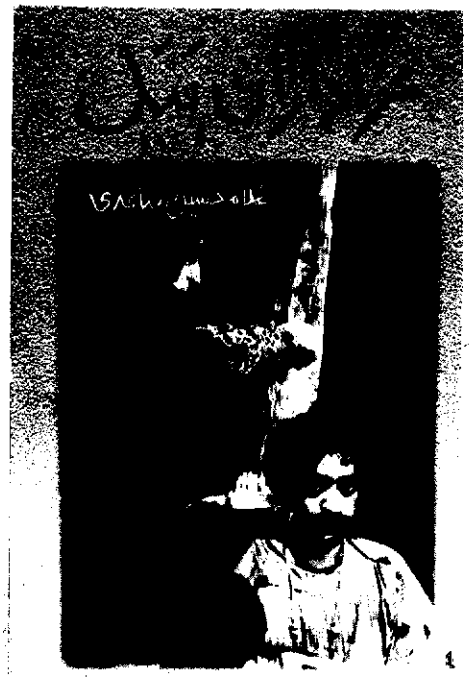


فتاح محمدی

عزاداران بیل

(۱)

غلامحسین ساعدی توانست بسی پیش از آنکه عمر کوتاه پنجاه ساله‌اش به‌سر آید، در دو عرصه از هنر ایران خود را به‌اوج رساند. امروز در صحبت از قصه و تئاتر نوین ایران نمی‌توان از کنار نام ساعدی و آثاری که خلق کرد به‌راحتی و با بی‌تفاوتی گذشت. سینمای متعالی ایران در دهه‌های چهل و نیمه‌ی اول دهه‌ی پنجاه نیز دین بسیاری به‌ساعدی دارد. ذهن جوشان او در فرصت اندکی که داشت دمی از تکاپو و خلاقیت باز نماند. قصه‌ها، نمایشنامه‌ها، فیلمنامه‌های چاپ و منتشر شده‌ی ساعدی همه‌ی آثاری را که او در عمر پربار خود پدید آورد شامل نمی‌شود. نوشته‌های چاپ نشده و ناتمام چندی از وی باقی مانده است که هنوز فرصت انتشار نیافته‌اند. تک‌نگاری‌های مردم‌شناختی چون *خیار*، *اهل هوا* و... نیز از او به‌یادگار مانده است.

ساعدی پزشک بود، متخصص اعصاب و روان. متولد ۱۳۱۴ است در تبریز. سال تولد ساعدی فاصله‌ی زمانی چندانی با رویداد انقلاب مشروطیت که تبریز کانون گرم و پرتپش و تکاپوی آن بود ندارد. دوران کودکی و نوجوانی ساعدی می‌بایست در مصاحبت کسانی گذشته باشد که خاطره‌ی انقلاب مشروطه، مقاومت‌ها، شکست‌ها، پیروزی‌های مردم راگرم و زنده در ذهن خود داشتند. سرودها و شعارهای فدائیان مشروطه لالایی گهواره‌ای کودکانی است که چشم برعصر شکست آرمان‌های آن انقلاب گشوده‌اند و می‌روند تا خفقان رضاخانی، جنگ دوم جهانی، اشغال، بمباران، قحطی، پیشه‌وری و فرقه‌ی دموکراتش، تاسیس دانشگاه، شکست، سرما، زمستان، هرج و مرج، انتقام‌جویی، جنازه‌های آونگ بر چوبه‌های‌دار، قتل عام، دربه‌دری، ترس، هول، خیانت، ورود پیروزمندانه‌ی قشون محمدرضا، هلهله‌های آشکار، کینه‌های فروخورده... را که همه در محدوده‌ی زمانی نه فراخ‌تر از یکی دو دهه فشرده شده‌اند، تجربه کنند. از بین اینها یکی دو تن شاید برخواهند آمد که اینهمه را درونی خود خواهند کرد و در ترکیب با میراث قومی، تاریخی و فرهنگی شهر و سرزمین و زبان خود به‌صورت آثاری هنری بازتاب خواهند داد. یکی از این‌ها غلامحسین ساعدی است که در آذر ۱۳۲۵، ۱۱ سال دارد و در آذر ۱۳۶۴ در پنجاه سالگی به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین قصه‌نویسان، نمایش‌پردازان، و سیاسی مردان عصر خود در گورستان پرلاشز پاریس در کنار صادق هدایت، بزرگی دیگر از نسلی دیگر، آرام خواهد گرفت. در فاصله‌ی آن آذر و این آذر، او به‌دانشگاه تبریز خواهد رفت، پزشک

