پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد ادبی

- داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۷۸/ حسن میرعابدینی
ده فرمان برای نویسندگان/ استیفن ویزینسکی/ مینو مشیری
- نویسندهٔ جنوب/ طاهربن جلون/ خجستهٔ کیهان

داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۷۸

حسن میرعابدینی

بخش اول: نیمهٔ نخستِ سال

از آغاز فروردین تا پایان شهریور ماه ۱۳۷۸ تعداد ۲۴۴ عنوان رمان و داستان کوتاه ایرانی و ۱۶۲ عنوان اثر داستانیِ ترجمه شده، انتشار یافته است.[۱]

ترجمه: نزدیک به ۶۰ عنوان از آثار ترجمه شده، حاصل کار نویسندگان امریکایی است. بیشترین درصدِ این آمار، شاملِ آثار عامه پسند و عاشقانهٔ نویسندگانی چون دانیل استیل (۱۲ اثر) و سیدنی شلدون (۵ اثر) می‌شود.

خواندنی‌ترین آثار ادبیات امریکایی:

ابشالوم ابشالوم/ ویلیام فاکنر/ صالح حسینی

بانوی دریاچه/ ریموند چندلر/ کاوه میرعباسی

بیلی باتگیت/ دکتروف/ نجف دریابندری

ماشنکا/ ناباکوف/ خلیل رستم خانی

پس از آن، ادبیات انگلیسی با بیش از ۲۵ عنوان قرار می‌گیرد که از میان آن‌ها آثار زیر نام بردنی‌اند:

زندگانی و عقاید آقای تریسترام شندی/ لارنس استرن/ ابراهیم یونسی

۱- **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، شماره‌های ۱۹ تا ۲۴، اردیبهشت تا مهر ۱۳۷۸.

باخت پنهان/ گراهام گرین/ عباس پژمان

ادبیات فرانسه با ۱۸ عنوان در مرتبهٔ سوم قرار دارد. جز جلد هشتمِ *در جستجوی زمان از دست رفته*/ مارسل پروست/ مهدی سحابی، در این زمینه به کتاب شوق‌انگیز دیگری برنمی‌خوریم.

آثار هرمان هسه با بیش از ۴ عنوان در میان ادبیات آلمانیِ ترجمه شده (بیش از ۱۳ عنوان) جای نمایانی دارد. پس از اوهاینریش بل یا دو اثر قرار دارد. کاته رُشایس نام تازه‌ای در میان نویسندگان آلمانی است که روشنک داریوش، *لنا ماجرای جنگ* و *داستان ده ما* را از او به فارسی برگردانده است.

پیش از این، پائولو کوئیلو مطرح‌ترین نویسندهٔ پرتقالی در ایران بود. در نیمهٔ نخست سال ۷۸ نیز ۷ اثر از او به چاپ می‌رسد. اما در این سال مینو مشیری با ترجمهٔ رمان **کوری**، نویسندهٔ پرتقالیِ دیگری را به فارسی زبانان معرفی می‌کند که، برخلاف کوئیلو، در صفوفِ نخست نویسندگان امروز جهان قرار دارد. او ژوزه ساراماگواست. پس از ترجمهٔ مینو مشیری، ترجمهٔ دیگری نیز از **کوری** در می‌آید و پس از آن ترجمه‌هایی دیگر ــ و همه هم بارها تجدید چاپ می‌شوند.

از ادبیات نروژ تنها آثار یوستاین گاردر (۳ اثر) ــ و از ادبیات امریکای لاتین، رمان‌های ماریو وارگاس یوسا منتشر می‌شود:

جنگ آخر زمان/ عبدالله کوثری (برندهٔ جایزهٔ کتاب سال جمهوری اسلامی)،

زندگی واقعی الخاندرو ماتیا/ حسن مرتضوی.

آثاری نیز از ادبیات روسیه (۸ عنوان)، هند، افریقا (*جادهٔ گرسنه*/ بن اوکری/ محمدعلی آذرپیرا)، ترکیه، ایتالیا (*چنین گذشت برمن*/ ناتالیا گینز بورگ/ حسن افشار)، اسپانیا، چین (*سرگذشت آکیو*/ لوشون/ جلال بایرام) و ژاپن (*برگزیدهٔ داستان کوتاه از نویسندگان ژاپن*/ آرتوش بود اقیان)، منتشر می‌شود.

***

داستان‌های ایرانی:

بیش از ۹۰ عنوان از داستان‌های ایرانی (۵۵ درصد آثار داستانی) را نویسندگان پاورقی‌های عشقی و احساسی نوشته‌اند. دربارهٔ حال و هوای این نوع داستان‌ها پیش از این نوشته‌ام (بخارا، ش ۱۲). نویسندگان این قبیل آثار، مطمئن‌ترین و کوبیده شده‌ترین راه‌ها را می‌پیمایند و قالبی‌ترین شیوه‌ها را به کار می‌گیرند. هیچ چیز این داستان‌ها تازگی ندارد. همه‌شان به سبکی

حسن عابدینی

همانند نوشته می‌شوند و شخصیت‌هایی سطحی را با احساساتی ساختگی، درگیر حادثه‌پردازی‌هایی قرار دادی می‌کنند؛ تا دستورالعمل‌هایی اخلاقی برای موفقیت در زندگی ارائه دهند و یا حسرتِ درماندگانِ ادارهٔ امور روزمره را نسبت به توفیق‌های عشقی و مالیِ قهرمانان خود برانگیزند.

اما چرا خوانندهٔ عادی این آثار را می‌خواند و از آن‌ها لذت می‌برد؟ نخستین دلیلی که به نظر می‌رسد این است که خواننده بی‌هیچ زحمتی وارد فضای این نوشته‌ها می‌شود؛ آنجا را آشنا می‌یابد و شخصیت‌ها را درگیر همان مسائلی می‌بیند که خودش در زندگی روزمره با آن‌ها سر و کلّه می‌زند. او فضا و آدم‌ها را می‌شناسد و می‌تواند با آنها احساس صمیمیت و همدلی کند. نویسنده با همین ترفند اعتماد خواننده را جلب می‌کند. دلیل دیگر می‌تواند این باشد که: اغلبِ نویسندگان داستان‌های متعالی، آنچنان غرقهٔ تجربه‌گرایی در ساختار و نوع روایت شدند و داستانهایی چنان پیچیده و معمایی آفریدند که خواننده چاره‌ای جز دوری گزیدن از آنها نیافت.

اما یکی از محک‌های ما برای بازشناسیِ آثار عامه‌پسند از نوشته‌های متعالی می‌تواند این باشد: آیا اثر قابل بازخوانده شدن هست یا نه؟ زیرا با تغییر زندگی، نوع نگاه نسل تازه نیز به ادبیات تغییر می‌کند. بسیاری از آثاری که زمانی پرخواننده بودند، شوقی برای خواندن دوباره برنمی‌انگیزند؛ و آثاری به جا می‌مانند که از چنان انرژی درونی‌یی برخوردار باشند که بتوانند

تاویل‌های متفاوت نسل‌های تازه را تاب بیاورند.

به نظر می‌رسد، خوانندهٔ متوسط در می‌یابد که پاورقی‌ها ــ که ظاهراً به واقعیت موجود می‌پردازند ــ واقعیت را ساده و مبتذل می‌کنند، عمقی ندارند و زودتر از آن چه بتوان فکرش را کرد کهنه می‌شوند. زیرا با هدفِ آشکار کردن بخش‌های پنهان مانده یا کمتر مطرح شده‌ای از واقعیت، نوشته نشده‌اند. پس بیهوده است اگر انتظار داشته باشیم که بتوانند جلوهٔ تازه‌ای از زندگی واقعی را، با همهٔ امیدها و دشواری‌هایش، بازتاب دهند.

