از پنجرهٔ عاطفه و احساس

بررسی و نقد مجموعه آثار علی مؤذنی

عبدالعلی دست غیب

در داستان‌های **علی مؤذنی** از «کلاهی از گیسوان من» (۱۳۶۸) تا «سفر ششم» (۱۳۷۳) عناصر حسی و عاطفی، عناصر واقعی را در پرده می‌گذارد یا آنها را به رنگ عاطفی و درونی درمی‌آورد. سیر، بیشتر سیر درونی است. در این داستان‌ها کشف روابط استعاری، کنایی و رمزی مهم است و گاه رویدادهای قصه در دریایی از پیام شاعرانه و ایمایی غرق می‌شود. از این رو زبان و بهره‌گیری از آن، همچنان که در دیگر داستان‌های مدرن مهم به چشم می‌آید، در قصه‌های مؤذنی نیز اهمیت می‌یابد و گاه این آتش بازی‌های حسی و نمادین، قصه‌های او را به شعر نزدیک می‌کند.

خود او در این زمینه می‌گوید:

«عملکرد زبان مانند جریان خون در بدن سالم است.

به زبان به چشم عنصری مجزا نگاه نمی‌کنم، بلکه آن را در ارتباط با سایر عناصر داستان می‌سنجم و می‌کوشم که رابط خوبی میان عناصر داستان باشد و خود را چنان با هر یک از آنها تطبیق بدهد که آن عنصر امکان پیدا کند از طریق زبان خود را به بهترین وجه نشان دهد. البته با در نظر گرفتن اینکه عناصر داستان فعالیت خودسرانه ندارند، بلکه در جهت ساختار منسجم عمل می‌کنند. زبان هم به عنوان یک عنصر باید قابلیت‌های عناصر دیگر را به خوبی عرضه کند. با این کار به خودش هم قدرت می‌بخشد».

در مجموعهٔ «کلاهی از گیسوان من» بین زبان نقلی (ویژگی قصه‌های کلاسیک) و زبان شاعرانه و استعاری (ویژهٔ قصه‌های مدرن) حد اعتدال نگاه داشته شده است. البته هنگامی که از این دو زبان سخن می‌گوییم به این معنا نیست که در داستانی قدیمی مانند «هجرت سلیمان» **دولت آبادی** ، عنصر زبان اهمیت ندارد یا در ساختاری منسجم به کار گرفته نشده است،

بلکه به این معناست که در «هجرت سلیمان» زبان در مجسم کردن رویدادها و کردار اشخاص پیش می‌رود و اهمیت مستقل ندارد، در حالی که در قصه‌های مدرن،

در مثل در «آیینه‌های دردار» **گلشیری**، زبان عنصری مستقل می‌شود و در خدمت کشف درون اشخاص است. در اینجا رویدادهای برونی کمرنگ و تأثیرات عاطفی پر رنگ می‌گردد. اشیاء در کلمه‌ها حضور می‌یابند تا آنچه را که در پس پشت رویدادها می‌گذرد، نشان بدهند و گاه کار به جایی می‌رسد که کشف روابط اشیاء و عواطف بر کشف روابط واقعیت تقدم می‌یابد.

به طور کلی داستان‌های مؤذنی داستان‌های جدید است، ولی در «کلاهی از گیسوان من» هنوز کشف واقعیت‌های برونی در پرده قرار نگرفته است.

در قصه «بال» راوی داستان پسرکی است به نام «عرفان». رویدادهای داستان در واقع مربوط به خود او نیست، بلکه مربوط به «گلاب خانم» است. البته ما از حالات و بینش «عرفان» نیز با خبر می‌شویم، اما درونمایه قصه به کشف رنج و اضطراب «گلاب خانم» دختر عمهٔ پسرک اختصاص دارد. «گلاب خانم» عقیم است و با شوهرش منازعه دارد. شوهرش «یدی» بچه می‌خواهد و تصمیم دارد زنی را صیغه کند و پس از اینکه زن ، فرزند آورد، او را رها کند تا خانه‌اش سوت و کور نباشد. بر سر همین موضوع او و «گلاب خانم» دعوا دارند و «گلاب خانم» روز به روز تکیده‌تر و پژمرده‌تر می‌شود تا در صحنهٔ آخر دست به خودکشی می‌زند و اطرافیان ناچار می‌شوند به سراغ پزشک بروند. آگاه شدن آنها از این ماجرا به کار «عرفان» بستگی می‌یابد که گیسوی دختر عمهٔ بیهوش شده‌اش را چیده است.

«شیشه دوا افتاد. الان گلاب خانم از خواب می‌پرد.

شیشه را برداشتم. خالی بود... گذاشتم سر جاش.

فقط همین‌ها را که از تخت آویزان است می‌چینم [گیسوی گلاب خانم بسیار بلند است] که سردرد نگیرد. کودک گیسوی دختر عمه‌اش را می‌برد تا به سر شیر [بازیچه‌اش] بچسباند. چون شیر یال ندارد پس شیر ماده است و از دید کودک از شیر نر ـ که با گلاب خانم در باغ وحش دیده است ـ چیزی کم دارد.

مادر گفت: اینا چیه؟ و ظرف میوه را گذاشت رو تخت و آمد نزدیک و یال شیر را نگاه کرد. زد تو صورتش. گفت: خدا مرگم بده. و دوید طرف اتاق گلاب خانم.

عرفان کودکی است حساس و دلبستهٔ مادر و چون گلاب خانم او را به جای فرزند نداشته‌اش ناز و نوازش می‌کند، او را هم بسیار دوست دارد. آن قدر دلبستهٔ اوست که در خواب و بیداری او را می‌بیند و وقتی که او نیست مضطرب است و بهانه می‌گیرد. حتی تا آنجا

دوستی

می‌رود که خویشان خود را نیز در قیاس با او بد می‌شمارد. پدر عرفان به گلاب می‌گوید:

می‌خواهی [از شوهرت] جدا شی؟ گلاب سرش را برد بالا. بابا گفت: دوستش داری؟ گلاب سرش را آورد پایین. بابا گفت: یعنی قبول می‌کنی؟ گلاب دوید طرف اتاقش ... داد زدم مادر گفت: مگر نگفتم داد نزن. [گفتم]: همه تون بی‌شرفین. [مادر گفت]: چشمم روشن از کجا یاد گرفتی؟ بذار بابات بیاد».

جملهٔ دشنام‌آمیزی که کودک می‌گوید طبیعی نیست. او می‌توانست خشم خود را به قسمی دیگر نشان بدهد، در مثل یکی از اشیاء قیمتی را بشکند. پیداست که این صدای خود نویسنده است.

در این داستان همچنان که در دیگر داستان‌های مدرن می‌بینیم، اشیاء به صورت تصویر نمودار می‌شوند. آینه، آب، ماهی، گل لاله عباسی و گلهای دیگر که «گلاب» برای هر کدام از آنها نامی گذاشته... برجسته می‌شوند تا حوزهٔ عاطفه و حس را نشان دهند.

«آینه می‌گوید: بیا مرا ببین. بعد که ما می‌رویم ببینیمش، خودش را قایم می‌کند. برای همین ما خودمان را جای او می‌بینیم. گلاب می‌گوید: هر کی بتواند آینه را ببیند، آینه می‌کشدش تو خود و می‌بردش جایی که دست هیچ کس بهش نرسد».

این بازی با تصویرها در «دلاویزتر از سبز» ـ که وصف دیدار راوی داستان با خضر است ـ به اوج می‌رسد:

«ناگهان مهتاب را سبز دیدم. رو به ماه چرخیدم که حالا چشم‌های سبزی بود که پلک نمی‌زد».

به این دلیل ساختار قصه‌های مؤدنی بیشتر غنایی است. او حس و عاطفه دینی را بیان می‌کند نه روابط تاریخی آن را. داستان «بشارت» که دربارهٔ مسیح و مریم است، به همین شیوه بیان شده است. کاتب آن باید «حقایق را به زیبایی جعد موی بلند عیسی روایت کند و لبخندش را به کتابت درآورد تا از خاطره‌اش اشک بجوشد». این دیدگاهی عرفانی و تغزلی (غنایی) است و با تفاوت‌های فرهنگی با نظر شاعرانهٔ **پیترز** همانندی دارد. بنیاد زیبانگری عرفان جدید بر مکاشفه و رؤیت است. طبیعت و تاریخ را نه واحدی افزارواره یا واحدی مرکب از نیک و بد، زشت و زیبا، نرمی و خشونت، بلکه واحدی زنده و پر از لطف و زیبایی می‌بیند و نظر به «عصر زرین» دارد. پیتز در شعری به نام «سفر به قسطنطنیه» سفری دریایی را توصیف می‌کند که سفری درونی است به سوی مکاشفه، به سوی بیزانس کهن که از دیدگاه او گل فرهنگ اروپایی بوده است. زمانی که به کلیسای قسطنطنیه می‌رسد و در این عمارت باشکوه به گردش می‌پردازد، نقوش قدسیان را می‌بیند که در شعله و روشنایی با او به گفت و گو می‌پردازند. در رمان «فانوس دریایی» **ویرجینیا وولف** نیز «مکاشفه» در کار است. بخش اصلی رمان به وسیله تأویل و رؤیت «راوی» شکل می‌گیرد و آگاهی او فراحسی است. چهار نماد عمده در سراسر کتاب دیده می‌شود: دریا، فانوس دریایی، شخصیت خانم رمزی در زندگانی و مرگ، و نقاشی «لی لی بریسکو». اینها همه در معنای اصلی به هم بافته شده و آن اشراقی است از آنچه وولف همچون ماهیت زندگانی ادراک می‌کند.

