هاویه (۱۳۷۰) نخستین مجموعه داستان ابوتراب خسروی (متولد ۱۳۳۵، شیراز) او را نویسندهٔ تجربه‌گرایی معرفی می‌کند که داستان‌هایش حال و هوایی کافکایی ـ بورخسی دارند. قهرمانان این داستان‌ها برای گریز از تعقیب، در پی رد گم کردن و پنهان ساختن هویت، تا حد به فراموشی سپردن نام خویش‌اند.

خسروی از نخستین داستان‌هایش نشان می‌دهد که شیوهٔ داستان‌پردازی‌اش با روش داستان‌نویسان واقع‌گرا تفاوت دارد. او برای آن که نگاهی تازه به مسائل آشنا بیندازد و چشم انداز تازه‌ای رو به جهان خواننده بگشاید به نوعی آشنازدایی دست می‌زند. فضای غریبی می‌آفریند که مردگان در آن رفت و آمد دارند بی‌آن که زندگان را به حیرت بیندازند. در واقع نویسنده با رسوخ دادن وهم در دل روزمرّگی‌ها، خواننده را شریک تشویش و دلهرهٔ آدم‌های داستان می‌کند. در جهان کابوس مانندِ او همه چیز در مرز متلون خواب و بیداری موج می‌زند و حتمیت و قطعیتی در کار نیست. واقعیت معنایی یکه ندارد وقتی که به قول رُب‌گری یه «دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هرآن مورد انکار است.» خوانندهٔ خسروی با این که می‌داند ماجرا نمی‌تواند به وقوع پیوسته باشد، آن را به عنوان تأویلی داستانی از واقعیت می‌پذیرد. خسروی پس از **هاویه** کتابی چاپ نکرد. اما داستان‌هایی که اینجا و آنجا از او در می‌آمد نشان از تجربه‌هایی در شیوهٔ داستان‌گویی داشت که حالا می‌بینیم در **دیوان سومنات** به ثمر نشسته است.

اغلب داستان‌ها در زمان و مکان ایرانیِ کهنی می‌گذرند که نقش مهمی در انتقال درونمایهٔ داستان ایفا می‌کنند. مثلاً فضای شهر طاعون زده و تحت اختناق قرون وسطایی، در القای شرحه شرحه شدن روح و روان شاعر آفرینشگر داستان «دیوان سومنات» تأثیر بسزا دارد؛ یا تهرانِ مرصّع سالهای جنگ دوم جهانی در داستان «مینیاتورها» همخوانیِ عجیبی با فضای مینیاتورهایی دارد که نقاش می‌کشد. داستان‌ها تصویرگر زمانه‌ای بحرانی‌اند ـ غالباً دههٔ ۳۰ ـ ۱۳۲۰ که جامعه در تب و تاب جنگ و سیاست بسر می‌برد. فضایی که برای داستان‌های