خواهد شد، دوران سربازی را با پرویز ثابتی «مقام امنیتی» آینده‌ی شاه هم قطار خواهد شد، ده‌ها نمایشنامه، قصه، تک‌نگاری، مقاله خواهد نوشت، دوست خواهد داشت، زندگی خواهد کرد، به‌زندان خواهد افتاد، شکنجه خواهد شد، تن به‌تبعیدی خود خواسته خواهد داد، در چهل و شش سالگی ازدواج خواهد کرد... و سرانجام با مرگ زودهنگام و غافلگیرکننده‌ی خود آن عصر شوم آذرماه ۶۴ را رقم خواهد زد و آن غروب تن سپرده به‌اشک و حسرت و دریغ را، و آن جمع پرشمار عزادار را که برای نخستین بار شاید، پس از سال‌ها پرده‌ی موهوم هول و هراس را درید و مسجد و کوچه و خیابان‌های آن حوالی را با حضور خود آکند. گوهر مرادِ ما اگر جمعی چنین انبوه را پیش‌بینی می‌کرد به‌این زودی‌ها در غربت، در تنهایی، در نومیدی نمی‌مرد. اگر صورت یکسر پوشیده از اشکِ م. امید ما را پیش‌بینی می‌کرد که خسته و پاکشان و خردشده در زیر بار اندوه فقدان او، به‌وداعی دورادور با وی آمده بود، به‌این زودی‌ها نمی‌مرد، در غربت، در تنهایی، در نومیدی. جواد مجابی این بیت از رودکی را که ورد زبان ساعدی بوده است به‌خاطر می‌آورد: **با صد هزار مردم تنهایی / بی صد هزار مردم تنهایی.**

ساعدی به‌گواهی زندگی، آثار و خاطرات دوستان و نزدیکانش همواره آن کودک سه چهار ساله با چهره و نگاه و موی دخترانه ماند که روزی او را برروی صندلی‌ای ایستادند تا عکسی به‌یادگار بگیرد. او در هراس از سقوط یک دست را به‌پشتی صندلی گرفت، بدن را کمی به‌جلو خم کرد و برای انکار هراس از سقوط نظر قربانی‌ای را که برباز‌وی راستش بسته بودند، به‌رخ دنیا کشید. اما... هرگز این تعویذ کارگر افتاد؟

(۲)

ساعدی عزاداران بیل را در سال ۱۳۴۳

چاپ کرد. تا سال ۵۶ دوازده بار تجدیدچاپ شد، یعنی به‌تقریب هرسال یک بار. چاپ چهارم آن تاریخ ۱۳۷۷ را برخود دارد، که مربوط به‌یکی دو سال اخیر است که آثار ساعدی از محاق توقیف بیرون آمدند. ۵۰۰۰۰ برای ما که به‌تیراژهای ۲۰۰۰ تایی دل‌خوش کرده‌ایم، رقمی درشت به‌حساب می‌آید. هرچند تعداد نسخه‌های فروخته شده‌ی یک اثر به‌تنهایی نمی‌تواند معیاری برای ارزیابی آن به‌لحاظ هنری باشد، اما وقتی چنین اقبال گسترده و مستمری در گستره‌ی زمانی نزدیک به‌چهاردهه به‌ظهور می‌رسد؛ بخصوص اگر در این گستره‌ی زمانی اتفاق مهمی چون انقلاب هم افتاده باشد، و بخصوص، اگر گسست‌ها و زیر و زبر شدن‌های حاصل از این دگرگونی اجتماعی را و آن دوره‌ی سکوت و محاق اجباری را هم در نظر بگیریم، و بخصوص اگر شکاف نسل‌ها را هم در نظر بگیریم و این واقعیت را هم که نسل پیش و پس از انقلاب بربستر زمینه‌های متفاوت فرهنگی ـ اجتماعی، با پیش‌زمینه‌های ذهنی متفاوتی با آثار هنری به‌مکالمه می‌نشست، آن وقت می‌توان با اطمینان خاطر گفت که **عزاداران بیل** اثری ماندگار و موفق بوده است. و آن وقت هدف این نوشته می‌توند مثلاً کشف رازهای این ماندگاری و توفیق باشد؛ هدفی که بخصوص در مورد این اثر و بخصوص با بضاعت ناچیز نگارنده، دست نایافتنی می‌نماید.