در قصه «دلاویزتر از سبز» جوانی را می‌بینیم بیزار از دنیا و مصایب آن که چهل روز خانه را آب و جارو می‌کند تا با خضر دیدار کند. روز چهلم مکاشفه و رؤیت دست می‌دهد. خضر دو انگشتش را در برابر راوی می‌گیرد و او واقعیت دنیا را آنچنان که هست، مشاهده می‌کند.

در «کلاهی از گیسوی من» در دنیای زندگانی روزانه هستیم. عذرا دختر خانواده که کمی چل و خل است موهای بلندش را که مانند آبشاری از طلاست می‌فروشد. عذرا با پدر و مادرش آزادانه حرف می‌زند، با برادرش، راوی داستان منازعه می‌کند و از دست پدر کتک می‌خورد. او پی در پی رو به روی آینه می‌ایستد و موهایش را اندازه می‌گیرد. موهای او را خانم بهرامی بریده تا از آن کلاه گیس درست کند. عذرا به مادرش می‌گوید:

«یه پسر دیگه به پسرات اضافه شد، خانوم. نیگا کن! به یه بند انگشت هم نمی‌رسه. اونوقت تا کمرم می‌رسید. حالا که شکل پسرام، همه خیال می‌کنن پسرم و نمی‌آن خواستگاری کبری که دلش شوور می‌خواد... حالا که من هم پسرتم پس چرا باز فرق می‌ذاری و برای من ته دیگ نمی‌ذاری؟».

عذرا اکنون که گیس ندارد ریشه‌های فرش را می‌بافد. از دست خانم بهرامی و از دست پدر و مادر و برادرش عصبانی است. خانم بهرامی آرزو داشته موهایی به زیبایی و بلندی عذرا داشته باشد. عذرا باور دارد خانم بهرامی گولش زده، ولی او پاسخ می‌دهد: اونقدری هم که به تو دادم برای این بود که دوستت داشتم وگرنه کی همچین پولی رو واسهٔ یه ذره مو می‌ده؟ دعوا بالا می‌گیرد. خانم بهرامی عذرا را می‌زند و مادر عذرا با خانم بهرامی گلاویز می‌شود. راوی پدرش را خبر می‌کند و پدر آنها را به خانه می‌آورد. «جمعیت دنبالمان می‌آمد. اگر پدر در خانه را نمی‌بست حتماً تا تو اتاق‌ها هم دنبالمان می‌آمدند» خانم بهرامی با پشت دست به صورت عذرا کوفته و صورت او صدمه دیده و از دو گوشهٔ لبش خون جاری است. پسرک راوی دلش به حال خواهرش می‌سوزد. عذرا پیش‌تر دفتر برادرش راجر داده اما اکنون که پسرک گریهٔ عذرا را می‌بیند او را می‌بخشد. در این هنگام کبری کیسه حاوی موهای عذرا را می‌آورد. عذرا اول خوشحال می‌شود ولی بعد می‌گوید:

«من موهامو همونجور که رو کله‌ام بودن می‌خوام. اینارو نمی‌خوام» و راوی احساس می‌کند که دلش از حالا برای عذرا تنگ است. او از اینکه عذرا را به تیمارستان ببرند غصه می‌خورد و حادثه کتک خوردن خواهرش باعث می‌شود که با خواهر آشتی کند و مهر او را به دل گیرد.

در «بچهٔ تهران» چند جوان دیپلم وظیفه که آموزش درجه داری می‌بینند به روی صحنه می‌آیند که حالات جوانی را مجسم سازند. یکی از آنها بچهٔ تهران است و همه از او حساب می‌برند. یکی از تفریحات بچهٔ تهران و دوستان او این است که سوغاتی دیگران را بردارند و بخورند و بعد در برابر صاحب آن بایستند و شکم جلو بدهند و بخندند. بچهٔ تهران پهلوان است و از دیگران با جرأت‌تر. با همه ندار است و از اینکه می‌بینند بعضی از جوان‌ها سوغاتی‌های خود را قایم می‌کنند، عصبانی است. قصه با بیان روزانه و به صورت طنزآمیز گزارش می‌شود. گفت و گوها حالات اشخاص را خوب بیان می‌کند؛ مثل‌ها و تعبیرهای عامیانه نیز در قصه زیاد است. آخر سر بچهٔ تهران یکی از جوانان را که رجز می‌خواند، کتک می‌زند.

«رنگ آمیزی» قصه‌ای است دربارهٔ زندگانی مادر و بچه‌ای به نام «امید» که می‌خواهد به دنیا بیاورد. «حمید» شوهر او با بچه داشتن مخالف است بعد که می‌فهمد زنش حامله شده، خشمگین می‌شود:

«لب گزیدم. سیلی زد. برق از چشمهایم پرید، گفت: بی‌شعور، احمق، نفهم. به اجازهٔ کی؟ خبر مرگت چند وقتت هست؟

ـ دو ماه.

باز سیلی زد و گفت: پس حال تهوعت هم در واقع ویارت بوده و پنهون می‌کردی... این همه یاسین تو گوش خر خوندم. آخه خودت چه خیری از این دنیا دیدی که می‌خوای یکی دیگه رو هم آلوده‌اش کنی... تو دخمه زندگی می‌کنیم. هر دو حقوق بگیریم، ولی دستمون به دهنمون نمی‌رسه.

ولی زن این بار در برابر شوهرش مقاومت می‌کند. زندگانی در وجود او می‌جوشد و می‌خروشد. دلش می‌خواهد بچه داشته باشد، او را بشوید، لباس بپوشاند و به گردش ببرد. زندگانی‌اش اکنون تهی است، یک بچه می‌تواند او را با شور و حال و به زندگانی امیدوار کند.

از پنجره آسمان را نگاه کرد. تکه ابر سفید کوچکی نزدیک کوه‌ها بود. مثل بچه‌ای کوچولو. انگار تازه از خواب پا شده دست و صورتش را مادرش شسته و موهایش را شانه کرده».

به این ترتیب افکار بدبینانهٔ حمید دربارهٔ زندگانی شکست می‌خورد و «شادی» و زندگانی پیروز می‌شوند.

«زنده در قاب» داستان پسربچه یکی و یک دانه خانواده‌ای پولدار است که گمان می‌کند مادرش مرده، در کلاس گریه می‌کند. آموزگاران و مدیر مدرسه سراسیمه می‌شوند و می‌کوشند او را آرام کنند. کودک همه‌اش به فکر مادر است که در قبر و در تنهایی می‌ترسد و سوسک و عقرب و مار او را آزار می‌دهند. آموزگار او نیز به گریه می‌افتد. به خانهٔ کودک تلفن می‌کنند و کاشف به عمل می‌آید که کودک دچار وهم شده است:

«بی‌خود اشک‌ها تو خرج نکن. دروغ می‌گه ورپریده.

ـ چی می‌گی؟ با مادرش صحبت کردم.

ـ زنده‌س؟ ـ آره دیشب مسموم شده. بردنش درمونگاه. پسره هم خواب و بیدار بوده.

خانم شیخی گفت: پسرهٔ نیم وجبی همه را مچل کرده. خانم شمس گفت: مادره گریه‌ش گرفت. می‌گفت نمی‌دونه از دست پسره چیکار کنه. باباش الان می‌آد دنبالش.

خانم شیخی گفت: از قدیم گفته‌ن بچهٔ یکی یک دونه یا خل می‌شه یا دیوونه».

در این قصه عوالم کودکانه و محبت و علاقهٔ بانوان آموزگار به کودکان نشان داده شده است. در قصه «آموزخوار» (صورت تحریف شده و مسخره‌آمیز آموزگار) مرد آموزگاری را می‌بینیم که از بد حادثه معلم شده و با دانش‌آموزان بدرفتاری می‌کند. زنگ انشاء است و دانش‌آموزان مطالبی درباره موضوعات کلیشه‌ای «علم بهتر است یا ثروت» نوشته‌اند. معلم غرق در تصورات خویش است:

«دست خود آدم که نیست. همه سرزمین‌های خوش آب و هوا را بیشتر دوست داریم... باز که رفتی تو رؤیا. بدبختی نیست؟ آدم حق ندارد رؤیایش را هم به زبان آورد... بچه‌ها بزرگ شده‌اند و هر کدام برای خود اتاقی جدا می‌خواهند یا دست کم اتاقی برای هر سه‌شان... همین خانهٔ هفتاد متری و دو اتاقش را با چه فلاکتی جور کرده‌ام. ناچاریم در یکی را برای آبروداری ببندیم. پس نرگس کجا درس بخواند...».

