می‌کشیده است. اما چون سندی از چگونگیِ گذران او در خلوت زندان نیست، راوی حضور طبیب در ظلمت هفت سالهٔ محبس را به حدس شرح می‌دهد. در تقابل با ظلمت آنجاست که شاعر روشنایی رویااش را باز می‌آفریند وزن موعود را در ذهن می‌سازد. شاعر این بار با کلمات شعرش به معشوقه جان می‌بخشد.

هنرمندِ به محبس در افکنده شده می‌تواند کنایه‌ای از هنرمندی باشد که از جور زمانه به [illegible] شده است؛ هنرمندی که به محبس خو می‌گیرد و در ظلمات نوری مجاز ابداع [illegible] کند

و معشوقه‌ای را که عمری جستجو می‌کرده از جنس کلمه می‌سازد، و در واقع سومنات را به محبس می‌آورد.

ارسطویی: نویسنده‌ای تجربه‌گرا

شیوا ارسطویی نیز نویسنده‌ای تجربه‌گرا است که «هر کاری از دستش بربیاید انجام می‌دهد تا واقعیت را به خیال تبدیل کند.[1] او در بهترین داستان‌هایش نشان داده است که از طریق تجربهٔ فرم می‌کوشد به شناختی تازه از واقعیت برسد و با داستان به پژوهش در ابعادِ گوناگون شوندهٔ واقعیت بپردازد. او در مقدمهٔ رمان *نسخهٔ اول* خواسته است از «پیدا کردن ما به ازاهای بیرونی برای شخصیت‌های درون داستان» بپرهیزیم تا ارج اثر در مقایسه با عینیات واقعی از بین نرود. اما در سیر داستان با ارائهٔ نشانه‌های متعدد بر جنبهٔ خود زندگینامه‌ایِ اثر تاکید می‌شود. به واقع نوشته‌های ارسطویی حدیث نفس گونه‌هایی‌اند که در عین این که نشان از قلّت تجربهٔ زیستیِ نویسنده دارند، به جهت تصویر کردن جنبه‌هایی از مشغله‌های ذهنیِ زنان نویسنده و توصیف جلوه‌هایی از حیات ادبی زمانه و فضای پلشت بخشی از جامعهٔ روشنفکری خواندنی‌اند. او تخیل داستان نویسانی چون پارسی‌پور و روانی‌پور را ندارد اما نثری روان و شسته رفته دارد؛ و ساختنِ لحن مناسب داستان ـ از طریق گریز از هنجارهای عرضِ زبان ـ بخش مهمی از تلاش او برای ساختن شخصیت‌ها را تشکیل می‌دهد. اما آن لحن محاوره‌ای که فضا را زنده می‌سازد و حس و حال شخصیت‌ها را باورپذیر می‌کند، در بخش‌هایی از *نسخهٔ اول* جای به لحنی تحکمی و غیر داستانی می‌دهد.

او در این داستان دو دسته شخصیت دارد، شخصیت‌های داستانی و شخصیت‌های واقعیِ برگرفته از جامعهٔ روشنفکری. در جایی از داستان می‌گوید: «از خودمان فاصله می‌گیریم و می‌شویم شخصیت‌های داستان». اما راوی، که در نقش نویسندهٔ *نسخهٔ اول* حضور دارد، چون نمی‌تواند از خودش فاصله بگیرد نمی‌تواند از شخصیت‌های واقعی مورد نظرش موجودات داستانیِ زنده‌ای بسازد.

نسخهٔ اول در ۱۶ فصل کوتاه به صیغهٔ اول شخص مفرد روایت می‌شود. زنی نویسنده تجربیات خود از حیات هنری زمانه را در هاله‌ای از وهم و کابوس، می‌نویسد. او برای گرفتن پاسپورت به ادارهٔ گذرنامه رفته است. زنِ سیاهپوش مراقبِ حجاب از او می‌خواهد آرایش خود را پاک کند. او از راوی می‌پرسد: برای چه می‌خواهد از ایران برود؟ این سؤال بارها تکرار می‌شود

۱- مقدمهٔ نسخهٔ اول، نشر علم، ۱۳۷۷.