جستجو گرایانهٔ خسروی مناسب است. داستان‌ها با جستجو و پژوهش مفهوم می‌یابند. قهرمانان به دنبال گمشده‌هاشان می‌گردند. مرد ـ پدر ـ نیست، جایی گم و گور شده، در آشوب‌های سیاسی زمانه یا در وادی مردگان. زنان مردان را می‌جویند و کودکان پدران را. تقریباً در همهٔ داستان‌ها شاهد این جستجوی نا فرجام هستیم. از جمله در «مینیاتورها» مادام اشنایدر در زمان جنگ دوم از برلین به تهران پرتاب می‌شود تا «مثل یک خاتون شرقی، اسیر» دنیای ذهنی نقاش مینیاتور شود و با اشیاء ناشناس زندگی کند. او در انتظار بازگشت سروان اشنایدر است که با ورود متفقین خود را گم و گور کرده است. اما خسروی به چگونگی روند خلق هنری اهمیتی بیش از مضمون می‌دهد ـ انگار مضمون بهانه‌ای باشد برای تجربهٔ انواع شگردها و صناعت‌هایی که یک داستان را می‌سازند. در «مینیاتورها» نقاش مادام را به نقشی روی پرده بدل می‌کند. در داستان‌های بعدی می‌بینیم که نویسنده چگونه آدمها را به کلمه مبدل می‌سازد. هر چند شخصیت مادام با یاد آوری خاطرات راوی شکل می‌گیرد اما همواره در دور دست می‌ماند. آنچه عمدگی می‌یابد تصویر مینیاتوری اوست. نقاش او را از وجود انسانی‌اش تهی کرده و به جهان ـ تابلوهای خود وارد کرده است ـ بیهوده نیست که مادام کودکان مینیاتوری می‌زاید. انگار خود گمشده‌اش را در نقاشی‌ها پیدا کرده است. انگار نقش‌ها و خط‌های اسلیمی روی سقف و دیوار دورتنش پیچیده‌اند و او را با خود برده‌اند. اما زن می‌خواهد از خط‌های محدود کننده و قاب مینیاتوری بگریزد: «مادام می‌خواست از چارچوب خطوط کنارهٔ نما [ی مینیاتور] بگریزد و من می‌خواستم که سایه‌اش با خط‌ها و رنگ‌های درخشانش در چارچوب نقاشی بماند، نه مثل آن‌های دیگر که در چارچوب کنارهٔ نما به یائسگی رسیده بودند.» وقتی مادام با سروان می‌رود انگار آن زن نقش شده را هم رهانده باشد. داستان‌های دیگر هم توصیفی از روند ساخت شخصیتی هنری است از کلمه (در «دیوان سومنات»، «پلکان» و...)، از نقش (در «پاهای ابریشمی» و «مینیاتورها») از مجسمه (در «صورت بند») و...