معلم دانش‌آموز خاطی را ادب می‌کند «مگه نگفته بودم همدیگه رو مسخره نکنین» موی او را پیچ می‌دهد و آهسته به او سیلی می‌زند. دانش‌آموز سرش را پایین می‌آورد که جا خالی بدهد ولی سیلی به گیج‌گاهش

می‌خورد. رنگش می‌پرد و نفسش به شماره می‌افتد. معلم دستپاچه می‌شود و با عطوفت با او رفتار می‌کند و در دل و در کردار با دانش‌آموزانش مهربان می‌شود:

«با مهربانی نگاهشان کرد. چقدر به این خنده نیاز دارد، چقدر، دیگر نمی‌زنمشان، قسم می‌خورم».

در داستان «صدی» یکی از بهترین داستان کوتاه مؤذنی، فقر خانواده و تأملات «حسن» پسر خانواده که صد تومان عیدی خود را گم کرده است، مجسم می‌شود. طرح داستانی ساده است، اما این طرح ساده در دست نویسنده تبدیل به تصاویری شده است که ژرفای تأثرات را نشان می‌دهند. پسرکی پولش را گم می‌کند و از تهدید پدر و مجازات او می‌ترسد. او می‌خواسته است با این پول رادیو گوشی بخرد و شب‌هایی که خوابش نمی‌برد «داستان شب» گوش کند. وحالا که آن را گم کرده است، سراسیمه و ترسان است. موضوعی ساده‌تر از این می‌شود؟ نگاه مشفقانه نویسنده فضا و روح و حس موضوع را عریان می‌کند. روایت داستان سوم شخص است و گاه خیالات «حسن» بیان می‌شود. در دانستگی او به عقب و به گذشته باز می‌گردیم. تصویری که نویسنده از کردار و خیال حسن به دست می‌دهد، القایی است. دو تصویر عمدهٔ داستان «حسن» در خانه هنگامی که پول را در دست دارد و غرق تصورات شاد است، و حسن در اتوبوس و خیابان، زمانی که پولش را گم کرده است، پیوند کیفی دارند. اجزای این تصاویر به هم پیوسته، به ویژه آنجا که «حسن» دنبال «صدی» گمشده‌اش می‌گردد و تهدید پدر که «اگه گمش کردی، من می‌دونم با تو» سایه‌وار تعقیبش می‌کند، عمق ماجرا را بهتر نشان می‌دهد. «حسن» پول‌های عیدی‌اش را روی هم می‌گذارد، پنج تومان کم دارد. مادر به پدر می‌گوید: «نود و پنج تومنو خودت بردار، یه صد تومنی اگه داری، بده به حسن» بعد در خیال پدر هستیم «از کجا بیاورم». مادر گفته صد تومان چی هس؟ «خیلی چیزها. مادر اصلاً سرش تو حساب نیست. صد تومان است» این خیال و واگویهٔ «حسن» است. مادر می‌گوید: حسن می‌خواد برای خودش یه رادیو گوشی بخره. «رادیو گوشی واسهٔ چی؟ مگه این رادیو نیس؟ هست، ولی همیشه بغل گوش توس. پدر تا نام رادیو گوشی می‌شنود، قیافه‌اش ترسناک می‌شود».

در خیابان حسن شاد است. با خیال رادیوی کوچک خود مشغول می‌شود. آن را در مغازهٔ خرازی فروشی دیده. در جعبه آیینه خرازی فروش خیلی اسباب بازی هست. در خیال «حسن» صد تومان مبلغ عظیمی می‌شود. آنقدر عظیم که هیچ مغازه‌داری قادر نیست آن را خرد کند. خرازی اخمو که همیشه او را می‌رانده، اکنون در برابرش تعظیم می‌کند. «حسن» همهٔ اسباب بازی‌ها را می‌خرد ولی باز به صد تومان نمی‌رسد. مغازه‌دار به کلی دستپاچه شده و وقتی که «حسن» تلنگری به نوک دماغ دراز او می‌زند، غش غش می‌خندد. «آقا قلقلکی هستند و ما نمی‌دانستیم»! «حسن» با اسباب‌بازی‌ها که جان گرفته‌اند حرف می‌زند:

«گفت: این کیه؟ و اخمو را نشان داد. آنها یک صدا درآمدند که: سر خر ما، و هر چه دلشان خواست خندیدند و از اخمو نترسیدند... عروسک‌ها بودند. اخمو با آنها مثل این که کنیزش باشند رفتار می‌کند.

ساعت‌ها و ماشین‌ها هم از آزار و اذیت اخمو هرچه بگویند، کم گفته‌اند... حسن گفت: اینا و اینا: اخمو سرش را تند و تند تکان داد... یکی از عروسک‌ها را مخصوصاً از قفسه انداخت پایین و با لگد سپر ماشینی را که گوشه‌ای پارک شده بود، غر کرد. حسن داد زد: مگه می‌خوای دمار از روزگارت درآرم. محکم زد رو پیشخوان و فریاد زد: همه ... همه‌شونو آزاد کن! صدای شادی اسباب بازی‌ها چنان بود که حسن ترسید نکند بابایش از خواب بیدار شود... اخمو خیلی با احتیاط صدی را برداشت که یک وقت پاره نشود. آن را با احترام

تو دخل گذاشت. پیدا بود از این همه پول ترس برش داشته... حسن و اسباب بازی‌ها بو برده بودند مطلب از چه قرار است».

تصویر شاد جای می‌پردازد و تصویر غم انگیز جایگزین آن می‌شود: «از مدرسه که برمی‌گشت صدی توی جیبش بود... استر جیبش را درآورد و خوب نگاه کرد، تو آن یکی جیب؟ نبود... چقدر بدود؟ پاها رمق ندارند. سرم درد گرفته، حتماً رنگم هم پریده. دهانم که بدجوری تلخ است. برنمی‌گردم خانه... اسباب‌بازی‌ها حتماً از ترس نفس نمی‌کشند. کیفش را جلو پایش گذاشت. سرش را روی کیف گذاشت: مامان ... اول پدر و بعد مادرش را دید که از دور به حالت دو می‌آمدند. خشکش زد، چکار کنم؟ عقب عقب رفت و شروع کرد به دویدن».

«حسن» همراه به یادآوردن گذشته و رفتن به زمان آینده، به زمان حال می‌آید. در این زمان به ادراک کامل بیچارگی و وحشت خود رسیده. گیج است. صدای گامهای پدر و مادر به او ضربه می‌زند، و او بی‌اختیار می‌دود و می‌گریزد. تصویرها روایت را به پیش می‌برند. حرکت پیش رونده تکامل زمانی در تکامل با کشف درونی و عمقی زمان روایی خاطره قرار می‌گیرد. تغییر و تبدیل کمی به کیفی عناصر داستان از آغاز تا پایان حفظ می‌شود. در پایان، «حسن» می‌ایستد، پدر را می‌نگرد که هر چه نزدیک‌تر می‌آید، بزرگتر می‌شود. حسن آرام آرام روی زانو خم می‌شود و دست‌هایش را بالا می‌آورد و سپر صورت می‌کند.

تصویر وحشت کامل است و به طور طبیعی به تسلیم پسرک می‌رسد. خواننده به راحتی با زمان روایت و حس و عاطفهٔ حسن رابطه برقرار می‌کند. حسن زمانی را که بازگشتنی نیست در دانستگی خود تکرار می‌کند و تصاویر به دست داده شده ما را در حس و عاطفهٔ کودک شریک می‌سازد.

در «دلاویزتر از سبز» (۱۳۷۱) فضای مذهبی حاکم است. راوی آرزومند دیدار خضر است، و هنگامی که به این دیدار می‌رسد سراسر سبز فام می‌شود. بازی با سمبولیسم رنگها در ادب فارسی تازگی ندارد. **نظامی گنجوی** در «هفت پیکر» این صناعت را به کار برده بود. در ادب عرفانی در مثل در آثار **سهروردی** یا در آثار **روزبهان** (عبهرالعاشقین) رنگ‌های سبز یا سرخ یا سیاه به پیش نما می‌آیند تا منظره‌های متفاوت زندگانی، جهان و انسان را مجسم سازند. رنگ سبز به ویژه رنگ طراوت، تازگی، آب، چشمه، زندگانی است. خضر، پیر سبزپوش که به آب زندگانی می‌رسد، بر هر جا که گام بنهد آنجا سبز می‌شود.