تا درون مایهٔ داستان را بپروراند: انواعِ گوناگونِ «رفتنِ» زنان از جهان نالمنی که چیرگی ارزش‌های مردانه، جایی برای ابراز هویت آنان باقی نگذاشته است.

جالب‌ترین شخصیت رمان، زن سیاهپوش است. وقتی راوی در ادارهٔ گذرنامه به او برمی‌خورد، آدمی واقعی است اما زمانی که او را با خود همراه می‌کند، یک شخصیت داستانی می‌شود که تابع تخیل نویسنده است. شخصیتی که مثل همزادی همراه راوی است و از گذشتهٔ او خبر دارد، و چون منتقدی او را به ادامهٔ نگارش روایت ـ به سلیقهٔ خود ـ ترغیب می‌کند؛ و یک داستان زندگینامه‌ای را به نقدی بر داستان‌های زندگینامه‌ای و کلیشه‌هایی که نویسندگان از بابا بزرگ‌ها و ننه‌بزرگ‌هاشان ترسیم کرده‌اند، تبدیل می‌کند. طی مکالمه با اوست که نویسنده فرصت می‌یابد شگردهای نویسندگی‌اش را توضیح دهد، و داستانش را به شیوه‌های متفاوت بنویسد. و برای پاسخ‌گویی به سؤال اوست (چرا می‌خواهی بروی؟) که نویسنده شروع به یادآوری سرگذشت بقیهٔ زنان داستان می‌کند.

نویسنده پس از این که از ادارهٔ گذرنامه به خانه می‌آید، شروع به نوشتن همین کتابی می‌کند که داریم می‌خوانیم. و بدین سان، روال نوشتن داستان وارد داستان می‌شود و نوشتن روایت، پا به پای چگونگی نگارش آن پیش می‌رود. نویسنده، هم دارد داستان زنانی را می‌نویسد که انگار همه‌شان سرنوشت واحدی دارند، و هم به صناعت‌های مختلف داستان نویسی فکر می‌کند. به طوری که هر بار بنا به توصیهٔ زن سیاهپوش، داستان را به شکلی دیگر شروع می‌کند.

هر یک از فصل‌های بعدیِ رمان به سرنوشت یکی از زنان اختصاص می‌یابد؛ زنانی که هر یک به طریقی در پی عشق، مرگ یا خودکشی می‌روند. و راوی بالاخره جواب زن سیاهپوش را می‌دهد: «می‌خواهم بروم به جایی که به هیچ زنی تجاوز نکنند.»

نویسنده ضمن بازگویی سرنوشت زنان رمان، از زن نویسنده‌ای می‌نویسد که خود را دار زد: «زنی که همهٔ عمرش به بَزَک گذشت.» نویسنده که کار نوشتن را با محرّری در خانهٔ زن نویسنده آغاز کرده، شمه‌ای در مذمت خود شیفتگی او می‌نویسد. طوری که زن سیاهپوش به او می‌گوید: «تا اینجا که به همه سوزن زدی جز به خودت».

مردان رمان شگفت زده نمی‌شوند. تخیل ندارند، هنری ندارند جز به هیچ گرفتن زنان. شوهر نویسنده نوشته‌های او را جدی نمی‌گیرد. بقیهٔ مردان نیز تجاوز گرند، مثل آن نویسنده و منتقدِ «مو دراز و ریش بزی... که انگار همهٔ کتاب‌های دنیا را وارونه گرفته بود دستش و خوانده بود... شکارش زنِ کتابخوان است. صبر می‌کند زن‌ها آن‌قدر کتاب بخوانند تا به فکر نوشتن بیفتند. زن به فکر نوشتن می‌افتد، او کارش را شروع می‌کند.»

و درگیری‌های عاطفی از ارزش هنری این بخش‌ها کاسته است. در عوض،

فصل مربوط به هلن و دوران کودکی، و بازنمایی حال و هوای نویسندهٔ غزال چشمی که خود را در جنگل دار زد، حس و حالی داستانی یافته است.