شگرد پژوهشی نویسنده به جستجوی قهرمانان داستان‌ها مفهوم می‌بخشد و اهمیت می‌یابد. قبل از بحث بیشتر در این زمینه و برای آشنا شدن با مفهوم «واقعیت» از نظر خسروی، باید داستان «حضور» را بخوانیم. حس درک ناپذیری هستی بحران زده به این داستان حال و هوایی وهمی می‌دهد: حضوری که در عین حال غیاب است. زن و شوهری از مهمانی شبانه به خانه بر می‌گردند، اما کلیدشان به قفل در نمی‌خورد. وقتی پیرزنی را پشت شیشهٔ آشپزخانه می‌بینند به خشم می‌آیند. اما پیرزن هم صاحبخانه است، همسایگان از او جانبداری می‌کنند. ماجرایی که در آغاز باعث تفریح شده بود به مرور نگران کننده می‌شود. روند عدم درک و تفاهم وقتی کامل می‌شود که زن و مرد به محل مهمانی می‌روند تا شاهدی بیابند اما حتی مهمانان هم آن‌ها را به جا نمی‌آورند.

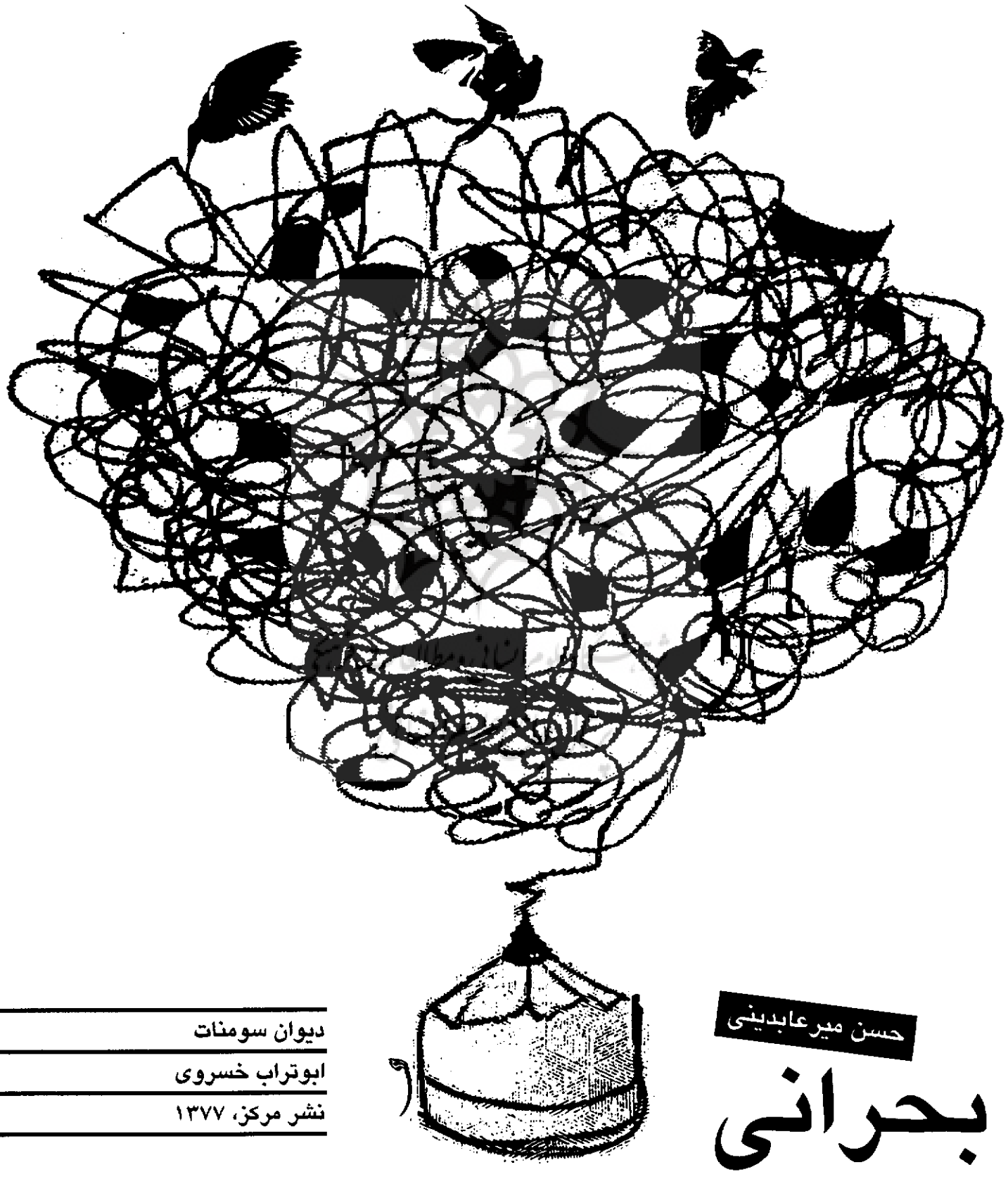
وقتی واقعیت این قدر نامطمئن و در معرض جابه‌جایی است و قطعیت‌ها تا این حد مورد تردیدند، پس تلاش برای رو نوشت برداری از امر واقع باید تلاش عبثی باشد. از این رو تلاش خسروی معطوف به این می‌شود که بر تفاوت اثر داستانی ـ که تخیل در آن نقش اساسی دارد ـ با ماهیت زندگی ـ که امر واقع در آن عمدگی می‌یابد ـ تأکید کند.