راوی خسته از مصایب زندگانی طالب دیدار خضر است. منظره‌ای را که راوی به راهنمایی خضر از جهان می‌بیند، منظره‌ای است وحشتناک. منظره‌ای مه آلود و محو است. خیابان را سپس در شفافیت پر از جانور می‌بیند. بعد در آینه نگاه می‌کند:

«بینی‌ام دراز و کوتاه می‌شد. دهانم لحظه‌ای پوزهٔ گرگ بود، لحظه‌ای پوزهٔ خوک، لحظه‌ای پوزهٔ گاو، چشم‌هام را بستم که بیش از این تکثیر نشوم. طعم خون در دهانم بود».

در حضور خضر منظرهٔ دنیا و خود راوی دگرگون می‌شود. ثبات ظاهری از بین می‌رود، و آنچه هست در رود زمان به حرکت درمی‌آیند، فرشتگان در پروازند، اسرافیل آماده دمیدن در صور است، آتش از هر سو گسترده می‌شود. خضر به راوی می‌گوید: «صورت دنیا را در دلت پاک کن». جسم راوی از گردونهٔ چهار رنگ زمان به سرعت می‌گذرد. بهار، پاییز و تابستان را تجربه می‌کند، به زمستان می‌رسد. سرمایش نفوذ می‌کند.

خاطرات کودکی و جوانی از ناودان‌ها قندیل بسته‌اند.

جسم تا زانو در برف فرو رفته، تکیه به عصا دارد. اندوه، آرزو می‌آیند و می‌گذرند. امید فرا می‌رسد تا آتشی عظیم برافروزد تا راوی راه را گم نکند. راوی جهانی را انتظار می‌برد که در آن همه انسان باشند. اما آدمی زادگان همان طور که عارفان گفته‌اند اکنون طرفه معجونی هستند سرشته از فرشته و حیوان. اگر قصد فرشته شدن کنند، از فرشته برمی‌گذرند و اگر قصد دومی داشته باشند، از حیوان فروتر می‌شوند. دیدار با خضر راوی را به حوزهٔ معنوی می‌رساند و او پس از غیاب خضر، باز همچنان در انتظار او می‌ماند:

«خضر از مشرق و از مغرب می‌تابید. نمی‌دانم من سبزم یا آیینه؟... جناب خضر به سبزی شما نیستم، اما سبزم؛ آنقدر سبز که بعید نمی‌دانم درختان با بهار اشتباهم گیرند.

«عقب گرد» داستان متنبه شدن سربازی است که به واسطهٔ ترس از کمک به همرزمانش سرباز زده و جبهه را واگذاشته و به خانه آمده است. او در خانه خوابی وحشتناک می‌بیند. روز رستاخیز است و او آتش دوزخ را تجربه می‌کند. از آب سوزان (حمیم) آب می‌نوشد، در دهان مار فرو می‌رود، به چرک و خون آغشته می‌شود. راوی می‌کوشد قصور دنیایی‌اش را کتمان کند، ولی از ریزترین حرکات دنیوی‌اش فیلم برداری شده. انکار حاصلی ندارد. می‌بیند که از نبرد تن باز زده، از کمک به همرزم مجروحش خودداری کرده است: «می‌دوید، نفس نفس می‌زد. فانسقه‌اش را باز کرد و دور انداخت تا بتواند سبک‌تر بدود» این «رؤیای صادقه» راوی را شرمسار می‌کند. بامداد بدون خداحافظی با همسرش عازم جبهه می‌شود.

در «سزاوارترین» در حلقه دراویش هستیم. قصه با گفت و گو پیش می‌رود و فضای آن در حوزهٔ فراتر از جهان حسی می‌گذرد. شب شهادت حضرت علی (ع) است. مرشد تا زمان آن شب صعود می‌کند که نگذاریم حضرت به محراب رود. کلون در می‌ایستد و کمربند مولا را می‌چسبد. مرغابی‌ها وارد صحنه می‌شوند و دور مولا بال بال می‌زنند. در این داستان اشخاص تاریخی صدر اسلام حیات می‌یابند و حرف می‌زنند. برخی از **وقایعی** که این اشخاص روایت می‌کنند و نویسنده از آن بهره گرفته، روایات متأخر و مشکوک است. با این همه، فضا و گفت و گوهای قصه خوب ساخته و پرداخت شده است.

«سپیدی» داستان آموزگار روستاست. او در زمستان و در میان کولاک برف به دو می‌رود و در راه چهار گرگ به او حمله‌ور می‌شوند. آنجا که دیگر هیچ کمک کننده‌ای نیست، از صمیم دل به خدا روی می‌آورد و در ذروهٔ این توجه، خدا را می‌شناسد. در پایان دو روستایی او را از مرگ نجات می‌دهند. بخشایش ایزدی راوی را از مهلکه نجات می‌دهد. اوصاف این داستان تازگی دارد و آن را پیش می‌برد.

بهترین قصهٔ مجموعه «خُلق تنگ ابلیس» آزمون تازه‌ای است برای امروزی کردن قصه‌های قدیمی و در آن نویسنده نگاهی به ماجرای یوسف و زلیخا دارد.

ابلیس در وسوسه کردن یوسف ناکام می‌شود و خلقش تنگ می‌ماند. در این داستان نویسنده نتوانسته است خود را از عناصر نمایشی برهاند، اما در تشخص و صورت آدمی دادن به ابلیس موفق است. این ابلیس آنقدر جاندار است که خواننده به خوبی خلق تنگ او را احساس می‌کند و نگاه تازه نویسنده به قصه یوسف و زلیخا به یاد می‌ماند».(۱)

قصه یک صحنه بیش نیست. زنان اشراف مصر و زلیخا حاضرند. همه زیبا و آراسته و می‌خواهند یوسف را وسوسه کنند، اما در پشت صحنه این ابلیس است که معرکه را می‌گرداند. اوصاف مؤثر و شاعرانه و گفت و گوها موجز و دقیق است.

زلیخا گفت: دریغ از یک نگاه. باور کنید ناز او بر ما از ناز ما بر شوهرانمان بیشتر است.

[ابلیس]: زنان را مستانه خنداندم. از بیست لب بوسه به سوی یوسف شدم و از هفده چشم چشمک به او زدم.

پاکی یوسف در زنان عشرت دوست اثر می‌کند و او را فرشته می‌شمارند. زن وزیر به یاد مهربانی می‌افتد و زن دیگری دلش می‌خواهد کودکی را شیر دهد و دیگری مایل است فقیری را اطعام کند. ابلیس خشمگین است و می‌گوید: بس کنید من اینجا جان نمی‌کنم که شما با فرشته‌ها همکاری کنید. سرانجام اراده یوسف بر وسوسهٔ زنان چیره می‌شود و ابلیس ناکام می‌ماند.

«قاصدک» (۱۳۷۲) داستانی است دربارهٔ حالات زنی به نام «آذر» و پسری به نام «امید» که همسر و پدرشان به جبهه رفته است. روزی باد «قاصدکی» را به خانه می‌آورد و حضور قاصدک وسیله‌ای می‌شود برای شرح عواطف زن و کودک «هاشم» که سرپرست و پدر خانواده است. این قصه همان طور که ناقدان گفته‌اند، «پرداختی است نو از موضوعی تکراری». غیاب پدر به طور کلی در خانواده بحران‌زاست، به ویژه پدری که به سفر جنگ و شهادت رفته است. کودک چهار ــ پنج سال دارد و اغلب تصورات بزرگسالان را بازگو می‌کند.

نثر گرچه تازگی‌هایی دارد، درونمایهٔ تازه‌ای را نشان نمی‌دهد. رفتار زن بیشتر شبیه رفتار پرستاری بسیار دلسوز است که می‌کوشد با کودک رنجدیده‌ای همساز شود. احساسات او دربارهٔ همسرش نیز همین طور است. اصولاً رفتار او در برابر فرزند و همسرش خالی از لطف و ملاحت عشق مادرانه و همسری است... [رفتار کودک نیز خالی از نقص نیست]. در مثل وقتی مادرش از حضور «باد» در همه جا حتی در خانه صحبت می‌کند، او می‌پرسد: پس تو چرا چادر سرت نیست؟ کودکان حتی در سن کم می‌دانند باد چیزهایی را به این طرف و آن طرف می‌برد و طبیعی است که کودک دریابد که باد قاصدکی را از سوی پدر آورده باشد. فرض کنیم قاصدک را در مثل کبوتری آورده باشد. آیا کودک می‌پرسد که مادر چرا در برابر کبوتر چادر به سر نمی‌کنی؟ می‌توان پرسید که چرا کودک باد را مذکر دانسته است، نه مؤنث؟»(۲)

اسلوب نویسنده در نگارش وضع خانواده غنایی است، به این معنا که می‌کوشد در بیان مسایل رزمی، از بیان مجازی و استعاری بهره ببرد، حضور قاصدک که داستان را به غلتک می‌اندازد و پیش می‌برد دال بر این معناست و وصف خانواده نشان می‌دهد که این خانوادهٔ شهری است که در غیاب پدر دچار بحران شده؛ از این رو وضع عام ندارد. و نیز پسرکی چهار ـ پنج ساله به اقتضای سنش نمی‌تواند در همهٔ لحظات شب و روز به یاد پدر بوده باشد. کوشش نویسنده در هیجان انگیزی قصه را به شعر مرثیه‌ای نزدیک کرده است و به همین دلیل نثر آهنگین است و در آن ضرباهنگ ویژه‌ای به کار رفته. راوی قصه «آذر» است و او از غیاب و احتمال شهادت همسرش مضطرب و از دلتنگی پسرش نگران است، اما عواطف مادری از این دست نه به طور عمیق، بلکه به صورت گزارشی وصف می‌شود.