به طور کلی، این آثارِ سهل و ساده «موانعی بر سر راه خواننده بر نمی‌افرازند، توقع کوشش چندانی از او ندارند و به او امکان می‌دهند تا در همان دنیای آشنای خود بغنود و خود را کاهلانه به دست لذات زیانبار رها کند.»[1]

و اما، اغلب این آثار از طریق مرور خاطرات و یادآوری گذشته، به شرح ماجرا پرداخته‌اند (تقلیدی از شیوهٔ روایت **بامداد خمار**): **کمند تقدیر**/ سهیلا مشرفی؛ **چهل درجه زیر شب**/ مهدی اعتمادی؛ **یاد ایام**/ اکبر درویش؛ **آلاچیق خاطره‌انگیز**/ پیرایه علی‌نژاد؛ **سروناز**/ راحله رضایی و...

اغلب این رمان‌ها حول مسائل روز نوشته می‌شوند: علیرضا کاکائی در **خفاش شب**، ریشهٔ کجروی جوانان را در بی‌مهری پدر و مادر می‌داند. شهلا شعاعی در **ترا خواهم دید در زیر باران**، ستم‌های نامادری را عمده می‌کند و محمدحسین امیربختیار در **یلدای برنج**، آزارهای پدر را.

مثلث عشقی همچنان پرطرفدارترین درونمایهٔ رمان‌های عشقی ــ احساسیِ باب روز است. درگیری با سنت‌های کهنه و مخلِ انتخاب آزادانهٔ همسر نیز سوژه‌ای متداول است: ماجراهای **آن روزها رفتند** از فرانک دوانلو در تاجیکستان اتفاق می‌افتد و سنت ستیزیِ دختری را برای رسیدن به محبوب شرح می‌دهد. **یک قدم تا مرگ**/ علی درخشی نیز از چالش عشق با سنن، مایه می‌گیرد. ملیحه صحرائیان در **ماجرا** به مشکلات یک دختر روستایی برای درس خواندن و عاشق شدن، می‌پردازد. مصطفی محمدی در **آستاره همین** مضمون را در فضای عشیره مطرح می‌کند. پروین علی دادی نیز در **زمرد** به عشق و عاشقی در فضای ایل می‌پردازد. هادی خرمالی در **الیمه یا غم‌های جدایی**، عشق و مبارزه با سنتها را در ترکمن صحرا پی می‌گیرد. **اشک شمع**/ الهام یعقوبیان و **پنجره‌ای رو به خورشید**/ شهلا شعاعی از ناموفق بودنِ ازدواج‌هایی می‌گویند که اجباراً و برای رعایت سنتها انجام گرفته‌اند و...

برخی نیز به این مضمون از ورای تقابل شهروده می‌پردازند؛ فریبا فاتحی نیکو در **عشق و**

۱- ناتالی ساروت: **عصر بدگمانی**، ترجمه اسماعیل سعادت، نگاه، ۱۳۶۴، صص ۱۲۹ ــ ۱۲۸.

سایه‌های خاکستری، میعاد در آفتاب/ فریدون ادیب یغمایی، **شهر آرزوها**/ س. حیدری و...

نمونهٔ واقع‌گرایانه‌تر برخورد با سنت‌ها را در **حمایل**: **نام زن** نوشتهٔ شادی صدر می‌بینیم. این اثر نظم و نسقی دارد و بهتر از پاورقی‌ها نوشته شده است: وقتی شوهر حمایل شهید می‌شود، برادر شوهرش از او خواستگاری می‌کند، خانواده می‌پذیرد. اما حمایل که با این پیشنهاد مخالف است از خانواده جدا می‌شود تا زندگی مستقلی را به عنوان بهیار شروع کند.

سفر به کشورهای اروپایی و امریکایی، به عنوان عاملی که می‌تواند تنوعی به مکان داستان بدهد، مطرح است. سعید صالحی به همین منظور، شخصیتی امریکایی را وارد اثر خود، **آخر دور**، می‌کند. اصغر صالحی در **پدر** به دشواری‌های خانواده‌های ایرانیِ مهاجر می‌پردازد. پروین ارسطو داستان **گلبرگ** را بر مثلثی عشقی بنا می‌کند و برای ایجاد هیجان بیشتر، قهرمان اثر خود را به آلمان می‌فرستد! بیژن زیبایی در **استرالیایی خوشبخت** مشکلاتی را مطرح می‌کند که یک روس گریخته از وطن، در استرالیا با آن مواجه می‌شود. صدیقه احمدی در **راز گل رز**، برخلاف پروین ارسطو، نامزد دختر را روانهٔ ایتالیا می‌کند و در آنجا به ازدواج با زنی دیگر وا می‌دارد! **عروس عرشه**/ حمیرا حیدری و **فریاد بی‌صدا**/ بهجت قاسمی در فضایی اروپایی شکل می‌گیرد. **پرواز بی‌هویت**/ ب. محمدی به ماجراهای سفری هوایی به خارج از کشور می‌پردازد و **اتحاد نافرجام**/ سیف غفاری در فضای شورویِ سابق می‌گذرد و...

گرایشهای عرفانی و پرداختن به فراسو نیز جای خود را داستان‌نویسی نیمهٔ سال ۷۸ دارد. صالح وحدت در **خودناشناختگی** داستان عشق و حرمان شیخ صنعان را بازآفرینی می‌کند؛ و محمدعلی علومی موجودات غیبی را در فضای اندوهگرد به حرکت در می‌آورد. پاورقی نویسان نیز از این مضون غافل نمی‌مانند، محمدرضا رنجبر در نوشتهٔ خود، **در کمند لطف**، و ترانه‌وفایی در **آنها نیز عاشقند**، به عشق رنگ و بویی عرفانی می‌بخشند. محمدتقی ابراهیم‌پور در **آن جا** را به توصیف جهان پس از مرگ اختصاص می‌دهد.

***

حدود ۲۰ عنوان داستان تاریخی و یا داستان‌های بازنویسی شده از روی متون کلاسیک فارسی و تعداد کمتری پاورقی‌ها پلیسی و جنایی، نیز منتشر می‌شود.

***

و اما: آثار نویسندگانی چون افغانی، بهرنگی، جمالزاده، جولایی، چوبک، درویشیان، دولت‌آبادی، ساعدی، علوی، علیزاده، فصیح، احمد محمود و هدایت و... تجدید چاپ می‌شود. آثار تجدید چاپی بیش از یک سوم کل انتشارات داستانی نیمهٔ نخست سال را تشکیل می‌دهند.