در بهترین داستانهای خسروی، همخوانی صناعت بکار گرفته شده در داستان با حیات اجتماعی بازتاب یافته، چشمگیر است. نویسندهٔ واقع گرا برای باورپذیر کردن اثر خود می‌کوشد تصویری شبیه به زندگی واقعی بیافریند. اما خسروی، به عنوان یک داستان‌نویس مدرن و از اخلاف بهرام صادقی، جابه جا جلو حرکت داستان را می‌گیرد و «تأخیر»هایی ایجاد می‌کند که تعلیق داستان را پدید می‌آورند. نویسنده در داستان حضور می‌یابد تا دربارهٔ شخصیت‌ها نظر دهد یا نظریهٔ خود دربارهٔ چگونگی ارتباط داستان و واقعیت را تشریح کند. در واقع جاذبهٔ عمدهٔ داستانهای خسروی در کیفیت ابداعی آن‌هاست. او برای فاصله گذاری میان متن و واقعیت، تاکید می‌کند که شخصیت‌ها بازیگرانی ساخته شده از کلمات‌اند تا به موقعیتی داستانی شکل دهند؛ موقعیتی که دائمی نیست و می‌تواند تغییر کند. هر

بازتاب بحران هستی در فرمی

داستان می‌تواند به شکل‌های مختلف روایت شود. وقتی قرار نیست متن رو نوشت امر واقع باشد، دائم به خودش رجوع می‌کند و موجد نوعی بازی ذهنی برای پدید آوردن داستان می‌شود.

بنیان اندیشگی چنین اثری در «نفی» اقتدار واقعیتی نهفته است که بی‌تغییر و جاودانه وانمود می‌شود. نفی و انکاری که از بحران ارزش‌ها و بی‌معنا شدن‌هایی ناشی می‌شود که موجد دلزدگی‌های روحی و اجتماعی است. نویسندهٔ مدرن برای ایجاد شک در جزمیت‌ها است که در شکل ملموس و قراردادی توصیف واقعیت آشوب می‌افکند؛ و پرسش‌هایی پیش روی خواننده می‌نهد تا چیزی را قاعده نپندارد و متوجه جنبه‌های استثنایی هر رویداد معمولی باشد. به واقع نقش تخیل در داستان جز این نمی‌تواند باشد که با ایجاد دگرگونی در ذهن خواننده، کاری کند که دیگر هیچ رویدادی را بدیهی نپندارد. و با خواندن داستانها و آشنایی با سرنوشت شخصیت‌ها دریابد که زندگی محدود به آنچه او از سر می‌گذراند نیست، به شیوه‌های



حسن میرعابدینی

بحرانی

دیوان سومنات

ابوتراب خسروی

نشر مرکز، ۱۳۷۷

دیگر نیز می‌توان زیست. تخیل، و به واقع داستان، با نفی بدیهی بودن، اندیشیدن را ترویج می‌کند.

معمایی شدن هستی، نسبیت شناخت و ویرانی یقین‌ها، آشوب و بحرانی پدید آورده که در بحران روایت بازتاب می‌یابد. در داستان «پلکان» شخصیت‌ها در حد حرف اول نامشان خلاصه شده‌اند: الف، دال. دال پسر آقای الف و خانم مینایی است که «من [نویسنده] گاهی در پیاده رو خیابان یا در پارک می‌دیدمش. همین دیدارها باعث شد که یکی از شخصیت‌های داستان من باشد.» و حالا که به داستان راه یافته‌اند، کلماتی بیش نیستند که در دستهای نویسنده می‌توانند در موقعیت‌های مختلف قرار گیرند تا داستانی پدید آید که می‌تواند نسخه‌های مختلف داشته باشد. شخصیت‌های کلمه‌ای به دفعاتِ خواندنِ داستان زندگی می‌کنند: «هر بار که داستان من خوانده شود[الف] زندگی با شما را از سر می‌گیرد و به نقطهٔ آخر که می‌رسد، دوباره باز خواهد گشت، روی آن نیمکت می‌نشیند تا کی خواننده‌ای بار دیگر این داستان را بخواند و او [الف] عشق با شما را از سر بگیرد.»