«نوشدآرو» (۱۳۷۰) داستانی است که به علت تعدد شخصیت‌ها و در بر داشتن مشکلی اجتماعی که متضمن تضاد است، می‌توان رمانش نامید. در روایت آن از اسطوره‌ها نیز بهره گرفته شده و می‌توان شخص عمدهٔ داستان، «فریدون» را با «سهراب» یا «زال» یا «سیاووش» که از پدر جفا می‌بینند، همگون دانست. گرچه پایان کار «فریدون» با پایان کار «سیاووش» و «سهراب» همانند نیست. «فریدون» استبداد پدر را تحمل نمی‌کند واز خانه پدری بیرون می‌آید. دلبستگی عمدهٔ «فریدون» نویسندگی و تحصیل بیشتر است، اما پدر اصرار دارد پسرش کاسب شود «زیرا آدم برای این ساخته شده که راه برود و پول دربیاورد».

آشنایی با «فرخ» دبیر دبیرستان و خانوادهٔ او (خانم تیموری و شیدا خواهر فرخ) نقطهٔ عطفی است در زندگانی فریدون. او وارد این خانواده می‌شود. چون جوان است رفتار کودکانه و خام دارد و سبب خندهٔ افراد این خانواده می‌شود و در همان زمان این رفتار او را به ایشان صمیمی‌تر و نزدیک‌تر می‌سازد. گام دوم حرکت «فریدون» عشق است. دو جوان در عنفوان شباب طبیعی است به هم نزدیک شوند، اما این عشق معمولی نیست و برای «فریدون» وسیلهٔ صعود به مراتب بالاتر است. این صعود در کوهنوردی «فرخ»، «شیدا» و «فریدون» ممثل می‌شود. کوه آشیانهٔ سیمرغ بود که زال را پرورد، و مهر پدری را که از او دریغ شده بود به او ارزانی داشت. در واقع سیمرغ جای پدر زال را گرفت و پس از آن در همهٔ مراحل زندگانی راهنما و یار و یاور زال شد. فرخ نیز فریدون جوان را راهنمایی می‌کند و می‌پرورد.

«فریدون» پس از گرفتن دیپلم برای رهایی از سرگشتگی و بیکاری دفترچهٔ آماده به خدمت می‌گیرد و به سربازی می‌رود و پس از بدرود با خانوادهٔ خود و خانوادهٔ «فرخ» به سوی ایستگاه راه آهن می‌رود تا سوار قطار شود. او در تاکسی در وجود راننده پیر و مشفق، پدری پیدا می‌کند و او را در ایستگاه در آغوش می‌گیرد و در آغوشش گریه می‌کند. او که به هنگام وداع با مادر و خواهرش و با «شیدا» از گریستن خودداری کرده بود، در اینجا به سرشت جوانی می‌گرید. گریهٔ او می‌تواند نشان بریدگی‌اش از پدر باشد یا بریدگی از «شیدا» که همراه او در سلوک عشق بوده است. دلش می‌خواهد برای رانندهٔ پیر نامه بفرستد:

«تازه در آن لحظه فهمیدم اسم و آدرسش را ندارم و قطار هم سرعت گرفته بود. اما به حرفش گوش کردم و در طول چهارده ماه سربازی هر بار دلم سخت هوای پدر می‌کرد، او را در نظر می‌آوردم و برایش نامه می‌نوشتم بی‌آنکه بفرستم... پدر جان فرزندت از فقدان تو رنج بسیار می‌برد».

پس هنوز همهٔ رشته‌های علاقه گسسته نشده است و بعد باز «فریدون» را می‌بینیم که به خانهٔ پدر باز می‌گردد و مدتی کوتاه در آنجا می‌ماند. خبر شهادت «فرخ» مبارز دوران ستمشاهی در تظاهرات جلو دانشگاه «فریدون» را از حالت انفعالی خارج می‌سازد. راهنما و دوست او را کشته‌اند و او باید انتقام بگیرد پس به موج مبارزه می‌پیوندد و فصل تازه‌ای از زندگانی او در داستان باز می‌شود. سقوط حکومت شاه باعث می‌شود که «فریدون» ده ماه زودتر از موعد مقرر سربازی به خانه بازگردد. وضع و قیافهٔ او طوری است که در آغاز افراد خانواده او را نمی‌شناسند. به هر حال حضور او موجب شادی است، اما با این همه حضور پدر برای پسر سنگین است و آب دو نسلی که معیارهای متفاوت دارند در یک جوی نمی‌رود:

«سنگینی حضورش را از دستی که بر شانه‌ام گذاشت احساس کردم. چانه‌اش می‌لرزید. دست دادیم وناگهان مرا گرفت تو بغل و سرش را گذاشت رو شانه‌ام و به سیری دل گریه کرد. همه گریه کردند، حتی مردها. سری را که بر شانه‌ام بود نمی‌شناختم. به پدر شباهت داشت، اما او نبود».

«فریدون» ساکش را برمی‌دارد و در میان گریه خویشان و حتی پدر خانه را ترک می‌کند و پس از این صحنه جامعه میدان مبارزه و ابراز شخصیت اوست. او برای رسیدن به استقلال و برپای خود ایستادن باید خود را بسازد، هنجارهای نادرست را از خود بزداید تا سنگینی بار گذشته او را از پویایی باز ندارد. می‌خواهد آنچه را که پدرش به غلط به او آموخته است در خود کشف کند و بعد از کسب استقلال در برابر پدر حضور یابد و به او بگوید پسری است که به آموزش‌های خود بزرگ شده و هیچ کینه و دشمنی با پدر نیز ندارد و این دعوی تازه‌ای است که نسل جوان در چالش با نسل پیر طرح می‌افکند:

«با آنکه مدعی‌ام پدر من یل‌تر از رستم است و من زجر (ضجر) کشیده‌تر از سهرابم و قصهٔ نوشدارو هم برای من خیلی جدی است، اما خو شبختانه سمج‌تراز آنم که بمیرم و آن را به دست نیاورم... من کسی نیستم که بگذارم خشکی و جمود که خاص پیران است پشت فرزی و چالاکی را که خاص جوانان است به خاک بیاورد.

رمان «نوشدارو» نخستین رمانی نیست که مشکل جدال دو نسل را در ادب معاصر ما طرح می‌کند. پیش از مؤذنی داستان‌نویسانی مانند **جمال میرصادقی** در «درازنای شب» و **بهمن شعله‌ور** در «سفر شب» به طرح این مشکل پرداخته بودند. در آثار دیگری مانند «درد سیاوش» اثر **اسماعیل فصیح**، «طوطی» نوشته **زکریا هاشمی** و داستان کوتاه «سایه‌های خسته» از **محمود دولت‌آبادی** نیز از این کشاکش سخن رفته است. در «درازنای شب» پسری به نام «کمال» در برابر پدرش که می‌خواهد او را کاسب بار بیاورد مقاومت می‌کند و پس از منازعه‌ای طولانی پدر را می‌زند و از خانه پدری بیرون می‌رود. این داستان که به شیوهٔ روایت ساده و گزارشی نوشته شده چالش پدر و پسر را در متن غامض تحولات اجتماعی ترسیم نمی‌کند. جمله‌های داستان اغلب تهی از بار دراماتیک رمان‌نویسی و تحلیل‌های آن کلیشه‌ای است. پدر «کمال» می‌گوید:

«همین قدر که خوانده بسش است. بیشتر می‌خواهد چه کند؟ من که شش کلاس بیشتر نخوانده‌ام مگر توی زندگی‌ام مانده‌ام؟ این مدرسه‌ها دین و ایمان بچه‌ها را خراب می‌کنند».

