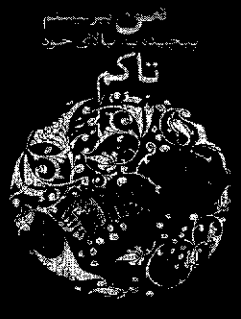
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد

فیروز زنوزی جلالی



جهـان «من ببر نیسـتم...» جهان تردید و عدم قطعیت اسـت. جهان شـک در موجودیت خـود حتی. معنـی در این جهان نامفهوم اسـت، و هیچ‌چیز از دل خودش برنمی‌آید. همه‌چیز این جهان، زلزله‌خیز و نااستوار است. حتمیت، مغضوب این جهان است، هیچ‌کس خودش را باور ندارد.

قدر مسـلّم، ادبیات داستانی ما در چند دههٔ اخیر دچار تغییر و استحاله عمیقی شـده و دوران بسـیار پرافت و خیزی را پشـت سر گذاشته است. در عرصهٔ داستان کوتاه، نویسـندگان ما بسیار نیرومند و هوشیارانه عمل کرده‌انـد و از این منظر بـه جرئت می‌توان گفت که از ادبیات داسـتانی جهان هیچ کم ندارند؛ و کما فی‌السـابق، تنها کاسـتی در این عرصه، به مسـئله ترجمه برمی‌گردد. به برگردانی که درخور و مناسـب به زبانهای مختلف دنیا باشد و بتواند روح این آثار را به شایسته‌ترین وجه منتقل کند. بی‌گمـان در این صورت، جهان متوجه خواهد شـد کـه ادعای ما در این زمینه، پر بی‌راه هم نیست.

امـا در عرصهٔ رمان، ما هنوز وضع متعادل و مناسـبی نداریم. این نوع از ادبیـات داسـتانی ما آونگان و نامتوازن اسـت. به ایـن معنی که هنوز نتوانسـته‌ایم جایگاه خود را همچون داسـتان کوتاه به اثبات برسانیم. در این میدان، ما تناسـب معقول و شایسته خود را هنوز به دست نیاورده‌ایم. یا بسـیار سنتی و کلاسیک می‌نگاریم یا بسـیار فرمگرایانه و مثلاً مدرن و پسـت‌مدرن و پسـامدرن و از این دست ادا و اصولها. در مورد اخیر، گاه حتی آن‌قدر دچار اغراق شـده‌ایم که دست هرچه پسـت‌مدرن در دنیا را هم از پشـت بسـته‌ایم! مبالغه در کاربری پارامترهای این نوع داسـتانها، علت اصلی این اغتشـاش اسـت. مغشـوش‌نگاری طور غم‌انگیزی، شده است دغدغه اصلی بسیاری از نویسندگان ما. تناسبهای مورد ادعای ما در انتخاب کتابهای برتر که به‌طور سالیانه برگزار می‌شود و تمایل غیرمنطقی و غیراصولـی گزینشـگران، که به گواه آثار انتخابی‌شـان تمایل دارند به اسم نوآوری به هر اثر بی‌تناسبی جایزه بدهند نیز مزید بر علت شده و در اشاعه این نوع نگرش و نگارش نه‌تنها بی‌تأثیر نبوده که حتی باعث میل کاذب و اشـتیاق عده‌ای از نویسـندگان به اصطلاح نوگرا شده است که میل غریب و سـیری‌ناپذیری به کپی‌برداری دارند. به اینکه به هر ترفند و سـبک و سـیاق، آثار نامتوازنی را به وجود بیاورند که گاه حیرت آدم را به‌راستی برمی‌انگیزند.

اصلح اسـت همین‌جا بگوییم کـه غرض ما بی‌توجهی بـه نوآوری و جلوگیری از تنوع انواع ادبی نیسـت. چراکه این حرفی سـخیف اسـت؛ و اگـر چنیـن بود لابد ادبیـات جهان هنـوز در همان وجه داسـتانهای کلاسـیک اولیه سـده‌های هفـده ـ هجده مانده بود و چـون آب یک‌جا مانده‌ای در خودش می‌گندید. بلکه توجه به این حقیقت است که فراروی از چارچوبهای مألوف نیز باید دارای ضابطه و منطق خاص خودش باشد؛ و به هر روی، اگر نویسـنده‌ای می‌خواهـد از قاعده‌ای تخطی کند و پا را از حیطهٔ عادت‌شـده جامعه ادبی خود فراتر نهد، حتم باید به قاعده‌ای نو و قالبی اصولمند وفادار باشـد و آن را به جامعهٔ ادبی پیشـنهاد نماید؛ و یا لااقـل تعریف نسـبتاً قابل قبول و جامعی از قالب جدیـد خود ارائه دهد. بـه هر روی، باید آن قالب جدید، یک‌جورهایی سـامانمند و قابل تعریف باشـد. در غیر این‌صورت، کار دچار ولنگاری و بی‌ضابطگی خواهد شد؛ و سهل‌انگاریهای افراطگرایانه‌ای از این دست، سرانجام چون خوره به جان ادبیات داستانی ما خواهد افتاد و دیگر سنگ روی سنگ بند نمی‌شود.

بدیهی اسـت که جلوگیـری از افراطیگری و گریزهـای بی‌قید و بند و غیـر اصولی که می‌تواند باعث انتشـار آثار میان‌تهـی و بی‌محتوا به‌نام داسـتان نو و مدرن و پست‌مدرن و چه و چه و چه شود، در مرحلهٔ اول به عهدهٔ اهل فن و آن عده از گزینشـگرانی اسـت که به بهانه‌های مختلف و زیـر چتر انجمنها و نهادهای خاص بـه داوری ادبی می‌پردازند و مثلاً می‌خواهند آثار درخور اعتنا و شاخص را به جامعهٔ ادبی معرفی کنند. ولی شگفت اینکه، گاه همین گزینشـگران، بنا به مصلحتهایی چشم به روی پاره‌ای از آثار قابل تأمل می‌بندند. گاه از سـوراخ سوزن تو می‌روند و گاه از در دروازه تو نمی‌روند! و آدم نمی‌داند که فی‌الواقع معیار اینان چیست؟ چراکه ـ به گواه انتخابهای اخیرشان ـ می‌بینیم همین مصلحتگران منتقد، گاه دکمه‌ای را بهانه می‌کنند و برای اثری کت و شـلوار می‌دوزند! برای تأیید نویسـنده‌ای، آسمان و ریسـمان را به هم می‌بافند، تا مثلاً موردی نـازل را بهانه ارزش آن اثر قلمـداد کنند. اینان با کمال حیرت، جایی که صواب بدانند به‌راحتی از فاکتورهای مهمی چون لزوم انسـجام پیرنگ و سـاختار، شخصیت‌پردازی و فضاسازی و سایر فاکتورهای بدیهی و مسلم یک اثر می‌گذرند و چشـم به روی آشـفتگیهای دیگر آن می‌بندند، و در عوض جزئیِ بسـیار فرعی و نه‌چندان مهم از آن را پررنگ می‌کنند تا به ترفندی مثلاً هنرمندانه، بر اثر صحه بگذارند؛ و حتی شهامت ابراز حقیقت را ندارند. اما در مقابل آثار مشابه آن، ناگاه بهانه‌تراشی می‌کنند و بی‌دلیل و با دلیل مته به خشخاش می‌گذارند. چراکه دیگر گزینش این اثر ثانوی را، به دلیلی، صواب نمی‌دانند!

مصداق این ادعا، نقدهایی اسـت که انصافاً نمونهٔ عینی تسلیم منتقد و ساده‌انگاری ذهنیت مخاطب از طرف آنان است؛ و آدمی فی‌الواقع انگشت حیرت به دندان می‌گزد که مثلاً این منتقد صاحبنام یا گمنام، به چه موارد نازلی متشبث شده تا از هزار توی نقدی دوستانه‌اش، ساق و سالم بیرون بیاید! تا مثلاً نگویند فلانی سـکوت کرد و چیزی ننوشـت. تا هم نوشته باشـد و هم آن‌قدر با احتیاط و دسـت به عصا نوشته باشد که مبادا بر بال پروانه‌گون خاطر کسی، خش بیندازد!

> «ستارهایی هنوز به لرزش درنیامده و به کار نیامده که شاید در پناه دیوار یا در گاه بسته‌ای روبه‌روی درگاه بسته دیگر در اتاق یا راهروی، یا در گاهی پهلوی درگاه دیگر، یا شوه در جایی میان باز و بسته شده دو در گاهی، صدایی نشنید اگر زاویه‌های آن چاردیواری تشش در شش باشد که دیگر می‌شود گفت شش دیواری، زیرا گاهی نه در همه‌جا دو زاویه کمتر از صدا می‌کاهد یا دو زاویه بیشتر بر صدای دورشونده هرگز نیفزوده می‌افزاید یا اگر تشش در هشت خوش بنشیند با کشیدن تاری از زاویه‌های تشش دیواری به هر یک از زاویه‌های هشت‌دیواری که به یک راست نرود، از آن روست شاید که کمتر پیش می‌آید که یک راهرو راهرو تشش‌وشه در برابر راهروی هشت‌گوشه در ساختمانی بشود دید به همین سادگی که دو زاویه...» (ص۴۵ من ببر نیستم، پیچیده بالای خودتاکم)

از نمونه‌های دم دسـت این ادعا می‌توان به رمان «شـنیدن آوازهای مغولی» و یا «لغات میغ» نوشـته مصطفی جمشیدی اشاره کرد؛ که پس از انتشار یا با سکوت ـ اگر نخواهیم از کلیشه توطئه سکوت استفاده کنیم ـ روبه‌رو شدند و یا با به‌اصطلاح نقدهایی آنچنانی.

در اینجـا قصـد نداریم وارد بدیهیات و خط و خط‌کشـیهای جناحی و معیارهای داسـتان مدرن و پسـامدرن شـویم و یا آثار جمشیدی را خالی از اشـکال عنوان نماییم (چراکه بسـیار ایرادات آثـار او را به خودش هم گفته‌ایم) ولی می‌خواهیم به تقابل اسفبار این نظرگاههای ظاهراً منصفانه استناد کنیم که چگونه گاه قلم به همراهی می‌جنبانند و گاه با ذره‌بینهای بی‌بدیلشـان هستی‌سوز آثار دیگران می‌شوند. از پای‌بست اثر آن دیگری را زیر سـؤال می‌برند و در جای دیگر، تا می‌توانند پهلوان قلمی می‌کنند

که چه و چه و چه!

