فتاح محمدی

«خانه ادریسی ها»

غزاله علیزاده

نشر تیراژه ـ ۱۳۷۱

● «تیپ»ها عقب می‌کشند تا زبان به‌پیش زمینه بیاید و عرض‌اندام کند؛ واقعیت پا پس می‌کشد تا جادو جلوه‌گر شود؛ قراردادها به‌سایه می‌روند تا حادثه در زبان اتفاق بیفتد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۱)

«بروز آشفتگی در هیچ خانه‌ای ناگهانی نیست» اما بروز ما ـ خواننده‌ها ـ در درون خانه ادریسی‌ها ناگهانی است: ما یکباره به‌درون آن پرتاب می‌شویم ـ پرتاب شده‌ایم. و همراه با ساکنان خواهیم ماند، و همراه با نویسنده، تا ویرانی کامل شود. تا صفحه ۱۶۹ جلد دوم کتاب. و در اینجا نخستین بار همراه با وهاب پا به‌بیرون خواهیم گذاشت. پیش از این لحظه، لحظهٔ گشودن ذهن خانه به روی دنیای بیرون، در آن محبوس خواهیم ماند. رویدادهای بیرون از

خانه تنها از خلال گفت و گوی کاراکترها به‌ذهن ما و ذهن خانه راه خواهند یافت. راوی دانای کل ما، در آن‌ها حضور ندارد، ما نیز... ما یکباره به‌درون خانه پرتاب شده‌ایم، به‌درون مِه که «تا نیمهٔ دریچه‌های قوسی پائین آمده، به‌شیشه‌ها می‌ساید، می‌چرخد و رو به‌درخت‌های کاج و صنوبر می‌رود؛»، مهی که حضوری همیشگی و موکد در این خانه دارد؛ آنچنان حضوری که انگار«خانه در زیر دریاست». ما یکباره به‌میان ساکنان خانه پرتاب شده‌ایم. در همین یکی دو صفحه نخستین با آن‌ها آشنا شده‌ایم: خانم ادریسی، وهاب، لقا، و یاور. اشغالگران آینده ـ آتشکارها ـ نیز یکباره ظاهر خواهند شد. بین ما و آن‌ها شباهتی هست؟ این مائیم که به‌درون تباهی پا گذاشته‌ایم؟ این خانه دنیای ماست؟

حال که مستقر شدیم، از خلال خاطره و حافظه ساکنان و از خلال بوها، گل‌ها، عطرها، رنگ‌ها، یادمان‌ها، گذشته و آینده به‌ذهن اکنون راه خواهد یافت. کاراکترهایی که حضور جسمانی ندارند، زندگی خواهند یافت: رحیلا عمهٔ جوانمرگ شدهٔ وهاب (دختر خانم ادریسی) «کشیده قد، سبکبال، تودار، بی‌رغبت» و رکسانا یشویلی بازیگر تئاتر، «گل وحشی» که «پرتو اراده‌ای خلاق در چشم‌هایش می‌درخشد» و «با رحیلا مو نمی‌زند»، و «آتشکارها» که بوی بو ـ مادران می‌دهند، و انگار حنظل فرو داده‌اند و خانم ادریسی خوابشان را دیده است:

دندان‌هایشان از خوردن علف سبز شده بوده، موهای فرفری داشته‌اند و بوی پشم بز می‌داده‌اند. اما... «به‌ما که کاری ندارند؟!»... آرامشی خواهد بود؟ نه دیگر آرامشی نخواهد بود. آن که پرتو ارادهٔ خلاق نهفته در چشم‌هایش را در عکس‌های یک مجله برای وهاب برجای گذاشته، آن که صورت بچه‌گانه‌اش، چشم‌های آبی سیرش، شعله دودناک فانوس‌اش و دوزخ نگاهش را در خاطره خانم ادریسی برجای گذاشته، هم‌اکنون سر از خاکستر سرد فراموشی به‌در آورده‌اند: دیگر آرامشی نیست.