در نسخهٔ اول، دال به دنیا آمده و حالا نسخهٔ دوم را پیش می‌برد. با بردن آقای الف نزد خانم مینایی، ـ حرکتی روبه گذشته صورت می‌گیرد. با راهنمایی دال، که هنوز هیچ جا نبود و «در میان کلمات و سطرها به دنبال خودش می‌گشت»، صحنه تکرار می‌شود. اما این بار دال مرده به دنبال می‌آید: متناقض نمایی برای ایجاد تردید در واقعیتی دگرگون شونده. در داستان «پاهای ابریشمی» نقش آفرینشگر ـ نویسنده یا نقاش ـ را مادری ایفا می‌کند که دارد با ابریشم روی ژاکت تصویر بچه‌ای را می‌بافد ـ بچه‌ای که در عین حال که با مادر گفتگو می‌کند و حضور دارد به غیاب نزدیک می‌شود: موشی بافته‌های مادر را می‌جود (موش زمان؟ یا...).

تکنیک بازگشت به گذشته ضمن ارائهٔ تأویل‌های متفاوت از یک ماجرا، در داستان «یعقوب، یعقوب» به پختگی می‌رسد، از آن حالت انتزاعی و آشکار صناعت داستان «پلکان» در می‌آید. در آن داستان، ضمن پدید آمدن داستان، شیوهٔ پدید آمدن آن نیز توضیح داده می‌شد. به طوری که روایت زایش داستان جای روایت ماجرای داستانی را می‌گرفت. در آنجا عرضهٔ تکنیک از سوی نویسنده آشکار بود، اما در «یعقوب، یعقوب» آمیخته با عناصر داستانی است. حین به عقب برگشتن داستان (فیلم) با روایت‌های مختلف آن مواجه می‌شویم. چند گانگی روایت نشان از پریشان خاطری نویسندهٔ زمانه‌ای بحرانی دارد. حین نوشتن داستان، نویسنده هم دارد تجربه می‌کند تا به درکی برسد، او نیز به نظری قطعی نرسیده و تکه‌هایی از ماجرا بر خود او نیز مکشوف نشده است. از این رو داستان تمام نمی‌شود، از پایان رو به سوی آغاز می‌رود؛ از آنجا نیز این سیر دورانی می‌تواند در ذهن خواننده به حرکت خود ادامه دهد.

یک سیاسی کار قدیمی (سروان سیستانی) همراه همسرش (ساره بانو) در سراب به صورت تبعیدی زندگی می‌کنند (سراب می‌تواند اشاره‌ای به توهم زدگی مرد هم باشد) مرد، قاصد نامه‌ای از حزب بوده که هیچ گاه نتوانسته به مقصد برساند. سال‌ها گذشته، او زندگی خود و همسرش را فراموش کرده و از نامه تشخصی دروغین برای خود ساخته است. هنوز منتظر است و هر شب مخفیانه به رادیوی حزب گوش می‌دهد تا ببیند نامی از او می‌آورند یا نه. اما واقعیت این است که حزب او را فراموش کرده است. تا این که روزی به ظاهر انتظار پایان می‌یابد و یعقوب نامی از بندر معشور فرامی‌خواندشان.

در پی سفر از سراب به معشور، روال بازگشت به گذشته دنبال می‌شود. مرد همچنان به حزب می‌اندیشد اما زن در فکر خانهٔ قدیمشان است. از سراب به طرف معشور می‌روند ـ حالا گذشته است و در واقع آنها دارند به طرف سراب می‌آیند (رفت و برگشت توام). برگشت حالا از سراب به معشور با سفر اولیه به سراب در می‌آمیزد تا عمر سرگردانی و انتظار را باز تاب دهد. سال‌های کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ است. سروان در راه دستگیر می‌شود. نامه را ساره خانم حفظ می‌کند. همه جا و همیشه همراه آنهاست تا استعاره‌ای از بیهودگی انتظارشان شود و حسرت زمانهای از دست رفته را برانگیزد. سفر به هنگام پیری به مبدأ، سفری در مکان نیست، سفری در زمان است، آنان دارند رو به جوانی‌شان می‌روند. پس از طی کردن بخشی از راه، به شیراز که می‌رسند، سر از گذشته‌ای دورتر در می‌آورند و بازهم جوان‌تر می‌شوند. سفر به سیری در حیاتشان بدل می‌شود. به معشور که می‌رسند به آغاز داستان رسیده‌ایم. معشور بندری در خیال است، معشوق جوانی است و سفر به آن سفری خیالی به رویای بازیابی عمر و جوانی از دست رفته است.