***

سناپور: نیمهٔ غایب[1]

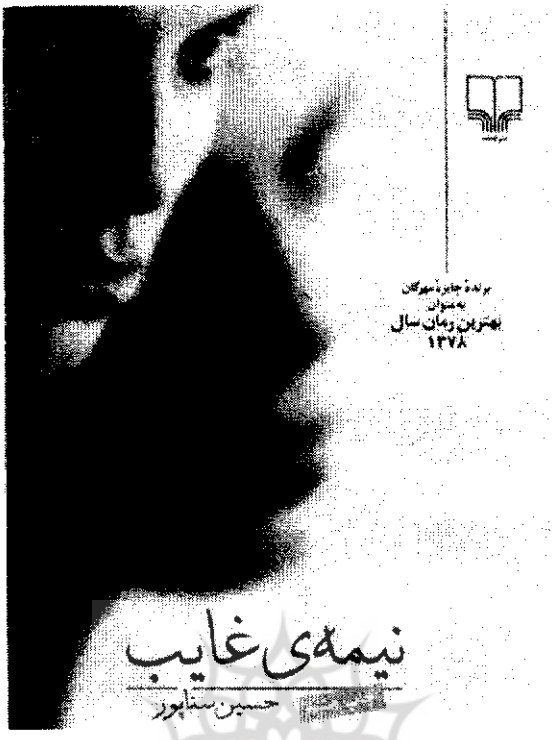
حسین سناپور رمانی مدرن نوشته است، بی‌آن که در دام مغلق‌گویی‌هایی بیفتد که با سرشت رمان نوِ امروز ما گره خورده است. در میان رمان‌های منتشر شده در سال ۷۸، آثار متعددی می‌یابیم که از نظر ساخت روایت، مدرن و حتا پست مدرن هستند اما نگاهی سنتی و از سر عادت، به زندگی دارند. در حالی که آفرینش رمان مدرن، نتیجهٔ نگرشی دیگرگون به واقعیت‌ها است که با نگاه مألوفِ اغلب رمان نویسانِ ما متفاوت است. دوگانگی بین نوع نگاه نویسنده به هستی و روایت، و فرمی که برای روایت داستان خود برگزیده، تَرَکی در ساختار رمان ایجاد می‌کند که به تدریج آن را از درون فرو می‌ریزد.

اما سناپور، **نیمه غایب** (۱۳۷۸) را ساده و روشن روایت می‌کند، شگرد روایی تجربه شده‌ای را به کار می‌گیرد و رمان را در پنج بخش شکل می‌بخشد. در هر بخش، یکی از شخصیت‌های اصلی رمان، به شیوهٔ تداعی معانی، حدیث نفس می‌کند. او، هم از زندگی و درونیّات خود می‌گوید و هم، جسته و گریخته دربارهٔ شخصیت‌های دیگر حرف می‌زند تا روابطی را آشکار کند که طرح رمان بر آن‌ها استوار است.

ماجراها در قول آدم‌های متفاوت، تکرار می‌شوند، اما، در عین حال، جزئیات تازه‌ای بر آن‌ها افزوده می‌شود ــ که نشانگر نظرگاه متفاوت روایتگران است. هر راوی حادثه و آدمهای درگیر در آن را با تلقی خاص خود می‌بیند که می‌تواند با تلقی دیگری فرق داشته باشد. قول‌ها کنار هم قرار می‌گیرند و ارتباطی درونی می‌یابند تا واقعیت رمانی به شکل منشوری به چرخش درآید. سناپور می‌کوشد به جای نگاهی خطی به واقعیت، آن را به شکل حجمی به نمایش در آورد که جلوه‌های گوناگون دارد.

وقایع گوناگون از زمان‌های متعدد، در معرض نظر خواننده قرار می‌گیرند. زمان حال و گذشته‌های دور و نزدیک به ذهن می‌آیند و تداعی کنندهٔ یادهای دیگر می‌شوند. هر بخش از دو دیدگاه در هم تنیده روایت می‌شود: دیدگاه دانای کل محدود به ذهن راوی و دیدگاه اول شخص مفرد. تداخل طبیعی دو نحوهٔ روایت حادثه را نمایشی می‌کند؛ به شکلی که گویی خواننده در لحظهٔ وقوع ماجراها، شاهد رخ دادن آن‌هاست. از این رو راحت‌تر در موقعیت راوی قرار می‌گیرد و درگیر حادثه می‌شود. البته این اتفاق خجسته در بخش‌هایی رخ می‌دهد که نویسنده در آفرینش شخصیتی زنده و ملموس توفیق می‌یابد؛ شخصیتی که بتواند همدلی خواننده را جلب کند (مثلاً در بخش‌های اول و دوم) و رمان که ریشه در فردیّت دارد، اگر شخصیتی زنده نداشته باشد، چه دارد؟

۱- **نیمهٔ غایب**، حسین سناپور، نشر چشمه، ۱۳۷۸، ۳۲۴ ص.



در بخش اول ــ مراسم تشییع ــ که مفصل‌ترین بخش رمان است، (۱۲۶ صفحه) همهٔ داستان روایت می‌شود. همهٔ آدمهای اصلی و فرعی را می‌شناسیم، حتّی پایان داستان را هم می‌خوانیم. اما سرنوشت‌ها را دنبال می‌کنیم، زیرا نویسنده‌ای تیزبین با به چرخش در آوردن منشور واقعیت رمانی خویش زندگی شهری امروز و نسل جوان تحصیلکرده را تصویر می‌کند.

گفتیم سناپور از شگردهای نوگرایانه در حدی معقول، بهره برده است؛ امّا آنچه ــ به ویژه ــ به کار او صبغه‌ای مدرن می‌بخشد، توجه به زندگی شهری امروز است. تهران ــ و قلب آن، دانشگاه تهران ــ حضوری زنده در این رمان دارد. سناپور مکان را می‌سازد، نکته‌ای که بسیاری از رمان نویسان امروز از آن غافلند. ساخت مکان به گونه‌ای است که حس و حال زمانه را هم منتقل می‌کند. شهر، صحنهٔ اقدام آدمهای رمان است، با سرنوشت آنها عجین گشته و به عنوان پس زمینه، فضای کارکرد ذهن آنها را می‌سازد. شخصیت‌ها در محیط طبیعی زیست‌شان مطرحْ می‌شوند و «همان تناقضاتی که به شهر مدرن جان می‌بخشد، در حیات درونی این انسانهای شهری طنین می‌اندازد.»[1]

شروع رمان با یک کابوس است و در آن کابوس، فرهاد به مواجهه با خود ــ این غربیهٔ

۱- **تجربهٔ مدرنیته**، مارشال برمن، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ۱۳۷۹، ص ۱۸۷

ترسناک ــ می‌رود. کابوسی که بعدها در خیابانهای شهر بزرگ، عینیت می‌یابد.

نیمه شب، تلفن مادر، او را به بالین پدر فرا می‌خواند. فرهاد یک سال و نیم پیش ــ به دلیل مخالفت پدر با ازدواج او و سیندخت ــ خانواده را ترک کرده؛ و چون تعهّد مورد نظر کمیته انضباطی دانشگاه را امضاء نکرده، از ادامهٔ تحصیل نیز محروم شده؛ رابطهٔ عاشقانه‌اش هم سرانجامی نیافته است.

حالا، به خواست پدر رو به مرگ، می‌رود تا سیندخت را بیابد و با او ازدواج کند. فرهاد در شب سرد و تاریک و محو کنندهٔ شهر، جستجویی را آغاز می‌کند که هر چند به یافتن سیندخت نمی‌انجامد، اما او را به شناخت دقیقی از خود می‌رساند.

فرهاد، بیگانه با نظم عقلانی و کاسبکارانهٔ پدر و ارزش‌های چیره بر جامعه است. او بیگانه است، زیرا حقیقتی ورای حقیقت دیگران را جستجو می‌کند و با حسی از غرابت به همه چیز می‌نگرد.