خانهٔ ادریسی‌ها کجاست؟ به‌رغم تأکید برنام «عشق‌آباد» در ابتدای رمان (نیز در ابتدای جلد دوم) ـ که در عین حال می‌تواند اشاره‌ای استعاری باشد به‌نشانه حضور پنهان عشق ـ و به‌رغم اشاره به‌نام شهرهایی چون مسکو، یالتا، کراسنودار، تفلیس... تأکید آشکاری که خانه را به‌شهر خاصی منتسب (و لاجرم در آن زندانی) کند، وجود ندارد. هرچند آشکار است که به‌هرحال ماجرای رمان در حوزه جغرافیایی خاصی می‌گذرد که امروز به‌آسیای میانه شهرت یافته است. (جالب اینکه هیچ اشاره‌ای به‌ایران یا یکی از شهرهای ایران ـ زادگاه نویسنده ـ نمی‌شود) جایی حضور گذرای چند زن و مرد ترکمن را می‌بینیم. از طرف دیگر صحبت از کلیسای ژرژ مقدس است، عید پاک، و تصویری از قدیسه در اتاق لقا. از اسامی آدم‌ها هم نمی‌توان پی به‌هویت جغرافیایی آن‌ها برد: وهاب، خانم ادریسی (زلیخا)، لقا، رکسانا، قباد، برزو، ترکان، اتابک، شوکت، یونس، یوسف، رشید، رخساره، یاور... این تمهید خانه را به‌هیئت جهانشهری در آورده است که همه ما اعم از نویسنده، خواننده، و آدم‌های رمان در آن زندگی می‌کنیم یا چنانچه گفتیم به‌درون آن پرتاب شده‌ایم.

(۲)

زمان وقوع رویدادها ظاهراً دوران پس از انقلاب اکتبر شوروی است (اشاره به‌گولاک، کمسومول، مجسمهٔ «بزرگ قهرمان» و شعارهایی چون «هدف مهم است نه وسیله») اما پراپ‌ها، ابزار، و وسایلی که در آن دورهٔ زمانی باید متداول بوده باشند، حضور چندانی ندارند. اثری از تلفن نیست (مگر در نزدیکی‌های پایان رمان در صفحهٔ ۳۵۳ جلد دوم). نخستین بار در فصل ۱۸ جلد دوم (صفحه ۳۱۰) کامیونی می‌بینیم که آتشکاران «متمرد» را می‌برد. جایی اشاره‌ای فقط، به‌قطار هست، و همچنین نام‌هایی چون نورافکن، کمپوت، کاغذ دیواری که بعدها و بسیار دیر به‌آن‌ها برخورد خواهیم کرد. اما عکس از همان ابتدا هست، و «دوربین منظربابِ» وهاب: یادها باید زنده بمانند.

مهم این است که اینگونه نشانه‌های واجد دلالت‌های زمانی عمدتاً در جلد دوم رخ می‌نمایند، جایی که زمان از حالت ایستایی پیشین خارج شده و حس سیرورت زمانی در فضای رمان جاری می‌شود. تا پایان جلد اول،