«کمال» سرانجام تصمیم خود را می‌گیرد و نزد دوستش «محمود» که جوانی است خود ساخته و ضد بورژوازی می‌رود و از دوستان اشرافی‌اش (منوچهر و فرشته) نیز می‌برد. تنها کار نمایان «کمال» زدن پدر و ترک خانهٔ اوست، و در بقیهٔ صحنه‌ها فردی غیر فعال یا ناظری بیش نیست که امواج حوادث او را به این سوی و آن سوی می‌برند. اما داستان «نوشدارو» مشکل را در متن جامعه‌ای متحول طرح می‌کند و افق «فریدون» از افق «کمال» بسی گسترده‌تر است. فریدون عصیانگری است که فرهنگ دارد، افق معنوی دارد. خود نویسنده می‌گوید که: عصیان «فریدون» به انگیزهٔ «عقدهٔ اودیپوس» نبوده است:

«آیا من به پدر به عنوان یک شخص نگاه می‌کنم یا در وجود او یک فرهنگ می‌بینم؟ راستش این عقدهٔ اودیپ و عقده‌های دیگر حسابی نخ نما شده‌اند».[۳]

اسطوره‌ها دریافت «فریدون» را عمق می‌بخشند و گسترش می‌دهند. «فریدون» با سیری که در اسطوره‌ها می‌کند در واقع فرهنگ چند هزار ساله را از خود عبور می‌دهد تا خویشتن خود را تجربه کند. اولین تجربهٔ او «سهراب» است، سهرابی که ناکام است. «فریدون» استعدادهای خود را که از سرکوب پدر نشکفته مانده، سهرابی دیگر می‌پندارد و در این مقایسه تا آنجا پیش می‌رود که خود را ناکام‌تر از «سهراب» می‌یابد.[۴]

در ادب جهانی نیز جدال دو نسل بارها طرح شده است. از «پدران و پسران» **تورگنیف** و «بازاروف قهرمان» او که بگذریم، به «تصویر هنرمند در مقام مردی جوان» **جیمز جویس** می‌رسیم. «استیفن» (معرف خود نویسنده) فرزند «سایون دیدالوس» نمایانگر دورهٔ جوانی خود جویس است که بر اثر سخت‌گیری خانواده و مدرسهٔ «یسوعیان» دابلین ضد جامعه، پدر و هنجارهای اجتماعی سر به شورش برمی‌دارد و پدر تنی خود را تحقیر می‌کند تا به پدر آرمانی برسد. او احساس می‌کند که پدر تنی‌اش پدر واقعی او نیست. پس از کجا آمده و اصلش از کجاست؟

ضربت کار مؤذنی در قیاس با «درازنای شب» در این است که در «نوشدارو» جدال دو نسل فقط بر سر این نیست که پدر طالب است پسرش چون او کاسبکار شود، بلکه در این است که این جدال منظره‌ای اجتماعی و امروزین به خود می‌گیرد و آینده را نیز در دورنمای خود دارد. در آغاز خود را «سهراب» می‌بیند، اما چون مقاوم است نمی‌خواهد روزگار سرنوشتی مانند سرنوشت «سهراب» برای او رقم زند، پس به زال می‌رسد. به گفته نویسنده: «اگر زال به جهت موی سفید مورد بی‌مهری پدر قرار گرفته، فریدون از بی‌مهری پدر به موی سفید دست یافته. پس زال را پشت سر می‌گذارد تا به سیاووش برسد».[۵]

برخی جمله‌های «نوشدارو» گرچه عمق جدالی دو نسل را نشان می‌دهد، کمی نامناسب است. از جمله عبارت «زندگی شاشی» که می‌توانست جای خود را به عبارت بهتری بدهد و همان معنا را نیز القاء کند:

«من گرسنگی را تحمل می‌کنم همچنان که یک بار در کودکی تحمل کردم؛ اما به رو(ی خود) نیاوردم. یک وقت عاقت می‌کند. مهم نیست، چون من هم او را عوق می‌کنم. نشاشیدی شب دراز است. شبها درازند اما من خاطرهٔ روزها را که در سر دارم و تازه پایان شب سیه سپید است. جای سفت نشاشیده‌ای. آه، شما هم که همهٔ مثال‌هایتان شاشی است».[۶]

مؤذنی در نوشدارو توانسته است مشکلی اجتماعی را در جامهٔ حدیث نفس رمان مدرن تصویر کند و به خلاف رمان نویسان مدرن امروز ما، که اغلب شخصیت‌های منفعلی عرضه می‌دارند، که سمفونی مرگ می‌نوازند یا در آیینه رمان و در خانهٔ زبان لنگر می‌اندازند، نشان بدهد که زندگانی جمع و فرد به هم پیوسته است و هر یک در جای خود اعتبار دارد و نیز توانسته است بگوید: آینده مسدود نیست و دلیلی ندارد که جوانان پس زانوی غم بنشینند و غصه بخورند و نیز توانسته است این مسأله را طرح کند که در جدال دو نسل، پس از به رسمیت شناختن استقلال و اعتبار پسر از سوی پدر، امکان تفاهم هست و دیگر پدر و پسر نه در مقام دشمن، بلکه در مقام دوست و پدر و پسر حقیقی و آگاه می‌توانند در جوار هم زیست کنند.

داستان مانند دیگر نوشته‌های مؤذنی ساختار نرم و غنایی دارد و به صورت تک گویی درونی است، اما از آنجا که فریدون برپای خود می‌ایستد یا به مبارزهٔ اجتماعی می‌پردازد، آهنگی حماسی پیدا می‌کند؛ به ویژه آنجا که به کار اصلی خود (نویسندگی) مشغول می‌شود:

«وقتی که می‌نویسم انگار بر من باران می‌بارد، روح پاکیزه‌ای در من می‌چرخد»

«بشارت» (۱۳۷۲) حدیث زندگانی، پیام‌آوری و شهادت عیسی مسیح است به روایت انجیل‌ها و تفسیرهای دینی. نوعی بازنویسی است. کاتب، حواریان و برنابا حدیث را روایت می‌کنند. نویسنده باز در اینجا دلمشغول دنیای درون آدمهاست و کاری به روابط تاریخی ندارد، و برخلاف آنچه نویسنده یا ناشر آن را «رمان» نامیده‌اند، داستان کوتاهی بیش نیست. زندگانی عیسی مسیح و شهادت او می‌تواند به صورت قصه‌ای بلند و با توجه به رویدادهای این زمان بازسازی شود. می‌دانیم که عیسی پیام‌آور راستی و عشق در تضاد با حاکمیت یهود و امپراتوری روم قرار می‌گیرد و شورش و قیام او قیامی است ضد بیداد رومیان و جهل‌پروری کاهنان یهود. امروز نیز یک امپراتور جهانگیر جدید جای امپراتوری روم را گرفته و بر جهان ستم می‌راند. سرمایه سالاری جدید به سرپرستی آمریکا امروزه جهان را پر بلا کرده است و مبلغان آن در همه جا جهل می‌گسترند و می‌خواهند مردم، به ویژه جوانان را در تمنیات نفسانی غوطه‌ور سازند و ریشهٔ تفکر را بخشکانند. در زمان قدرت دولت شوروی نیز در روسیه وضع چنین بود. حکومتی تازه نفس و استبدادی متمرکز همهٔ مردم روس و اتباع دیگر خود را در یک جهت پیش می‌راند: تبدیل فرد به مهرهٔ ماشینی عظیم و از بین بردن آزادی اندیشه و استقلال فرد. میخاییل بولگاکف در کتاب «مرشد و مارگریتا» در قبال این وضع عصیان کرد و حاکمیت خودکامه شوروی را به زیر پرسش کشید. او برای نشان دادن مهر و شفقت بشری و محکوم کردن دستگاه خودکامه، صحنهٔ محاکمه و تصلیب عیسی را به صورت رمان جدید درآورد. روایت رمانی او بیان مجدد روایات انجیل نیست، بازسازی آنهاست؛ اما روایت مؤذنی در «بشارت» گرچه چند صحنه مؤثر نیز دارد، داستان مکرر شده‌ای است.