مگرنه اینکه منتقد راستکار و منصف می‌باید که ابتدا آیین پهلوان قلمی و انصاف را بداند و سپس وارد حریم قلم شود؟ همچنان که آن گزینشگران فلان و بهمان نحله‌های فکری هم؟ همانها که به وقتش به هزار و یک حیله، فقط می‌کوشند کت و شلواردوزان یک دکمهٔ کذا شوند!

و اما، رویه دیگر تشدیدکنندهٔ نابه‌راهی رمان معاصر را می‌توان در ترجمه‌های ناقص یکسویه از طرف منتقدان و متفکران صاحبنام جهان و انتشار نظریه‌های صاحب‌نظرانی چون «ژاک دریدا» دانست، که حتی منتقدان ینگهٔ دنیا هم از نظریات او با عنوان «آموزه‌های پوچ» نام می‌برند.

تابعیت و سرسپردگی بیش از اندازه عده‌ای از نویسندگان ما و تأیید پاره‌ای از منتقدان مثلاً دانای کل‌مان از آنان، باعث شده است که جمعی از نویسندگان و مدعیان جوان و نوآور ما هم، تا حد اسفباری به بیراهه بروند.

به هر روی، به نظر می‌رسد هرج و مرج و بی‌قاعدگی از اصول پذیرفته، در حال حاضر، دغدغه بسیاری از نویسندگان مثلاً نوگرای ما شده است؛ و هرکسی، بی‌بهانه و بابهانه، می‌کوشد نادانستگی و بی‌حرفی خود را در متنی پرهرج و مرج به‌نام داستان نو، بر سر خواننده نگون‌بخت امروز آوار کند. که معلوم نیست اگر همین‌طور پیش برود و فکر عاجلی برای این نوع نگارش و تبلیغ و ترویج این نوخواهی بی‌ریشه نشود، ادبیات داستانی این ملک، سرانجام سر از کدام بیراهه در خواهد آورد!

❐❐❐

و اما باید گفت که اثر ۴۱۲ صفحه‌ای «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم»، نوشته محمدرضا صفدری، که در اسفندماه سال ۸۲ چاپ اول آن روانهٔ بازار کتاب شده است، از آن دست رمانهایی است که به نحوی از انحا، با رمانهای مورد بحث ما به‌عنوان رمان نو، وجوه بسیار مشترکی دارد. که در اینجا سعی می‌کنیم آن را در حد معقول و موجز، مورد تجزیه و تحلیل و بررسی قرار دهیم.

رمان صفدری، به‌خاطر ساختار و پرداخت متفاوتش، از جنبه‌های گوناگون جای تأمل و گفت‌وگوی بسیار دارد. چراکه با انتشار آن و به‌خصوص با برگزیده شدنش به‌عنوان رمان برتر ـ چه درست و چه غلط ـ خواه ناخواه به‌عنوان یک الگو به جامعهٔ ادبی پیشنهاد شده است.

ناگفته پیداست که نویسندگان دیگر، و به‌خصوص نویسندگان جوان که الگوپذیری و تعجیل، از خاصه سنی‌شان است، طبعاً از این اثر متأثر شده، علی‌القاعده دیری نخواهد گذشت که از آن الگوبرداری نمایند. لازم به یادآوری است که این تمایل و وسوسه، مربوط به این رمان خاص نبوده و نیست؛ و تمایل به همانندنویسی، خصوصاً در مورد آثار متفاوت، از دغدغه‌های همیشگی عده‌ای از قلم‌به‌دستان ما، خصوصاً نویسندگان نسل جوان است. یکی از دلایل اصلی گرایش به چنین رویکردی را باید مربوط به تبعات جانبی همین انتخاب کتابهای به‌اصطلاح برتر در کانونهای ادبی دانست. چراکه خواه ناخواه، برگزیده شدن هر اثر از طرف اهل فن، نوعی مُهر تأیید بر آن و نیز تأیید ضمنی سبک و سیاق آن و به‌تبع آن پیشنهاد غیرمستقیم آن اثر به جامعه ادبی است.

به هرحال باید دید که گزینشگران این‌گونه آثار در آتی با آثار مشابهی که طبعاً در تأسی از این دست کارها به نگارش در خواهند آمد چگونه برخورد خواهند کرد. ضمن اینکه ما بسیار مشتاق‌ایم که دلایل لابد کارشناسانه‌شان را در مورد انتخاب این اثر بدانیم.

و اما، همان‌گونه که از نام رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» برمی‌آید، این اثر، از هر نظر کاری است بسیار متفاوت و خلاف‌آمد با رمانهایی که تاکنون نوشته شده است. و شاید حتی بتوان با استناد به‌عنوان اثر و بی‌نیاز چندانی به درونمایه آن، به این تفاوت پی برد.

این تمایز را حتی می‌توان از واکنش کاملاً متفاوت کسانی که آن را خوانده‌اند دریافت. چراکه واکنشها غالباً با بالا انداختن یک تای ابرو و لب بر چیدن همراه است؛ و معلوم می‌شود اکثر افراد نتوانسته‌اند با رمان ارتباط برقرار کنند و آن را از نیمه و یا از همان ده بیست صفحه اول وانهاده‌اند. واکنشی چنین هماهنگ بین خواننده عام و حتی بسیاری از نویسندگان و اهل فن که لزوماً یکی از لوازم کارشان خواندن و مطالعه است، گواه متفاوت بودن رمان «من ببر نیستم...» با سایر رمانهاست. حال چرا چنین است، به وقتش به آن نیز خواهیم پرداخت.

این رمان، در هر نوبت چاپ، با طرح روی جلد متفاوتی منتشر شده است. طرح روی جلد آن در چاپ اول، قسمتی از بالاتنه مردی را نشان می‌دهد با صورتی کاملاً محو. مرد ظاهراً روی صندلی نشسته است و تنها قسمت شفاف، دست اوست. آن هم فقط از مچ تا سر انگشتان. به نظر می‌رسد خود همین طرح، به اندازهٔ کافی گویای درونمایهٔ رمان باشد؛ و طراح به بهترین وجه، کلیتی از متن را بازنمایانده است.

در این طرح، همه‌چیز در سایه است، و شکل و هویت ظاهری مرد نیز در ابهام است. او می‌تواند همه‌کس باشد و هیچ‌کس نباشد. تأکید روی یک دست روشن ـ اگر نگوییم دست نویسنده است و رمان، شرح حال خود او ـ گویای این است که ما نباید با رمانی متعارف و جهانی معمول و واقعی روبه‌رو باشیم. نام رمان هم ـ که مکمل این باور است ـ به ما همین را می‌گوید. اینها خود به‌تنهایی گویای غیر عادی بودن بستر اثر حاضرند.

> در «من ببر نیستم» اما، رشته الفتها سخت گسسته است؛ و با وجود بسیار زنان و مردان، آن‌چنان که باید و شاید چراغ عشق و مهرورزی روشن نیست و انگار این انسان تهی از مهر، پاک از شور عشق بی‌بهره‌اند.

عنوان من ببر نیستم بلکه تاکی هستم پیچیده بر بالای خود، می‌خواهد در مرحلهٔ نخست خواننده را از توهم واقع‌انگاری بیرون بیاورد. از خواننده ـ پیش از خواندن رمان ـ می خواهد که نگاهش را به‌نوعی تصحیح کند؛ و به او می‌گوید که با نگاه غیر متعارفی در اثر روبه‌رو خواهد بود. خواننده را دلالت می‌کند به اینکه به وجه ظاهر اشیا توجه نکند، مبادا که فریب بخورد. و به او می‌گوید: در همه‌چیز شک کن، و همین‌طور دم دستی، چیزی را نپذیر!

رمان «من ببر نیستم...» بدین لحاظ نه نگاه خواننده را، که نظر او را طلب می‌کند و این، همه کلید کار است. حال اگر به هر دلیل، خواننده نمی‌تواند و یا نمی‌خواهد این کلید را دریابد، این دیگر مشکل خود اوست و نه صفدری. صفدری به‌واقع با این انتخاب، کلید را درست روی جلد کتاب گذاشته است و نام اثر هم تأکید بر همین امر است. اینکه خواننده تصور نکند این توده درهم پیچیده ببر است و احیاناً قصد دریدنش را دارد، بلکه به‌عکس، تاکی است که به او بی‌خودی و فهم دیگری از جهان را می‌دهد. حال چه‌بسا این فهم، تودرتو و وهم‌آلود باشد. لابد بر شاخه‌های آن انگور می‌روید و این مائده زمینی سکری بکر برایش به ارمغان می‌آورد.

توجه کنیم که این عنوان به خواننده نمی‌گوید که این موجودی که می‌بینی ببر نیست بلکه شیر یا یوزپلنگ و به هر روی گربه‌سانی است که شباهتی بدیهی با خود ببر دارد. مد نظر او تفاوتی اندک نیست که بگوییم اشتباهی نازل و قابل تصحیح است. بلکه از این تشابه‌انگاری فراتر است.

چراکه جنس تشبیه ـ پلنگ و تاک ـ از ریشه با هم در تناقضی جدی‌اند! تاکی است، منتها تار و پودش چنان به هم قوام یافته‌اند که تنها چنین تصویری را به ذهن القا می‌کند. عنوان رمان به‌واقع خواننده هوشمند را از این غفلت احتمالی بر حذر می‌دارد و به او می‌گوید متوقع نباشید که در این کار خاص با پارامترهای جهانی واقعی و راستین روبه‌رو باشید، بلکه همه آنچه که در پی می‌آید، جهانی کابوسناک و وهمناک است. از این نظر، باید به صفدری دست مریزاد گفت. چراکه به بهترین وجه ممکن حجت را از همین ابتدا ـ بی‌آنکه نیازی به گشودن کتاب باشد ـ تمام کرده است. و از این نظر ظاهراً حق نیست که خواننده سهل‌خواه، مشکل خود را به پای پیرنگ رمان «من ببر نیستم» بگذارد.