جستجوی او در خیابان‌هایی که می‌خواهند او را در تودهٔ انبوه و بی‌نام جمعیت، مستحیل کنند، جستجوی نسل مغبونی است که در یافته «یک چیزی دارد تمام می‌شود، بی‌اینکه چیز دیگری شروع شود.» نسلی که پشت سر خاطره‌هایی حسرتبار دارد و پیش رو جز تهی چیزی نمی‌یابد. نسل مادر با خود، زندگی و سرنوشت‌اش کمتر مشکل داشت، اما نسل فرهاد، جز خیالبافی، گریزگاهی ندارد. فرهاد دنبال سیندخت می‌رود تا از شرّ این خیالبافی‌ها خلاص شود. فرهاد، مثل دیگر شخصیت‌های رمان، در جستجوی نیمهٔ رویایی و خیالین خویش است. اما سیندخت را نیز رویایی در پی خود می‌کشد؛ مادری را می‌جوید که در کودکی او را به خود وانهاده و به امریکا رفته است. سیندخت، که عمری تاوان آزادی مادر را داده، می‌خواهد با یافتن او سال‌های دورافتادگی را جبران کند. سیندخت در مرکز حرفهای همه قرار دارد. هر کس از دید خود او را می‌بیند و نام می‌نهد (سیندخت، سیمیندخت، سیمین، سیما، سوسن). از ورای قول‌های این و آن، شخصیت او شکل می‌گیرد. او چون یک رویاست، یک خیال دست نیافتنی؛ از این رو مثل فرهاد، فرح و بیژن، شخصیت زنده و ملموسی نیست. حتّی در بخش‌های کوتاهی هم که به سخن می‌آید ــ «مراسم قربان» و «مراسم معارفه» ــ در مهی از خیال می‌ماند. خود او نیز عمری را به خیالبافی دربارهٔ مادری می‌گذراند که وقتی به او می‌رسد، هیچ شوقی از خود نشان نمی‌دهد.

فرهاد برای یافتن رویای گمشده‌اش، به دانشگاه برمی‌گردد. از شهری که سادگی و آرامش قدیم را از دست داده و در هیاهو و دلهره غرق شده؛ به مأمنی پناه می‌برد که پرورندهٔ خاطرات خوب و عاشقانهٔ اوست. به ویژه که «فکرهای ما [که در دانشگاهیم] به آن چیزهایی که در بیرون

اتفاق می‌افتد هیچ ربطی ندارد.»

فرهاد زمانی به دانشگاه برمی‌گردد که تشییع جنازهٔ شهدای بسیاری برگزار می‌شود: «انگار چیزی از جنس مرگ توی هوا بود و طعمش روی زبان او هم نشسته بود که احساس می‌کرد دیر شده، یا اصلاً همیشه دیر بوده.»

«این تاکسی وسط این راه بندان انگار در مراسمی آئینی وارد شده، که باید همین وسط تا زمان نامعلومِ به پایان رسیدن مراسم، بایستد و تماشاگران از کنارمان بگذرند، تا ایستایی، به گونه‌ای عملی و ناگفته، تقدیس شود.»

در این صحنه، که می‌تواند صحنهٔ مرکزی رمان باشد ــ زیرا با بازنمایی فضای حیات اجتماعی، به شکلی نمادین، مضمون رمان را نیز می‌پروراند. ــ فرهاد، فرح را می‌بیند و در می‌یابد، سیندخت به امریکا رفته و در آن جا ازدواج کرده است. آن چیزِ از جنس مرگ، به وجود او نیز راه می‌یابد. خود را به قبری فراموش شده در قبرستانی متروک تشبیه می‌کند. هر یک از قهرمانان رمان در گذر از مراسمی، به ایستایی و رکود ذهنیِ خود پی می‌برند؟ و به نوعی وضعیت موجود خود را می‌پذیرند.

حالا که داستان روایت شده، در «مراسم خواستگاری»، از دید فرح ــ دوست و همخانهٔ سیندخت ــ برمی‌گردیم به یک سال و نیم قبل. او دختری شهرستانی در شهری بزرگ است و مثل فرهاد شور جستجو و زیرورو کردن و کشف چیزی نامعلوم و غیره منتظره را دارد.

تلگرافی که از لاهیجان آمده، خبر می‌دهد که برایش خواستگار پیدا شده است. اما او نیمهٔ غایب خود را در بیژن می‌یابد ــ آن سوی سکه فرهاد ــ که به هیچ قراری پایبند نیست و می‌تواند گوش خودش را هم ببُرد. همیشه دنبال پروژهٔ بزن و در رو با پول خوب است. بیژن، از شخصیت‌های زنده رمان است و روحیهٔ چیره بر دوران ما را به نحوی متقاعد کننده متجلّی می‌سازد؛ همان روحیه‌ای که فرهاد از شر آن به خیالات و درون گریخته است. بیژن که پادو بساز‌وبفروش‌ها و استادان مقاطعه‌کار دانشگاه شده، از جنم کلاه بردارهایی است که دست‌های بزرگ‌شان را به سوی مال همگان دراز می‌کنند.

در این فصل، فضای دانشگاه از ورای گفتگوهای زنده‌ای که لحن دختران دانشجو را انتقال می‌دهد، ساخته می‌شود؛ و سرمای روحی نسل، در سردی نثر و بیگانگی آدمها از هم و به سراب رسیدن‌ها، بازتاب می‌یابد. در این فصل نیز رابطه‌ای به پایان می‌رسد، رابطهٔ فرح و بیژن.

فرح به زندگی شهری وابسته است، دیگر نمی‌تواند سکوت و خلوتی باغ پرتقال را تحمل کند. ماجرای او و بیژن در خیابان‌هایی لجام گسیخته اتفاق می‌افتد که به دفترهای انباشته از وسایل مقاطعه کاران و دلال‌های تازه به دوران رسیده، ختم می‌شوند.

فرح در میان آشوب متحرک این خیابان‌ها، انسانی تنها و به خود رها شده است. بیژن، او را توی خیابانی که مثل تونلی سیاه و پهن و طولانی امتداد دارد و هر چهره و شبیئی یک سؤال بی‌پاسخ است، به بهانهٔ هل دادن اتومبیل، رها می‌کند و می‌رود. شهری که در پس زمینه تصویر می‌شود، همه چیز را در تیرگی محو می‌کند: «امواج کوتاه و بلند آدم‌ها و درها از کنارش می‌گذرند و او به اعماق تیرگی فرو می‌رود. و پیکان شخصی او را پیاده می‌کند و همان طور که آمده دوباره توی تیرگی، پشت تصویرهای دو بعدی ماشین‌های دیگر ناپدید می‌شود.» و... خیابان‌ها چهره‌ای مهاجم دارند و پارک‌ها در نوری سرد و اضطراب‌انگیز تصویر می‌شوند: «چند نفری این جا و آن‌جا زیر نور سرد چراغهای پارک راه می‌روند یا ایستاده‌اند. یکی هم روی نیمکتی در خودش مچاله شده و سروتنش را زیر رواندازی چرک پوشانده و بی‌حرکت دراز کشیده است.»

اما فرح چنان دلبستهٔ زندگی شهری است که از رذالت بیژن خود را به «پناه تاریک خیابان» می‌رساند. خیابان‌ها اغلب در شب تصویر می‌شوند و آدم‌ها را در تاریکی خود می‌پوشانند. نور و شوری نیست تا انسان‌ها در آن مشخص شوند و به پیش صحنه بیایند. «روشنایی چراغ‌های سفید و مهتابی وسط بزرگ راه» به کارِ آن می‌آید تا وانهاده شدن و واخوردگی فرح را برجسته سازد: «توی برهوت روشنایی مانده است.» در چنین فضایی، عشق، گرمای رمانتیک و معصومانه‌اش را از دست می‌دهد؛ سرد است و در وجود رابطه‌هایی از هم گسسته متجلی می‌شود.

بخش‌های مربوط به دو عاشق جستجوگر، فرهاد و فرح، خوب از کار در آمده اما در بخش‌های دیگر، رمان گسترش یافته بی‌آنکه رابطه‌ها شکافته شوند و یا شخصیت‌ها ساخته شوند.