باری، عزاداران بیل توانسته است برتفاوت نسل‌ها، دیدگاه‌ها، ذوق‌ها و در یک کلام برتفاوت در روح دوران‌ها پل بزند و تأثیر زیبایی‌شناختی خود را به‌فراسوی مرزهای روزمرگی و پسندهای گذرای دست کم دو دوره گسترش دهد. **عزاداران بیل** یکی از معدود آثار شاخص دهه‌ی طلایی چهل

است. در سال ۱۳۴۳ هنوز **صدسال تنهایی** به‌ایران نرسیده بود، هنوز **مرشد و مارگریتا** نامی ناآشنا بود، هنوز معیارهای زیبایی‌شناختی برای ارزیابی آثار از کلیشه‌های فرمایشیِ ژدانف، الگوبرداری می‌کرد.

در سال ۱۳۴۸ براساس یکی از قصه‌های **عزاداران بیل** ساعدی فیلمنامه‌ی فیلم **گاو** را نوشت و داریوش مهرجویی از آن فیلمی ساخت که خود یکی از آثار شاخص سینمای نوین ایران و بلکه طلایه‌دار این جنبش است. بدین ترتیب ساعدی از طریق این فیلم و فیلم‌های دیگری چون **دایره‌ی مینا** و **آرامش در حضور دیگران** تأثیر خود را به‌حیطه‌های دیگری از زمینه اصلی خلاقیت‌اش یعنی قصه و تئاتر تعمیم داد.

(۳)

عزاداران بیل اثری اپیزودیک است متشکل از هشت قصه‌ی به‌هم پیوسته اما مستقل. آدم‌ها، فضاها، مکان‌ها، اشیا، حیوانات و مهم‌تر از همه «روح» مشترکی این قصه‌ها را به‌هم پیوند می‌زند و یک تمامیت جغرافیایی ـ ذهنی می‌سازد که محدود به‌حجم این کتاب نیست و می‌تواند در آثار دیگر هرچند با نام‌های متفاوت امتداد یابد و تمامیت باز هم بزرگتری را بسازد که مجموعه آثار ساعدی است. هرچند ساعدی در آخرین قصه‌ی **عزاداران بیل**، با خارج کردن مشدی اسلام، به‌اصطلاح مغز متفکر بیل از دنیای اثر، به‌نوعی آن را «می‌بندد» اما این بستاری یگانه و قطعی نیست. این آدم‌ها با آرزوها، وهم‌ها، هراس‌ها و باورهایشان هم در ذهن ما و هم در آثار دیگر ساعدی امتداد یافته‌اند. آدمی از خود می‌پرسد این مشدی اسلامی که آزرده از بددلی‌ها و بدخواهی‌ها خانه‌ی خود راگل گرفت و گاری و بز سیاه و دلبستگی‌ها و خاطره‌های خود را وانهاد و به‌شهر رفت یکی از خون‌فروشان مفلوک **دایره‌ی مینا** نیست که در باتلاق شهر مخوف گرفتار آمد؛ باتلاقی که رمضانِ قصه‌ی اول و حسنی و ریحان، عشاق قصه‌ی سوم، زهرا دختر میرابراهیم و عاشق‌اش آقامیرنصیر را به‌کام خود کشیده است؟ شهری با مردمانی دشمنخو، با بیمارستان‌هایی قحطی‌زده با دالان‌های تودرتو و تاریک و مرگ‌آور. هرچند بیل و همه‌ی آدم‌هایش نیز چندان مهربان و پذیرنده نیستند و بسی تنگ‌نظرتر و بخیل‌تر از پاپاخ، سگ بیل، هستند (قصه‌ی پنجم) اما شهر مغاک وحشتناکی است که هر بیگانه‌ای که گزارش به‌آن بیفتد، بخصوص اگر زخمی و آسیب‌پذیر هم باشد، دیگر باید دست از هرامیدی شسته باشد. هول و هراس، حس تهدید و تعقیب همه جا سایه‌گستر است ـ در بیل نیز ـ اما دست کم در آنجا پناه امنی هست، همسایه‌ای هست، همچراغی هست، هویتی هست.