داستان‌های «تربیع پیکر» و «و من زنی بودم به نام لیلا که زیبا بود» از دو دیدگاه در هم تنیده روایت می‌شوند. در نخستین داستان تک گویی راوی با گزارش مأموری که سایه به سایهٔ او و پیکر می‌آمده گره می‌خورد. به طوری که در یک سطر راوی از خود می‌گوید و در عین حال از دید مامور، خود را «دیگری» می‌بیند. در داستان دوم کاربرد این شگرد طبیعی‌تر و جا افتاده‌تر است. این داستان هم مثل «یعقوب، یعقوب» فضایی سیاسی دارد: راوی هم خودش است و هم دیگری. او با هر بار اسم عوض کردن، به اقتضای خواست تشکیلات، ناشناس‌تر شده ـ یا به تعبیری دیگر در اسم‌های متفاوت تکثیر شده است. و حالا دارد از خود به عنوان «دیگری» حرف می‌زند، از زمانی که جوان و زیبا بود و لیلا نام داشت.

در این داستانها، خسروی به جای روایت ماجرا در چند شکل، دو نوع روایت را در هم آمیخته و در یک شکل گنجانده است. در «مرثیه برای ژاله و قاتلش»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایجاد تردید در واقعیت، از راه ایجاد ساختاری مردد انجام می‌گیرد. با هر بار خوانده شدن داستان، قهرمانانش زندگی از سر می‌گیرند، و بنا به موقعیتِ خواننده متن تکثیر می‌شود و معانی تازه‌ای می‌یابد ـ داستان بر اساس خبر قتل زنی به نام ژاله‌م. که در روزنامهٔ کیهان سال ۳۲ چاپ شده، بنا می‌شود. در خبر اسمی از قاتل نیست، ولی ضمن نقل قولی از کتاب «تاریخ ترورهای سیاسی ایران» در می‌یابیم که ژاله مسئول میتینگ‌های سیاسی سال‌های ۱۳۳۰ در تهران بوده و ستوان کاووس مامور قتل او می‌شود.