● با شروع جلد دوم گذشت زمان خود را با وضوح و شدت بیشتری به‌رخ می‌کشد

هرچند شاهد رویدادهایی هستیم که باعث می‌شود امروز با دیروز تفاوت پیدا کند، اما نشانه‌های دال برگذر زمان چندان آشکار نیستند، خانه گویی در ابدیتی ایستا غرقه شده است. با شروع جلد دوم گذشت زمان خود را با وضوح و شدت بیشتری به‌رخ می‌کشد: وهاب می‌اندیشد که «آنچه در او تثبیت شده بود، به‌مویی بند بوده» «خانم ادریسی، لقا، و یاور «مثل گذشته» نیستند. وقفه‌ای که در فاصله بین پایان جلد اول و آغاز جلد دوم به‌وجود آمده بود، در ساختار زمانی اثر انعکاس می‌یابد. پرشی اتفاق افتاده است. زمان جلد اول بسیار دور به‌نظر می‌رسد. نویسنده برای پر کردن این فاصله به‌تغییرات ایجاد شده، فقط اشاره‌ای می‌کند، از نشان دادن فرایند این تغییرات چشم می‌پوشد. لقای عبوس کم تحمل ترش‌رو و گریزان از مرد، حالا «پیش چشم مردها گشت و گذار می‌کند و بی‌دغدغه پیانو می‌زند. پا به‌پای تیمور علف‌های هرز باغچه را از ریشه بیرون می‌کشد، رخت‌های خیس را می‌تکاند... با بچه‌ها وسط چمن می‌دود، سرود یاد آن‌ها می‌دهد... رشید «مادربزرگی تازه پیدا کرده است» و... این جهش ناگهانی مقدمه‌ای است برای تحولات عمده در خلق و خو و منش کاراکترها. شوکت پوستهٔ سخت و زمخت و نتراشیده نخراشیده خود را خواهد شکافت تا شفقت و پاکباختگیِ زلال اما صیقل نخورده‌اش را آشکار کند. خواهیم دید که «از لیچارگویی برای خود سپری ساخته بوده»، از زبانش خواهیم خواند که واژه‌های «مادر، زمین، آفتاب» را از همه بیشتر دوست دارد. خانم ادریسی نام دخترِ خود (زلیخا) را باز خواهد یافت و آتش به‌سردی گرایندهٔ عشق را دوباره در دل خود فروزان خواهد کرد. لقا به‌لطف قهرمان شوکت ظرفیت‌هایش را باز خواهد شناخت از بالای نردبانی که صلیب اوست مردم را ـ شاید برای نخستین بار ـ خواهد دید، و «هفت گنبد سفید کلیسای ژرژ مقدس را در هوای پاک، و تناقض «نفس توانای زندگی از بطن شهر را با کوچه‌های تیرهٔ خواب‌های خود». به‌فکر رفتن به‌بیرون و تدریس پیانو خواهد افتاد.

● غزاله با بستن روایت خود روی تصویر آتش، بذر امید را در بطن سیاهی و سرما و ویرانی به‌رویش فرا می‌خواند

(۳)

هرچند نویسنده برای روایت قصه‌اش و برای باورپذیر کردن روابط و فضاها از جزیی‌ترین جزئیات: رنگ‌ها، بوها، غذاها، عطرها، گل‌ها، لباس‌ها، مُدها، حالت‌ها، اطوارها، لحن‌ها، نگاه‌ها، صداها، هنرها، باورهای دوران، از وزش نسیم شامگاهی، از لرزش نوری بر سقف، از تکان برگی در باد، از تپش رگی به‌زیر پوست، از آهی فرو خورده در سینه، از تلألو رنگی در نور، از حسرتی ناپیدا در نگاه، از ویرها، آرزوها، ترس‌ها، عصیان‌ها... مدد گرفته است، اما در **خانه ادریسی‌ها** با فضایی رئالیستی به‌مفهوم قراردادی آن مواجه نیستیم، هرچند درون‌مایه اثر ممکن است ریشه در واقعیتی داشته باشد که اتفاق افتاده است یا می‌تواند اتفاق بیفتد. برای حوادث، کاراکترها، رابطهٔ کاراکترها با هم، محل وقوع، زمان وقوع به‌سختی می‌توان مابه‌ازایی واقعی یافت، حتی اگر مصالح و کارمایه‌های اولیهٔ همهٔ این‌ها از واقعیت روزمره گرفته شده باشند. رمان با واقعیت از نوع خود به‌گفت و گو و بده بستان نشسته است: حکایت‌های عامیانه، قصه‌های پهلوانی، رمانس‌های حماسی، رئالیزم جادویی. این واقعیت واقعی‌تر از واقعیت روزمره است. نه شوکت انقلابی‌ای خشنِ خشکِ بی‌عاطفه است، نه وهاب دانش‌آموخته‌ای مرفه و کلبی مسلک و عصا قورت‌داده، نه لقا پیر دختری تلخ و عبوس و ترشرو، نه کاوه دون ژوانی «بی‌قرار»، نه خانم ادریسی پیرزنی از دورانی سپری شده، نه قباد انقلابی‌ای به‌آخر خط رسیده، نه یاور (به‌رغم شباهت ظاهری‌اش به‌مش قاسمِ **دایی جان ناپلئون**) نوکر خانه‌زادی ساده و سرسپرده، نه رکسانا هنرپیشه‌ای موفق و محبوب و سرخوش. جالب این که معدود کاراکترهایی که می‌توان نمونه‌ای از آن‌ها را در زندگی واقعی یافت (مثل موید، حدادیان) فاقد جذابیت و پیچیدگی و چند لایگی‌ای هستند که در دیگران می‌یابیم؛ و جالب‌تر اینکه این‌ها از زمرهٔ آدم‌های به‌اصطلاح «منفی» قصه‌اند.