حقیقت این است که برای خوانش درست رمان «من ببر نیستم» و فهم بهتر آن، ابتدا باید ذهنیت خود را از پارامترهای عادت‌شده به ادبیات داستانی پیشین پاک کنیم. چراکه ساخت و بافت دنیای این رمان خاص، کلیدها و الگوهای جدیدی را می‌طلبد، که خواننده باید با خواندن اثر، آنها را دریابد، تا بتواند بابهای ناگشوده اثر را باز کند. والاّ دچار مشکل خواهد شد. در غیر این‌صورت بدین می‌ماند که خواننده بخواهد با یک کلید متعارف درب بسته‌ای را باز کند که فرم و پیچش، بالکل با آن، سمت و سویی ناهمخوان دارد. راه‌کار این است، وگرنه هرگونه اصرار غیر اصولی در بازگشایی بابهایی چنین، فقط کار او را مشکل‌تر می‌کند، و لجاج با آن، برایش جز عصبیت بر جا نمی‌گذارد. درنتیجه، باید به‌زودی کار را به کناری نهاده و اصلاً از خیر باب و باب‌گشایی گذشته و عطای کار را به لقایش ببخشد.

از آنجا که رمان من ببر نیستم رمانی متفاوت است. بنابراین، خوانشی متفاوت را طلب می‌کند. اما اینکه نویسنده تا چه حد مجاز است از پارامترهای غیر متعارف و غیر مألوف استفاده کند، آن، مسئلهٔ دیگری است. مسلماً در این‌صورت، همان‌گونه که در مورد رمان «من ببر نیستم» اتفاق افتاد، اولین آسیب گزینش چنین پارامترهای غریبی از طرف نویسنده، باعث می‌شود کار در محدودیت قرار گیرد و در انزوا بماند. چراکه شاکله ارتباط و اثرگذاری یک اثر، خواه ناخواه بر پایهٔ اصول از پیش پذیرفته و عادت‌شدهٔ نانوشته‌ای که بین نویسنده و خواننده فرض است قرار دارد؛ که به هر روی، هردو ملزم به رعایت آن هستند. و اصلح است که نویسنده در این مورد طوری دست به عصا راه برود که خواننده توان هضم خلاف‌آمدها را داشته باشد. در غیر این‌صورت، کار به جدلهای غیر متعارف دیگری کشیده خواهد شد، که وارد شدن در چند و چون آن، لااقل در حوصلهٔ این متن نیست.

و اما، باید گفت که در همان صفحات نخستین رمان، صفدری موقعیتی را وصف می‌کند که اگر کمی بدان دقت کنیم، می‌تواند به‌نوعی مفتاح کلیت رمان باشد:

«...در یکی از همان روزهای آزاری، پیش از دمیدن خورشید، یکی از ریگستانیها از خواب بیدار شد و نخستین چیزی که به یادش آمد این بود که هنوز زنده است و باز هم بیدار شده است و نامش نوذر است و می‌تواند از جا بلند شود شلوار جامه‌اش را بپوشد در خانه‌ای که دوش و پرندوش و پیش پرندوش توی آن خوابیده بود چند بار خود را به‌نام صدا کرد تا به یادش بیاید که از کی و چه کسانی او را به این نام صدا می‌کرده‌اند...»(ص۷)

همان‌طور که می‌بینیم نوذر ـ که یکی از شخصیتهای اصلی رمان است ـ در نوعی گم‌کردگی موقعیت خود در جست‌وجوی شرایط موجود و فهم خودش است. از همین صحنه آغازین رمان، معلوم است که او در پی کشف بدیهیات و تناسبهای معمول موقعیت خود است. مشکل او به‌واقع چیزی نیست جز اینکه به فهم و درک درستی از آنچه هست برسد. او می‌خواهد به هویت خودش دست یابد. چون این‌طور که از فحوای امر معلوم است، او حتی در بدیهی‌ترین چیزها هم، که همان ارتباط با بودنش و نامیدنش است شک دارد.

رمان را از این نظر می‌توان سیر حرکت دریافتهای ذهنی نوذر دانست که پس از بیداری در یک هویت‌باختگی صرف، دنبال کشف و فهم خود از جهان واقع است. این جست‌وجو، پس از درک خودش، به مکانها و زمانهای دیگر نیز تعمیم پیدا می‌کند، و خواننده که پابه‌پای او پیش می‌رود، در رویدادهای بعدی دیگری، همپای او، دیگران را پیدا، و انگار که آنان را به‌واقع کشف می‌کند. درک خواننده در این حال، با درک خود نوذر یکی است.

«...نوذر ریگستانی که به یادش نمی‌آمد چه‌کسی از کی او را به این نام صدا می‌کرده است صداها در گوش او برای هم جا باز می‌کنند و می‌روند هنوز هرچه بیشتر برای هم جا باز می‌کنند جا بیشتر می‌شود هرچه بیشتر دور می‌شوند نزدیک‌تر می‌آیند...» (ص ۹)

ولی دانایی و فهم نوذر از ذهنی منطقی و متعارف انجام نمی‌پذیرد. و بدیهی هم هست که این درک و دانایی هنوز کال و قوام‌نیافته باشد. چراکه ذهن او هنوز خواب‌زده است و نیروی ذهنی‌اش قوام یافتگی معمول را ندارد. و از همین روست که گاه با عبارتی از این دست روبه‌رو می‌شویم که به نظر می‌آیند جورهایی نامتناسب و ثقیل است و افعال و حرفهای خاصی در آنها به تکرار می‌رسند.

به‌طور کلی، باید گفت که قسمتهای زیادی از اثر، بسیار آشفته و اغتشاش شخصیتهای آن، با هم در تناقض است و تعریف درستی از زمان، آن‌طور که باید و شاید نمی‌توان داد.

«... یک‌بار به هنگام کودکی به آن خانه آمده بود و آن دم که نوذر چرخ کهنه‌پوش را به نفت آغشته می‌کرد او در جایی بود همیشه کسی در جایی هست و ما باید برویم به‌سوی او و نمی‌دانیم او کجاست، همان که با دندانهای افتاده هشت‌سالگی آمد دو دندان پیشین بالایی یا پایینی راستی اگر به‌جای دندانهای پیشین دندانهای آسیاب افتاده بود باز هم می‌گفتیم که او با دندانهای افتاده آمد دیگر نشانه پرسش را هم نمی‌شود در جای خود گذاشت... او پس از سالها به ریگستان بازگشته بود، راستی اکنون را سیخی چند و در کجا می‌فروشند که بگوییم او اکنون آمد...» (ص ۱۱)

رگه‌های یادآوری روزگاران دور و دوران کودکی، با گذر زمان و تغییر مکانهای مختلف، کم‌کم در ذهن نوذر جرقه‌هایی از آشنایی می‌زنند؛ و حواسش اکنون در تقلایند و می‌کوشند موقعیتها را تفسیر و معنی کنند تا او خودش را به یاد بیاورد. ولی همان‌طور که می‌بینیم، درک او بین زمان حال و گذشته‌های بسیار، چون دوران کودکی‌اش انگار در گذر است و هنوز نمی‌تواند توازن خود را به دست بیاورد.

نمونه‌های بعدی ـ که در زیر می‌آیند ـ اما نشان افت ناگهانی ذهن اوست که معلوم می‌کند او حتی در دریافت بدیهی‌ترین اجزای وجودش نیز دچار مشکل است.

«...نوذر جهیدن دوباره خود را دید آگاه به اینکه از نو دیدن و

ناگهان چیزی را دیدن همان به یاد آوردن است... (ص ۱۰)

«... در آنجا تنها او دنبال جامه‌اش می‌گشت در جا به یاد آورد که سالهای سال در آن پنجدری بزرگ دنبال جامه‌اش می‌گشته است و فراموش می‌کرده است که در پی چه می‌گردد با دیدن دستی که آتش می‌نرماند...» (ص ۱۳)

«...می‌دانسته که دارد آینده را به یاد می‌آورد و هی می‌نرماخمانیده گچ کشته خوش‌ورز را وگرنه این دست که رخسارش نارنجی می‌شود در کنگره‌ها و در خمشهای سردرها برای چه هی می‌خمد همین که می‌خاست نام نوذر را بپرسد!» (ص ۱۴)

ولی این فهم و سلوک با خود، گرچه گاه می‌آید که به آگاهی منطقی برسد، ولی باز با حالتی گریزپا از ذهنش فرار می‌کند و باز به حالت یائسگی مطلق می‌رسد. ولی سؤال این است که آورد و بردهایی از این دست تا چه حد باید در اثر بیاید تا خواننده موقعیت شخصیت اثر را درک کند؟ ظاهراً صفدری بی‌اعتنا به این پرسش، رمانش را می‌نویسد، و دیگر به این بدیهیات توجه ندارد. از این‌رو، کار از عرصهٔ کنجکاوی خواننده خارج شده و چون دیگر میل او را برنمی‌انگیزد تا حد بسیار زیادی کسل‌کننده می‌شود.

حتم صفدری این را می‌داند که هر موقعیتی را خواننده هوشمند با چند

رمان را می‌توان سیر حرکت در بافتهای ذهنی نوذر دانست که پس از بیداری در یک هویت‌باختگی عمیق «دنبال کشف و فهم خود از جهان واقع است. این جست‌وجو پس از درک خودش، به مکانها و زمانهای دیگر نیز تعمیم پیدا می‌کند و خواننده که پابه‌پای او پیش می‌رود.

گرچه درونمایه و ساختار رمان «من ببر نیستم» اعتنا به قشر خاص و انگشت‌شمار دارد ولی بازنمایی مکررات آن در همه صحنه‌ها، به داستانهایی برای سنین بسیار پایین‌تر شبیه‌تر است.