نام کتاب نشان از تجربه گرایی نویسنده دارد. آنچه می‌خوانیم نسخهٔ اول با تحریر اول رمان است. رمان می‌تواند با همین قهرمانان به شیوه‌های دیگری هم نوشته شود و از زاویهٔ دید متفاوتی روایت شود. زیرا واقعیت چند پاره و دائم در حال تغییر است و واقعیتی تثبیت شده و یک بار برای همیشه تعریف شده، دروغی بیش نیست.

اما *نسخهٔ اول* یک رمان شبه کوندرایی است و تحت تأثیر *جاودانگی* (کوندرا، ترجمه حشمت‌الله کامرانی، ۱۳۷۱) نوشته شده. نویسنده به شیوهٔ کوندرا به عنوان یکی از شخصیت‌های داستانی در اثر حضور دارد و داستان را به حیطهٔ فضا و شخصیت‌های روشنفکری می‌کشاند. کوندرا شخصیت اصلی خود، آگنس، را از روی حرکت دست پیرزنی می‌سازد که دارد برای مربی شنایش ابراز احساسات می‌کند. ارسطویی نیز زن سیاهپوش را از ادارهٔ گذرنامه به جهان داستانی خود می‌آورد و به شخصیتی داستانی تبدیل می‌کند.

در فصل بعد، آگنس را ـ مثل راویِ *نسخهٔ اول* ـ در حمام سونا می‌یابیم که با نوعی بیگانگی به گفت و گوی زنان حاضر در آنجا گوش می‌دهد. بخش دوم رمان، هجو رندانه و زیبایی از گونه است که چون همواره نگران خدشه دار شدن جاودانگی‌اش بود هیچ‌گاه نتوانست آن‌سان که دلش می‌خواست زندگی کند. این بخش در رمان ارسطویی به نوشتهٔ بدی در مذّمت یک منتقد، یک نویسنده و یک فیلمساز تبدیل شده و اثر را به ورطهٔ ژورنالیسم کشانده است.

زنگی آبادی: جریان سادهٔ زندگی

در میان «یکسان نویسی»هایی که این روزها رواج یافته‌اند و مجموعه داستان‌های بی‌تشخصی که در پی هم منتشر می‌شوند و هیچ چیز بر امکانات داستان‌نویسیِ ما نمی‌افزایند، کار رضا زندگی آبادی در سفر به سمتی دیگر[1] رنگ و بویی دیگر دارد. او به فکر طرح مسائل «بزرگ» و افکار «عمیق» نیست. از آدم‌هایی نمی‌نویسد که کارهای مهمی انجام می‌دهند و قهرمانِ اصول می‌شوند. در فکر پند و اندرز دادن و باوراندن عقیده و مرا می هم نیست. در صدد پدید آوردن نمونه‌های وطنیِ رئالیسم جادویی هم نیست تا سرنوشت آدم‌های داستانش را ـ مثل هلن در *نسخهٔ اول* منوط به فالِ فالگیرها کند و قصه‌های محیرالعقولی از پریان بگوید. در واقع، مضمون‌هایش محدود و گاه تکراری است؛ اما زنگی آبادی داستان‌گویی است که با حساسیتی

۱- رضا زنگی آبادی: سفر به سمتی دیگر، ۱۳۷۷، انتشارات فکر روز

تازه از مردم عادی می‌نویسد که درگیر کارهایی معمولی هستند. کارش حس و حالی شاعرانه دارد، بی‌آن که از واژه‌های «ادبی» استفاده کند؛ و نثرش بداهتی کودکانه دارد، آن‌سان که موفق می‌شود ما را وارد دنیای کودکی کویری کند و، از طریق وصف اتفاق‌های ساده، اندوهِ به دانایی رسیدن و آگاهی یافتنِ انسان را به نمایش بگذارد.

زنگی آبادی در حفظ لحن و درک کودکانه موفق است؛ زبان را بنا به نیاز دیگر عناصر داستان و کارکرد آن در داستان به کار می‌گیرد. لحن کودکانه و بی‌خیال راوی، به همراه بزرگ شدن او و درک تلخیِ واقعیت، تغییر می‌کند و مالامال از اندوه و حسرت می‌شود. عوض شدن لحن برای به نمایش گذاشتنِ تغییر ذهنیت پسرک است؛ و نیز برای آن است که نثر متناسب با سطح رشد و تحول او در هر مرحله از زندگی‌اش از کار در آید.

پسرک در آغاز شاهد ماجراهاست، پناهگاهی امن دارد، مادر هست و خانه وجود دارد. او می‌تواند شادی‌های به سختی حاصل شده‌اش را به پناه از دست دادگان (کودکان یتیم داستان‌های «حیاطی به وسعت دشت» و «مثل کاه در باد») ببخشد. زندگی جریان سادهٔ خود را دارد. تمامیِ دنیای راوی صدای موتورخانه، سکوت دشت و هیاهوی قورباغه‌های جوی آب است. خانه مرکز حوادث داستان‌هاست.

آن سال‌ها حیاط خانهٔ ما خیلی بزرگ بود؛ آن قدر بزرگ که جایی برای همسایه نمانده بود و ما همسایه نداشتیم. همسایه‌های ما قورباغه‌هایی بودند که کنارجوی زندگی می‌کردند؛ جویی که از حوض جلوی موتور خانه تا باغ‌های پسته می‌رفت.

خانه، خارج از ده، در میانِ راهی واقع شده که قهرمانان داستان‌ها از آن گذر می‌کنند:

آدم‌های بسیاری از میان آن دشت که خانهٔ ما آنجا بود رد می‌شدند: شب، نصف شب، در برف و باران. و ما بیشتر وقت‌ها میزبان میهمانان ناخوانده‌ای بودیم که یا در برف مانده بودند، یا موتور سیکلتشان خواب شده بود و یا آدم‌های آواره‌ای بودند که همه جا خانه‌شان بود.

اینان که هر یک در پیِ گمشده‌ای سفر آغاز کرده‌اند آوارگانی‌اند که لختی در خانه می‌آسایند و از آرامش گرمای بخاری و مهر مادر بهره‌مند می‌شوند، حادثه‌ای بر جا می‌نهند و دنبال سرنوشت خود می‌روند. حادثه‌ای که وضعیت امن اولیه را بر هم می‌زند، تنشی ایجاد می‌کند که سازندهٔ داستان است؛ همچنین تکانی به روح راویِ شاهد می‌دهد که به تدریج سبب تحول فکری وی می‌شود و او را درگیر ماجراها می‌کند. دلهره‌ها، نومیدی‌ها و مرگ‌های آدمیان، بیداریِ فکریِ نوجوان را به همراه دارد و او را به شناخت از خود و چگونگیِ روابطش با دیگران می‌رساند.

«خانه» پناهگاه دنجی است که ـ همراه مادر ـ او را از حوادث بیرونی، که برای دیگران اتفاق

می‌افتد، محفوظ می‌دارد. دیگران همه گم کرده‌ای دارند، سرگردان و بی‌پناهند: «زنی از سمت سراب» حکایت زنی است که در دلِ صحرای سوزان از آفتاب دنبالِ پدر بچه‌اش می‌گردد. اما از دلِ سراب در آمدنِ او اشاره به عاقبت کارش هم دارد: هیچ‌گاه به خواسته‌اش نخواهد رسید. «انترولاله» و «جسد» انگار ادامهٔ این داستان باشند: زن مردی را که به او خیانت کرده می‌کشد. یا «شب و برف» که داستان مردی است مجنون که زنش را می‌جوید و نمی‌یابد.

جملهٔ «هیِ باد می‌آمد و هیچ کس نمی‌آمد» چون ترجیع بند شاعرانه‌ای در انتهای همهٔ داستان‌ها تکرار می‌شود تا زمینه‌ای باشد برای پروراندن وضعیت تراژیک نهایی.

سفر کردن برای یافتن گمشده درونمایهٔ همهٔ داستان‌های کتاب است. در داستانِ «به دنبال آواز گمشده» آوازی سرگردان در صحرا، راوی را به رؤیا می‌بَرد، آن‌سان که به سفری وهمی می‌رود و در سورِ اجنه شرکت می‌کند.

سفر، پای غریبه‌هایی را به خانه می‌گشاید که سرنوشتشان نشان دهندهٔ بی‌پناهیِ انسان در برابر جبر طبیعت و ستم‌های اجتماعی است. طبیعت زمینه‌ساز رویدادهاست. در زمین دقِ صحرا، که جز سراب چیزی نمی‌روید، انسان‌های تک افتاده اسیر خورشیدند. بادی که همواره می‌وزد و به صحنهٔ وقوع حوادث شکل می‌دهد، آدم‌ها را همان طور که آورده بود می‌بَرد، اما در داستان «شن باد» نقشی ساختاری بازی می‌کند: پسرک خود را به باد می‌سپرد تا او را به دنیای وهمناک کابوس‌ها ببرد.

> نزدیک ظهر از باغ‌های پسته گذشتیم، تا وسط بیابان رفتم و مانند ذرات شن خودم را به باد سپردم؛ همهٔ دنیا فقط شن بود. آن‌قدر شن داخل چشم‌ها، گوش‌ها و دهانم رفته بود که دیگر نه جایی را می‌دیدم نه چیزی را می‌شنیدم و نه می‌توانستم فریاد بزنم. من هم دانه‌ای شن شده بودم و با شن‌های دیگر به این طرف و آن طرف می‌رفتم. عاقبت باد مرا با شن‌های دیگر روی زمین گذاشت. وقتی که دوباره خواست بلندم کند، شن‌های همهٔ عالم روی من ریختند. همه جا تاریک شد و من مُردم؛ چون دیگر کسی نبود که مرا دوست داشته باشد. مادر هم شاید سه روز پیش به همین ترتیب زیر شن مانده بود.

در «شن باد» زنگ خطر به صدا در می‌آید، دنیای ایمن پسرک دارد تَرَک می‌خورد. مادر در شن باد گم شده است. ماجرا در فضایی لرزان، مثل سراب که در کویر موج می‌زند، روی می‌دهد؛ ترکیبی است از واقعیت و خواب، حتّمیتی در کار نیست. اما پسرک را از یقینِ سرخوشانهٔ دوران کودکی به شکِ نوجوانی می‌رسانَد. زیباترین وصف جست و جو به دنبال گمشده را در این داستان می‌خوانیم. آنگاه که شرح تلاش راوی برای یافتنِ مادر با باورهای مذهبی در می‌آمیزد و فضایی راز آمیز پدید می‌آورد.

کابوس گم کردن مادر و از دست رفتنِ «خانه» در «سفر به سمتی دیگر» واقعیت می‌یابد. از نظر ترتیبِ قرارگرفتن داستان‌ها در کتاب، این داستان باید آخرین داستان مجموعه باشد تا بشود این ۱۱ داستان کوتاه را ـ که فضا و راویِ واحد به آن‌ها پیوستگی می‌بخشد ـ مانند یک داستان بلند خواند و لذت برد. وقتی راوی با از دست رفتن عشقِ بازگو نشده‌اش به گل نساء مواجه می‌شود، از خانه می‌رود:

> اول پاییز بود، صبح زود ساکم را برداشتم و به طرف دانشسرای کشاورزی راه افتادم... نمی‌دانستم چگونه جایی است. فقط می‌دانستم که شبانه‌روزی است. ساک را کنارم گذاشتم و همان جالبِ جاده منتظر نشستم... جاده خالی بود، هی سوز می‌آمد و هیچ کس نمی‌آمد.

پاییز است و سرما در قلب نوجوان رخنه کرده؛ لحنش دیگر توام با سرخوشی و بی‌خیالیِ کودکانه نیست، حسرتِ خانهٔ از دست رفته را دارد و دلهرهٔ رفتن به جایی که نمی‌داند چگونه جایی است. گویی با رفتن از خانهٔ پدری شادترین خاطراتش را از دست داده و سرگردانی‌اش شروع شده است. دیگر گرمای خانه و مهر مادر و شور عشق نخستین نیست که از وحشتِ بیرون حفظش کند: وحشتِ گذر از دوران کودکی و پا نهادن به جهان بزرگسالی را حس می‌کند. پس به غربتی درونی می‌رسد و حسرت شادی‌های جا مانده در خانهٔ پدری با او می‌ماند؛ خانه‌ای که حالا راوی پس از «۳۹ سال که هی باد می‌آمد و هیچ کس نمی‌آمد» به آن روی آورده تا خاطرات دوران کودکی را زنده کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

غلامی: خونسردی در روایت جنگ

احمد غلامی (متولد ۱۳۴۰)، پس از عشیره (۱۳۶۹) و کسی در باد گریه می‌کند (۱۳۷۲)، در سومین مجموعه داستان خود ـ همهٔ زندگی[1] ـ به جنگ می‌پردازد.

داستانی که نامش را به کتاب داده و بیش از نیمی از صفحات آن را در بر گرفته، داستان خوبی نیست. خاطره‌ای است از دورهٔ سربازی که می‌توانست بیش از این هم کِش داده شود. زمان در آن پراکنده و از هم پاشیده است، زیرا نویسنده نتوانسته به یاری طرح، به زمان داستانی ـ زمان پیراسته شده از حشو و زواید زمان زندگی ـ دست یابد و به عناصر داستان خویش نظم دهد. از نظر مضمون نیز در حال و هوای داستان‌های مألوف از جنگ است ـ یعنی براساس دو الگوی متعارفِ رویارویی و نوآموزی نوشته شده است: رستمی‌وند سرباز ترسو و گریزان از خطرهای

---

۱. همهٔ زندگی، نشر صریر، ۱۳۷۶

خط مقدم در رویارویی با آدم شجاعی مثل مجید، به خود می‌آید، روند نوآموزی را طی می‌کند و «دیگری» می‌شود.

داستان، شعاری شده و نویسنده به جای نمایشی کردن حادثه ـ برای درگیر ساختن خواننده ـ آن را «نقل» می‌کند.

«در انتهای خشم» نیز شکل و حرف تازه‌ای ندارد: صابر می‌خواهد افسر اسیر دشمن را به تقاص خون دوست شهیدش بکشد، اما عاقبت بر تردید و خشم خود چیره می‌شود و اسیر را به حال خود می‌گذارد.

این دو داستان، نوشته‌هایی پر هیاهویند؛ نوشته‌هایی پر از صحنه‌های شلوغ و پر هیجان که در خور گزارش‌های جنگیِ روزنامه‌ای است.

اما خونسردی غلامی در روایت «ناله» و «سکوت» به خشونت و مرگ، وضوح و جلوهٔ بیشتری می‌بخشد. او موفق می‌شود با زبانی ساده، احساسات انسانیِ عمیقی را شرح دهد. احساساتی نشدن وجوش و خروش نکردن، نویسنده را در ترسیم جلوه‌هایی غنی از حیات انسانی موفق گردانده و به او امکان داده است دردناک‌ترین ماجراها را به شیوهٔ حسیِ خونسردانه‌ای وصف کند.

«سکوت» با نوعی حس تک افتادگی شروع می‌شود: «ما درست یازده نفر بودیم که اتفاقی آمده بودیم این طرف برآمدگی و گردان ما مانده بود آن طرف برآمدگی.» این حس به تدریج فضای داستان را فرا می‌گیرد و خواننده را به درون ماجرا می‌کشاند. تک افتادگی زمانی عمق می‌یابد و تیرهٔ پشت خواننده را می‌لرزاند که هیچ یک از آن یازده سرباز زمینگیر شده، با وجود تیر خوردن و شهید شدن ـ به خاطر حفظ بقیه از آتش دشمن ـ حتی فریاد هم نمی‌زنند: «جلو دهانش را گرفته بودند. دست و پا می‌زد. پاهایش را هم گرفته بودند، اما بازور بدنش را به زمین می‌کوبید و زیر فشار سنگین هیکل بچه‌ها، دردناک، در گلو فقط مادرش را صدا می‌زد.»

«سکوت» حدیث نفس انسان‌هایی واقعی است که زندگی را دوست دارند و «هیچ کدام نمی‌خواهند قهرمان «شوند، اما چون در موقعیت قرار می‌گیرند، بی‌جار و جنجال، مسیری قهرمانی را طی می‌کنند. وقتی زمان یورش می‌شود، سرگروهبان که آمادهٔ حمله است در می‌یابد «همه شهید شده‌اند» در سکوتی که جزء وجودیِ راوی شده است.

«ناله» و «سکوت» ساختاری همسان دارند و قطعه‌های همینگوی در مجموعهٔ *در زمان ما* را به یاد می‌آورند. هر پاراگراف با ترجیع‌بندی شروع می‌شود که ریتم درونی داستان را تنظیم می‌کند. «سکوت» با: «ما اتفاقی آمده بودیم این طرف برآمدگی». و «ناله» با: «حالا برگشته‌ایم عقب» و تشبیه جنگ به بازی‌های دوران کودکی. در اینجا حدیث نفسِ دستهٔ زمینگیر شده‌ای را

می‌خوانیم که منتظرند شب شود تا برای انتقال زخمی‌های مانده در نزدیکی دشمن، بروند: «حالا برگشته‌ایم به جای اولّمان و چیزی که احساسمان را بر می‌انگیزد و متأثرمان می‌کند جنازه‌های به جا مانده در لا به لای سیم‌های خاردار و میدان مین دشمن نیست؛ چیزی که چشم‌های ما را در حدقه می‌لرزاند و خاکریز را یکسره در دلهره و سکوت فرو برده است، صدای ناله‌هاست.»

راوی شب که می‌رود همرزم زخمی‌اش را بیاورد به سرباز دشمن بر می‌خورد که او هم آمده همرزم زخمی‌اش را ببرد. دو حرکت همزمان، برای انسانی دیدن هر دو سوی مخاصمه و شکستن تصویرهای قالبی: آنسوی هم سربازی است مثل او با احساسات و فردیّت انسانی.

نگاه تازه به جنگ در داستان «ناله‌ها اوهامند» نیز با تازگی‌هایی در شکل قرین می‌شود و نوشته‌ای تأثیرگذار پدید می‌آورد.

نویسنده دارد داستان یک بسیجی زخمیِ تک افتاده در بیابان را می‌نویسد. او در تلاش برای نجات قهرمان داستان خود با پزشکی تماس می‌گیرد. پزشک نیز درگیر ماجرای رزمندهٔ زخمی می‌شود و از نویسنده می‌خواهد برای نجات او بیشتر تلاش کند. اما واقعیت داستانی، جدای از واقعیت و نیت نویسنده و پزشک، حرکت خود را دارد. وقتی نویسنده پشت میز خوابش می‌برد، رزمنده منتظر او نمی‌شود و راه خود را در پیش می‌گیرد. او می‌خواهد دفترچه‌ای حاوی نام همرزمان شهیدش را به پشت جبهه برساند. نویسنده وقتی از خواب بیدار می‌شود، رزمندهٔ بسیجی مأموریت خود را انجام داده و شهید شده است.

غلامی برای تقدس زدایی از شخصیت نویسنده و به واقع حذف او برای رهایی متن از معنایی یکه، از شگرد بهرام صادقی بهره می‌گیرد. صادقی با دگرگون کردن رابطهٔ نویسنده با شخصیت‌های داستانش، بخشی از اختیارات نویسنده را به شخصیت داستان اعطا کرد تا به بهای «مرگ نویسنده» تولد خواننده و امکان تأویل‌های گوناگون از اثر را اعلام کند.

«ادامه دارد»