مثلاً «مراسم قربان» فصل ضعیفی است که در آن سیندخت دست به یک اقدام روان شناختی ــ نمایشی می‌زند. با پای خود به خلوتگاه فیضیان، استاد مجرد و دون ژوانی می‌رود که دانشجویان را به دام می‌اندازد و از آن‌ها سوء استفاده می‌کند.

سیندخت ضد سنتی‌ترین رفتار خود را در جهت دفاع از اخلاقیات سنّتی انجام می‌دهد: برای تاکید بر منزه‌طلبی مادر، و بی‌اهمیت دانستن شایعاتی که پدر در مورد او بر سر زبانها انداخته، کاری می‌کند که این گناه قدیمی، گناه نباشد.

در فصل بعد ــ «مراسم وصل» ــ نیز نویسنده نمی‌تواند حادثه را نمایشی کند، قصه می‌گوید و نقّالی می‌کند. الهی ــ حامی سیندخت ــ شناسانده نمی‌شود، از او به عنوان وسیله‌ای برای شناساندن ثریا ــ مادر سیندخت ــ استفاده می‌شود. اصولاً در این رمان، که نگاهی انسانی و امروزی به زن دارد، مردان اثر، شخصیت‌هایی ملموس نیستند. از جملهٔ آنان صدرالدینی ــ پدر

سیندخت ــ است که فرصتی برای حرف زدن پیدا نمی‌کند، زیرا پیشاپیش از جانب نویسنده محکوم شده است. الهی و فیضیان نیز فرصت شکل گرفتن و شناساندن خود را به خواننده نیافته‌اند.

اما سناپور در لحظهٔ رو در رویی سیندخت و مادرش، که اوج مراسم وصل است، با تیزهوشی از ملودرام می‌پرهیزد. وقتی مادر، پس از بیست سال، به دیدن دختر می‌رود، نویسنده خواننده را پشت در نگه می‌دارد و با رجوع به خاطرات الهی، اطلاع از ادامهٔ ماجرا را به تأخیر می‌اندازد و گره‌ای در می‌افکند که در آخرین بخش ــ «مراسم معارفه» ــ گشوده می‌شود. سردیِ برخورد سیندخت با مادر، نشان از فرو ریختن توهم نسل مغبونی دارد که خود را وقف دیوانگی‌های پدران و مادران کرده است.

در هر یک از مراسم‌ها، یکی از قهرمانان به درک وضعیت خود می‌رسد. فرهاد، در مراسم تشییع به تشییع عشق و گذشتهٔ خود می‌رود، ثریا در «مراسم معارفه»، با توهّم عشق مادرانهٔ خود آشنا می‌شود. و سیندخت در «مراسم قربان»، به قربانی بودن خود پی می‌برد.

سناپور در ترسیم دنیای درون و بیرون موفق است. حیرانی و خود خوری‌های فرهاد و فرح و جستجوهای آنان در زمان‌های از کف رفته را به همان خوبی وصف می‌کند که زندگی شهری امروز و فراورده‌های اجتماعی آن را. او را می‌توان مشاهده‌گر هویت باختگی نسلی دانست که با

همهٔ بیگانه وشی، مجال رهایی از رسم‌ها را نمی‌یابد: این همه تاکید بر کلمهٔ «مراسم» در فصل‌های کتاب، بی‌دلیل نیست. طنز سرنوشت نسل در این است که بیگانگی‌اش نیز، مثل مدرنیتهٔ ما، کامل نیست: فرهاد را نه نیازی درونی، بلکه خواست پدری سنتگرا، به جستجو وا می‌دارد. در حالی که سیندخت سر از امریکا در آورده، فرهاد در سنت پناه می‌جوید و تن به ازدواجی باب میل پدر می‌دهد.

روانی پور: کولی کنار آتش[1]

آخرین رمان منیرو روانی‌پور طرحی مشابه رمان پیشین او دارد: در *دل فولاد* (۱۳۶۹)، افسانه سربلند ـ زنی هتک حرمت شده و کتک خورده از شوهر و پدر ــ از شیراز به تهران می‌آید و، پس از پشت سر گذاشتن رنج‌های بسیار، نویسنده ــ می‌شود. و رمانی می‌نویسد که شخصیت‌هایش از جهان داستان به در می‌آیند تا در زندگی نویسنده و شیوهٔ بسط داستان دخالت کنند. فضای رمان فضای هجوم و گریز است. سرنوشت آینه در *کولی کنار آتش* به سرنوشت افسانه بسیار شباهت دارد، او دختری کولی است که «مانند شعلهٔ آتش نیلگون که باد به جانبش تاخته باشد» برای مانِس‌های (مونس‌ها، مهمان‌ها) شهری که به چادر کولی‌ها می‌آیند می‌رقصد. اما از همان سال‌های کودکی در میان شعلهٔ آتش دنبال «رگهٔ گریزندهٔ آبی» رنگی می‌گشته که نشان از طبع جست و جوگر او دارد. حالا هم نمی‌خواهد بماند و به قانون و سنت قافله تن بدهد و سرنوشت تیرهٔ مادر را تداوم بخشد. آتشی که در درونش زبانه می‌کشد او را به رفتن فرا می‌خواند.

آینه عاشق می‌شود، قانون قافله را زیر پا می‌نهد تا به صدای دلش گوش کند. وقتی حافظان سنت‌ها به رازش پی می‌برند، او را زیر شلاق می‌گیرند. پنج روز همهٔ مردان قافله بر تنش می‌کوبند و چون جان به در می‌برد از قافله می‌رانندش. او می‌ماند و تنهایی و در به دری‌هایش. او که صدایش راگم کرده و نمی‌تواند حرف بزند، طی آوارگی‌ها، به تدریج صدایی تازه می‌یابد.

روانی‌پور این رمان را نیز، مثل دیگر آثارش، خوب شروع می‌کند. یک چهارمِ آغاز آن حس و حال تازه‌ای دارد. دنیای دختر کولی و حال و هوای زندگی قافله به طرزی خیال‌انگیز توصیف شده است. اما نویسنده نتوانسته است یکدستی و هماهنگی درونی داستان را تا پایان حفظ کند. شاید فاصلهٔ زمانی زیاد بین شروع (۱۳۶۹) تا (۱۳۷۸) رمان در این امر دخیل بوده است اما گمان می‌کنم علت مهم‌تر آن، نوع نگرش نویسنده به داستان است.

در میان پرده‌ای بین این قسمت و بخش بعدی رمان، نویسنده وارد ماجرا می‌شود و (متأثر از

۱- **کولی کنار آتش**، منیرو روانی‌پور، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ۲۶۸ صفحه.

کوندرا؟) با شخصیت داستان خود به گفت و گو می‌پردازد. آینه مصمم است از قصهٔ او برود و برخلاف مسیری که نویسنده می‌خواهد حرکت کند. در رمان *دل فولاد* نیز شخصیت‌ها با نویسنده کشمکش داشتند و از فرمانش سرمی‌پیچیدند. در اینجا نیز نویسنده، برای به تأخیر انداختن داستان و ایجاد تعلیق و اصولاً شکستن ساختار قراردادی رمان، شخصیت را به بگو مگو با خالق خود وامی‌دارد. و جا به جا، با فاصله گذاری، بر قصه بودن رویدادها و غیرواقعی بودنِ شخصیت‌ها تأکید می‌کند. در میان پرده‌ای دیگر، نویسنده وانمود می‌کند که دارد داستان را براساس تابلوهای زنی نقاش می‌نویسد، زنی که بعدها می‌فهمیم کسی نیست جز آینه. اما نویسندهٔ ناشکیبا سؤال و جوابی توضیحی را بین نویسنده و نقاش می‌آورد که به کل زائد است:

«چرا تابلوهایت را نمی‌فروشی؟»

«هیچ کس خاطره‌هایش را نمی‌فروشد.»

ادامهٔ این مکالمه نشانگر عزم نویسنده به حضور در رمان، به عنوان «سیاستمدار و سخنران شکست خورده[1]» است. به همین جهت آینه را به داستان باز می‌گرداند و در مسیری که خود می‌خواهد به حرکت در می‌آورد و شکافی در ساخت داستان پدید می‌آورد که صحنه به صحنه عمیق‌تر می‌شود.

رمان شروعی زیبا و پرتپش دارد. نثر شاعرانگی برانگیزنده‌ای دارد که از جوشش درونی‌اش ناشی می‌شود. چابکی جمله‌ها با شور و فعال دختر رقصنده متناسب است. حتی وصف‌ها نیز از شور و سرخوشیِ ریتم رقص برخور دارند: «گردبادی در دوردستِ جادهٔ باریک زبانه می‌کشید، مانند زنی آواره و بلند بالا دور خودش می‌گردید، خس و خاشاک را به هوا بلند می‌کرد...».

دو صحنهٔ آغازین رمان، رقص در چادرها و شلاق خوردن آینه از مردان قبیله، زنده و تصویری‌اند و خواننده را در موقعیت شخصیت‌ها قرار می‌دهند. اما، در بقیهٔ داستان، نویسنده آینه را از حادثه‌ای به حادثهٔ دیگر می‌کشاند. او سوار بر کامیون‌ها غربت شهرها را در می‌نوردد؛ انگشت نمای این و آن می‌شود، در به رویش می‌بندند و از خود می‌رانندش، قصد تمتع از او را دارند؛ به کمک راننده‌ای مهربان به قافله برمی‌گردد اما پذیرای او نیستند. گریز و در به دری ادامه دارد و او مانند کودکی که جهان را کشف می‌کند شهر و مردمان را می‌نگرد؛ به اعماق جامعه راه می‌یابد، شب را کنار مریض‌های منتظر باز شدنِ درهای بیمارستان می‌گذراند. در گورستان همراه

۱- روانی‌پور در مصاحبه‌ای می‌گوید: «یک نویسنده می‌تواند سیاستمدار و سخنرانِ شکست خورده‌ای هم باشد، گاهی میدانی برای حرف زدن نیست. این است که آدم حرف‌هایش را توی قصه‌هایش می‌نویسد.» (*دنیای سخن* شماره ۳۵، آبان ۱۳۶۹، ص ۴۵)

عجزه شاهد خشونت و پلشتیِ زندگی شبانه است (صحنه‌هایی که ساعدی استاد ترسیم آن‌هاست). با زنی سوخته همراه می‌شود که آن روی سکهٔ وجود آینه است. آتشی که از درون آینه را می‌سوزاند از دهانِ زخم‌های زنِ سوخته نیز زبانه می‌کشد و عاقبت وجودش را در بر می‌گیرد. همراه او آینه به درون زندگی راه می‌یابد، فال می‌گیرد، در باغ‌ها میوه‌چینی می‌کند، به نظافت خانه‌ها می‌رود، با نیلی دختر نقاش آشنا می‌شود. اما همواره، وحشت‌زده از ماندن و پیر شدن و پوسیدن، در حال گریز است.

تلاش نویسنده صرف آن می‌شود که، با وارد آوردن همهٔ مصائب بر آینه، شخصیت مظلومی از او بسازد. نثر نیز شور و تپندگی‌اش را از دست می‌دهد و احساساتی و رمانتیک می‌شود. نویسنده، به جای نشان دادن شخصیت در موقعیت، به توصیف کلی بسنده می‌کند: «زندگی مثل دیواری رویش رمبیده بود و درد مانند شعلهٔ آتشی زبانه می‌کشید.»

آینه درگیر ماجراهای متعدد می‌شود، به آدم‌های گوناگونی برمی‌خورد که چون ساخته نمی‌شوند در ساختار قصه نقشی ایفا نمی‌کنند.

وقتی آینه به تهران می‌رسد، شکاف در ساختار داستان آن قدر عمیق شده که آن را دو پاره کرده است. آینه به فضای سال‌های ۱۳۵۸ ــ ۱۳۵۹ پرتاب می‌شود، به گروه‌های سیاسی می‌پیوندد، کتاب می‌خواند و نشریه می‌فروشد... اما دیری نمی‌گذرد که در سال‌های سکوت و آرمان‌گریزی «که همه همدیگر را می‌گیرند» دوباره آوارهٔ جاده‌ها می‌شود. در همین دوره است که آینه ترسان از سرنوشت دوستانش که، مثل زنان *طوبا* و *معنای شب*، اعدام و زیر درخت‌ها دفن شده‌اند، به هیئت گدایان در می‌آید.

کمی بعد او را در سال‌های جنگ می‌یابیم: «نه، دیگر خبری نیست. نه در خیابان‌هایی که جمعیت پیروز در آنها ایستاده و فریاد می‌زند و گردن می‌کشد، نه در خیابان‌هایی که زندگی ناگهان در [از] آنها جمع شده و بعضی‌ها طوری تویش راه می‌روند ــ اگر بروند ــ که هیچ کس آنها را نبیند.» سپس نویسنده به عقب برمی‌گردد، بار دیگر آینه را در سال‌های تب و تاب انقلابی می‌یابیم. کارگر می‌شود، پای بساط فروش کتاب و نشریات گروه‌ها می‌ایستد و... باز برمی‌گردیم به سال‌های سکوت و هراس. آینه به کلاس نقاشی هانیبال راه می‌یابد. تابلو می‌کشد، نویسنده می‌شود، کتاب می‌نویسد و معروف می‌شود.

روانی‌پور به تدریج آینه را از یک شخصیت زندهٔ داستانی به یک «مفهوم» تبدیل می‌کند تا دورانِ اجتماعیِ گذر از آتش و هراس را بازتاب دهد. آینه مفهومی برای بیان حرف‌هایی می‌شود که با همهٔ اهمیتشان ربط چندانی به سرنوشت شخصیت کولی رقصنده‌ای به نام آینه ندارد؛ و به واقع نفی کنندهٔ غرض نویسنده است: چگونه، در جامعه‌ای چنین خشونت زده و زن ستیز، دختر

کولیِ بیسوادی به مرتبهٔ هنرمندی نقاش و نویسنده می‌رسد؟ تا بعد روانی‌پور درباره‌اش بنویسد: «گاهی که چیزی برای فروش ندارد جعبه‌هایی از بیرون می‌آورد که تویش استخوان مرغ، چوب کبریت و ته سیگار است، او آشغال‌ها را جمع می‌کند و استخوان‌های مرغ را می‌جود... فقط نویسنده‌ها می‌توانند این جور زندگی کنند.» آیا به راستی نویسندگان ما این جور زندگی می‌کنند؟!

به واقع نویسنده کوشیده است در این آینه ماجراهایی را بازتاب دهد که «سیاستمدارِ شکست خورده» به او تکلیف کرده است. آینهٔ یک چهارمِ آغازِ رمان شخصیتی دارای فردیّت و در نتیجه، باور کردنی است و رقّتی عمیق در خواننده برمی‌انگیزد. اما بقیهٔ کتاب را می‌توان به عنوان خاطرات یا واکنشِ امروزِ نویسنده در مقابل وقایع یک دوران خواند.