یکی از ویژگی‌های عمدهٔ قصه‌نویسی نویسنده این است که به تمثیل‌ها، رمزها و نمادها بگراید، یعنی حوادث را درونی کند (و این از خصوصیات برخی رمان‌های مدرن است). اما به همان نسبتی که او به سوی نمادها و شعرگونگی پیش می‌رود، کمبود تجربه‌های اجتماعی و تاریخی خود را نیز بیشتر نمایان می‌سازد. ما هنر نویسنده را تصدیق می‌کنیم، اما حضور نویسنده را در بیان رویداد قصه‌ها ـ که به قصه‌ها کیفیتی مونولوژیک می‌دهد، نمی‌توانیم پوشیده نگاه داریم. این همه توجه به ضرب و وزن کلام و توجه به تأثرات دانستگی و تصویری کردن ماجراها، از نگرشی «ایستا» خبر می‌دهد و نویسنده را وا می‌دارد زندگانی درونی آدمها را عمده کند و در نتیجه چارچوب کار او محدود می‌شود. نویسنده که در «کلاهی از گیسوی من» توانسته بود تعادل درونی و واقعی (برونی) را حفظ کند، پس از آن گام به گام به سوی کشف درونی اشخاص و عمده کردن آن به اسلوب تأثر حسی و تصویری پیش می‌رود تا به داستان بلند «نوشدارو» می‌رسد که در آن تعادل از دست رفته را باز می‌یابد. در آغاز کتاب آمده است:

«نفرین بر تو ای دنیا که آتش دوزخ را به پس و پیش گامهای ما برمی‌افروزی؟ کجاست آن نفسی که اندوه را شفا بخشد، روح برنابا فلج شده است».[۷]

نویسنده که در برخی از قصه‌های خود گرایش‌های عرفانی نشان می‌دهد، در اینجا به طور کامل «عرفان» را که هدف آن پرورش معنوی انسان است نه رقص مطلق جهان، با «گنوستی سیزم» و ریاضت مسیحی یگانه کرده است که نه چگونه خوب زیستن، بلکه چگونه خوب مردن را می‌آموزد. اگر او در مثل آثار **روزبهان** و **احمد غزالی** و اشعار **حافظ** را خوب خوانده بود به این نتیجه نمی‌رسید. **سعدی** سروده است:

«به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست»

و حافظ می‌سراید:

«روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد...».

به طور دقیق در همین جاست که راه عرفان ماز ریاضت مسیحی[۸] و فلسفه «گنوستی سیزم» ـ که دنیا را ظلمت و اهریمنی می‌داند ـ جدا می‌شود. زیستن در جهان وانهماک در زندگانی جانوری با زیستن در جهان و توجه به زیبایی و روشنی و اندیشهٔ نیک یافتن تفاوت دارد. اولی نشانهٔ ضعف اراده و بدشماری جهان است و دومی علامت همت بلند و کوشش پایدار در جستجوی نیکی و زیبایی است و نویسنده این نکته دقیق و ظریف را به دست غفلت سپرده است. کاتب قصه درست می‌گوید:

«این دنیا بی‌ارج نیست، اگر از آن به نیکویی بهره بریم». پس چرا باید پی در پی از گناه و زشتی سخن گفت. مسأله این است که جهان جمع اضداد است و تنها کسی می‌تواند جهان را بشناسد و به مرتبهٔ بالاتر و اندیشهٔ نیک برسد که مشکلات کار را بشناسد و به جای بد شمردن دنیا به آباد کردن آن بپردازد. این که تکنولوژی مدرن نمی‌تواند مشکل انسانی را برطرف کند و تفکر «گنوستی سیزم» نمی‌تواند انسان کوشا و آزاده بسازد، حکایتگر همین مشکل است. تفکر صنعتی امروز انسان را بردهٔ ماشین کرده است و تفکر دومی انسان را مرتاض می‌کند. به این مشکل توجه باید کرد. نگاه عارفانی مانند حافظ و روزبهان بر زیبایی و روشنی متمرکز است. این عارفان با آسمان، باغ، چشمه و گل و پروانه و لرزش گلبرگها وقتی که نسیم آنها را به چمیدن وا می‌دارد و طلوع خورشید در بامداد و نورافشانی آن بر زمین در ساعات روز، و درخشش ماه وستارگان در شب ... پیوند بسته‌اند. با زیبایی‌های طبیعت و سخنان زیبا و گام زدن در باغ‌ها و گلگشت‌ها و نگریستن به اشیاء و باشندگان قشنگ در خانه، کوچه و کوی زندگانی می‌کنند. البته زشتی و بدی نیز هست

ولی آنها را کسانی به وجود می‌آورند که فکر می‌کنند زشتی و بدی جهان را فرا گرفته است و انسان در ذات خود بد و آلودهٔ گناه است و مرگ انسان را از قفس تن می‌رهاند. ولی **مولوی** و دیگر نیک اندیشان به ما گفته‌اند. «گر بود اندیشه‌ات گل، گلشنی» پس زندگانی و جهان را باید از این منظره نگریست «خطا بود که نبینند روی زیبا را».

در «بشارت» کاهنان، کاتبان و فریسیان در نابود کردن پیام‌آور عشق کوشا هستند و می‌گویند او را به صلیب کشیدیم، زیرا به ریختن آبروی ما برخاسته بود. کاتب راستین کتاب با نوک خامهٔ کاهن اعظم را به محاکمه می‌کشد. بر سرش تاج خار می‌نهد و به زانو به زمین درش می‌افکند. کاهن‌های دیگر «گناهان» عیسی را برمی‌شمارند که گفته بود: سهم قیصر را به قیصر بدهید، تقالید ما را واگذاشته بود، ما را به دروغ و ریا متهم کرد، نذر و نیاز و قربانی را بد شمرد، آفریدگار خدا را آزاد آفرید... کاتب به مدد کلک خود کاهن اعظم و کاهنان دیگر را به جرم اینکه «قول عیسی رانپذیرفته‌اند» بر دار می‌کشد. سپس به سراغ یهودا اسخریوطی می‌رود، کسی که استاد خود را به سی سکهٔ زر فروخت. کاتب در فکر است که چرا استاد چنین شخصی را به یاری خود برگزید؟ آیا یهودا مأمور کور و کر تقدیر بوده است؟ و خواب می‌بینند که یهودا همان ابلیس است با چهرهٔ بسیار زیبا، همچون ابلیس متنزل شده است و نیز متبدل به سیمای عیسی تا بر او همان رود که او برای عیسی خواسته است. در پایان کتاب عیسی بر مادر و حواریان پدیدار می‌شود و دل ایشان را شاد می‌کند و حواریان را می‌فرماید به راستی و خوبی بکوشند و سپس همراه چهار فرشته به آسمان صعود می‌کنند. و کاتب می‌گوید: «به تمامی حقیقت دست یافته است» ولی ای کاش کاتب درمی‌یافت که «حقیقت، کشف شدنی است» و این گفتهٔ فرازنه‌ای را می‌شنید که گفت: «اگر تو همهٔ حقیقت را می‌دانستی، هیچ کاره بودی».

نویسنده در «سِفْر ششم» به سراغ روایات عهد عتیق می‌رود. گمان می‌رود که سفر (=کتاب) ششم او حاشیه‌ای باشد بر اسفار پنجگانهٔ «عهد عتیق». کتاب به شیوه «بشارت» و با تصاویر حسی و شاعرانه نوشته شده است و در آن در بخش‌ها رگه‌هایی از اسلوب نگارش «مزامیر» و «غزل غزل‌های سلیمان» دیده می‌شود. در بخش نخست «هارون روایت می‌کند»، حضوری نادیدنی اما محسوس هارون را بر می‌گیرد و به دیدار موسی می‌برد. این سفر درونی و فرا واقعی است. موسی در جایی هارون برادر بزرگترش را یاد کرده است و هارون باید به سوی نیل راه بیفتد تا در رود نیل به صدای موسی شسته شود، مگر دلتنگی‌اش زدوده گردد». آسمان نور باران است و این نوری است که آل بنی اسراییل را شاد و دل مصریان را غمگین می‌سازد. اسراییلیان از فرعون و مصریان ستم بسیار کشیده‌اند و هوای دیدن موسی و رها شدن دارند. شبی شگرف است، از آسمان نور می‌بارد و قوم موسی نجوا می‌کنند و سکوت همه جا را فرا گرفته است. گشتی‌های فرعون راه بر هارون می‌بندند و به او فرمان می‌دهند باز گردد، اما ناگهان، همان حضور فرا می‌رسد و گشتی‌ها با هراس می‌گریزند. هارون به کنارهٔ نیل می‌رسد «نیل را از خود عبور می‌دهد. چنان زلال است که انگار سرچشمه‌اش اشک دیدگانی شفاف است». انوار درخشان سطح نیل به هم می‌پیوندند و به هیأت قایقی درمی‌آیند که حجمی از نور در آن پیش می‌آید. هارون بر نیل جاری می‌شود. ارادهٔ الهی آن است که هارون وزیر و مشاور و سخنگوی موسی باشد و با فصاحت خود سخنان موسی را به قوم ابلاغ کند «گفت تو فصاحت اویی، او نیک می‌اندیشد تو فصیح بیان می‌کنی» دل هارون سرشار از شور و شعف می‌شود. سپس به دیدار موسی می‌رسد:

دست تابانش را که به موی و ریشم می‌کشید، احساس کردم برادر بزرگتر اوست نه من، که من در همهٔ این سال‌ها خود را به فریب بزرگتر بودن فریفته بودم.

در «فرعون روایت می‌کند» خواننده در کاخ فرعون است. در اینجا بیان جنبهٔ داستانی بیشتری دارد و در آنجا که عشرت او قدرت طلبی‌های فرعون را مجسم می‌کند به ضحک و استهزاء می‌گراید و از بیدار شدن و خوابیدن، عشرت‌ها، میگساری‌ها و حتی قضای حاجت او سخن می‌گوید. در اینجا حاجبان، هامان وزیر و بزرگان دیگر دربار، آسیه که در حق موسی مادری کرد و او را شیر داد، ساحران ... به روی صحنه می‌آیند تا فرعون و دربار او را به نمایش بگذارند. سپس موسی و هارون فرا می‌رسند و فرعون را به پرستش آفریدگار فرا می‌خوانند. فرعون نه فقط این دعوت را نمی‌پذیرد، بلکه بر آن می‌شود که با خدای موسی بجنگد. برای او پرچکی می‌سازند و او به فراز آن می‌رود و به سوی آسمان تیر می‌اندازد، ساحران خود را گرد می‌آورد تا با معجزات موسی دست و پنجه نرم کند ولی همهٔ این کارها بی‌فایده است و جز شرمساری و حقارت او حاصلی ندارد. حتی ساحرانش از پرستش او خودداری می‌کنند و به موسی می‌پیوندند. فرعون در انجام چاره‌ای نمی‌بیند جز اینکه موسی و قوم او را آزاد کند تا از مصر بروند. با رفتن قوم موسی، مصر حاصلخیز، مخروبه و قصر فرعون کوخ می‌شود. عصای موسی بر فراز همه چیز در حرکت است و می‌تواند همه چیز را زیر و رو کند یا به حال اول بازگرداند. پایان کار، حرکت بنی اسراییل است از مصر و گذر از نیل و تعقیب آنها از سوی سپاه فرعون و غرق شدن ایشان در میان امواج خروشان رود.

نثر مؤذنی در اینجا پختگی بیشتری یافته است. توالی صحنه‌ها با گفت و گو پیش می‌رود و بیشتر ویژگی نمایشی دارد، اما کشش داستانی‌اش را نیز حفظ کرده است. ما برای نشان دادن هنر نویسنده دو صحنهٔ متفاوت را که یکی غنایی و دیگر خندستانی (کمیک) است، نقل می‌کنیم:

«چشم‌هایم را از کیف آب ولرمی که مرا به آن شست، بر هم نهادم. گفتم: شراب و دهانم را باز کردم تا در آن شرابی ریزند به طعم گیلاس. گفتم: میل شنا دارم و خود را به آغوش کنیزان رها کردم و بر دستان آنان روان شدم و تا پاهایم خنکای آب را احساس نکردند، چشم نگشودم. به اشاره‌ام کنیزان داخل شدند.

گفتم: اگر خداوندگار شما قایق، شود، شما چه می‌شوید؟ گفتند: پارو! گفتم: پس این قایق بی‌سرنشین را به ماهی‌گیری ببرید.[9]

ساحران حاضرند و می‌خواهند شکست موسی را عبرت همهٔ بداندیشان فرعون کنند. سحر می‌خواهد با معجزه پهلو بزند. فرعون بر تخت نشسته است:

فریاد زدم صبر کنید تا تخمه برسد، بعد... و تا صدای چق چق تخمه بلند نشد دستان جادوگران من هوا را می‌شکافت، بی‌آنکه جادویی برخیزد. خارش دندان‌هایم با شکست پنجمین تخمه فرو نشست. آمادهٔ دیدار شدم. گفتم: چق چق شروع کنید که من آمادهٔ دیدار چق چق شما چقانم، و محو حرکت دستان جادوگرانم چق شدم. بخار تخمه در مشامم پیچیده بود. ناگاه مارانی چقی رنگ از چق چق سرانگشتان چاق جادوگرانم چق شدند و به سوی موسی و هارون چق چق... خروش می‌دهم چاق و بنی اسراییل چق و برخاستم. نعره زدم آفرین، و مشتی تخمه را که در دست داشتم به امید آنکه هر یک ماری شود، به سوی موسی و هارون پرتاب کردم و چنگ در ظرف تخمه زدم. نیم نگاهی سوی آسیه انداختم. نگاهم کرد، تخمه تعارف کردم. سر تکان داد که: نه! شانه بالا انداختم و به عقابی عظیم خیره شدم که بال‌هایش را چق کرد و سوی موسی و هارون چق کشید».[10]

روایت فرعون به همین شیوه ادامه می‌یابد تا به صحنهٔ غرق شدن او در رود نیل می‌رسد و او باز همچنان که در امواج رود غرق می‌شود، به روایت ادامه می‌دهد. پیداست که این روایت باید دست کم در اینج
از زبان شخص دیگری باشد، چرا که شخص غرق شد
قادر نیست سخن گوید «که از مرده هرگز نیاب
حدیث». اشکال دیگر کار در مونولوژیک بودن روایت
است و این اشکال از اینجاست که نویسنده نتوانست
است روایت را امروزی کند و تنها به بازگویی روایات
«عهد عتیق» می‌پردازد. دلایلی که فرعون برای
سرکشی‌ها و بدکاری‌های خود می‌آورد، دلایل حریفان
اوست. نویسنده همهٔ کارهای فرعون را به «نفسانیات
او اِسناد می‌دهد. شک نیست که فرعون و مصریان
قضایا را به همان نگاهی نمی‌دیده‌اند که بنی اسراییل
می‌دیده است. آنها بنی اسراییل را مزدور خود و قومی
بیگانه می‌دیده‌اند و طبیعی است که انتظار سرکشی ا
ایشان نداشته باشند. اگر نویسنده با توجه به مدارک
تاریخی نظرگاه مصریان را به نمایش درمی‌آورد، و تضاد
باورهای او قوم را نمایش می‌داد، بهتر به مقصود خو
می‌رسید.

در بخش سوم کتاب «لن ترانی» گزارش ساده‌ای
می‌بینیم از چگونگی درخواست بنی اسراییل به رؤیت
پروردگار و عدم امکان واقعیت یافتن این کار. موسی
صورت دنیا را به قوم نشان می‌دهد:

«در یک صورت گرگ و خوک و روباه وپلنگ و جغد
موش دیدیم. گرگ خوک را به دندان می‌درید و پلنگ
روباه را می‌بلعید و موش جغد را می‌جوید و جغد صیح
می‌کشید. هر چند صدا از دهان جغد درمی‌آمد، ترکیب
صدای خوک و گرگ و روباه و پلنگ و موش بود».[11]

قوم خود را به در دنیا می‌کوبد و می‌نالد و تمنای عف
دارد. موسی قوم را شفاعت می‌کند، ناگاه ظلمات ب
روشنی گراییده دروازهٔ دنیا باز می‌شود و قوم در نو
معلق می‌شود. سپس مسیر نگاهش به چهره‌ای
می‌افتد که هم پلنگ است و هم گرگ، هم خوک، هم
روباه، هم موش و هم جغد و آنها را از میان دری که با
روی نور بسته و به روی ظلمات باز می‌شود، با حسرت
می‌نگرد... و این فرعون است، و البته این مطالب نیز
اسراییلیات است نه داستان.

در «سفر ششم»، بخش دوم روایت فرعون به رغم
نقصی که یاد کردیم، هم ظرایف داستانی (نمایشی
می‌بینیم وهم ظرایف زبانی و به ویژه ظرایف مطایبه و
استهزاء که در بسیاری موارد پوشیده است:

گفتم: آسیه، شفای من تویی باور کن.
گفت: البته همراه با یک خیل دیگر.[12]

یا:

«نیل هم به صدای ویز ویز از چرت من عبور می‌کرد
خاطرات نیل درون یک سبد است. این را چرت من ب
اطمینان می‌گوید».[13]

مؤذنی در داستان‌نویسی پیچ و خم‌های کار ر
می‌داند، سایه روشن کلام را می‌شناسد. گمان می‌کن
که اگر او همان شیوهٔ ظریفی را که در «کلاهی ا
گیسوی من» و «نوشدارو» به کار برده است ادامه دهد
به آفریدن قصه‌های بهتری دست خواهد یافت.

پی‌نوشت:

۱-«ادبیات داستانی»، پرویز حسینی، ص ۵۱، شماره ۲۵، آبا
۱۳۷۳.
۲-«ادبیات داستانی»، شمارهٔ ۳۵، ص ۶۶ و ۶۷، شهریور
۱۳۷۴.
۳-«شباب»، سال اول، شمارهٔ ۴.
۴-«ادبیات داستانی»، شمارهٔ ۲۱، پانوشت ص ۴۹، تیرماه
۱۳۷۳.
۵-ماهنامهٔ «شباب»، همان شماره
۶-«نوشدارو»، ص ۶، تهران ۱۳۷۰.
۷-«بشارت»، ص، تهران ۱۳۷۲.
۸-مولوی نیز گفته است: «مصلحت در دین عیسی غار و کوه
مصلحت در دین ما جنگ و ستوه
۹-سفر ششم، ۴۰
۱۰- سفر ششم، ۹۰
۱۱ و ۱۲ و ۱۳ - سفر ششم، ۱۴۸، ۱۵۱، ۴۹ و ۴۲.