در چنین فضایی نمی‌توان انتظار داشت که کلام و لحن و کاراکترها با هنجارهای مألوف همخوانی داشته باشد، و ندارد. وقتی خانم ادریسیِ پیر و قدیمی می‌گوید «در تاریکیِ اعماقِ ما، بچه‌هایی بی‌کس زار می‌زنند» یا در مورد رکسانا، می‌گوید که «آن قدر بی‌پناه و کوچک است که می‌تواند سرچشمهٔ اقتدار باشد»، وقتی وهاب به‌رکسانا می‌گوید «از هرجا عبور می‌کنی دنبالهٔ عطر تنت را می‌گیرم تا با خط‌های پیکرت در فضا یکی شوم»، یا «دلم می‌خواهد خارهای پولکی را از دامنت بگیرم، تیغ‌ها به‌انگشت‌هایم فرو برود، یادگار زخم تو» وقتی رکسانا می‌پرسد «... چرا رویاهای ما منتهی می‌شود به‌حقارت؟» یا وقتی همو می‌گوید «... صدایت گرم است مثل مادرت... با او زندگی را شروع کردم، با تو شاید تمامش کنم!» یا «حرف که می‌زنی بی‌سن و سال می‌شوم»، وقتی حدادیان به‌رکسانا می‌گوید «عمر هوش شما کوتاه است، اما حماقت من خوشبختانه جاودانی است» و... احساس نمی‌کنیم که با وصله ناجوری مواجهیم، چرا که این نوع زبان را به‌مثابه بخشی از «واقعیت» آنان پذیرفته‌ایم. همچنان که وقتی شوکت سوار برفوران آبِ فواره به‌آسمان رفت و از آنجا به‌سیاحت خانه‌های مردم پرداخت، پذیرفتیم؛ همچنان که واقعیت بازیافتهٔ آتش شعله‌ور در کوهستان را پذیرفتیم؛ همچنان که حرف **استاد تاریخ** را که آتش درون دل‌های عاشق را نمی‌دید و «با اتکا به‌ساعت شماطه‌دار خود» شعله‌های فروزان را نتیجه سایش شاخه‌های درختان می‌دانست و نه آتش عصیانِ قباد و زلیخا و یوسف و رکسانا، نپذیرفتیم.

به‌کارگیری زبان به‌این صورتِ بیگانه شده ـ چه در روایت راوی، چه در گفت و گو یا تک‌گویی کاراکترها ـ توجه را هرچه بیشتر به‌خود زبان به‌عنوان نخستین و تنها عنصر سازندهٔ رمان، تنها ابزار عینیت بخشی به‌واقعیت خیال معطوف می‌کند. در نتیجه «تیپ»ها عقب می‌کشند تا زبان به‌پیش زمینه بیاید و عرض‌اندام کند؛ واقعیت پا پس می‌کشد تا جادو جلوه‌گر شود؛ قراردادها به‌سایه می‌روند تا حادثه در زبان اتفاق بیفتد ؛ و اتفاق می‌افتد، چنانکه دیدیم. سحر کلام چنان ما را غرق در خود می‌کند که مجالی نمی‌یابیم که به‌خود بیائیم و از مقام یک سوژهٔ اندیشنده به‌داوریِ ابژهٔ خود ـ زبان ـ بنشینیم: «در باز شد، عطر عنبر با موج‌های کوچک، رو به‌آن‌ها وزیدن گرفت؛»... «عطر دره‌های کشمیر شامه لقا را پر کرد... درگیر جذبه و اندوه، چشم بست، و انگشت‌های خوابگرد او آریاهای آغازین سرود مریم را نواخت. نغمه‌ها موج موج بالا می‌رفت، زیر سقف بلند خیمه می‌زد، تار به‌تار گشوده می‌شد، گرد صندلی‌ها می‌گشت، از درز پنجره‌ها رخنه‌یی رو به‌باغ می‌گشود و در تودهٔ مِه می‌لغزید، تا نوک شاخه‌ها می‌رسید، بین آسمان و زمین معلق می‌ماند.» «... بوی زردآلوی رسیده با عطر گل‌های یونجه درهم می‌پیچید. مهره‌های کمرگاه او از میلی مبهم، تیر می‌کشید، دست‌های ملتهب را به‌نوازشی بیمناک، برسینه می‌سراند، به‌سادگی چشمه‌ها، احشام و زمین آماده باروری می‌شد... بوی عرق بدن‌ها نافذ و کفالود بود، از عمق نسوج آن‌ها، غلغلی خاموش چون کفک‌های سر بطری شراب بالا می‌آمد. رو به‌آسمان و آفتاب آغوش می‌گشودند.»