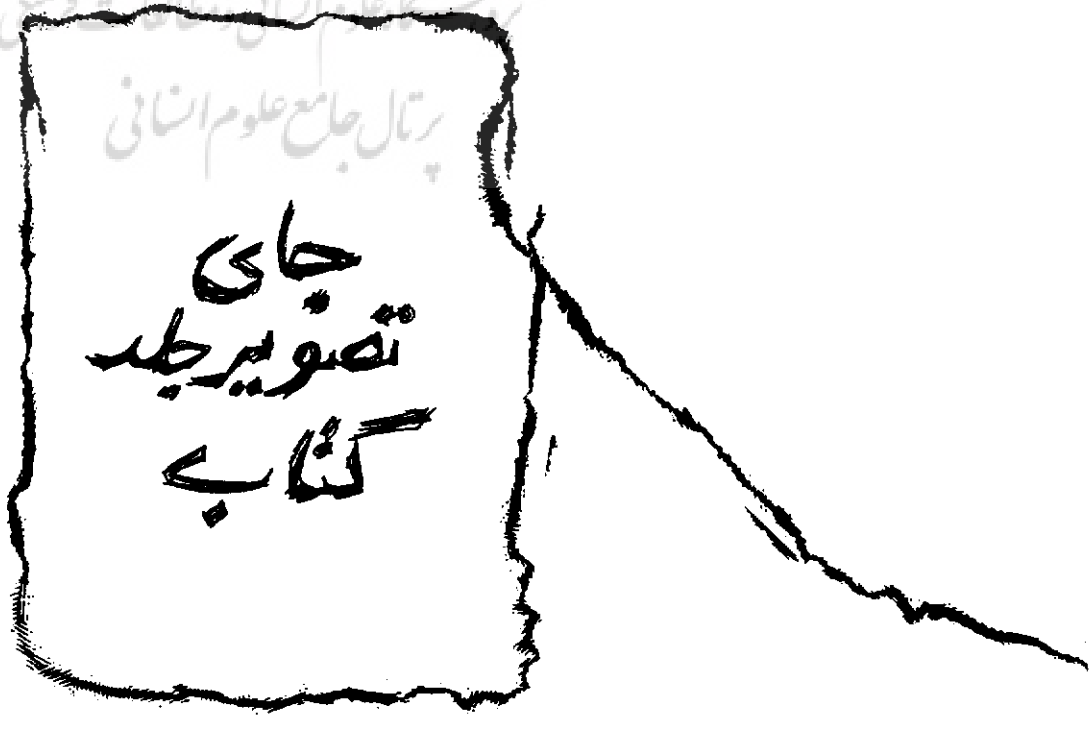
نویسنده ـ به شیوهٔ بورخس ـ از ماجرایی سیاسی داستانی پژوهشی پدید می‌آورد که ماجرایش براساس اخبار و کتاب‌های ـ نوشته شده و نشده ـ پیش می‌رود: نوعی واقع نمایی متناقض براساس واقع نشده‌ها. نویسنده برای درک «وجه گمشده» در رابطهٔ دو انسان، تحریرهای متفاوتی از چگونگی وقوع قتل ارائه می‌دهد. قاتل در اولین تحریر بی‌تجربه است وبا شتاب ژاله را می‌کشد: «ولی چنان که خواهید دید در بازنویسی‌های مکرر به بلوغ کامل خواهد رسید و فعل قتل را باطمأنینه و آرامش انجام خواهد داد و مجال تخیل را برای ما خواهد گذاشت.» در واقع هدف بازنویسی‌های نویسنده این است تا قهرمانانش فرصت کنند «مکان‌های خالی و سفید را برای گفت و گوهایشان کشف» کنند. در نخستین تحریر، شرکت‌کنندگان در میتینگ جوان و پرشورند. ستوان، ژاله را ترور می‌کند. اما نویسنده تحریر دیگری از ماجرا را می‌نویسد «تا اگر شده ژاله چیزی بیشتر، حتی کلمه‌ای بیشتر از زندگی به چنگ آورد». اما با هر بازنویسی، شخصیتها پیرتر و خموده‌تر می‌شوند. فقط ژاله جوان است زیرا به قتل رسیده و زمان برای او توقف کرده. او که عاشق شده در تحریرهای بعدی از ستوان می‌خواهد عجله نکند. اما ستوان، شخصیت کلمه‌ای و بی‌اراده، که نمی‌تواند از مقرراتی که نویسنده برایش تعیین کرده فراتر رود، همچنان قاتل است، حتی اگر عاشق ژاله شده باشد. و این اسارت شخصیت‌ها در چنبرهٔ تقدیر است که مرثیه می‌آفریند.

در «دیوان سومنات» داستانِ رنج ابداع و خلق هنری از ورای شرح زندگی شاعری بازگو می‌شود که در زمانه‌ای طاعونی، به جستجوی زن موعود آوارهٔ شهرها می‌شود و به زنجیر جور سلطان گرفتار می‌گردد.