نشان و چند ایما درک می‌کند. بنابراین ذکر نمونه‌های مکرر، آن هم در اثری که ادعا دارد ساختارش بسیار طرفه است و تناسبها و خواننده‌های خاص خودش را دارد، در صورت تکرار با نفس خودش در تقابل است. به تعبیر دیگر، می‌توان گفت: گرچه درونمایه و ساختار رمان «من ببر نیستم» اعتنا به قشر خاص و انگشت‌شمار دارد، ولی بازنمایی مکررات آن در همه صحنه‌ها، به داستانهایی برای سنین بسیار پایین‌تر ـ مثلاً قشر نوجوان ـ شبیه‌تر است؛ که نویسنده دم به دم باید موقعیت داستان را به یاد آنها بیاورد، مباد که آنها سیر وقایع را فراموش کرده باشند. ولی در رمان «من ببر نیستم» که حتم نویسنده مخاطبانش را خوب می‌شناسد، دیگر چنین تکراری را مخاطب خاص خوش نمی‌دارد؛ و مسلم است که به‌زودی از شدت تکرار این دست صحنه‌ها، عصبانی شود. این کار بدان می‌ماند که ما حرف از پیش‌گفته و جاافتاده‌ای را مرتباً برای او تکرار کنیم. قدر مسلم، چنین کاری، علاوه بر اینکه از هوشمندی به دور است، نوعی توهین به شعور خواننده تلقی می‌شود. آن هم خوانندهٔ خاصی که آمده است تا به یک ایما، به درک مسائل غامض برسد، و تمایل دارد که بی‌درنگ برود سر قضیه بعدی.

اکنون سؤال این است که با این حساب، آیا صفدری شناخت کافی از مخاطبین اثرش داشته است؟ و اگر داشته است، آیا به مواردی از این دست، فکر کرده است یا خیر؟

و اما، نوذر هنوز در گفت و نگفت و واگویه‌های خود است. آن هم واگویه‌هایی بسیار ابتدایی؛ و انگار در مورد آدمی که تازه به جهان هستی پای نهاده است.

«...به خود گفت چرا می‌دود و ایستاد راه رفت، و به خود گفت راه که می‌گویند همین است و دویدن که نوشتن آن را اول‌بار روی خاک یاد گرفته بود همان بود که یک دم پیش دویده بود و برای اینکه بداند ایستادن چیست دوباره ایستاد، دانست ایستادن همان چیزی نیست که بر روی کاغذ خوانده بوده است و شنیدن چیزی نیست که بشود بر کاغذ نوشت...» (ص ۱۵)

«...و چون پیش آمده بود که درخت آنجا بوده هنوز در آنجا باشد پس به سویش دوید و م ـ دال مرده بود و دهان جایی بود برای گریستن با دهان باز رو به آفتاب ایستاد ناگهان آفتاب را دید به خود آمد برگشت زنی در میان گل و لای روی سنگی نشسته بود... (ص ۱۶)

و همان‌طور که می‌بینیم این احوال غریب، در ضرباهنگی که بین هوشیاری و نادانی محض آونگان است پیش می‌رود. صفدری اما، برای این آورد و بردهای آگاهانه و ناآگاهانه، بینابین عمل می‌کند. گاه از منطق یادآوری افراد با توجه به شرایط تازه محیط و رنگها و بوها و چهره‌های آشنا و نیم‌آشنا هوشیارانه استفاده می‌کند تا به عقب بازگردد و شرح ماضی را بازگو کند و گاه هیچ اصل منطقی را رعایت نمی‌کند. می‌شود گفت که صفدری انگار در این مورد خاص نیز عمد دارد که چنین کند. و از این روست که معیارهای دانستگی و نادانی افراد، بر همین بستر نابسامان، تا به انتها پیش می‌رود. جهان باورهای رمان، جهانی کاملاً متلاشی و شرحه شرحه است. مانند این است که ـ بی‌هیچ دلیل منطقی ـ این اندام، هرگاه که نویسنده اراده می‌کند شکل و فرم می‌گیرد و تناسبها برقرار می‌شود، و هرگاه اراده می‌کند، به هم می‌ریزد. به‌واقع، هیچ اطمینانی در جهان داستانی صفدری وجود ندارد. انگار که رمان او رمانی زلزله‌خیز است. چون در عین سکون ظاهری، هیچ اطمینانی وجود ندارد که در آتی، ناگاه تناسب این شکل و فرم برجا باشد. در همان حالی که ظاهراً همه‌چیز در صدد سازش و آشتی و شکل‌دهی تناسبهای جهان واقع هستند، انگار هم‌سو با آن، چیز یا چیزهایی نامرئی و خوره‌وار، دارد رکن دیگری را در آن زیر زیرها دچار آسیب و ویرانی می‌کند. و این است که ناگاه می‌بینیم عمارتی روی سرمان آوار می‌شود.

موقعیت و مکانهای اثر نیز در همین چرخه نامطمئن گرفتارند. هیچ نظم قانونمند شناخته‌شده‌ای بر سرزمین رمان حاکم نیست، و انگار همه‌چیز در دنیایی وهمی و کابوسناک می‌گذرد. شاکله کار، بر اساس شکل‌گیری جهانی وهمی از ذهنی نامتعارف هویت پیدا می‌کند، و واقع و غیر واقع در هم خلط می‌شود. از این‌رو، باید گفت که کار تحت هیچ ترفندی، از شکل منطقی و سامانمند برخوردار نیست.

«...یک‌روز و یک‌شب کنجد کوبید که روغنش در بیاید برای نرمالیدن تن اسب. روغن کنجد و زرده تخم‌مرغ را درهم کردند و اسب را خوب نرمالاندند تا پس از چند روز توانست سرپا بایستد، نه این اسب یک چشم، آن یکی که این کره از پشتش درآمد داستانها دارد: روزی...» (ص ۱۹۵)

به معنایی، شاید زیاد پر بیراه نباشد اگر بگوییم که رمان، حاوی

فرهنگی به جامهٔ داستان آورده شده از باورها و سنتها و متلها و خرافه‌ها و رسم و آیینهای خطه جنوب است. چون نویسنده، با بهانه یا بی‌بهانه، گریز می‌زند به مخزن ظاهراً پایان‌ناپذیر این منابع خاص بومی (مانند نمونه بالا). به‌واقع در «من ببر نیستم» از این دست مقدمه‌چینیها و اصرار نویسنده بر ذکر نمونه‌های بی‌شمار در هر مورد، آن‌قدر زیاد است که گاه به نظر می‌آید دیگر نویسنده نه پیرنگ رمان، که مدام زیرچشمی دارد افزایش حجم رمان را که دم‌به‌دم قطور و قطورتر می‌شود می‌پاید، و دغدغه‌ای جز برگ روی برگ انداختن و نوشتن، ندارد. از این جنبه، نمونه‌های بسیاری در رمان وجود دارد. از ابتدا تا به انتهای رمان، هرجا که سؤالی پیش می‌آید یا چیزی در ابهام است، بلافاصله با جمله‌هایی نظیر: «راستی آن افسانه چه بود که...» «نگاه کرد و به یاد آورد که..»، «دنبال جامه‌اش می‌گشت در جا به یاد آورد که...» «بر روی پله چندم بود که به یاد آورد...» «سه دانه انار خورد به نشانهٔ اینکه سه تا متل بگوید گفت تو اگر اولش را بگویی من دنباله‌اش را می‌گویم که چه می‌شود...». و اما، اگر بخواهیم افت و خیزهای کلی رمان را مورد بررسی قرار دهیم، ناگزیریم به‌طور موجز هم که شده، به قصه رمان نظری بیندازیم.

نوذر در وضعی نامتعادل، برای تدفین م. دال، با جوانی سیاه‌پوش، که بعداً معلوم می‌شود نامزد زن مرده است، به اتفاق دربان و جاندار (ژاندارم) بازنشسته و مرد پشگل‌خور، می‌روند تا جسد او را در خاکستان به خاک بسپارند. سپس از زبان آتو (زن مرده‌شوی، که زمانی بی‌بی خانواده ریگستانی بوده و زمانی نیز قابلهٔ آنها) روایتی می‌شنویم از زنی که سوزن از تن مرد طلسم‌شده بیرون می‌آورده است. بعد نوذر را به پاسگاه احضار می‌کنند، چون ظاهراً ـ با بیرون آوردن زن مرده‌ای از خاک، مشکوک به اشاعهٔ بیماری آزار شده است و این زن، همانی است که نویسنده یک‌بار از او با نام «م. دال» نام می‌برد و بار دیگر «میدال.» و جای دیگری «مایدال». قابل توجه اینکه، این تنها نام م. دال یا میدال و مایدال نیست که جاجای رمان تغییر می‌کند، بلکه ماهیت او نیز دم‌به‌دم دچار استحاله شده، دیگرگون می‌شود. یک‌بار دوست مادر نوذر معرفی می‌شود و می‌فهمیم که نقش او توسط خالکوبی که هرگز او را ندیده، روی بازوی جاندار ـ که همان ژاندارم باشد ـ خالکوبی شده است. و دیگر اینکه، درست باز این هموست که جایی با نام فریال به صحنه می‌آید و سرانجام در هیأت آشناترین نام زن رمان، که همان «گل‌افروز» باشد، رخ می‌نماید. بعد می‌فهمیم که گل‌افروز، به‌واقع نام همسر اول «زارپولات» ریگستانی، یکی دیگر از شخصیتهای رمان است؛ که استخوانهایش در آرامگاه چوبی‌ای که نمدپوش شده، برای بردن به کربلا، نگهداری می‌شود.

زنهای دیگر، زارپولات و همچنین زنهای «گودرز» ـ شخصیت دیگر رمان ـ هم، همین نام گل‌افروز را دارند. جز گل‌افروز، زنان دیگر رمان نیز نه نامهای تثبیت‌شده‌ای دارند و نه موقعیتهای تثبیت‌شده‌ای. اینان هرکدام چون جن بوداده، هر آن‌که نویسنده اراده کند، سر می‌رسند! «مونا»، «فامی»، «فرخنده»، «نارنج» و «گ.» از این دست‌اند. مثلاً جایی گل‌افروز «توبای آبادانی» می‌شود، که دارد دربه‌در دنبال پسرش، «شاخی»، می‌گردد. سرنوشت این گیسوبلندان اما، در همین حد به انجام نمی‌رسد. چراکه گاهی همین توبای سیاه‌بخت، که موهایش تا زانو بلند شده، تبدیل به زنی افسانه‌ای می‌شود. زن غریبی که آتش می‌خورد و خاکستر از دهان بیرون می‌دهد. گاه همو، سینی آتش بر سر می‌گذارد و غرابتش تا به آنجا می‌رسد که «کندی» را حامله است. و این کندی نه انسان، که بچه آهویی است. و در جایی دیگر، از سینه‌های توبا، حتی بزها هم شیر می‌خورند. اما در این آورد و بردهای غریب، این فقط زنها نیستند که دچار سرنوشتهای عجیب و محتوم می‌شوند. مردها هم چنین‌اند. چراکه مثلاً نوذر هم، جایی پسر زارپولات و در جایی دیگر پسر دختر زارپولات معرفی می‌شود. یک‌بار، حتی دایی نوذر ـ گودرز ـ قصد جانش را می‌کند، تا مثلاً گرفتار صداهایی که در خانه هست نشود. همسر نوذر، به دست «رودانی»ها کشته می‌شود. گودرز که همنام و همسن پسر «استاد غنی‌آبادی» ـ یکی دیگر از شخصیتهای مطرح رمان ـ است، پس از سالها دربه‌دری، بالاخره تصمیم می‌گیرد برای ساختن پنج‌دری برای گل‌افروز، در ریگستان ماندگار شود. و عاقبت هم خود را پشت ستون گچ، مدفون می‌کند. سپس پسرش، پس از سالها دربه‌دری به خانه برمی‌گردد، و یکی از گل‌افروزها را می‌کشد. در پایان داستان، از شخصیتهای اولیه داستان، فقط بتل ناقص‌الخلقه بر جای می‌ماند؛ که معلوم می‌شود او هم پسر خواهر زارپولات، و از رودستانیها است. در این میان، «یعقوب» و «اسفند»، پسران فرخنده، به سرنوشت نوذر و گودرز دچار می‌شوند. یعقوب، مانند گودرز کشته می‌شود، و...

به‌طور کلی، باید گفت که قسمتهای زیادی از اثر، بسیار آشفته، و احوالات شخصیتهای آن، با هم در تناقض است، و تعریف درستی از رمان، آن‌طور که باید و شاید، نمی‌توان داد. و اگر بخواهیم گذشته از رخدادهای فرعی ـ که بیشتر صفحات رمان به ذکر جزئیات آنها اختصاص داده شده است ـ بگذریم، و بکوشیم نظمی نسبتاً منطقی‌تر به کلیت قصه رمان بدهیم، شاید بتوانیم شرح کار را به‌صورت خلاصه‌تر و قابل فهم‌تری

تصور کنید ببر خوش‌نقش و نگاری را که می‌زار آبشار شاخه‌های پربرگ و خم تاکی کهن، دربیشه‌ای می‌چمید! آیا قوام یافته‌تر و پذیرفتنی‌تر به‌نظر نمی‌آمد؟

بدهیم. مانند اینکه بگوییم:

زارپولات مرد ثروتمندی است که زنهای زیادی دارد. زن اصلی او گل‌افروز است، که به‌اصطلاح، سوگلی‌اش است، و خیلی دوستش دارد. سر و کله استاد غنی‌آبادی معمار که پیدا می‌شود گل‌افروز و معمار، به هم دل می‌بندند (شاید زارپولات چنین تصور می‌کند). به هرحال، گل‌افروز رسوا می‌شود و معلوم نمی‌شود که فرار می‌کند یا مجنون می‌شود و یا کشته می‌شود. غنی‌آبادی هم، کشته می‌شود. فرزندان زارپولات، بعد از سرگردانی بسیار به خانه پدری برمی‌گردند. یکی از پسران غنی‌آبادی، در حین مرمت خانه، آثاری از پدر خود پیدا می‌کنند. نوذرها و فرامرزها و گل‌افروزها و گودرزها و بسیار آدمهای فرعی دیگر در داستان می‌آیند و می‌روند، بی‌آنکه نویسنده دغدغه‌ای جدی برای نشان دادن منطق حضور آنان عنوان کند. مثلاً نوذر، که بچه خواهر زارپولات است، در جایی دیگر، نوه زارپولات است؛ اما نوذر می‌خواهد که او گودرز باشد. گودرز از زن اول زارپولات، و نوذر از زن سوم اوست. و... و...

واقعیت این است که پیرنگ رمان «من ببر نیستم» هم مانند بسیاری از عناصر آن، از قاعده‌های معمول و عادت‌شده ادبیات کلاسیک تبعیت نمی‌کند، و به همین دلیل، پیرنگ چندان مشخص و سامانمندی ندارد که ما بخواهیم از آن تعریفی معقول و به سامان بدهیم. همه کنشها و عملکردهای آدمهای اثر، بدین بهانه که تماماً بر بستری توهم‌برانگیز و جادویی قرار دارند، از حد و حدود واقع بیرون مانده و استواری لازم را ندارند. به همین دلیل، خواننده نمی‌تواند انتظاری را که از یک رمان واقع‌نما دارد در این رمان بیابد. شاید این آشفتگی را بتوان به این‌گونه عنوان کرد که نویسنده می‌خواهد بگوید: از دنیایی سخت آسیبمند و آشفته، که مرز واقع و خیال در آن گم است و هیچ چیزش معلوم نیست،

این چه توقع باطلی است، کـه انتظار دارید همه‌چیز ضابطه‌مند باشـد. و بدیهی اسـت که نباید در این بسـتر جادویی، با منطـق آفتابی زندگی روزمره، روبه‌رو باشیم. شاید حرف او این باشد که جهان نااستوار را، نباید دلیلی استوار و به‌قاعده باشد.

در این صورت، سـؤال این است که، نویسنده تا چه حد مجاز است در لایه‌های وهمناک و جنون‌آمیزی فرو رود که نتوان خط و ربط منطقی‌ای از پیرنـگ اثرش ارائـه داد؟ که نتوان به دریافت درسـتی از دلیل حضور آدمها و ماهیتشـان رسـید. و آیا این، بدین معناست که به صرف اینکه ما وارد دنیای غیر واقع شـده‌ایم، می‌توانیم مبنای همه‌چیز را بر شـانه‌های نااسـتوار توهمی بگذاریم که بـه هیچ روی تعریف‌پذیر نیسـت؟ در این صـورت، با کـدام معیار و کدام منطق می‌توان درسـتی ایـن جهان غیر منطقـی را انـدازه گرفـت و از قوت و ضعف آن آگاه شـد؟ و گذشـته از همه اینها، آیا نویسنده باید از بدیهی‌ترین اصول داستان‌نویسی، که همانا تأثیرگذاری اثر بر مخاطب است، غافل باشد؟!

به معنایی، شاید زیاد پر بیراه نباشد اگر بگوییم که رمان، حاوی فرهنگی به جامهٔ داستان اورده‌شده از باورها و سنتها و متلها و خرافه‌ها و رسم و آیینهای خطه جنوب است. بدون نویسنده با بهانه یا بی‌بهانه، گریز می‌زند به مخزن ظاهرا پایان‌ناپذیر این منابع خاص روحی.

زبان آدمهای داستان نیز زبانی یکدست نیست. حتی توکر هم زبانی دوگانه دارد و که اغلب با زبانی کاملا کتابی صحبت می‌کند، ناگاه انگار که تازه یادش می‌آید کیست و کجاست، با لهجه غلیظ جنوبی به پیرمردی گوید: یک چیزی می‌خواهم پرسید، بگویم یا نگویم؟» (ص ۲۲۲)

علی‌رغم تمام گفت و نگفته‌ها در مورد اینکه نویسـنده برای که و برای چه می‌نویسـد، باید اذعان کرد که هر نویسنده‌ای، به هرحال، شایق است که خواننده، اثری را که او با خون دل بسیار نوشته است تا به انتها بخواند، و هیچ نویسنده‌ای نیست که این دغدغه را نداشته باشد. آیا اگر خواننده‌ای به نویسـنده بگوید که به هر دلیل، نتوانسته است با نوشته او ارتباط برقرار کند، و آن را از نیمه، وا نهاده است، نویسنده با بی‌اعتنایی شانه بالا می‌اندازد و این موضوع برایش هیچ اهمیت ندارد؟ اگر چنین اسـت و مخاطب برای نویسـنده اهمیتی ندارد، پس چرا می‌نویسد، و جهانی را با عرق‌ریزی روح، درمی‌اندازد؟ مگر جز این اسـت که او نمی‌خواهد به واسـطهٔ داسـتانش، با دیگران ارتباط برقرار کند؟ و اصلاً، جهانی هرچند بکر و ناب، بدون ناظر و قضاوتگر، چه معنی و مفهومی دارد؟ هیچ‌کدام اینها نیسـت. و صادقانه باید گفت که هر نویسنده، با هر باور و مرام ـ حتی آنکه مثلاً دارد برای سایه‌اش می‌نویسـد ـ گرچه چنین بنماید، ولی به هـر روی، در آن لایه‌های زیرین فکرش، به خواننده و مخاطب اثرش می‌اندیشـند، و نمی‌تواند به این مهم بی‌اعتنا باشد. چون به هرحال، هر اثر ادبی ـ گذشته از کمیت و کیفیتش ـ برای ماندگاری‌اش به توجه و حافظه خواننده نیاز دارد. اثر بدون خواننده، گو که اصلاً نانوشته مانده است. و در هرحال، این ترازو، دو کفه دارد. و این فکر خواننده اسـت که به اثر هستی می‌دهد، وگرنه، اصلاً نوشته بدون خواننده، چه معنی دیگری می‌تواند داشـته باشد؟ آیا «من ببر نیستم»، رمان اندیشه است؟ اگر چنین هم باشد، بلی، ما هم اعتقاد داریم که ژانر رمان اندیشه، با سـایر رمانها متفاوت است، و خواننده می‌باید که هنگام خوانش این دست از آثار، سهل‌خوانی را به کنار بنهد، و متوقع نباشد که نویسنده برای راحتی او، سطح کارش را تا حد عوام‌پسندانه‌ای پایین بیاورد. ولی نویسنده هم باید به قواعد اصولی و منطق دنیای داستان وفادار باشد، و حداقل رابطه منطقی علت و معلول اثر را حفظ کند.

«...دیدم من که هرگز زن نداشته‌ام پسرم بچه‌دار شده و دختر پسـرم بچه‌دار شـده و دختر پسـرم زاییـده و آن دختـر در راهی ایسـتاده. می‌خواهی بگویم آن دختر تو دستش چه بود و دنبال چه می‌گشت؟» (ص ۶۸)

منطق چنین گفته پر توهمی چیسـت، و پذیرش آن از سـوی خواننده چگونه است؟

بلی، می‌دانیم که یکی از زیرسـاختهای اساسی رمان «من ببر نیستم» متلها و افسـانه‌های خطه جنوب است، و نویسنده، به وجهی دیگر، انبانی از ایـن باورها و متلها را ـ آن هم تا حد بسـیار خسـته‌کننده‌ای ـ در اثر، گرد آورده اسـت. ولی آیا همهٔ اینها دلیل می‌شـود که ما اس و اسـاس باورهـای خرافی را چنان با واقعیـت جوش دهیم که از هم قابل تفکیک و تمیز نباشند؟

«...تارهایـی هنوز به لرزش درنیامده و به کار نیامده که شـاید در پناه دیوار یا درگاه بسـته‌ای روبه‌روی درگاه بسـته دیگر در اتاق یا راهروی، یـا درگاهی پهلوی درگاه دیگر، بشـود در جایی میان باز و بسـته شـده دو درگاهی صدایی شـنید اگر زاویه‌های آن چاردیواری شـش در شـش باشـد، که دیگر می‌شود گفت شـش دیواری، زیرا گاهی نه در همه‌جا دو زاویه کمتر از صدا می‌کاهد یا دو زاویه بیشـتر بر صدای دورشونده هرگز نشـنیده می‌افزاید یا اگر شش در هشت خوش بنشیند با کشیدن تاری از زاویه‌های شـش‌دیواری به هریک از زاویه‌های هشت‌دیواری که به یک راست نرود، از آن روست شاید که کمتر پیش می‌آید که یک راهرو راهرو شش‌گوشه در برابر راهرویی هشت‌گوشه در ساختمانی بشود دید به همین سادگی که دو زاویه...» (ص ۴۵)

و حسابرسـیها و میزانهایی از این دسـت در یک متن ادبی، خواننده را

چه به کار می‌آید، که حال مثلاً آن فضا شش‌گوشه باشد یا سه‌گوشه و یا اصلاً گوشه‌ای نداشته باشد؟ و یادمان باشد که کتاب، انباری از این‌گونه حدس و گمانه‌های گاه ریاضی‌وار است، که اگر نگوییم مخل ارتباط حسی اثر با خواننده‌اند، در صورت نبود، کاستی‌ای را هم حس نمی کند. ضمن اینکه ما در جست‌وجوی منطق پرداختن به چنین فرازهای مخلی هستیم. آنچه که در یک متن ادبی قرار می‌گیرد ـ گرچه به ظاهر مخل هم بنماید ـ باید که در نهایت به کشف چیز پنهان‌مانده‌ای بینجامد. وگرنه معلوم است که جز سردرگمی خواننده، نتیجه‌ای در بر نخواهد داشت.

مثلاً «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فاکنر، گرچه به‌ظاهر ساختاری آشفته و پریشان دارد، ولی از منطق ذهنیت آشفته «بنجی» پیروی می‌کند. یک ذهنیت پریشان برخاسته از دغدغه‌های آدمی عقب‌افتاده. ولی همین ذهنیت پریشان، که در جایی حتی فکر می‌کند این دیوار است که دارد به‌سوی او می‌آید و نه اینکه این اوست که به‌سوی دیوار می‌رود ـ و به نظر پرت می‌آید ـ در جایی دیگر، در رمان، شکل سامان‌یافته و قابل قبولی به خود می‌گیرد. و آن، جایی است که ما متوجه می‌شویم بنجی در بغل کسی است، و دارند او را به طرف در می‌برند. و حالا پی می‌بریم که آن منظر، بی‌ربط نبوده است. بدیهی است که در آن موقعیت ماضی، ما از چشم‌انداز بنجی کوچک که در بغل کسی بوده، و داشته دیده‌هایش را به ما گزارش می‌داده است، همین تصویر را می‌دیده‌ایم و برای همین دیوار به‌سوی ما می‌آمده است. پس می‌بینیم که در پس آن حرف ظاهراً پرت، منطق استوار واقعیت نهفته است، و این‌طور نیست که فاکنر به‌صرف آشفته بودن ذهنیت شخصیت رمانش، دست به هر عمل و حرف ناصواب زده باشد. معلوم می‌شود که این دنیای آشفته ظاهری، دارای منطق بدیهی خود است، و پس از اینکه جایگاه هر کدام از شخصیتهای رمان معلوم شد، همه‌چیز از اصول قانونمند خود پیروی می‌کند. درنتیجه، خواننده می‌فهمد که با منطق درست نگاه شخصیت اثر (بنجی) روبه‌رو بوده است، و باور می‌کند که باید همین‌طور باشد. هنر فاکنر نیز در پردازش همین ریزه‌های ظاهراً بی‌ربط است.

می‌خواهیم بگوییم که هر داستان، در هر وضع و حال واقع و یا غیر واقع هم، باید منطق خودش را داشته باشد. و خواننده گرچه ممکن است تا حدی آشفتگی اولیه افتتاحیه رمان را باور و تحمل کند، ولی بالاخره در پایان رمان هم که شده، متوقع است که نویسنده به شک و شبهه‌های اولیه‌ای که در ذهنش پدید آورده و خواننده ـ یا اعتماد به آگاهی از دغدغه‌های او از سوی نویسنده ـ موقتاً از آنها صرفنظر کرده است، به حیلی پرده از روی پیشفرضهای آشفته و غیرعادی‌اش بردارد و نابسامانیها را سامانمند کند. ولی اگر نویسنده، تا به انتها به آشفتگیهای اثر ـ به هر دلیل نخواهد و یا نتواند ـ پاسخ ندهد چه؟ این را به چه حسابی می‌توان گذاشت؟ در این صورت، آیا نویسنده باز انتظار دارد به دلیل اینکه مثلا خواننده را به دنیای غیر واقعی برده است، او از اصلی‌ترین توقعش، که همان وجود منطق معقول در جهان داستان است، درگذرد؟ مسلماً خیر!

حتی در رمان «صد سال تنهایی» مارکز هم، که به لحاظهای ظاهراً ناگزیری، با رمان «من ببر نیستم» هم‌سویی دارد ـ چنین منطقی پابرجاست. در «مرشد و مارگریتا» هم. و در «مسخ» کافکا هم همین‌طور. هیچ‌کدام این جهانهای غیر عادی، غیر اصولی نیستند. و با اندک توجه در آنها، متوجه می‌شویم که همه‌شان رابطه‌ها و ضابطه‌هاشان را از دنیای واقع وام گرفته‌اند. هر کدامشان، در عین شناور بودن در ظاهری غیر عادی، دارای منطق باورپذیری هستند. منطقی که نویسنده به هر دلیل ـ حال بگوییم پیرنگ خاص آن اثر ـ فقط بازنمایی آن را به تأخیر انداخته است.

«...زمانی‌که دلو تهی به چاه می‌رود و بند و رسته با فرو دویدن در چاه چرخ چوبی را میان دو سر ستون تند می‌چرخانند که انگار از آن بالا خورشیدی چوبی بخواهد سرازیر چاه شود و نمی‌شود، بلکه مانند خود پره‌های چوبی به هنگام پر بودن و سنگین بودن دلو سیاه و بزرگ که سخت بالا می‌آمد از چاه و چرخ به سختی می‌گردید و گاهی مرد بازیار و گاو زور نداشتند بندها را بالا بکشند، یوغ چوبی روی گردن گاو فشرده می‌شد و رسته کلفت را از توی چاه می‌کشید و چوبی اندکی کمانی بازوی مرد بازیار را می‌فشرد تا بندی ساییده شود روی خورشید چوبین و آن را بگرداند که خوب نمی‌گردید در هنگامه‌ای که مرد و گاو دیگر زوری نداشتند و چرخ یک‌پره می‌چرخید و می‌ماند و باز یک پره می‌گردید.» (۳۷)

و این دیگر نه از ملزومات رمان، که از ملزومات و بدیهیات مشقات فن استفاده از دلو و چاه و آب و آبکشی است و احتمالاً در معلوماتی از این دست می‌گنجد، و انگار فقط و فقط به درد راهنمایی آنانی می‌خورد که وقت برخورد به مشکل در کار آب‌کشی از چاه چه باید کنند و چه نباید کنند.

رمان با نمونه‌هایی از این دست ـ بدون الأهم فی ألاهم کردن نویسنده ـ ، در گفت و نگفت بسیاری رفتارهای بومی، خیلی پرگوشت و فربه شده است. طوری که به نظر می‌آید بیش از دوسوم کار به‌راحتی می‌توانست کنار گذاشته شود بی‌آنکه خدشه‌ای به شاکله کار وارد آید. که در این صورت، بی‌گمان این ببر پنداری بسیار فربه، قامتی کشیده‌تر و شکیل‌تر می‌یافت، و این‌چنین در تار و پود تاکی که تا بن دندان احتیاج به هرس دارد، گم نمی‌شد.

«...ریگهایی که از دم خانه مرگ‌زده‌ای برمی‌داشت می‌آورد جلو خانه زارپولات می‌ریخت تا مرگ راه خانه‌شان را یاد نگیرد.» (ص ۱۲۲)

واقعیت این است که پیرنگ رمان «من ببر نیستم» هم مانند بسیاری از عناصر آن، از قاعده‌های معمول و عادت‌شده ادبیات کلاسیک تبعیت نمی‌کند و به همین دلیل، پیرنگ چندان مشخص و سامانمندی ندارد که ما بخواهیم از آن تعریفی معمول و به سامان بدهیم.

«... هفت تا جامه کهنه که بدزد بچه‌اش هم پیدا می‌شود.» (ص ۲۲۰)

«...زن نباید به آتش خیره شود و مرد نباید دنبال جوی آب راه بیفتد و هی آب را نگاه کند. مرد باید به آتش نگاه کند و زن بهتر است به آب نگاه کند.» (ص ۸۷)

و جز اینها... باید گفت رمان بی‌کم کاست گردآوری جامعی از خرافه‌ها و باورهای بومی مردمان جنوب نیز هست، که این باورها، بی‌مناسبت و بامناسبت، در جای جای کتاب و از زبان همهٔ آدمهای رمان، گفته می‌شود. جالب اینجاست که،بی‌برو برگرد، همهٔ آدمهای رمان ـ از نوذر گرفته تا شاتو و گل‌افروز ـ تسلیم بلاشرط این باورهایند؛ و هیچ‌کس در غرابتشان شک نمی‌کند.

از نکات بسیار بااهمیت دیگر اثر، می‌توان به نثر نیرومند و زبان بی‌تکلف آن اشاره کرد. اما زبان اثر، گرچه بسیار شسته رفته است و نشان از مهارت نویسنده دارد، اما یکدست نیست. گاه درشتباف است و گاه ریزباف. نویسنده ـ در اوایل کار ـ از جملاتی به هم پیوسته و مطول استفاده می‌کند، که نثر خاص مارسل پروست را ـ از نظر مطول بودن جملات ـ به یاد می‌آورد. نثری با جملات طولانی، که هر دم بیم آن می‌رود که زیر بار کلمات، کمرشکن شود؛ ولی نویسنده، با مهارت، آنها را سرانجام در نخ جمله می‌کند.

جاهایی در رمان، انگار نویسنده نه‌فقط داستانگویی، که دغدغهٔ نوعی بازی متنوع با کلمات دارد؛ و انگار جز به رنگارنگی زبان داستان و به رخ

کشـیدن آن، نمی‌اندیشـد. رمان، از ابتدا تا به انتهـا، از تصاویر ملموس و درخشـان، سرشار است؛ و نشـان می‌دهد که نویسنده، بر جهان داستانش سـیطره دارد و ذرات و جزئیات را نیز زیر نگین دارد. زبانی که گاه به شـعر هم پهلو می‌زند، و به نظر می‌آید جاهایی، اگر پلگانی چیده شـود، چیزی از شـعر سپید کم ندارد. این زبان اما، گاه کاملاً خشک و ریاضی‌وار می‌شود و گاه انگار که قصد نقاشی دارد، نرم و شکننده و مخملین است. نویسنده گاه از کلماتی چون: می‌نرمائیدند، می‌نرماگردانید، می‌نرماپیچید، می‌نرماجهیدند، می‌نرمانشسـت و می‌نرماپریشاوید و... اسـتفاده می‌کند که در مجموع، در تغایر با افعال معمول است. و نویسنده علی‌رغم استفاده از انبوهی از کلمات نسبتاً مشکل و بومی، فقط دو جا در رمان، زیرنویس می‌آورد. که همه اینها نشان از تعمد نویسنده دارد. لابد بدین جهت که می‌خواهد مدام به خواننده خاطرنشان کند که «من ببر نیستم» رمانی متفاوت و سنت‌شکن است که فاکتورهای پذیرفته‌شده و تجربه‌شده پیشین پایبند نیست و هر آنچه بتواند به چنین پنداری دامن بزند، در آنجا هست.

زبان آدمهای داستان نیز زبانی یکدست نیست. حتی نوذر هم زبانی دوگانه دارد. او کـه اغلب با زبانی کاملاً کتابی صحبت می‌کند، ناگاه انگار که تازه یادش می‌آید کیست و کجاست، با لهجهٔ غلیظ جنوبی به پیرمرد می‌گوید: «یک چیزی می‌خواهم پرست کنم، بگویم یا نگویم؟» (ص ۲۴۳)

زاویه دید در رمان نیز مغشـوش اسـت. گاه زمان حال است و گاه زمان گذشته. حوادث نامرتبط و پرشهای زمانی و مکانی، و ناتمام ماندن رخدادها و تغییر ماهیت آدمها از این به آن و... از دیگر معضلات رمان اسـت، که با معیارها و تناسـبهای معمول همخوانی ندارد. کار، گرچه در فرازهایی، پر از

حتی در رمان «صد سال تنهایی» مارکز هم، که به لحاظ‌های ظاهراً ناگزیری با رمان «من ببر نیستم» همسویی دارد ـ چنین صدقی یافت نمی‌شود. در هرشد و مارگریتا» هم، و در «مسیح» کافکا هم همین‌طور. هیچ کدام این جهانهای غیرعادی، غیراصولی نیستند.

صحنه‌های بدیع و هنرمندانه است، اما وقتی قرار است این صحنه‌ها دست به دست هم داده، پیکره مستقل رمان را بسازند، درست با هم جمع و جور نمی‌شـوند و هر کدام ساز خود را می‌زنند. زیرساخت رمان نیز ـ همان‌طور که اشاره شد ـ به رمان صد سال تنهایی شباهتهایی دارد؛ و به نظر می‌رسد نویسـنده از جهان مـردگان «پدر و پارامو» و پرسـهای ذهنی آدمهایی از جنس بنجی رمان «خشـم و هیاهو» نیز بی‌تأثیر نبوده اسـت. تفحص در دیگرگونیهای سـه نسل از یک یا چند خانواده هم که حرف تازه‌ای نیست و ازجملـه، در نوع جادویی‌اش مارکز و در نوع واقعگرایانه‌اش احمد محمود به بهترین وجه بـدان پرداخته‌اند. پرداخت رمان نیز فاقد خط و ربط درخور و سـامانمند است؛ و نویسـنده با توجه به غرابت موضوع و جهان وهمناک جغرافیای جنوب و مشـخصاً بوشهر و خور موج، با گشاده‌دستی تمام، تمام پهنه‌های واقع و خیال را تا حد اشباع درنوردیده، و جنبنده‌ای را از جن و پری و آدمیزاده از قلم نینداخته است.

حال همـهٔ اینها در مجمـوع چگونه پذیرفته اسـت؟ لابـد زاویه‌هایی پنهان‌مانده از چشم ما در اثر وجود دارد که هنوز به دریافت آن نرسیده‌ایم؛ یا لابد که دیگران ـ گزینشگران این اثر به‌عنوان رمان برتر سال ـ رسیده‌اند!

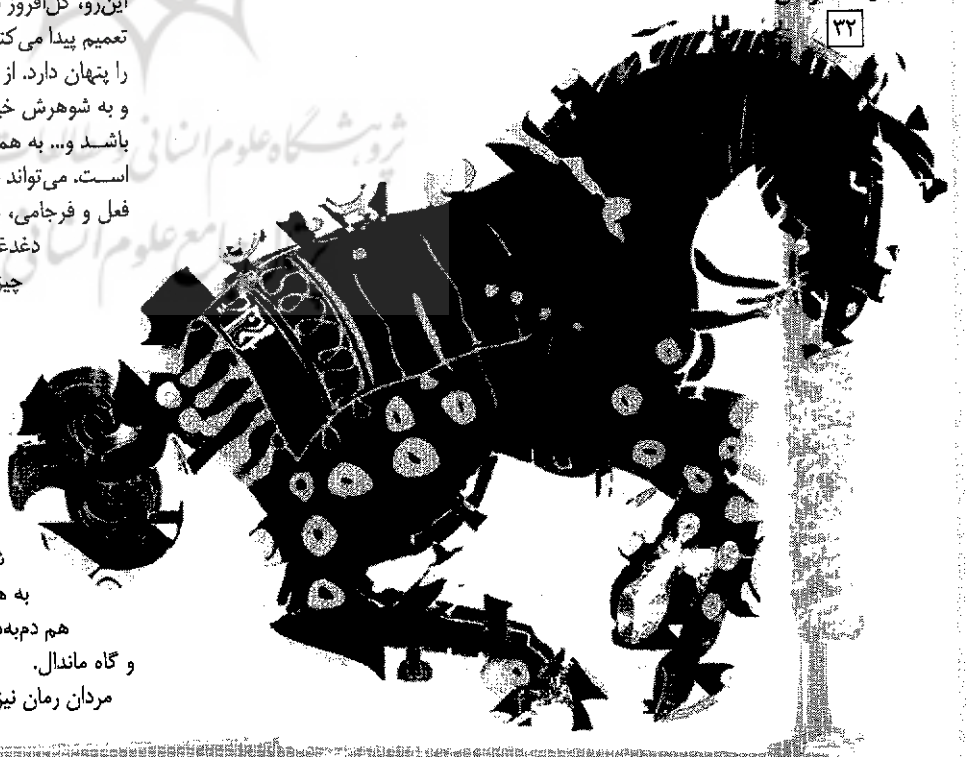
داشـتیم فکر می‌کردیم که مثلاً اگر صـادق هدایت تصمیم می‌گرفت و جهـان پـر از توهم و وحشـت «بوف کـور» را متورم می‌کـرد و همه اندوخته‌های زبانی و دانستنیهای تاریخی و اطلاعات بی‌بدیل زبان‌شناسانه و جمیـع اطلاعاتی را که مثلاً در «فوایـد گیاه‌خواری»اش مجموع کرده است در آن گرد می‌آورد، چه می‌شد؟ آیا گذشته از درونمایه سخت غریب، اثـرش حجمی چندبرابر «من ببر نیسـتم» پیدا نمی‌کرد؟ و آیا این رمان، پتانسیل لازم را برای چنین چاقی مفرطی نداشت؟

تصور کنید ببر خوش‌نقش و نگاری را که بی‌آزار آبشار شاخه‌های پرپیچ و خم تاکی کهن، در بیشـه‌ای می‌چمید! آیا قوام‌یافته‌تر و پذیرفتنی‌تر به نظر نمی‌آمد؟

دیگـر اینکه، زنان نیز در «من ببر نیسـتم»، جنـس و هویتی فراتر از وابسـتگی فردیشان دارند، و انگار در کالبدی واحد و زمینی نمی‌گنجند. از این‌رو، گل‌افروز فقط یک گل‌افروز نیست که در گل‌افروزهای دیگری نیز تعمیم پیدا می‌کند. زن است، ولی نه یک زن که در خودش جمعی از زنان را پنهان دارد. از این‌رو، این زن می‌تواند هم زنی وفادار باشد و هم نباشد و به شوهرش خیانت کند، هم می‌تواند مطیع باشد و هم نباشد و سرکش باشـد و... به همین منوال سرنوشـت او هم در «من ببر نیستم» نامعلوم اسـت. می‌تواند فرار کرده باشـد و یا کشته شده باشد. هر سرنوشت و هر فعل و فرجامی، چه خوب و چه بد، در مورد او محتمل است.

دغدغه صفدری در مورد هویت بخشـیدن به آدمهای رمانش، چیزی متفاوت با معیارهای عادی اسـت. یکی از منظرهای او در «من ببر نیسـتم»، جامعیـت دادن به معضل زن، آن هـم زن تک‌افتاده در پرتگاه خطه‌ای از جغرافیایی دور اسـت، که در چنبره باورها و سـنتها و خرافه‌ها، درگیر شـوربختیهای محتوم زندگی خویش اسـت، و ظاهـراً از این قرقـگاه پرادبار، راه گریـزی ندارد. صفدری از سرنوشـت محتوم گل‌افروزهایی می‌گوید که گرچه دم‌به‌دم شـکل عوض می‌کنند و در هر زمان شناسنامه‌ای خاص و دنیایی متفاوت دارند، ولی بختشان به هر روی، در محاق اسـت. و از همین روست که نامشان هم دم‌به‌دم در حال تغییر اسـت. گاه م. دال هسـتند و گاه میدال و گاه ماندال.

مردان رمان نیز در چنبرهٔ سرنوشـتی همسان با زنان گرفتارند؛ و از این



روست که ثبات رأی و پندار ندارند. نوذر می‌تواند شخصیت داستان باشد و می‌تواند نباشد. می‌تواند پیر باشد یا جوان، یا اصلاً کودکی خرد و کماکان در آغوش مادر خفته. همه اینها در عین حال محتمل‌اند و هیچ ضابطه‌ای وجود ندارد که ما بخواهیم آنها را درگیر زندگی خطی از نوع زندگی انسانهایی کنیم که با یک هویت واحد به دنیا می‌آیند و در جا می‌میرند. دنیای «من ببر نیستم» دنیای گسست و بی‌اعتمادی است. دنیای درهم جوش‌خورده واقع و غیر واقع و وهم و خیال. و از این‌رو، هر چیز غیر ممکنی نیز در این دنیای بی‌حصار و گسسته، امکان‌پذیر و محتمل است.

«من ببر نیستم» جز اینها، از افسانه و متلها و حتی وجهی نیم‌بند از اسطوره‌ها مدد می‌گیرد. دنیای «من ببر نیستم» می‌تواند به‌راحتی دنیای واقعیت و خیال خود نویسنده باشد، که اکنون دارد با ذهنیتی غریب به کودکیهاش گریز می‌زند و آمیزه‌ای از باورمندی و غیر باورمندیهای جهان کودکانه‌اش را برایمان بازگو می‌کند. دنیایی که در گفت و نگفتهای افسانه‌ها و متلهای مادر و مادربزرگ در گردش است، و اینک نویسنده در مرز محتمل خواب و خیال و وهم و واقع، نمی‌تواند تمیزشان دهد ـ و یا نمی‌خواهد ـ و تصمیم گرفته است خواننده را بی‌واسطه، در این چرخه سرگیجه‌آور گرفتار کند، و این‌همه را نیز به عهده خواننده گذاشته است که بخواهد باور کند یا نکند و تمیز بدهد یا ندهد که کدام واقع است و کدام غیر واقع. حتی مهم نیست که خواننده می‌خواهد گل‌افروز را هرزه بداند یا قدیسه‌ای که دچار جبر همیشگی توهم مردان سرزمینی شده است که درک درستی از مهر و خیانت ندارند و به‌راحتی می‌توانند اینها را درهم خلط کنند. مردانی که در پندارشان می‌توانند از فرشته شیطان بسازند و یا از شیطان فرشته. به باور صفدری، این تمام ذهنیت مشکوک جامعه شرقی است! به همین جهت است که این گل‌افروز هم می‌تواند مادر باشد یا حیوان و یا پریزاد و یا اصلا جنس و جنمش از نوع از ما بهترانی باشد که دست ناشناخته جبری ناخواسته در هیئت انسانی سزاوار عقوبت و هرگونه خواری و سرکوفت به ناکجاآبادی پرتابشان کند ـ در جنوبی‌ترین نقطه این ملک ـ و او را سخت گرفتار باورهای بومی و خرافی خاله‌زنکهای برهه‌ای از تاریخی ما کرده باشد و نویسنده در این رهگذر، اصلاً دغدغهٔ کتاب و داستان و واقع و غیر واقع را ندارد که مثلا ما بخواهیم با پارامترهای واقعی، این جنس غیر قابل اندازه‌گیری را اندازه بگیریم و بگوییم که این قیاس اصلا اشتباه است یا که نیست.

وجه مهم و قابل اعتنای دیگر «من ببر نیستم» بازمی‌گردد به نگاه ویژه و شیئی‌گزین صفدری، به دنیای خاص اشیا و گزینش و چینش آنها. به‌عنوان مثلا، بگوییم اکسسوار صحنه. اشیاء در جهان رمان صفدری ـ اگر نگوییم حتی جاهایی اهمیت بیشتری از آدمها دارند ـ خود به‌زودی تبدیل به شخصیت می‌شوند. آب و باد و آتش و خاک، عناصر اربعه‌ای هستند که در جهان اثر صفدری حضور پیوسته‌ای دارند و طور مرموزی در آن پس و پشتها ابراز وجود می‌کنند، و گاه چون نوعی تهدید محتوم‌اند که انگار آمده‌اند تا فقط موجودیت آدمها را بی‌ثبات کنند. و در این میان، عنصر آب برتری ملوس‌تری نسبت به باقی عناصر دارد. که شاید لزوم این حضور دایمی به حیاتی بودن مائده‌ای چون آب برمی‌گردد؛ به اهمیت آن در خطهٔ جنوب و نهاد کویری و زمین همواره عطشناکش؛ که همان جغرافیای رمان باشد. و بی‌دلیل نیست که در جای‌جای رمان، حرف از چاه و آب و پیاله‌بازیهای مفرط زنان در آب است؛ و گویا آنان، دست‌افزاری بهتر از این سراغ ندارند. بیش از سه عنصر دیگر، این صدای چک‌چک آب است که احساس می‌شود. گویی زنان «من ببر نیستم»، پیوسته ـ و شاید ناخواسته ـ در حال شست‌وشوی روح خودند. روحی که جایی‌اش ملوث شده، و جایی‌اش مورد تعدی و تجاوز قرار گرفته است.

در «من ببر نیستم» اما، رشته الفتها سخت گسسته است؛ و با وجود بسیار زنان و مردان، آن‌چنان که باید و شاید، چراغ عشق و مهرورزی روشن نیست. و انگار این آدمیان تهی از مهر، پاک از شور عشق بی‌بهره‌اند. گرایش زنان به دیگر موجودات، بیشتر از مردانشان است؛ و سرجمع، به مردان التفات چندانی ندارند؛ و گویا ببر توهم‌برانگیز این سرزمین، رشتهٔ مهر را بسیار پیش‌تر از اینها، یکسر دریده و بلعیده است!

از سوی دیگر باید گفت که، به‌واقع، از این منظر، انگار گل‌افروز رمان صفدری تعمیم همهٔ گل‌افروزهای نیکوجمال است که اسباب دست مردان هم‌روزگار خودند، و شاید به همین جهت است که ما آن‌گونه که انتظار داریم، هیچ‌جا تعلق زمینی و عاشقانه از نوع سرسپردگی زن به مردش را نمی‌بینیم. و از این روست که در این وادی نامطمئن، هیچ‌کس به هیچ‌کس اعتماد ندارد، و هیچ‌کس هیچ‌کس را باور ندارد، و همه در شناخت و ماهیت هم ـ با اینکه یکدیگر را می‌بینند ـ شک می‌کنند، و می‌گویند که می‌توانند آن زن یا آن مرد باشند و یا نباشند. در این دنیای سراسر بی‌اعتمادی، گل‌افروز، هم گل‌افروز است و هم نیست؛ همچنان که نوذر، هم نوذر است و هم نیست. یقین، در دنیای «من ببر نیستم» جایی ندارد. چراکه ـ همان‌طور که از نام رمان برمی‌آید ـ این ببر ممکن است نتیجه تصور و توهم ما باشد و تاک باشد. ولی باید از این گمان نیز حذر کنیم. چراکه ممکن است این تاک توهمی، با دندان ببرش ـ که در نهادش استوار است ـ گلوی ما را عن‌قریب بدرد.

دنیای این رمان، دنیای عدم قطعیت و نااستواری است. ممکن است همهٔ آدمها در آن دارند خوابی به اسم زندگی می‌بینند، در ریگستانی که گل‌افروزهایش دایم‌گریزند و بوی خیانت و وفادارشان را توأمان می‌توان استشمام کرد.

با همهٔ این احوال، باید اذعان کرد که خلق جهانی چنین سترگ، که قائم به ذات از دل خودش جوشیده باشد، کاری درخور تأمل است. و تلاش صفدری که کوشیده است بستری نوآیین را دستمایهٔ کارش قرار دهد و به کارنامهٔ ادبیات معاصر تجربه‌ای دیگر بیفزاید، درخور اعتنا. چون همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، ادبیات داستانی معاصر ما، باید تجربه و خطاهای بسیار کند چراکه دستیابی به ادبیاتی شاخص، جز از این راه میسر نیست. و برای صفدری همین بس، که توانسته است با زبانی دلنواز و نثری تراش‌خورده، باورهای بومی گوشه‌ای از سرزمینش را در زمانی چنین بگنجاند.

ماحصل کلام اینکه: جهان «من ببر نیستم» جهان تردید و عدم قطعیت است. جهان شک در موجودیت خود حتی. معنی در این جهان نامفهوم است، و هیچ‌چیز از دل خودش برنمی‌آید. همه‌چیز این جهان، زلزله‌خیز و نااستوار است. جنمیت، مغضوب این جهان است، هیچ‌کس خودش را باور ندارد. و سرانجام اینکه باید بگوییم، این نگرش بی‌اعتمادانه شیئی‌نگرانه ـ که سخت بر سایر عناصر رمان چیرگی دارد ـ برگرفته از جهان غیر سامانمند به ظاهر سامانمند ینگه دنیاست؛ که نویسنده آن را از آنجا وام گرفته است. جهانی مصنوع که به‌واقع هیچ اعتمادی بهش نیست و همواره در عین نیرومندی ظاهری، چون ببری کاغذی، هر دم بیم آسیبش می‌رود و مهم نیست گل‌افروز در آن باشد و یا نوذر، و مهم نیست که در آنجا کاخ یا کاشانه‌ای باشد. چون هیچ‌کدام اینها مهم نیست، بلکه مهم فقط این است که ما همواره در شک و انتظار این باشیم که ناگاه در چشم برهم زدنی همه‌چیزش زیر و رو شود؛ طوری که درش نه از گل نشانی بماند و نه از گل‌افروزی!

یازدهم آذرماه ۱۳۸۳