(۴)

از بین کاراکترهای پرشمار کتاب، شوکت از همه جذاب‌تر، شیرین‌تر و دوست‌داشتنی‌تر است. حافظهٔ من بدیلی برای او نه در آثار ادبی نه در آثار سینمایی سراغ ندارد. شاید بتوان رگه‌هایی از «جلسو مینا»ی فللینی در فیلم **جاده** را در وجود لقا دید؛ شاید بتوان بارقه‌هایی از زن اثیریِ هدایت را در لایه‌های نهفته شخصیت رکسانا (یا رحیلا) یافت؛ می‌شود خانم ادریسی را در برخی سویه‌هایش همذات با روایِ **عاشقِ** مارگریت دوراس در سال‌های پیری‌اش، پنداشت، همچنین وهاب، قباد، یاور... را اما شوکت چیز دیگری است. یکه است، تک است، بی‌بدیل است. پیش از خود الگویی ندارد. شاید بعد از این الگویی بشود برای ساختن و پروراندن کاراکترهایی ناسازه، پیچیده، پیش‌بینی ناپذیر. چکمه و شلاق و خشونت و زور و سینه‌ستبرش پوششی هستند برعطوفتی سرکوب شده، زخم‌هایی جوش خورده. «از لیچارهایش سپری ساخته است». رنگ زرد را دوست دارد، چون «مثل آفتاب است»، از پوشیدن یکتاش سیاه تن می‌زند و تا به‌آخر آفتابْ می‌ماند. «عنصرش از آتش است». با عشق بیگانه است تا عاشق همه باشد، بچه‌ای

● در خانه ادریسی‌ها با فضایی رئالیستی به‌مفهوم قراردادی آن مواجه نیستیم.

نفرت بی‌امان از رذالت، دریوزگی، خودفروشی، دیگرفروشی. سرسپردهٔ مادر و زمین و آفتاب. رکسانا زیباست، لطیف است. اثیری است «یک کمی دیوانه است، یک کمی سی و شش ساله»، «برای مردم زیبایی و شادابی ناب آورده»، صاحب چنان نگاهی است که دل نبستن به‌آن بلاهت به‌شمار می‌آید. «به‌هیچ کس شبیه نیست». اما شوکت چیزی دیگری است. سه کاراکتر در وجود رکسانا جمع آمده‌اند تا حریف او شوند، اما نتوانسته‌اند. چرا که شوکت عنصرش از آتش است. به‌آتشکارهای سیاهپوشی که آمده‌اند تا به‌سفر بی‌بازگشت ببرندش می‌گوید «دک و پوزتان آشنا نیست! مال کدام فاضلابید؟...» و: «وهاب خوشهٔ یاس بنفشی را از آلاچیق چتری چید، گل‌های ستاره‌گون را روی موهای شوکت افشاند. زن چپ چپ به‌او نگاه کرد: ـ وهاب لوس نشو! گل به‌چه دردم می‌خورد؟ ـ از طرف مردمی که دوستتان دارند، اما ساکتند. زن روی زمین تف انداخت، با قدم‌های محکم رفت»، به‌سوی مرگ.