خسروی، با پی‌افکندن ماجرا براساس کتابهایی ـ نوشته شده و نشده ـ و گرد هم آوردن آرای این و آن، داستانی پژوهشی پدید می‌آورد. داستان به شکل مقاله‌ای فاضلانه در نقد شعر و زندگی یکی از شاعران سبک هندی تدوین شده است. راوی رد زندگی شاعر را در منابع مختلف دنبال می‌کند. نخست قول شفیق لاهوری صاحب تذکرهٔ **شاعران پارسی هند** را درباب دیوان سومنات می‌آورد. این دیوان، مجموعه شعر به تحریر در نیامدهٔ طبیب هندی فرزند ارشد مهاراجه‌ای مسلمان است. تبحر طبیب «در سرایش اشعاری بود که از جنس کلمه نبود و هم بدین دلیل اصحاب سحر او را از جملهٔ ساحران دانسته‌اند» یعنی هر گاه بخواهد «غزلی به هیئت پروانهٔ رنگینی می‌نویسد که از سطرهای کاغذ پر می‌کشد... یا غزلی به هیئت جویباری می‌سراید که در برهوت ظاهر می‌شود» او «قدرت تبدیل کلمات تجریدی به جسم را یافته است.» با این زمینه چینی‌ها موقعیت داستانی برای ظهور پریرویی به خلوت شاعر آماده می‌شود. پریرو خود را حبسی شاعر می‌نامد و می‌گوید: «حبسی تو خواهم ماند تا شیراز» شاعر در پی رویایش راهی شیراز می‌شود. زمانی به آن شهر می‌رسد که طاعون همه جا را فراگرفته و ازکشته پشته ساخته است. راوی ادامهٔ شرح زندگی طبیب را براساس نوشته‌های منشی دیوانی حاکم فارس می‌آورد. طبیب در شهر می‌گردد و ضمن مداوای بیماران در جستجوی زن موعود است. تا این که او را برای معالجهٔ شهربانو به قصر حاکم می‌برند. وقتی تلاش طبیب برای نجات جان او به جایی نمی‌رسد، به حکم حاکم در سیاهچال محبوس می‌شود. اما محبس بر او مبارک است زیرا «به خلوت یگانه‌ای هدایت می‌شود که آن پریرو سال‌های مدید» انتظارش را می‌کشیده است. چون سندی از خلوت وی در محبس نیست، راوی حضور طبیب در ظلمت هفت سالهٔ محبس را به حدس شرح می‌دهد. در تقابل با ظلمت آنجاست که شاعر روشنایی رویایی‌اش را باز می‌آفریند و زن موعود را در ذهن می‌سازد: «محبوسی مثل طبیب چه کاری می‌توانسته داشته باشد جز آنکه با سر انگشتانش طرح‌هایی را از آن ظلمت که نه، از آن گیسوان رها در هوای محبس را با سرانگشتان شانه کشد...» شاعر این بار با کلمات شعرش به معشوقه جان می‌بخشد. هنرمند به محبس در افکنده شده می‌تواند کنایه‌ای از هنرمندی هم باشد که از جور زمانه به درون رانده شده است ؛ هنرمندی که به محبس خو می‌کند و در ظلماتش نوری مجاز ابداع می‌کند و معشوقی را که عمری در پی‌اش گشته از جنس کلمه می‌سازد و در واقع سومنات را به محبس می‌آورد. به طوری که وقتی پس از سالها می‌خواهند طبیب را آزاد کنند از گزمگان می‌خواهد او را به حال خود واگذارند. و چون به اجبار از محبس بیرون رانده می‌شود. نشسته رو به آنجا می‌ماند تا جان می‌بازد.

*

ابوتراب خسروی نویسنده‌ای تجربه گرا است ؛ گاه آنسان شیفتهٔ صناعت می‌شود که اثر را یکسر وقف توضیح آن می‌کند (مثل «پلکان» و «تربیع پیکر»)، اما گاه نیز موفق به پنهان کردن صناعت در موقعیت‌های داستانی می‌شود و نوشته‌ای «طبیعی» می‌آفریند که آکنده از حس و جوهر زندگی است و جلوه‌های تازه‌ای از روحیهٔ دوران را بازتاب می‌دهد (مثل «یعقوب، یعقوب»، «دیوان سومنات»). به اعتبار این قبیل داستان‌ها، خسروی را می‌توان از امیدهای داستان نویسی ایران دانست.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی