از آن «سالهای سرد» تا «روزی که خورشید، سوخت»

● فرشید حسامی

یادداشتی بر سه کتاب چاپ شده از فیروز زنوزی جلالی

سالها پیش وقتی که نوجوانی بودم، *فیروز زنوزی جلالی* در ذهن من، در شمار بهترین نویسندگان کشورم بود. به یاد دارم که وقتی قصه ای از او در روزنامه ها ـ به ویژه صفحهٔ ادب و هنر «کیهان» ـ چاپ می شد، چه با ولع از همهٔ نوشته های دیگر می گذشتم و ابتدا به آنی، قصهٔ او را می خواندم. از پس آن سالها اکنون که از آستانهٔ نوجوانی گذشته ام و در این مدت کتابهای بیشتری خوانده ام و آگاهیهای بیشتری یافته ام، مسرت بخش بود که «ادبیات داستانی» نقد کتابهای *زنوزی* را به من بسپارد؛ رجوعی دوباره به آن قصه های زیبا.

... و سرانجام که دست به قلم بردم، تیتری که بر این یادداشت نهادم، عنوان تند و تیز «بی دقت و سهل انگار» را بر صدر داشت؛ هرچند همان خاطرهٔ خوش پیشین بر تصمیم غالب شد و عنوان کنونی را بر آن نهاد.

«سالهای سرد»، «خاك و خاکستر» و «روزی که خورشید سوخت» عنوانهای سه مجموعه از قصه های *زنوزی جلالی* اند که به ترتیب در سالهای ۶۸، ۶۹ و ۷۰ از سوی انتشارات «حوزهٔ هنری» چاپ شده اند.

زنوزی جلالی به ویژه در مجموعهٔ نخست، همچون راننده ای است که تا حدودی با اصول و علائم راهنمایی و رانندگی آشنایی دارد اما در عمل، هنوز دست به فرمان چشمگیری ندارد. از این گذشته، گاه پدال کلاچ را زود رها می کند و ماشین در آستانهٔ خاموشی قرار می گیرد. دنده را یا خیلی دیر عوض می کند و یا خیلی زود، گاهی نیازی به تعویض دنده نیست ولی او ناآگاهانه دنده عوض می کند. بعضی مواقع اگرچه روشنایی روز همه چیز را نشان می دهد، چراغهای جلو را هم روشن می کند! برخی زمانها همهٔ حواسش به جلوست و از بغل و پشت سر غافل؛ به این طرف و آن طرف متمایل می شود و در این حین به سبب تغییر مسیر ناگهانی به ماشین خوانندگان می زند و می رود! و خواننده می ماند و ماشین ذهنش که بر بدنهٔ آن خشی یا ریختگی رنگی به یادگار مانده. بعضی اوقات به سبب عدم تسلط، یک چرخ ماشین قصه را در شانهٔ خاکی می اندازد ـ و حتی در قصهٔ «زمین از هم می پاشد» کاملاً از راه اصلی منحرف و خارج می شود ـ و ... به هر روی، همهٔ اینها مسافران را به جای دقت در مناظری که راننده از کنار آنها می گذرد و لذت بردن از مکاشفه ای که در این مناظر داشته اند، متوجه خود او و تازه کاری و حرکات ناشیانه اش می کند.

□

«لک لکها» نخستین قصه از مجموعهٔ «سالهای سرد» با عنوانی که در جهت انتقال مضمون انتخاب شده و مناسب آن است، حکایت دو برادر است: رجب، برادر شهرستانی، به قدری ساده است که تا اندازه ای هم ساده لوح می نماید. به عکس او *رستم*، سودجو، طعنه زن و منت گذار است.

«نوشته بودی وضعت از لحاظ مادی چندان خوب نیست و برای همین، لک لکها را روانه کرده ای، والله اگر از من می پرسی، می خواهم بگویم چشمم آب نمی خورد که پول اینها دردی را دوا کند. چون فلان قدر هزینه کردی [= کرده ای] و آنها را فرستادی [= فرستاده ای] و حتماً فلان قدر هم من باید هزینهٔ رفت و آمد کنم و بعد هم هزینه حواله پول برای شما ... ولی از یک جهت بدك نشد. چون باید هر روز آب و دانه می خریدی و جلویشان می گذاشتی، که حالا از آن معاف شده ای و لااقل با پول آنها، پس از چند ماهی می توانی چالهٔ کوچکی از زندگی ات را پر کنی!»/صص ۹ و ۱۰.

او در هرکاری به «بده و بستان» نظر دارد:

«بابت عیادت و بستری کردن *اکبر* هم منتی نمی گذارم ... ما وظیفهٔ مان را انجام می دهیم، همان طور که سال گذشته، شما حسین ما را ... تر و خشک کردید»/ص ۱۰.

شخصیتها، ساده و تک بعدی اند. و در این قصه نامه نگاری فردی ساکن روستا با برادر ساکن تهران تنوعی و تفاوتی چندان ندارد. شیوهٔ نگارش هر دو، یگانه است و نمی توان با برداشتن اسامی نویسندگانشان، قلم و سبک یکی را از دیگری باز شناخت. اما یکی دو طنز قصه، در کار، خوش نشسته اند (شلوار *اکبر*، و ازدحام مردم و دخالت ارتش در ماجرای فرار لک لکها).

در «عروسک پنبه ای»، *رسولی* نامی می خواهد در مقابل مشهدی خود را از تک و تا نیندازد و از این رو تصمیم می گیرد که به جای گذر از جادهٔ اصلی، از راه کویر به روستا بازگردد. او در کویر گم می شود و سر آخر زیر تپه ای از شن و ماسه دفن

می شود. مرگ او، مرگ آنهاست که خود را بازیچه و ملعبهٔ تصمیمی پوچ می کنند. کویری که رسولی در آن گام گذاشته نشانگر همان ذهن خشک و بی حاصل و تمنای پوچ اوست؛ ذهنی که چون کویر هیچ فایده ای به دیگران نمی رساند. به عبارت دیگر، این خشکی و بی ثمری و افکار پوچ اوست که وی را در خود دفن می کند.

بهره گیری نویسنده از قابلیت کلمات و ارزش واژگان (توان و قدرتی که هر واژه در القای حسی دارد) می توانست قصهٔ او را به قوتی بیش از آنچه هست رساند. اما توجه او به این قابلیت، متأسفانه بسیار کم است. عنوان قصه، خود، یکی از همین قابلیتهاست: «عروسک پنبه ای» اشاره ای ظریف و هنرمندانه به آن ملعبهٔ توخالی دارد. این قابلیت کلمات را خوانندهٔ آگاه درک می کند. برای نمونه در صفحهٔ ۲۵ نویسنده بی توجه به معنا و مفهوم کلمهٔ «کاذب» پایان قصه را لو می دهد که اگر هول و ولا و کشمکش کما بیش نمایانتر آن نبود، در خواندن ادامهٔ قصه موانعی پیش می آمد. در حالی که همان معنا و مفهوم در صفحهٔ ۳۲ با جملاتی هنرمندانه تر نشان داده شده است، بی آنکه «مستقیماً» پایان آن را لو دهد:

«اگه خورشید بره ... ! نه ... می گیرمش! نمی ذارم بره! می گیرمش! اصلاً با خورشید می رم؛ می رم خونهٔ خورشید. می گیرمش!».

با خورشید رفتن به معنای همقدم شدن و گرفتن آن محال است اما با خورشید رفتن، معنا و مفهوم با [غروب] خورشید [از دنیا] رفتن (مردن) را هم در خود دارد. این همان نثر هنرمندانه و داستانی است که با نثر خبری متفاوت و متمایز می شود.

چنین قابلیتهایی را در جمله هایی دیگر نیز می توان یافت:

«کویر، مثل دریایی، بی انتها بود».

اگرچه منظور نویسنده از این سخن، مقایسهٔ مساحتی دریا و کویر است اما بی توجهی به مفاهیم این دو، ذهن خواننده را گمراه می کند. چرا که دریا در خود زندگی مشهود دیگری را جای داده است و نمی تواند مثل کویر، نابودگر و فناآور باشد.

«سالهای سرد» به مدد توصیفی چشمگیر و دلنشین، تحلیل عاطفهٔ انسانی را در گذر زمان و در تکرار و استمرار آن به تصویر کشیده است:

مردی می میرد و در وصف آگاهانهٔ مراحل بعدی مرگ خود، از زندگی ای که با گذشت زمان از معنویت و احساس تهی و تهی تر می شود، شکوه می کند. «سالهای سرد»، حکایت توصیفی زیبایی است از زمانی هشت صدساله که در آن زندگی، مسلط بر آدمیان است نه آدمیان تسلط یافته بر زندگی. زندگی ای که راوی سر آخر، آرزو می کند «کاش بارانی دوباره می بارید» /ص ۶۱/ بارانی که بار حسی اندوه و معنای طراوت بخشی و شویندگی و پاکی را در خود مستتر دارد. افسوس که چنین بارانی هم توان به خود آوردن انسانهایی را که آرام آرام در زندگی مادی غرق شده اند و دغدغهٔ شان با دغدغهٔ پدرانشان تفاوتها دارد و در هر نسل تفاوتی چشمگیرتر می یابد، نخواهد داشت. انسانهایی که تفنگ چوب پنبه ای را کنار گذاشته اند و آدمک آهنی را برگزیده اند. تمدن به سرعت پیش می رود و انسانها و خواسته ها و عواطفشان را تغییر می دهد. تمدن دوم از راه رسیده است؛ تمدنی که دیگر از کرهٔ خاکی مان گذشته است و با پشت سر گذاشتن کهکشانها، زمین را به گورستانی از اجساد «انسانها» و یادگارهای فراموش شدهٔ پیشینیان تبدیل کرده است. «دریغ از یک قطره اشک بر اجساد زمینیان» /ص ۶۲/.

در این قصه، ضعف عمده و اصلی *زنوزی جلالی* ـ نداشتن نثر و زبان قوی ـ تا حدی بسیار زیاد، پشت توصیف زیبای او پنهان شده و کمتر خواننده را آزار می دهد.

در «کلمهٔ سُربی» زاویهٔ روایت، آمیزه و تلفیقی است از اول شخص و سوم شخص. *مألوف کارگری* که دو سال پیش برای *بزرگ زاده* نامی کار می کرده، از او سیلی می خورد و دو سال آزگار با وجدان و درون خود کلنجار می رود تا قدرتی یابد و بی هراس از حق خود دفاع کند. بهره گیری نویسنده از تیپ به جای شخصیت در این قصه، به درونمایهٔ آن گستردگی و شمولی بیشتر داده است. «کلمهٔ سربی» گذشته از این بهرهٔ مناسب و تلفیق خوب اول شخص و سوم شخص، چشمگیری دیگری ندارد، حتی درونمایهٔ آن نیز ـ همچون قصه ها، نه داستانها ـ رک و راست به خواننده گفته می شود: «هر آدمی باید اول تکلیفش را با خودش یکسره کند» /ص ۷۴/.

«زمین از هم می پاشد» به نوعی «سالهای سرد ۲» به شمار می رود و با این تفاوت که این بار بسیار سطحی و شعاری «گزارش شده» است: در سالهای پس ۲۱۰۰ میلادی سران چند دولت به اصطلاح ابرقدرت یا قدرتمند گردهم آمده اند و تا رسیدن نمایندهٔ دولت سوسیال ـ که اینک پیش از فرا رسیدن سال ۲۰۰۰ فرو پاشیده! ـ در ذمّ سیاستهای خود که سبب از بین رفتن احساسات و عواطف بشریت و دخالت بیش از اندازهٔ علم و رُبات و ... در زندگی انسانی شده است، سخن می گویند. نمایندهٔ سوسیالیستها از راه می رسد و خبر می دهد که دیگر دولتی به نام کاپیتالیست وجود نخواهد داشت اما در همین زمان، از برنامهٔ دفاع متقابل یا انتقام کاپیتالیسم آگاه می شود: دقایقی بعد، بشریت در گرداب برنامهٔ تسلیحاتی هسته ای نابود خواهد شد.

«زمین از هم می پاشد» یک سخنرانی تخیلی مانند طولانی است که به جای یک تن، چند تن پشت میز خطابه رفته اند. درونمایه ای که در «سالهای سرد» به آن زیبایی توصیف شده بود، اینجا به قدری صریح و مستقیم و یک لایه و شعاری بیان شده که خواننده را دلزده می کند.

«تمشک وحشی» تلفیقی از زاویه دید شخصی و ذهنی است و درونمایه ای در زمینهٔ جنگ را دستمایه کار دارد: دفاع جوانمردان ایرانی در مقابل دشمنانی که پای به خاک کشورمان گذاشته اند؛ جوانمردانی که اگر دستی برای برداشتن تفنگ نداشته باشند، دهانی برای جمع کردن تنفّر خود در شکل آب آن

و پاشیدنش به صورت دشمن دارند. عنوان داستان چندان مناسب نیست و بخشی که به یادآوری دوران مدرسه می پردازد، به رغم جملهٔ کارآمدش (آمده بودند تا صمیمیت آینده را از هم اکنون در رگهایشان تزریق کنند/ص۱۰۳/) که تضادی هنرمندانه را با ماجرای داستان نشان می دهد ـ صمیمیتی که در آینده، به نفرت و جنگ رسیده ـ طولانی و زائد است.

در «تنور» نیز ـ مثل «کلمهٔ سربی» ـ خشم فرو خوردهٔ *سیه مراد* ـ مثل *مألوف* ـ پس از دوسال انتظار، طغیان می کند و *فرید* ـ مثل *بزرگ زاده* ـ تقاص ظلم خود را می بیند.

در «اسکاد روی ماز ۵۴۳» جنگ شهرها دستمایهٔ کار قرار گرفته است تا بی رحمی دشمن عراقی که به مردم عادی پشت جبهه هم رحم نمی کند، نشان داده شود. مزدوران عراقی یک موشک اسکاد روسی را به سوی تهران شلیک می کنند و در این هنگام، نویسنده، همراه با شخصیت پردازی تک بعد و ساده ای، گوشه هایی از زندگی چند تن از این مردم را ـ که همگی آدمهایی خوب و انساندوست هستند ـ بیان می کند.

هر دو قصه ای که در این مجموعه، به مضمون جنگ پرداخته اند (به ویژه اسکاد روی ماز ۵۴۳) تبلیغی، شعاری و ساده انگارانه تر از آنند که دفاعی در عرصهٔ هنر به شمار روند.

«خاك و خاکستر» دومین مجموعه از قصه های *زنوزی جلالی*، با «شکلات» آغاز می شود. در این قصه، او دست به تجربه ای رمانتیک می زند. دختر بچه ای از خانواده ای مستضعف در کنار یک دختربچه از خاندانی پولدار مقایسه می شود. عروسک روی شکلات *رُزا* در نگاه *ریحانه* زرق و برقی است که در زندگی پولدارها خودنمایی می کند. *ریحانه* مغموم از این نمود آزاردهنده سرانجام به شکلاتی همانند شکلات *رزا* دست می یابد اما هنگامی که می خواهد نشان دهد «من هم ازاون شکلاتا دارم، به همون قشنگی.» *رزا* شکلاتی به دست می گیرد که آنچه *ریحانه* اکنون به آن رسیده، در مقابلش بی ارزش است.

«مادر گفت: حیف که بهار خیلی دیر به شهر ما می آد ... دلم هوای شهرمون رو کرده ... بابا گفت: الآنه اونجا، تا دلت بخواد، رو زمین، برفه و برف ...»/ص۱۷/.

و چنین می نماید که افراد مستضعف هرچه تلاش کنند تا به چیزی برسند، پولدارها زودتر از آنها به آن دست یافته اند. زبان گزارشی، شگرد (تکنیک) ضعیف، نگارش غلط کلمات، پرداختی سطحی و درگیر شده با احساسات، ایمپلا ایمپلا کردن پدری که موتور گازی هم باید برای او ارابهٔ سلطان باشد، تغییرهای پیاپی زمان قصه از گذشته به حال و بالعکس، صدمات بسیاری به این قصهٔ زنوزی زده است.

در «خاك و خاکستر»، *جمشید نفیسی* که همراه با خانواده اش به انگلستان مهاجرت کرده، در نامه ای به شوهر خواهرش ـ *ناصر یگانه* ـ او را تهدید می کند که اگر خود نمی خواهد، دست کم خواهرش *فرشته* را رها کند تا به مهد «تمدن و آزادی» برود. *ناصر*، *فرشته* همسرش را با هواپیما روانهٔ دیار فرنگ می کند اما *فرشته* به سبب اصابت موشک آمریکاییها کشته می شود و نمودی از تمدن غربیها فراروی خواننده نهاده می شود. ژیلا و کتی دختر و همسر جمشید در فساد غرق می شوند و جمشید پیش از خودکشی در نامه ای تعلق *ناصر* را به فرهنگ و خاك کشورش می ستاید و از سراب تمدن و انحطاط آزادی در غرب می گوید.

به ویژه در اولین نامه، «معلوم نیست [جمشید نفیسی] نامه را، برای دوستش می نویسد ـ چون رازش را می گوید: ماجرای کتی و ژیلا خانم را، و آن دون ژون منصوب [= منسوب] به جدش ... جورج را ـ و یا به دشمنش، چون همهٔ اعتقادات او را به تمسخر، استهزاء، و هتاکی می گیرد»/ص۲۹/.

اینکه نویسنده خود به ضعف قصهٔ نامه نگارانه اش اشاره کند دلیل موجهی در انصراف خواننده از این ضعف او نیست بلکه وی باید طرحی دیگر می ریخت تا چنین نقصی در کار نباشد. معلوم است که نویسنده عمداً جمشید را وامی دارد رازش را برای *ناصر* ـ که مخالف دیدگاه اوست ـ برملا کند تا بدین گونه بهانه ای دست *ناصر* ـ شخصیت خوب قصه ـ افتد برای گرفتن نتیجه ای که نویسنده در نظر داشته!

«تلواسه» روایت سرگردانی مردی به نام *زیاری* است که اختلاف او با زنش، وی را از توجه بیشتر به مادرش باز داشته است. خوابی فکر *زیاری* را معطوف به مادر می کند و در تشویشی که جنگ شهرها به آن نمودی چشمگیر داده، به سوی مادر می شتابد:

«ـ خدایا پیره زن نمرده باشه؟ ... هرچی می خواد بشه ... می برمش پیش خودم، اصلاً اونم [همسر مرد] خواست بمونه، نخواست بره ... آره بره خونهٔ باباش، بقیهٔ عمرمو با مادر و بچه ها سر می کنم»/ص۵۶/.

مرد در فضایی امیدوارانه تر از برخی قصه های دیگر *زنوزی* از سلامت مادر مطمئن می شود و او را در آغوش می گیرد.

در «ساعت لعنتی» نویسنده با فاصله گرفتن از «قصه» گویی و نزدیک شدن به «داستان»نویسی به ویژه همراه با تصویرهای تمثیلی ابتدای آن قوت بیشتری به کار خود می دهد. آقای *ساکت* سه سال است که رأس ساعت چهار به مدت نیم ساعت در گیر

دردی طاقت فرسا می شود. او در پی جست وجویی دریافته که پزشکی حاذق می تواند دردش را درمان کند. هنگامی که می خواهد به پزشک تلفن کند تا نشانی او را بگیرد مردی مرموز درون اتاقک تلفن می رود و تا واپسین لحظات مانده تا ساعت چهار، از آن خارج نمی شود. مرد مرموز در پی اعتراض ساکت سیلی محکمی به گونه اش می زند و هنگامی که ساعت چهار فرامی رسد از آن درد همیشگی نشانی نیست.

تصادفی یا حساب شده، *زنوزی جلالی* این بار رُک گویی قصه ها را کنار می گذارد و کلیدهایی را در نوشتهٔ خود می گنجاند تا خواننده به یاری آنها، قفلها را کشف کند و به باطن داستان راه یابد و از مکاشفهٔ تصویرها لذت ببرد. می توان با تعبیر و برداشتی که قفلهای باز شده توسط این کلیدها در ذهن ایجاد می کنند به درونمایهٔ اثر رسید. این کلیدها همان تمثیلها، تصویرها، و واژه های دلالتگر (چند دلالتی و القاگر) هستند که برخی از آنها عبارتنداز: نام اثر، نام شخصیت اصلی، عتیقه فروش، ساعت خوابیده و بی حرکت، کارمند ثبت احوال، شباهت به *راسکولنیکف* (شخصیت رمان «جنایت و مکافات *داستایفسکی*)، نیروی غیرمادی، اعتقاد به اصول ملموس و معیارهای عینی و علمی، حرکت پاندول ساعت، برگهای زرد، حفاظ چوبی، دربستهٔ مغازه و اتاقی که روزنه هایش گرفته شده، باران، سگ نزار و پسرك شیطان، دو قطب مرموز در درون «ساکت» کیوسک تلفن، مردی که در کیوسک است، دکتر یا پزشک حاذق.

این کلیدها، تعبیرها و یا برداشتهایی را به ذهن القا می کنند که برخی از آنها چنینند: ساعت (زمان)، ساکت (آرامش، در اینجا ناشی از ترس)، عتیقه فروش (کهنگی)، ساعت بی حرکت (توقف زمان)، ثبت احوال (هویت)، حرکت پاندول ساعت (استمرار و یکنواختی)، برگهای زرد (دلمردگی)، در بستهٔ مغازه و اتاقی که همهٔ روزنه هایش گرفته شده (عدم برقراری ارتباط)، باران (تطهیر و پاکی)، سگ نزار و پسرك شیطان (دو نگاه متضاد: مغرور و تسلیم؛ یا به عبارتی مقایسه ای جالب از درد- پسرك شیطان- و مرد- سگ درمانده)، تلفن (وسیلهٔ برقراری ارتباط) و ... چون اینها.

اما به رغم تلاش پسندیده و کار نیکوی نویسنده، در هر «داستان» افزون بر کلیدهای گونه گون باید شاه کلیدی نیز در اختیار خواننده گذاشته شود تا با ربط دادن کلیدها، تعابیر، برداشتها، تمثیلها، کنایات و ... تفسیر آنها، قفل نهایی باطن داستان را برای خواننده باز کند و او را بر اصل و هدف متمرکز گرداند. شاه کلیدی که متأسفانه در این داستان مفقود است و نتیجهٔ اصلی و هدف نهایی یا به عبارتی دیگر مضمون مرکزی را نشان نمی دهد. مرد سیلی زننده کیست؟ آیا یکی از آن قطبهای مرموز درون ساکت است؟ همان نیروی غیرمادی است که عتیقه فروش از آن سخن می گوید یا به واسطهٔ سیلی ملموسش، نمادی از اصول ملموس و عینی و علمی است که ساکت از آن حرف می زند؟

«شما آدم معتقدی هستید؟»

- معتقد به چه چیز؟

- به نیروهای غیر مادی! ...

- من به اصول اعتقاد دارم ... اصول ملموس. من همیشه سعی می کنم با معیارهای عینی و علمی اعتقادات خودم را بسازم» /ص ۶۲/.

آیا برای رسیدن به مضمون اصلی باید بر این جمله تمرکز کرد: «فکر نمی کنید که شما باید درسی بگیرید؟ ...» /ص ۶۳/ یا بر این جمله: «نمی گذارم، هیچ چیزی در من استمرار پیدا کند». یا بر یکنواختی و هماهنگی حواس او با نظم طبیعت؟ /ص ۶۶/. درس گرفتن از سیلی خوردن، نقطهٔ مرکزی است یا عادت و استمرار و زمان، و یا عدم هماهنگی مرد و طبیعت؟ عبارت «به زانو درآمد» /ص ۷۰/ عمداً انتخاب شده و باید افزون

بر معنای «زانو زدن»، معنای «تسلیم شدن» را هم از آن استنباط کرد و با تمرکز بر آن نتیجه گرفت که تسلیم شدن او در برابر آن نیروی مرموز، وی را از آن «درد وقت شناس» نجات داده است؛ یا اصلاً باید مرد مرموز را همان پزشک حاذق و پزشک حاذق را همان نیروی معنوی (یا شاید هم نیروی ملموس و عینی) دانست؟ شاید هم باید بر شباهت او با راسکولنیکف تأکید کرد و بقیهٔ کلیدها و برداشتها را براساس آن مرتب و منظم کرد؟

نتایجی که از این برداشتها گرفته می شود، نتایجی گاه حتی متضادند و اینجاست که باید به یاری شاه کلید یاد شده تمرکز را بر یک موضوع نهاد و به نتیجهٔ اصلی رهنمون شد.

هرچند این ضعف، اثر او را به خود داستان و نیز به مضمون و درونمایهٔ اصلی نمی رساند اما «ساعت لعنتی» بهترین قصهٔ مجموعهٔ «خاك و خاکستر» است که بسیار به شکل داستان نزدیک شده.

نام مجموعه ها معمولاً از عنوان بهترین اثر نویسنده در آن انتخاب می شود اما در این مجموعه، قصهٔ ضعیف «خاك و خاکستر» جای اثر کمابیش بهتر «ساعت لعنتی» را گرفته است.

در «ملاقات چهارم» آقای محدود کارمندی منظم، دقیق، وسواسی و نگران است. اما روز معارفهٔ رئیس جدید، بیست دقیقه دیرتر در اتاق حاضر می شود و از آن پس چند بار دیگر، این نظم، ناخواسته و تصادفی به هم می خورد. رئیس جدید دیرکردهای او را نوعی مبارزه تلقی می کند و محدود را تهدید می کند. در آخرین تلاش، هنگامی که او توانسته زودتر به اداره برسد، کامیونی از راه می رسد و به واسطهٔ هوای بارانی و دیدکم راننده، چرخهای کامیون از روی آقای محدود رد می شود!

آنچه به این اثر ضربهٔ اصلی را زده، طرح آغازین و اعمال نفوذ نویسنده در شکل گیری آن است: کارمندی چنان منظم، چگونه در روز معارفهٔ رئیس جدید، این قدر معطل می کند؟ به طور حتم کارمندان منظمی چون محدود بیشتر از کسانی مانند مقدم، برای حضور سر ساعت به ویژه در روزی چنین مهم نگرانی دارند و تعجیل می کنند. از این رو مشخص است که او نه تیپ است، نه شخصیت، بلکه آلتی است برای شکل گیری یک ماجرا. تغییر مداوم و بی منطق زمان نیز از گذشته به حال و بالعکس در حکم دست اندازهایی برای رانندگی خواننده در جادهٔ تخیّلند.

«صیاد و توفان» آخرین نوشتهٔ مجموعهٔ دوم *زنوزی جلالی*، همچون گزارشهایی است که در صفحهٔ حوادث روزنامه ها چاپ می شوند. گویی روزنامه نگاری پس از اطلاع از کم و کیف حادثه ای که قرار است به سرقت و حتی قتل منجر شود اما با آگاهی یافتن و پشیمانی سارق به خیر و خوشی تمام شده، پشت میز خود نشسته است و ماجرای آن را تنظیم کرده است. اگرچه چند نماد و جملهٔ قصار و تصویر قابل تفسیر هم در آن نمود یافته باشد.

در مجموعهٔ «روزی که خورشید سوخت»، *زنوزی جلالی* ازضعفهایی که در دو مجموعهٔ پیشین داشت فاصله گرفته و در سطحی قوی تر و بالاتر قرار گرفته است. قصه هایی که در این مجموعه چاپ شده اند نسبت به مجموعهٔ قبلی او از جفت و بست محکمتری برخوردارند. شعار و رُك گویی هم اگر هست، به یاری تمثیل و تصویر و بیان گاه هنرمندانه تر از قبل، کمتر آزاردهنده اند.

یکی از امتیازات «فاخته» عنوان آن است؛ اثری عاطفی که ذهنیت و زندگی *فاخته* شخصیت اصلی آن را باز تابانده. فاخته همچنین نام پرنده ای کم مهر، و قلیل الالفت است. دختری بیست و چند ساله که به سبب زشتی چهره، دیگران اغلب از او فراری اند و یا به تمسخر وی می پردازند. خواهر کوچکتر او *سیما*، زیبایی چشمگیری دارد. این دوگانگی درونمایهٔ قصه را شکل داده: زشتی نعمتی است که انسان را از شرّ وسوسه های شیطان، در امان می دارد و زیبارویان در برابر دسیسه های ابلیس بیشتر قرار دارند و امکان تزلزلشان نیز بیشتر است. *سیما* در چنین دامی افتاده.

تصویر چرخ خوردن سکه و طنز کمابیش زیبای بعد از آن: «اگه شیر نبود، شاید تا به حال خورشید کاملاً طلوع کرده بود ...»/ص ۵۱/ آغازی مناسب را برای «سکه» به ارمغان آورده است. در ادامه نیز، تصویرهای هنرمندانهٔ زیبایی فرا روی تخیل خواننده گذاشته شده؛ تصویرهایی چون تصویر «پنبه زنی» یا این دست تصاویری که در جمله ها نمود یافته اند:

«حس کرد که شیر، با شمشیرش قلبش را سوراخ کرده است. شیر در سرخی خون می غرید»/ص۵۹/.

«نقش شیر که روی پارچه تا خورد، شیر را دید که دور از چشم همه برای او شمشیرش را تکان داد. ناظم، از زیر تیغهٔ شمشیر شیر، روی انگشتان سرد و یخ زدهٔ او خم شد و با چوبدست آلبالویی اش روی آنها زد: این دستها نباید کثیف باشن ... فهمیدی»/ص۶۰/.

«بابا علی گفت: داغه! شیر، داغه! ... یادت باشه که وقتی شیر سرد شد، باید اونو خورد وگرنه دهنتو می سوزونه» /ص۶۰/.

از این دست تمثیلها، کنایات و تصویرها و کلمات چند دلالتی و چند مفهومی که منجر به القای حس خوشایندی در ذهن

خواننده می‌شوند و از آن دلزدگی شعار و رَک گویی در امانش می‌دارند در «سکه» کم نیست و معلوم است که اگر نویسنده در راه قوت بخشیدن به نثر و زبان خود تلاش کند می‌تواند داستانهای هنرمندانهٔ چه بسا بسیار ماندگاری هم بنویسد و تحسین خواننده را همراه خود کند:

«میرزا غلام گفت: تموم پنبه های دنیا ورز نخورده، همین جوری هستن. ولی وقتی ورز بخورن سفید می شن؛ مثل یک تکه ابر ...»/ص۶۱/.

یا:

«به سکه نگاه کرد. شیر، در دایرهٔ سکه، سر گردان می گردید، می غرید و نعره می کشید؛ و تیغهٔ شمشیرش را بی مهابا [بی محابا= بی پروا]، گیج و گم به دیوارهٔ مسین سکه می زد ... شیر، در تلاشی غریب با تمام توان، به جنگ خورشید رفته بود. صدای کوبش شمشیر شیر، بر انوار خورشید، تمام حجم خیابان و میدان را پر کرده بود. شیر تکه های خورد [= خُرد] شدهٔ نور را به اطراف می پراکند، ولی در پی آن، نور دیگری از قلب خورشید قد راست می کرد. مرد فکر کرد: این ستیز تا دنیا دنیاست برقرار خواهد بود»/ص۶۱/.

تصویر گریهای خوب و ملموس، دور نشدن از موضوع و مضمون و روایتی یکدست تر از قصه های دیگر، از امتیازهای «سکه» است که آن را به قوتی بهتر و بیشتر رسانده. پایان خوب- اگرچه نه تازهٔ- آن نیز از نکات توجه برانگیز «سکه» است. سکه از تصویر «شیر [ی که] در بستر خون خوابیده» برمی گردد و روی دیگر آن نمود عینی می یابد.

«سکه را درگیر انگشتانش گرداند و طرف دیگر آن [را]، در دودی که به آسمان می رفت، نگاه کرد و انگشتش را روی آن کشید و خواند:

ـ خط»/ص۶۲/.

اما لحن آن، گیرایی چندانی ندارد. دوری راوی و فاصله ای که با شخصیت اصلی حفظ کرده نیز صمیمیتی را که شایسته بود در آن موج زند، از قصه گرفته است. چنان که در سراسر قصه از او با عنوان کلی «مرد»- هرچند اشاره ای به مردانگی وی دارد- نام برده می شود. از این رو، هیچ احساس شناخت، نزدیکی و صمیمیتی با او پدید نمی آید و این دو نقص «سکه» را از رسیدن به داستانی قابل تأمل در زمینهٔ انقلاب بازمی دارد.

در «روزی که خورشید سوخت»، کارگر کارخانه ای، در پی انفجار کورهٔ رنگ نابینا می شود. در این هنگام- از زمانی که نابینایی او «فاجعه» است تا زمانی که به «عادت» بدل می شود- متوجه کارآیی بیشتر حواس دیگرش می شود اما همچنان از حسن همدردی دیگران که اشکالی گوناگون دارد الاّ شکلی که باید و شاید، می نالد. روزی برای پی بردن به اینکه آیا هنوز کسی هست که بی خواهش وی به کمکش بشتابد و او را از خیابان عبور دهد، کنار چراغ راهنما منتظر مانده که کسی بازویش را می گیرد. اما آن شخص هم چون او نابیناست! سرانجام، قصه با این گفتار به پایان می رسد: «شما بروید ... من منتظر کسی هستم که می آید ... اطمینان دارم که بالاخره پیدایش می شود. باید بیاید ... باید ...»/ص۷۷/.

اطمینانی که بی شک به یأس خواهد انجامید چرا که خورشید انسانیت- پشت اشارهٔ عنوان و- از همان زمان که مرد نابینا، کنار میلهٔ چراغ راهنما ایستاده، بی فروغ مانده است.

«روزی که خورشید سوخت» افزون بر عنوان زیبا و هنرمندانه اش در شمار یکی دیگر از قصه های *زنوزی جلالی* در مجموعهٔ سوم اوست که به قوتی بایسته از آثار پیشین رسیده.

معلم *ریحانه* در قصهٔ «شکلات»، شخصیت اصلی «با باد، با توفان» است که قصه ای تلخ فرجام می نماید. این قصه با کوچک دیدن زندگی در نگاه راوی (شخصیت اصلی) آغاز می شود. و با تصویر ذهنیت و افکار مادر *سرور* (معلم) ادامه می یابد. سر آخر *عبدالله* همسر او که در اسارت عراقیها بوده،

آزاد می شود و به میهن بازمی گردد اما تصویری که از او فرا روی خواننده گذاشته شده، تصویری است از مردی که در راه مبارزه برای میهنش تفاوتهایی آشکار با آنچه بوده پیدا کرده:

«این است عبدالله؟ این که می لرزد؟ این است آن که کتک می خورد؟ این است که استقامت می کرد؟ ... این است آن که خرمشهر را پس گرفت و خودش را داد؟ یک چشمش کو؟ دندانهایش کجایند؟ ... پس چرا بی خودی می خندد، پس چرا، مشت و سر، به در و دیوار می کوبد؟ پس چرا، او را می گیرند! پس چرا می خواهند او را ببرند؟ ... باید از این عبدالله، بپرسم که عبدالله [من] کجاست» /ص ۹۶/.

«با باد با توفان» گذشته از تیرگی پایانش قوت بایسته ای ندارد.

«کابینها» بیشتر از آنچه شایسته بوده طولانی شُده و فقط حرفهای مادری که در کابین «دوازده» صحبت می کند به سبب رویکرد به سخنانی مثالی و نمادی (هرچند دور از تازگی) تا اندازه ای بهتر می نماید. منظور او از فرزندش مهدی، همان امام همام حضرت مهدی (عج) است که در انتظار بازگشت وی از غصه های تمام نشدنی دنیا می گوید و از آرزوی بازگشت وی. عدم شناخت کافی نویسنده و قضاوت احساسی او دربارهٔ زنانی همانند آن که در کابین دهم سخن می گوید، نیز افزون بر آن، درك و تبیین نادرست شخصیت نویسنده (کابین سیزدهم) و فرد تاجر پیشه (کابین ششم) موجب تنزل کیفی بیشتر «کابینها» شده است.

دو رفیق دزد، به جای کمک به مجروحان زلزلهٔ رودبار، النگوی دختری زیر آوار مانده را از دستش خارج می کنند و قصه و نیز طرح «زیتون» شکل می گیرد. زیتون کلمهٔ سوگند خداوند، نام دخترك قصه و نام میوهٔ درختی است. وجدان آشوب زده یکی از دزدان، ذهن او را مشوّش می کند و سرانجام اتومبیل حامل آن دو واژگون می شود و هر دو در موقعیتی مشابه موقعیت دخترك و انسانهای زیر آوار ماندهٔ دیگر قرار می گیرند: شاید اگر آنها به کمک زلزله زدگان می شتافتند امیدی به نجات آنها باقی بود.

□

ضعف در فضاسازی در اغلب آثار فیروز زنوزی جلالی به ویژه آثاری که در کتاب اول خود گردآورده آشکار است. از همین روست که آن آثار برای خواننده ملموس نیستند و او نمی تواند خود را در رخدادها غرق کند یا مکان حادثه و سیمای شخصیتها را به روشنی در صحنهٔ تخیل خود ترسیم کند. هول و ولاها نیز اغلب کم قوتند؛ چنان که اگر مزیت کوتاهی قصه ها نبود در خوانندهٔ آگاه کششی برای خواندن مشتاقانهٔ اثر پدید نمی آمد.

«سالهای سرد» برای زنوزی جلالی عرصهٔ تجربه است. اما در اغلب این تجربه ها ناپختگی قلم او مشهود است، مگر در خود قصهٔ «سالهای سرد» که به یمن توصیف قوی، از آن ضعف آشکار دور شده است. در قصه های او، همهٔ ویژگیهای داستان به طور کامل جمع نشده است تا به کل آن قوت بخشد بلکه در یکی کشمکش قوی تر است و دیگر ویژگیهای داستان ضعیف و در دیگری تصویرپردازی و یا توصیف هنرمندانه تر است و عناصری دیگر موجب ضعف.

«خاك و خاکستر» نیز به سرنوشتی کمابیش چنین گرفتار آمده. اما در این میان همچنان که گفته شد، مجموعهٔ «روزی که خورشید سوخت» در مرتبه ای بهتر و والاتر قرار دارد.

اشاره کردم که یکی از ضعفهای عمده و اصلی زنوزی (و حتی اغلب نویسندگان متعهد و معاصر) متأسفانه ضعف در نثر و زبان است. نثر و زبانی که اولین ویژگی متون هنرمندانه است- چه گزارشی چه داستان-. لیکن متأسفانه نویسندگان ما اگر حوصلهٔ مطالعه هم داشته باشند، شاید هر کتابی را بخوانند و از هر دانشی بهره ای گیرند ولی کوششی شایسته در خواندن کتابهایی که ادبیات و زبان و نثر ایشان را به رشد و شکوفایی برساند، از خود نشان نمی دهند. این دسته نویسندگان اگر افرادی باشند که حوصلهٔ دقت در کارشان را نداشته باشند و از دستکاریهای ویراستاران هم فراری باشند، گاه آثاری به خوانندگان عرضه می کنند که جای جای آنها اغلاط فاحش دستوری، زبانی و املایی است بی آنکه عمدی در کار باشد که در زمینهٔ فهم داستان راهگشا باشد یا به موجب شناخت خواننده دربارهٔ موضوعی شود.

هنوز بسیاری از نویسندگان به جای فعلی که باید به زمان ماضی نقلی باشد، از فعل زمان ماضی مطلق استفاده می کنند. چه در زبان محاوره و چه در زبان نوشتار. در افعال این جملات دقت کنید:

«می خواهم بگویم چشمم آب نمی خورد که پول اینها دردی را دوا کند. چون فلان قدر هزینه کردی [= کرده ای] و آنها را فرستادی [= فرستاده ای] و حتماً فلان قدر هم من باید هزینهٔ رفت وآمد کنم و ... » /ص ۹، مجموعهٔ اول/.

هنوز بسیاری از آنها درست نوشتن را به خوبی فرانگرفته اند. «نسبت به» هنگامی به کار می آید که قرار است مقایسه ای میان دو یا چند چیز یا موضوع شود. درست نیست که بنویسیم «نسبت به او خوشبین است» آن هم از زبان نویسندهٔ دانای کل! همان مفهوم

را به درستی می توان چنین نوشت: «به او خوشبین است». نادیده گرفتن قواعد زبانی و دستوری فقط آنجا مجاز است که می خواهیم قصدی و منظوری خاص را با از بین بردن قواعد القا کنیم. چنین است اصطلاحاتی که اغلب در زبان معمول و زندگی روزمره از آنها بهره می گیریم: «چشمم آب نمی خورد» اگر در جمله ای به قصد القای منظوری راهگشا نباشد باید به امیدوار نیستم یا گمان نمی کنم بدل شود. و از این دست نمونه ها که به برخی از آنها در پایان اشاره ای نیز خواهم کرد. در رسیدن به نثر هنرمندانه حتی رسم الخط هم کارساز است.

چنین ضعفهای زبانی ای هستند که داستانی ترین آثار را در نگاه خواننده ـ هرچند ستایش او را دربارهٔ ویژگیهای دیگر آن اثر به دنبال داشته باشد ـ به سطحی نازلتر می کشاند. به عبارت دیگر اگر نویسندگان می دانستند که زبان و نثر و ارزش واژگان یا قابلیت کلمات چه خدمت فراوانی به ارتقای آثارشان می کند و چه خوب می تواند به آن قصه پرداختی متعالی بزند، بیشتر وقت خود را صرف آموختن و تمرین ارتقای زبان خود و رسیدن به نثری شایسته تر و کارآمدتر می کردند تا صرف وقت در تعریف ماجرایی در قالبی مشابه قصه. تعالی نثر تنها و تنها این نیست که «لس آنجلس» را در زبان کسی «لوس آنجلیس» ذکر کنیم و شمارهٔ کابین تلفن نویسنده ای را «سیزده» بگذاریم و یکی دو اشارهٔ تمثیلی به «یازده گل» و کابین دوازدهم و خلاص. در همهٔ کلمات این دقتها باید مشهود باشد حتی ویرگول و نقطه هم باید به نوعی کاری را در جریان داستان به عهده گرفته باشند. این دقتهاست که به داستان روح می دهد وگرنه قصه هرطور که نوشته شود به جسم رسیده. جسم با روح است که ارزشمند می نماید.

از این نمودها بسیارند و دربارهٔ چنین نمونه هایی باید در مقاله ای و زمانی جدا صحبت کرد اما این نکته گفتنی است که اگر همهٔ ویژگیهای داستان، خوب باشد، دندان قروچهٔ خواننده در مواجهه با زبان الکن، از ارزش اثر می کاهد، در حالی که اگر زبان و نثر قوی و حساب شده باشد و از همهٔ قابلیتهای آن بهره گرفته شده باشد، واژگان، خود، کار شخصیت پردازی، توصیف، نشان دادن فضا و حال و هوا و ... را بر عهده خواهند گرفت.

چرا «سکه» و یا حتی «ساعت لعنتی» (به رغم سهل انگاریها و عدم دقت نویسنده در برخی جاها که گاه ضربه هایی ـ از دست همان ضربه هایی که در ابتدای نوشته ام در وصف رانندگی او گفتم ـ به تنهٔ ماشین ذهن و تخیل خواننده می زند، مانند تغییر زمان و ...) بهتر از دیگر قصه های او به نظر می آیند؟ جز رسیدن نثر به سطحی بالاتر؟ و جز توجه نویسنده به قابلیتهایی که در کلمات، کنایات، تمثیلها، و این دست صناعات نهفته است؟ داستان، لذت مکاشفهٔ این صناعات است. چنین مکاشفاتی لذت بخش است که در ذهن می ماند.