کاراکتر دیگر رعنا، مادر وهاب است که سال‌ها پیش در جوانی مرده است. حضور غایب او از طریق خاطرهٔ رکسانا هستی می‌یابد، رکسانایی که به‌رغم شباهت با رحیلا، از تیرهٔ رعناست و ادامه دهندهٔ میراث غربت او. «رعنا اولین و آخرین زن در خاندان ادریسی است که در چهارچوب‌ها نگنجید. پرواز کوتاه و ناکامش در قیاس با زندگانی پرملال زن‌های خانه ادریسی نوعی پیروزی محسوب می‌شد. زن‌های دیگر نه پرتگاه را می‌شناخته‌اند، نه ژرفای رنج، عشق و مرگ را. نیلوفرهای سپیدی که برسطح برکهٔ اجدادی می‌شکفتند و پس از مدتی می‌پژمردند. از تیرهٔ زنان پریواری که آه‌ها را فرو خورده بودند، شوکتی به‌جا نمانده بود. اما رعنا به‌رغم اصل و نسب فرودست، استحکام و جوهری داشت پایدارتر از نیلوفرهای شکننده، بوته‌گز بود، ساقهٔ بنفشهٔ وحشی.»

به‌طور کلی کاراکترهای زن از پرداخت و پیچیدگی بیشتری برخوردارند، و مرکز ثقل روایت از آن آن‌هاست: انسان‌هایی زنده، فعال، کنشمند، و تأثیرگذار در روند رویدادها و ندارد تا مادر همه گیتی باشد، معنایی ندارد تا معنای رمان باشد. غریزه‌ای بدوی راهنمای زندگی‌اش است. وفاداری تا بن استخوان به‌آرمان (نه ایدئولوژی)، به‌وبر درونی، به‌دل (نه به‌عقل)، سرنوشت رمان. از دو تن باقی‌ماندهٔ ساکنین اصلی خانه، وهاب بی‌هیچ تزلزلی چمدانش را می‌بندد و می‌رود. اما لقا سرانجام باز می‌گردد تا آتش زندگی را در خرابه‌های خانه، در گنجه‌های باز، در مطبخ تهی از تابه‌ها، سماورها و ظروف چینی باز بیفروزد. هرچند موها به‌خاکستری گرائیده، اما لقا زن است آخر، میراث‌دار زندگی و زایش؛ شرف گیهان است او: «چانه را به‌دست تکیه داد. خطوط سخت چهره، روشنی گرفت. عطر شیربرنج دایه، شامه او را پر کرد. نگاه تیره پشت نم اشک درخشید. **در بخاری دیواری شعله‌ای آبی زبانه کشید.**» ـ پایان. غزاله با بستن روایت خود روی تصویر آتش، بذر امید را در بطن سیاهی و سرما و ویرانی به‌رویش فرا می‌خواند. اما چرا چنین نومیدانه با تن خود جفا کرد؟

(۵)

روایت در **خانه ادریسی‌ها** ساده و سرراست است. بسط روایت از ترتیب توالی زمانی پیروی می‌کند. بازی‌های زمانی منحصر به‌چند فلاش‌بک است که از طریق یادآوری رویدادها، دوران‌ها و فضاهای گذشته از سوی کاراکترها ممکن می‌شود. عطری، بویی، گلی، صدایی بهانهٔ رجعت ذهن کاراکترها به‌گذشته و احضار آن به‌زمان حال است. و یا از طریق یونس شاعرِ جادوگر به«زوایای تاریک نور می‌تاباند.»، و زندگی گذشته آدم‌هایی چون رخساره، ترکان، تیمور، کاوه... را پیش چشم ما به‌تصویر می‌کشد.

اغلب پیش از شروع دیالوگ‌ها، تصویر یا توصیفی می‌آید تا فردی را که دیالوگ را ادا می‌کند در صحنه و در فضا جا بیندازد: «وهاب از آخور یونجه‌ای برداشت، رو به‌نور گرفت، تکان داد»... بعد دیالوگ شروع می‌شود. در تک گویی‌ها یا گفت و گوهای طولانی ـ که کم هم نیستند ـ راوی / نویسنده برای یادآوری موقعیت دانای کل خود، گفتار را قطع می‌کند، پرانتزی باز می‌کند، نکته‌ای را یادآوری می‌کند، جزئیتی را توصیف می‌کند و بعد گفتار ادامه می‌یابد: «می‌خواهی... از گذشته رویگردان شوی؟ صددرصد نمی‌توانی! (به‌ضریب اعداد علاقه داشت، در اغلب بحث‌ها از میانگین‌ها کمک می‌گرفت)» و دنبالهٔ گفت و گو.