این «بازگشت به‌روستا» البته نه تصادفی است و نه مایه‌ی شگفتی باید باشد، و نه تناقض‌آمیز باید جلوه کند. شخصی در تعریف ادبیات فانتاستیک (که به‌گمان من **عزاداران بیل** به‌این ژانر تعلق دارد) برهمپوشی بین امر رمانتیک و امر فانتاستیک تأکید می‌کند، یعنی برجنبه‌هایی از تجربه که از قلمرو انسانی فراتر رفته، به‌قلمرو فوق طبیعی «کابوس‌های خرافی انسان معمولی» می‌رسد.[1] هرچند روستای ساعدی جغرافیای وهمناکی است، آکنده از خوف و هراس. این جغرافیا با چند تصویر ساده و انتزاعی: خانه‌های کوتاه، سوراخ‌هایی بردیوار یا سقف خانه برای رفت و آمد یا ارتباط با دیگران، یک بید، یک استخر، یک سنگ مرده شوری، صداهای مرموز، تاریکی، مهتاب... . شمعی که در «نبی آقا» سوسو می‌زند، زوزه‌ای که از دور شنیده می‌شود، ماهی که از پارگی ابرها

بیرون می‌آید، صدای پاهایی که به‌بیل دور و نزدیک می‌شوند، دره‌ای غرق در تاریکی، سایه‌های فانوس‌ها بردیوارها، دخمه‌ها و دالان‌ها، آتش چپقی در تاریکی ساخته می‌شود. برخی از این تصاویر از همان نخستین اپیزود و در همان سطرها و پاراگراف‌های آغازین خود را برفضای قصه تحمیل می‌کنند: کدخدا که از خانه آمد بیرون، پاپاخ، سگ اربابی از روی دیوار باغ شروع کرد به‌وق وق و پرید توی کوچه. سگ‌های دیگر که روی بام‌های کوتاه بیل خوابیده بودند سرشان را بلند کردند و خرناسیه کشیدند و کدخدا را دیدند که با هیکل دراز توی مهتاب راه می‌رود؛ سرهاشان را گذاشته روپاهاشان و دوباره خوابیدند.

کدخدا ایستاد و گوش داد؛ صدای زنگوله از بیرون ده شنیده می‌شد. صدای خفته و مضطربی که دور می‌شد و دور ده چرخ می‌زد. پنجره‌ها همه تاریک بود؛ بیل‌ها خوابیده بودند؛ آنهایی که بیدار بودند نشسته بودند توی تاریکی و مهتاب را تماشا می‌کردند.

پاپاخ آمد و ایستاد کنار کدخدا و بو کشید. کدخدا ایستاده بود و گوش می‌داد؛ صدای زنگوله دور شد. کدخدا آمد طرف استخر و پاپاخ هم به‌دنبالش. کنار استخر که رسیدند پنجره‌های کوچکی باز شد، کله‌ی مردی آمد بیرون.

کله توی تاریکی جنبید و گفت: «نصفه شبه، کجا می‌خوای بری؟»

کدخدا ایستاد. پاپاخ ایستاد. هردو کله را نگاه کردند.

کدخدا گفت: «حال ننه رمضان خرابه، می‌برمش شهر.»

پنجره‌ی دیگری باز شد. کله‌ی مرد دیگری آمد بیرون و گفت: «عصر که حالش خوب بود، مگه نه؟»

به‌این ترتیب ما وارد دنیای بیل می‌شویم. مولفه‌هایی که در همین چند خط به‌ایجاد فضای وهمناک و فوق‌طبیعی کمک کرده‌اند در سراسر کتاب، چه آشکار چه پنهان، حضور دارند و درواقع می‌توان گفت که عامل پیونددهنده‌ی اپیزودها و ایجاد یک کلیت قصوی هستند. برخی از این مولفه‌ها را که اتفاقاً چندتایی از آنها در همین تکه‌ی نقل شده حضور دارند، مرور می‌کنیم: ۱) حضور حیوان‌ها با حالت انسانی [Personified] در اینجا بیش‌تر حالت رفتار و بخصوص نگاه این حیوانات مورد نظر است تا شکل و شمایل انسانی یا نیمه‌انسانی آن‌ها (عنصری که در ادبیات فانتاستیک بسیار برجسته است: گرگ‌های انسان‌نما، پریان نیم‌ماهی نیم‌انسان،...) با توجه به‌اینکه ساعدی در پرداخت کاراکترهای عزاداران بیل از توصیف ویژگی‌های جسمانی آن‌ها پرهیز کرده و درواقع از آن‌ها جسمانیت‌زدایی کرده، می‌توان گفت که حیوان‌های این کتاب انسان‌هایی هستند فاقد قدرت تکلم. حضور این حیوان‌های شبه انسان در کنار انسان‌های شبه حیوان (مشدی حسن در قصه‌ی چهارم، موسرخه در قصه‌ی هفتم) به‌ساخته شدن دنیایی فوق طبیعی و شگرف کمک می‌کند. در این تکه‌ی نقل شده پاپاخ نخستین موجودی است که هیکل دراز کدخدا را می‌بیند که توی مهتاب راه می‌رود. «دوربین» در چشم پاپاخ است و او در مقام موجودی ذی‌شعور تفاوت هیکل کدخدا را با هیکل‌های دیگر تشخیص داده است. به‌این ترکیب‌بندی هم دقت کنیم: کدخدا ایستاد. پاپاخ ایستاد. هردو، کله را نگاه کردند. تأکید یکسان به‌کنش‌هایی که از کدخدا و پاپاخ سر می‌زند آن‌ها را واجد اهمیتی یکسان می‌سازد. به‌علاوه، در حالی که اغلب، انسان‌ها نخست بدون نام ظاهر می‌شوند و بعد صاحب نام می‌شوند (پشر مشدی صفر ← جعفر، دختر میرابراهیم ← زهرا، پیرزن ← ننه فاطمه، پسر آقا ← آقا میرنصیر) این سگ از همان ابتدا با نام مستقل خوانده می‌شود. جالب اینکه این پاپاخ از جنبه‌ی صفات نیکی که معمولاً انسان‌ها به‌خود نسبت می‌دهند (مثل نوعدوستی، بلندنظری، پذیرفتاری) در مرتبتی بالاتر از انسان‌ها قرار می‌گیرد. پاپاخ مهربان است، حساس است، می‌ترسد، مضطرب می‌شود، گیج و منگ می‌شود. ویژگی‌های انسانی در سگ قصه‌ی پنجم که از خاتون‌آباد به‌دنبال عباس به‌بیل می‌آید، برجستگی خاصی پیدا کرده است. چشم‌های مهربانی دارد که وقتی برمی‌گردد و به‌پشت سر، به‌خاتون‌آباد نگاه می‌کند حکایت‌ها دارد از ناسپاسی و بی‌رحمی انسان‌ها. بزودی صاحب لقبی می‌شود («خاتون‌آبادی» که معمولاً به‌انسان‌ها داده می‌شود (پوروسی‌ها، سیدآبادی‌ها...) و سرانجام کشته شدنش به‌دست انسان جنایتی فجیع جلوه می‌کند.

۲) حضور صداهای مرموز و مبهم، از جمله صدای زنگوله، «صدای خفه و مضطربی که دور می‌شد و نزدیک می‌شد و دور ده می‌چرخید»، صدایی که دلالت برحضور یا عبور موجوداتی مرموز و نامریی دارد و در باورهای عامه به‌اجنه نسبت داده می‌شود. اطلاق صفت‌های «خفه» و «مضطرب» به‌آن، شومی و وهمناکی آن را تشدید می‌کند. این صدا را چنانچه دیدیم کدخدا می‌شنود، بعد راوی می‌شنود، بعد ننه رمضان و اسلام هم می‌شنوند و حتی اسلام به‌تصور اینکه عباس زنگوله را به‌زیرگاری بسته، در جست و جوی آن به‌هرگوشه دست می‌مالد و دکتر که گوشی را روی سینه‌ی ننه رمضان گذاشته و قلب او را معاینه می‌کند آن را می‌شنود «صدای زنگوله‌ای که آرام آرام دور می‌شود و... در انتهای بیابان خاموش می‌شود.» اما در عزاداران بیل هرگز خاموش نخواهد شد، در شهر، در بیابان، در بیل، در خاتون‌آباد، همه جا شنیده خواهد شد. صداهای مرموز دیگری مثل صدای نوحه، صدای گریه، صدای دور اذان، زوزه‌ی سگ‌ها، و صدای «غل غل صدها دیگ آش روی اجاق‌ها» بدفعات و بدون اینکه منبع مشخص داشته

باشند به‌گوش خواهند رسید. در واقع صدا در عزاداران بیل نقش اصلی را در فضاسازی دارد.

۳) پدید و ناپدید شدن آدم‌ها (و اغلب کله‌ی آدم‌ها) از سوراخ‌های روی دیوارها، سوراخ وسط پشت‌بام‌ها، تل هیزم‌ها، دریچه‌ها، دیوارها...: کله‌هایی از سوراخ‌ها بیرون می‌آیند، توی تاریکی می‌جنبند، چیزی می‌گویند و بعد در سوراخ فرو می‌روند. دستی از گودالی می‌آید بیرون و پهن می‌شود جلو عبداله و اسلام. اسلام یک مشت شله می‌گذارد کف دست. دست می‌رود توی گودال و چند تا موش می‌آیند بیرون. زن‌ها از پشت دیوارها سرک می‌کشند، گوش می‌خوابانند به‌صدای مردها بعد پشت دیوار ناپدید می‌شوند. موسرخه از پشت تل هیزم‌ها ظاهر می‌شود، چیزی می‌گوید، خنده‌ای سر می‌دهد و ناپدید می‌شود. این نوع فضاسازی بخصوص وقتی که با حضور عناصری چون مهتاب، سایه‌های افتاده بردیوارها، تاریکی، ماهِ بادکرده و کبود، ماهی که از پارگی ابرها بیرون می‌آید، پاهایی که نور فانوس آن‌ها را مریی ساخته، پوروسی‌هایی که «مثل سایه میان و مثل سایه برمی‌گردن» عَلَم‌هایی که از درز پنجره دیده می‌شوند، دست‌های فلزی روی علم‌ها، همهمه‌ها و باد حال و هوای اکسپرسیونیستی ایجاد کرده که دنیای عزاداران بیل را به‌کابوس و وهم شبیه می‌کند، و نکته‌ی مهم‌تر استفاده از عناصر بصری و صوتی بومی و آشنا برای ساختن این دنیای ناآشناست.

۴) تکرار کنش‌ها با جزئی واریاسیون، به‌طوری که زمان از حالت خطی که از ویژگی‌های زندگی واقعی است خارج می‌شود و حالت دایره‌ای به‌خود می‌گیرد. برای توضیح این شگرد پیچیده، ناچار خطر طولانی شدن را به‌جان می‌خریم و بندهای ۱۳ و ۱۴ از قصه‌ی چهارم (قصه‌ای که بعدها مبنای فیلم گاو شد) را می‌آوریم بدون اینکه نیازی به‌تأکید برکنش‌ها و تصاویر تکرارشونده باشد:

۱۳

آفتاب که زد، اسلام با گاری یونجه از پشت باغ اربابی پیدا شد و آمد کنار استخر. خواهر عباس نشسته بود کنار سنگ سیاه مرده‌شوری و ظرف می‌شست. باد به‌آرامی می‌آمد و برگ‌های یونجه را تکان تکان می‌داد. اسلام، سطل را از زیر گاری درآورد و از آب استخر پر کرد و گرفت جلو دهان اسب. اسب شروع کرد به‌خوردن آب. بز سیاه اسلام سرش را از پنجره آورد بیرون و نگاهی کرد و دوباره رفت تو. اسلام سطل را آویزان کرد زیر گاری، بعد رفت بالای چرخ و یک بغل یونجه‌ی تازه را که پیچیده بود توی گونی، برداشت و آمد پائین. از کوچه‌ی اول رد شد و رسید به‌خانه‌ی مشدی حسن. زن مشدی حسن نشسته بود روی بام طویله و صورتش را پوشانده به‌خواب رفته بود.

اسلام دریچه‌ی طویله را کنار زد و یونجه‌ها را ریخت تو و برگشت. صدای سرفه‌های مشدی بابا که تازه از خواب بیدار شده بود از دور شنیده می‌شد.

۱۴

غروب شد. اسلام با گاری خالی از پشت باغ اربابی پیدا شد و آمد کنار استخر. زن‌ها نشسته بودند رو به‌روی خانه‌ی باباعلی و پسر مشدی صفر با چوب بزرگی داشت لاشه‌ی مرغی را از استخر بیرون می‌کشید. اسلام گاری را برد جلو خانه‌اش. بز سیاه آمد بیرون و اسلام را و بعد گاری را نگاه کرد و رفت پیش اسب و اسب سرش را آورد پائین و چشم‌هایش را بست. اسلام سطل خالی را از چنگال زیر گاری درآورد و رفت لبه‌ی استخر، سطل را پر کرد. از کوچه‌ی اول رد شد و رسید به خانه‌ی مشدی حسن. زن مشدی حسن نشسته بود پشت‌بام طویله. صورتش را پوشانده به‌خواب رفته بود.

اسلام در طویله راکنار زد و رفت تو. باد آرام و سردی می‌آمد و ناله‌ی گاو خسته‌ای را با خود می‌آورد.

۵) سرایت اوهام و تصورات کاراکتر به‌ذهن راوی. در همه‌ی اپیزودها یک راوی بی‌طرف هست که به‌ظاهر در بیرون و برفراز دنیای قصه ایستاده و وقایع را روایت می‌کند. اما... در قصه‌ی چهارم گاو مشدی حسن می‌میرد و او از شدت علاقه به‌گاو و ناتوان از پذیرش واقعیت مرگ او (که ساعدی آن را در پارگراف‌های بند ۵ ـ ص ۱۲۴ ـ به‌موجزترین و ظریف‌ترین شکل بیان می‌کند) در خیال خود تبدیل به‌گاو می‌شود. سر در آخُر فرو می‌برد، ماغ می‌کشد، لگد می‌زند، علف می‌خورد... و در برابر اصرار دیگران بر اینکه گاو فرار کرده یا مرده است می‌گوید که خود او گاو مشدی حسن است. سرانجام سه نفر از بیلی‌ها: اسلام، کدخدا، جبار، تصمیم می‌گیرند او را برای معالجه به‌شهر ببرند. تا اینجا این مشدی حسن بود که خود را گاو می‌دانست یا می‌دید؛ توهمی که می‌تواند توجیه روان‌شناسی نیز داشته باشد. اما لحظه‌ای می‌رسد که راوی بی‌طرف قصه که نه نشانه‌ای از علاقه به‌گاو بروز داده بود و نه هیچ عارضه‌ای از هرنوع به‌هم ریختگی روانی، نیز مشدی حسن را در هیئت یک گاو می‌بیند: ته دره، توی تاریکی، سه مرد که گاو را طناب‌پیچ کرده بودند، کشان کشان می‌بردند به‌طرف جاده. یکی از مردها جلوتر می‌رفت و طناب را می‌کشید. دو مرد دیگر هلش می‌دادند. گاو با جثه‌ی کوچکش مقاومت می‌کرد و مردها را خسته می‌کرد. سه مرد پوروسی کارد به‌کمر از قله‌ی کوهی خم شده بودند و آن‌ها را تماشا می‌کردند.

به‌این ترتیب توهم به‌سوی واقعیت حرکت می‌کند و واقعیت به‌سوی توهم، و از تلاقی اینها جهان شگرف قصه‌ها ساخته می‌شود، جهانی که بین طبیعی و فوق‌طبیعی در نوسان است، جهانی که در آن شگفتی هست اما وقوف براین شگفتی نیز هست.

(۴)

حاصل عمر کوتاه ساعدی ۳۲ قصه و

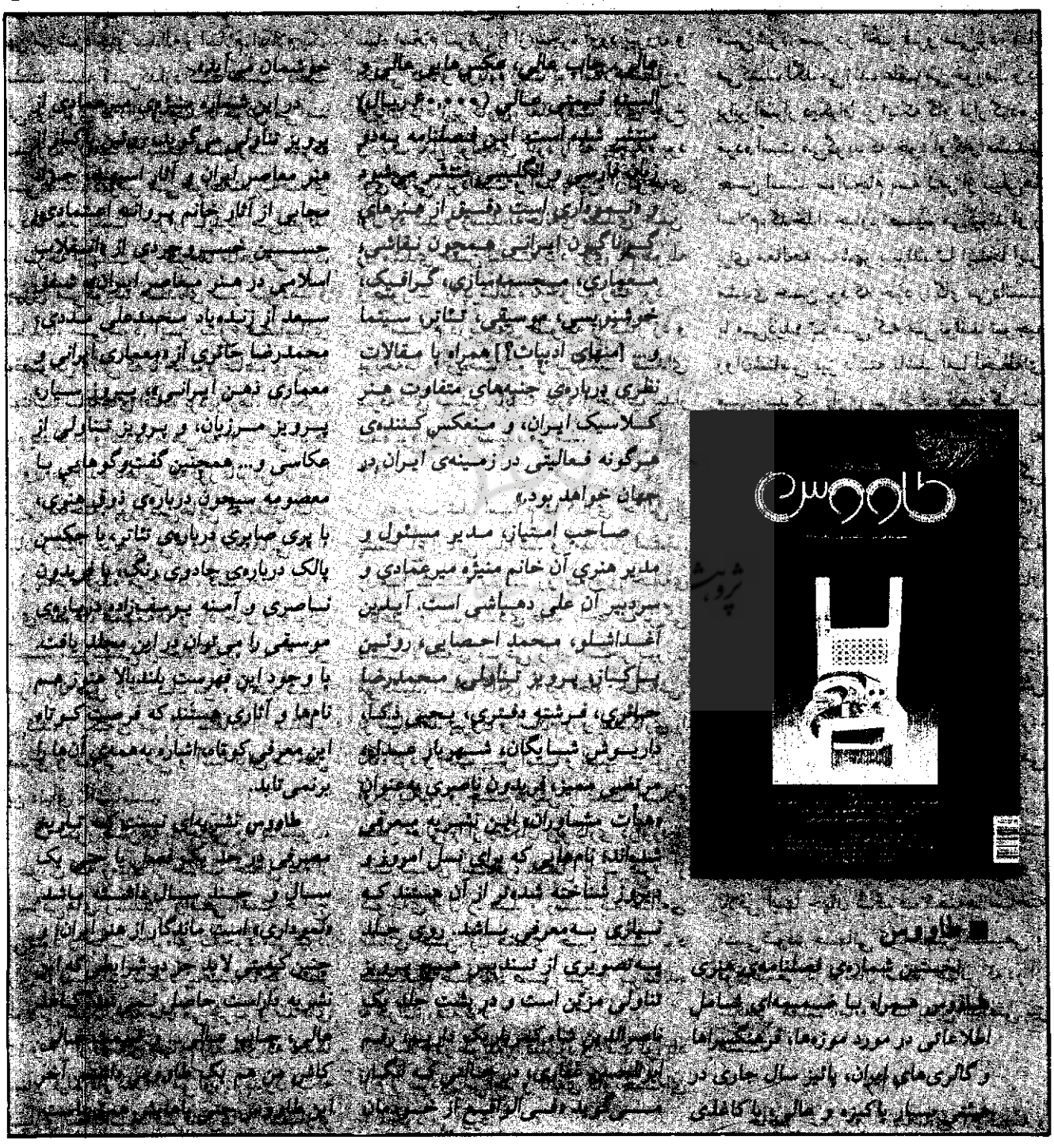
قصه‌ی پیوسته، ۷ رمان، ۹ فیلمنامه، ۳۵ نمایشنامه، یک مجموعه‌ی لال‌بازی، ۴ قصه‌ی کودکان، ۳ ترجمه و ۵ تک‌نگاری بود. اگر مرگ او را از ما نمی‌گرفت...

۱. این گفته از توبین سیبرز است. برای آگاهی بیش‌تر از تعریف او و دیگران و مهم‌تر از همه تودوروف رجوع کنید به‌کتاب زیر

Neil Cornwell, The literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism Harvester & Wheatsheaf, 1990.

تودوروف لازمه‌ی تحقق فانتاستیک را برآورده شدن سه شرط می‌داند: ۱) متن باید خواننده را وادارد که دنیای کاراکترها را به‌مثابه‌ی دنیای آدم‌های زنده به‌حساب آورد، و او را بین توضیح طبیعی و فوق‌طبیعی رویدادها به‌تردید افکند؛ ۲) این تردید همچنین می‌تواند توسط یک کاراکتر نیز تجربه شود... و در عین حالی که این تردید بازنمایی می‌شود تبدیل می‌شود به‌یکی از مضامین اثر؛ و ۳) خواننده باید در برخورد با متن منش خاصی اتخاذ کند: او از تأویل‌های تمثیلی و «شاعرانه» دوری خواهد کرد. نخستین و سومین شرط در عمل ژانر را می‌سازند؛ دومی ممکن است برآورده نشود. شناسنامه‌ی کتاب مهم تودوروف درباره‌ی فانتاستیک از این قرار است:

Todorov, Tzevetan 1973. **The Fanstic: A Structural approach to a literary genre,** trans. Richard Howards (Case Western Reserve, Cleveland and London).



■ طاووس

نخستین شماره‌ی فصلنامه‌ی هنری طاووس همراه با ضمیمه‌ای شامل اطلاعاتی در مورد موزه‌ها، فرهنگسراها و گالری‌های ایران، پانزده سال جاری در بخشی بسیار پاکیزه و عالی و با کاغذی