کولی کنار آتش مرا به یاد *بازماندهٔ روز* (کازوئوایشی گورو، ترجمهٔ نجف دریابندری) می‌اندازد و یکی از معضلات اساسیِ داستان‌نویسیِ امروز ما را یادآوری می‌کند. *بازماندهٔ روز* نمونهٔ موفقی از شکیبایی و خویشتنداری رمان‌نویس است. داستان از دید استیونز، سر پیشخدمت سرای دارلینگتن، طی سفری چند روزه روایت می‌شود، اما همهٔ زندگی او را در بر می‌گیرد. عمدهٔ داستان به شیوهٔ گذرانِ پوچ و رقت بار او در سرای اشرافیِ لُرد می‌گذرد. اما نویسنده هیچ گاه به این پوچی حتی اشاره‌ای نمی‌کند، برعکس، تا آخرین جملات کتاب، استیونز شیفتهٔ شیوهٔ زندگی و کار خویش است. اما در مقایسه با سودایی که استیونز را به این سفر برانگیخته، پوچی عمری که گذرانده نمودِ بارزتری می‌یابد. استیونز نامه‌ای از میس کنتن دریافت کرده که سال‌ها پیش همکار او در سرای دارلینگتن بوده است. استیونز از آن نامه چنین برداشت کرده که میس کنتن مایل است به کار پیشین خود باز گردد. عشقی همواره سرکوب شده در دل استیونز سر بر می‌دارد ــ این بهترین چیزی که می‌توانست در زندگی‌اش داشته باشد ــ هر چند هرگز کلمه‌ای دربارهٔ آن به زبان نمی‌آورد؛ اما حسرتی که در به یاد آوردن خاطراتِ برخوردهایش با میس کنتن نشان می‌دهد سرّ ضمیر او را آشکار می‌کند.

با رفت و آمدهای مکررِ سیاستمداران داخلی و خارجی به سرا، استیونز در کانونِ مسائل مهم سیاسی جهان قرار می‌گیرد. اما در رمان تا حدی به آن پرداخته می‌شود که در حد فهم و درک پیشخدمت است، نه بیشتر. و نویسنده با این که فرصت مناسبی در اختیار دارد، هرگز در کسوت آموزگار و مبلّغ سیاسی حاضر نمی‌شود. اما عجبا که به بهترین وجهی پیوند سیاستمداران انگلیسی با سرانِ نازی را بر ملا می‌کند ــ و به طور کلی، طی بازگویی سرنوشت استیونز فروپاشی اشرافیتِ پُرغرور و نخوتِ انگلیسی را آشکار می‌سازد.

آنچه در کانون توجه نویسنده قرار دارد سرنوشت استیونز است که ــ به تعبیر نابوکوف تیرهٔ پشتِ خواننده را می‌لرزاند. استیونز، پس از ملاقات با میس کنتن و پی بردن به نادرستیِ گمان خود، کنار ساحل نشسته است و نظاره‌گرِ فرا رسیدن شب است. هم صحبتی می‌یابد که به او هشدار می‌دهد: همهٔ روزِ عمرش را دویده و به سختی تلاش کرده و حالا که به قسمتِ شبِ آن رسیده باید ارزش بازماندهٔ روز را دریابد. اما نکبتِ زندگیِ استیونز در آن است که در این بازماندهٔ حیات نیز دور باطل را ادامه می‌دهد ــ با فروریختن امیدهایش به لُرد و به میس کنتن چارهٔ دیگری هم ندارد ــ «پس امیدوارم تا برگشتن ارباب وضعم طوری باشد که بتوانم اسبابِ بهجتِ خاطر ایشان را فراهم کنم.»

بازماندهٔ روز، به عنوان نمونه‌ای گویا از بی‌طرفی و حفظ خونسردی نویسنده در روایت داستان، کتاب آموزنده‌ای برای داستان نویسان ما به شمار می‌آید.

پور جعفری: ساعت گرگ و میش[1]

محمدرضا پورجعفری (متولد ۱۳۲۴) در این داستان بلند، گذشتهٔ نسل خود را مرور می‌کند تا به شکلی غیرمستقیم، هم خواننده را در تجربه‌های آن شریک کند و هم او را به داوری در مورد عملکرد نسل فراخوانَد؛ تا به کشف معنای تازه‌ای از زندگی برسد.

داستان، حول زندگیِ خانواده‌ای شمالی می‌گذرد و فضایی بومی دارد. یکی از پسران خانواده، مراد اسپیتانی، به دلیل مبارزات سیاسی‌اش علیه رژیم شاه اعدام شده است. برادر او، مسعود، نیز به جرم قتلی سیاسی محکوم به مرگ شده و در انتظار اجرای حکم اعدام خود به سر می‌برد.

داستان در سلولی انفرادی و به شکل تک گوییِ درونی او روایت می‌شود. راوی گاه گفتگویی ذهنی با مادرش دارد و گاه به حدیث نفس با خود می‌پردازد. او در واپسین ساعت‌های عمر، آن چه را که بر سر خود و خانواده‌اش آمده مرور می‌کند. گاه بر ناپایداریِ هستی افسوس می‌خورد و زمانی تأملات خود دربارهٔ مرگ و زندگی را در قالب جملاتی قصار مطرح می‌کند. این تأملات، انتقادِ منتقدانی را برانگیخت که معتقد بودند ذهن یک محکومِ دمِ مرگ پریشان‌تر از آن است که جملاتی چنین حکیمانه بگوید.

مسعود که برای منظوری سیاسی دست به قتل زده عاقبت به این نتیجه می‌رسد که: نظریهٔ

۱- **ساعت گرگ و میش**، محمدرضا پورجعفری، فکر روز، ۱۳۷۸، ۱۶۰ ص.

کشتار برای اصلاح و پاکسازیِ زمین، نظریه‌ای شیطانی است؛ و تنها دفاع از زیبایی‌ها و شادی‌های زندگی، سویه‌ای رحمانی دارد.

ساعت گرگ و میش، وقت سحرگاه است که معمولاً اعدام‌ها در آن انجام می‌شود: ساعت گرگ و میشِ زندگی و مرگ، در عین حال، اشاره به مه آلود بودنِ فضای رمان هم دارد؛ فضایی که آدم‌ها را شبح‌گون می‌کند و این امکان را فراهم می‌آورد تا گرگی در لباس میشی ظاهر شود، و یا برعکس. پورجعفری، آشنا با ظرایف زبان فارسی و اصطلاح‌ها و باورهای مردمی، داستان خود را به نثری شاخص و سلیس می‌نویسد. کلمات را به دقت انتخاب می‌کند و با نفوذ در ذات طبیعت و اشیاء، شاعرانگی پنهان از نظرِ آن‌ها را آشکار می‌سازد. او با پرهیز از نقطه‌گذاری، ضمن شریک کردنِ خواننده در تجربهٔ درونیِ قهرمان داستان، شکل نگارشیِ تازه‌ای را تجربه می‌کند که پهلو به شعر نو می‌زند. داستان، شاعرانه می‌شود بی‌آنکه از کلمات شاعرانهٔ قراردادی استفاده شود.

مردی‌ها؛ در شعله‌های آب[1]

در **شعله‌های آب** اثری واقع‌گرایانه با رگه‌های سورئالیستی دربارهٔ جنگ ایران و عراق است. سیدمرتضی مردی‌ها، روزنامه‌نگاری که از دانشگاه‌های فرانسه دکترای فلسفه دارد، رمانی متفاوت با رمان‌های مألوفِ جنگی آفریده است. اغلب رمان‌های جنگیِ ما یا خاطره‌نگاری‌اند یا بارِ تبلیغی ــ تهیجی‌شان بیش از ارزش ادبی‌شان است. اما در **شعله‌های آب** هم نشان از تجربهٔ نویسنده در زمینهٔ جبهه و جنگ دارد و هم محتوایی فلسفی و دیریاب. به واقع، قرار گرفتنِ شخصیت‌ها در موقعیتی جنگی، بهانه‌ای برای اندیشیدن به انسان و رمز و راز هستیِ اوست. جنگ با در معرضِ مرگ قرار دادن آدم‌ها، خصوصیت‌ها و توانایی‌های نهفته‌شان را آشکار می‌کند.