گاهی در توصیف یک کنش به‌جای خود کنش به‌جلوه‌ها یا تأثیرات آن می‌پردازد، و از این طریق توجه خواننده هرچه بیشتر معطوف به‌عامل کنش می‌شود و حس کنجکاوی او تحریک می‌شود: «سری جنبید و باریکه‌ای از نور باغ روی موهایی سفید افتاد.» «سایه‌ای چهرهٔ او را پوشاند.» «سایهٔ شوکت برآستانهٔ در افتاد». «سایه‌ای روی وهاب افتاد».

... با این همه، غزاله اثرش را بیشتر (به‌تعبیر هلن سیکسو) با بدن خود نوشته است تا با تکنیک‌ها و ترفندهای قصه‌نویسی. رابطه او با آدم‌های قصه‌اش و با دنیای مخلوق خود، از عشق و شفقتی زنانه، از مهری مادرانه مایه می‌گیرد. اگر ما آدم‌های او را دوست داریم، اگر در خانه او تمامی دنیای خود را باز می‌یابیم، شاید به‌این دلیل است که پرتوی از این مهر و شفقت به‌ما هم تابیده است. وقتی در فصل ۱۶ جلد ۲ خانم ادریسی پای ترکان و رخساره را می‌شوید، شوکت پای تیمور وبرزو را، رکسانا پای کاوه را و لقای متنفر از سنگ پا، سنگ پا می‌آورد، ما خود را در همدلی و یگانگی آن‌ها شریک احساس می‌کنیم. خود را یگانه با آن‌ها و هم سرنوشت آن‌ها می‌بینیم. کینه و نفرتی از کسی نداریم حتی از دریوزه‌های حقیری چون موید و حدادیان و جوجه جلادی چون راخوف. از کجا معلوم از موید و حدادیان برزویی، رشیدی، یونسی دیگر ساخته نشود، و از را خوف شوکتی دیگر؟ غزاله در برابر دشمن‌خویی زمانه، در برابر تقدیر بی‌ترحم، در برابر درد جانکاه سرطانی که جسم‌اش را می‌فرسود، و روحش را به‌کش و قوسی محتضرانه وا می‌داشت، تنها مهر می‌پراکند، و عشق، عشق، عشق. اما چرا غزاله چنین بی‌رحمانه، با تن خود جفا کرد؟

(۷)

ـ رکسانا: «روشنایی‌ای نیست، ما در مه قدم برمی‌داریم»

بعد از آن اردیبهشت شوم، بعد از مرگ جگرسوز غزاله، دیگر نمی‌توان اثری از او را فارغ از حضور

سنگین و شماتت‌بار او خواند: چرا زیباکنار را انتخاب کرد؟ چرا بهار را، چرا اردیبهشت را، چرا روز ۱۸ اردیبهشت را که همزمان با برگزاری نمایشگاه کتاب بود؟ می‌خواست مهِ زیباکنار پیکر او را به‌همان سان در خود غرق کند که مهِ آن ناکجاآباد خانهٔ ادریسی‌ها را در خود غرق کرده بود؟ می‌خواست به‌هرچه کتاب و نوشتن است دهن‌کجی کند؟ کاری که کافکا می‌خواست بکند، کاری که هدایت کرد، کاری که چوبک کرد؟ می‌خواست با مرگ خود از ما انتقام بگیرد؟ نفرت فرو خورده از زمانه و تقدیر را به‌خود برگرداند؟ یا به‌ما فرافکنی کرد؟! پس آن یادداشت نیمه‌شبانه چه می‌شود که در آن براهنی، گلشیری و کوشان را وصی آثار چاپ نشدهٔ خود تعیین کرده است؟ نگران سرنوشت آن‌هاست؟ پس چرا تصمیم می‌گیرد که برود: «**باید بروم**». چرا کاری کردی که لقا را از انجامش بازداشته بودی؟ چرا چنین بی‌رحمانه با تن خود جفا کردی؟