در متن زیر دقت کنید که چقدر هنرمندانه تنهایی، احساس غربت و یأس و اندوه شخصیت را با این نثر زیبا و متعالی نشان داده:

«گام زدن زیر باران، در غروب پاییز، روی برگهای پنجه ای و زرد چنارها، در خیابانهای خلوت، در خیابانهایی که مثل یک آدم تنها بودند، بی هیچ رهگذری» /ص ۵۳، مجموعهٔ اول/.

یا این نثر:

«مغازه ها و خانه ها در سرعت اتوبوس جا می مانند» /ص۴۸، مجموعهٔ دوم/.

و یا جملهٔ آخری که بلافاصله پس از این جمله آمده: «حضور ژیلا و کتی هم، در مقاطعی می تواند راه رسیدن به مقصود را سهل تر کند ... از نیروهایتان کمک بگیرید!» /ص۳۱، مجموعهٔ دوم/.

چرا نباید جای جای قصه هایمان با این دست نثرهای پخته و کارآمد پر شده باشد تا به جای قصه هایی پر از عبارات دم دستی،

داستانهایی ماندگار با واژگانی سرشار از حس و القا به خواننده عرضه کرده باشیم؟

هنر، رك و مستقیم و شعاری، گفتن نیست. اینکه بنویسیم: «اونایی که تو این موقعیت فقط به فکر چاپیدن مردم بی چاره هستن، یه روزی باید حساب پس بدن» هرچند حرفی کاملاً درست و منطقی بنماید، شایستهٔ متن هنرمندانه نیست. هنر، تصویر است، به مدد واژه، به یاری رنگ، به کمک فیلم و نور و ... . هنر تفسیر است به مدد تصویرهایی که در ذهن پدید می آید.

«... بله آقا، با کلمات می شود تصویر ساخت، و تصاویر هم، همان کلمات صورت یافته هستند ...» /ص ۶۰، کتاب دوم/.

چرا نویسنده ای که خود به چنین اعتقادی رسیده در عمل، شناختی از کلمات و تصویرهایی که آن کلمات می سازند ندارد؛ یا چرا با این کلمات به تصویرسازی در سراسر قصه هایش نمی پردازد؟ معلوم نیست.

در جای جای اغلب قصه های هر سه مجموعهٔ *زنوزی جلالی* عزیز، عدم دقتش در نثر بیش از دقتش در به کارگیری جملات هنرمندانه یا زمان یکدست و کلمات درست است. اینکه ناگهان زمان حال به زمان گذشته و لحظه ای بعد به زمان آینده و یا بالعکس تبدیل شود از سبک یا قصدی عامدانه سرچشمه نمی گیرد. پشت هر کلمه، در پس هر تغییر باید منطقی و منظوری باشد (نویسنده ای ایرانی چنین کرده باشد یا نویسنده ای خارجی. بی نام و یا نامدار).

از سهل انگاریهایی که در جایی /ص۳۷/ «همهٔ همسایه ها کنار هم گوش تا گوش ایستاده» نشان داده می شوند و به فاصلهٔ دو سطر این همسایه ها «کنار در خانه هایشان»!

نمونه ای دیگر نمی آورم.

نمی خواستم همچون اغلب نقدها که در آخر، به سبب اهمیتی که نویسندگانشان برای درستی زبان و نثر قائلند و فهرستی از اغلاط نویسنده را به همراه دارند در این نوشته نیز فهرستی فراهم آورم اما می دانم که *زنوزی جلالی*ـ نویسندهٔ خوب دوران نوجوانی امـ بی شک این اشکالات را در آثار برگزیدهٔ آتی خود نخواهد داشت.

* «سرور گرام» به جای سرور گرامی (گرام وسیلهٔ پخش صداست! و گرامی لفظی برای ادای احترام)/ص۷، مجموعه اول/.

* «کوششمان را کردیم» به جای کوشش کردیم/ همان صفحه/

* «خورشت باقالی» به جای خورش باقالا یا باقلا/ص ۱۰/ مرد روستایی «باقلا» را درست تلفظ می کند و مرد ساکن شهر، آن را غلط. هرچند منظور نشان دادن میزان سوادشان باشد که باید در همهٔ کلمات و در لحن و سبک نامه نگاری نشان داده شود.

* «با ناامیدی» به جای ناامید/ص۲۳/.

* «خمید» به جای خم شد/ص۲۳/.

* «کوکب، زنش» در نقب زدن به ذهنیت شخصیت، یا اسم باید بیاید (کوکب) یا نسبت (زنش)/ص۲۴/.

* «... احساس احتیاج نکرده بود» به جای نیاز نداشت /ص۲۶/.

* «شکست خورده و پاشیده» پاشیده برای شخص به کار نمی رود/ص۲۷/.

* «او را استقبال می کرد» به جای از او استقبال می کرد /ص۳۳/.

* «قسمت نمایند» به جای قسمت کنند/ص۴۱/.

* «او را داشته باش» به جای به فکر یا در فکر او باش /ص۴۱/.

* «پسرك را دریاب» به جای به پسرك توجه کن یا به فکر پسرك باش/ص۴۲/.

* «از انحصار آنها نسبت به من آگاهند» به جای از انحصار آنها به من آگاهند، یا حتی جمله ای روانتر از آن/ص۴۵/.

* «دوبامبی» به جای دو دستی/ص۶۴/.

* «بارها خودم را از چشم او ... قایم کردم»، به جای خودم را از دید (یا دیدرس) او ... پنهان کردم/ص۶۶/.

* «بی تفاوت» به جای بی اعتنا/ص۶۷/ بهتر بود به جای «بی خبر» هم از ناآگاه استفاده می شد.

* «نانی را که می رفت بسوزد» به جای نانی که داشت می سوخت یا نزدیک بود بسوزد/ص۱۲۱/.

* «نیگاه ستوان» به جای نگاه کن ستوان/ص۱۳۷ و خیلی جاهای دیگر/.

* «مغازهٔ اشاره شده» به جای آن مغازه یا مغازه ای که فروشنده نشان داده بود/ص ۱۳۱/.

* «خوونه»، «می تووونستم» و ... به جای خونه، می تونستم/ص۸، مجموعهٔ دوم/.

* «با تعجب» به جای متعجبانه/ص۴۱/.

* «نمی خوام باعث و بانی زندگی اون زن ... بشم» به جای نمی خوام باعث اختلاف تو زندگی ... /ص۴۹/.

* «یک جفت چشمهای مات» به جای یک جفت چشم مات/ص۵۹/.

و ... □