به طور کلی، مردی‌ها، ضمن ارائه تفسیری جامعه شناختی ــ فلسفی از جنگ، می‌کوشد نگاهی فارغ از جزمیّت‌های متداول ایدئولوژیک داشته باشد؛ از این رو به عشق و تغزل نیز به اندازهٔ رزم و حماسه اهمیت می‌دهد و پروایی ندارد که تردیدهای آدم‌ها را، در عینِ حضور آن‌ها در عرصهٔ نبرد، به نمایش بگذارد. از این رو به جای قهرمان پردازیِ رمانتیکِ بابِ روز، می‌کوشد شخصیت‌هایی با خصایلِ فردی بیافریند.

۱- **در شعله‌های آب**، مرتضی مردیها، کویر، ۱۳۷۸، ۴۱۶ ص.

مردی‌ها به رویدادهای هفته‌های اولیهٔ جنگ در خوزستان می‌پردازد و رمانِ پرحادثه‌ای با شخصیت‌های متنوع پدید می‌آورد که ضمن درگیر شدن در صحنه‌های پرتلاش، متحوّل می‌شوند و اندیشه‌ها و احساساتشان دگرگون می‌شود. حادثه، گاه شاملِ تصویرهایی پرکشش از مبارزهٔ انسان با طبیعت است (مثل صحنهٔ تلاش برای تغییر مسیر کارون) و زمانی، صحنه‌هایی از جنگ را در بر می‌گیرد (مثل صحنهٔ درگیریِ تانک‌ها در کنار کرخه).

به کارگیریِ زبانی فاخر برای گنجاندنِ بُن مایه‌های ادبیات کلاسیک ایران و احادیث دینی، در *شعله‌های آب* را به نمونه‌ای از کاربرد نثر شاعرانه در رمان مبدّل می‌کند. نثر شاعرانه‌ای که چون همخوانی با متن داستانی را از دست می‌دهد، حال و هوایی غیر طبیعی به اثر می‌بخشد؛ و گاه شباهت‌هایی با نثر کهن می‌یابد و صبغه‌ای عرفانی پیدا می‌کند. این امر در مواردی رخ می‌دهد که نویسنده از شعر کلاسیک به عنوان شاهد مثالی برای وقایع داستان استفاده می‌کند. از این رو می‌توان او را در پیِ برقراری پیوندی بین رمان امروز با ادبیات کلاسیک ایران دانست؛ هم به جهتِ درونمایهٔ عرفانی و فضای شاعرانهٔ اثر و هم به دلیل زبان کلاسیک مآبش.

کرم‌پور: ضیافت شبانه[۱]

فرزانه کرم‌پور، برخلاف اغلب زنان داستان نویس امروز، تنها در برخی از داستانهای این کتاب، با نگاهی زنانه به جهان نگریسته است؛ و در اغلب آنها در هیأت نویسنده‌ای ظاهر شده است که دغدغهٔ طرح مفاهیم اجتماعیِ روز را دارد؛ نویسنده‌ای برونگرا و گزارشگر حادثه‌ها که مسائل ساده‌ای از زندگی روزمرهٔ مردم را دستمایهٔ داستان‌های کوتاهش قرار می‌دهد. هر چند گاه با آفرینش فضاهای شاعرانه، گنگی خاصی به ماجراها می‌بخشد و داستان را تصویری می‌کند، اما علاقه‌ای به بهره‌گیری از صناعت داستان‌نویسی مدرن از خود نشان نمی‌دهد. این امر که از اعتبار نوآورانهٔ داستانها می‌کاهد، با این هدف انجام می‌گیرد که به خواننده هشدار دهد تا از کنار رویدادهای اطرافش بی‌تفاوت نگذرد.

کتاب از ۲۳ داستان ــ گزارش تشکیل شده است که اغلب آنها را شخصیت‌های مسن روایت می‌کنند. بارانی که یکریز می‌بارد، سرمای دلگیر و افسرده کننده را دو چندان می‌کند و تا عمق وجود آدمهای تنها و به خود وانهاده شده نفوذ می‌دهد. نویسنده تعمداً بر این آدمها نامی نمی‌نهد تا بر هویت باختگیِ آنها تاکید کند. از جمله می‌توان به «ضیافت شبانه» اشاره کرد که داستان انسان‌های ــ بی‌هویتی است که همه چیزشان در کسب پول خلاصه شده است. کرم‌پور از

۱- **ضیافت شبانه**، فرزانه کرم‌پور، راهیان اندیشه، ۱۳۷۸، ۱۸۴ ص.

نورمیرای آفتاب غروب و از سرمای طبیعی، به عنوان پس زمینه استفاده می‌کند تا حالت عاطفی آدمهای دلمرده‌اش را به نمایش بگذارد.

او پیش از این، مجموعهٔ **کشتارگاه صنعتی** را منتشر کرده است.

پروین روح: حنای سوخته[1]

مجموعه‌ای از ۱۴ داستان کوتاه خوش ساخت است که، برخلاف بسیاری از داستان‌های مدرن ایرانی که گویی ترجمهٔ داستان‌های غربی‌اند ــ ریشه در آداب و رسوم و زندگی مردم همین جا دارد. نویسنده موفق شده است با زبانی زنده و طبیعی، به مضمون‌های بومی، شکل داستانیِ تازه‌ای ببخشد. از جمله می‌توان به داستان «دست‌ها و جام‌ها» اشاره کرد که تردیدها و هول‌های زنان را چنان ماهرانه در فضایی بومی جاری می‌کند که خواننده، بی‌آنکه نویسنده تاکید کند، سنن شکل دهنده به این فضا را سبب رنج‌های قهرمانان می‌داند.

راویِ اغلب داستان‌ها زنانی‌اند که از زندگی در دایرهٔ بستهٔ مناسبات جامعهٔ مرد سالار رنج می‌برند. آنان را گاه نیروهای مشخص تاریخی اجتماعی و گاه نیروهای نامرئی ذهنی، تهدید می‌کند. یعنی نویسنده فقط به عوامل بیرونی نمی‌پردازد، بلکه ذهنیت توجیه‌گر زنان را ــ که وضعیتی رنجبار را باز تولید می‌کند ــ نیز مهم می‌شمارد. توجه به نقش باورهای کهنهٔ پذیرفته شده به وسیلهٔ زنان، در ایجاد روان نژندی‌های آنان، نویسنده را در بازگویی درد مشترک زنان، موفق می‌سازد.

داستان‌ها به شیوه‌ای نو روایت می‌شوند. گاه راوی مخاطبی ندارد، حدیث نفس می‌کند. و گاه از طریق تغییری که در لحن راوی پدید می‌آید، بر حضور مخاطب تاکید می‌شود. و گاه داستانی از دیدهای گوناگون روایت می‌شود، مثل «ترس» که از پنج دیدگاه به طور همزمان تعریف می‌شود، تا ضمن بازنمایی تفاوت نگرش‌ها و برداشت‌ها، فضایی آکنده از تردید ساخته شود. یا داستان «سبز مورد» که از نظرگاه ذهنی یک دختر بچه روایت می‌شود و اندوه او را با پوشیدگی و زیبایی باز می‌گوید.

شهلا پروین روح، مسائل زنان در محیطی بومی را در ساختاری مدرن بازآفرینی می‌کند.

«ادامه دارد»

۱- **حنای سوخته**، شهلا پروین روح، آگاه، ۱۳۷۸، ۲۴۰ ص.