•جزیرهٔ سرگردانی:

جزیرهٔ سرگردانی
سیمین دانشور
چاپ اول: سال ۱۳۷۲
۳۲۶ صفحه
انتشارات خوارزمی

پرویز حسینی

«راهی که باید رفت دورودرازاست، اما با همهٔ حیرانی باید رفت؛ زیرا مطلوب مهم است. در این وادی کار سالک درد و حسرت است. هرنفس تیغی برّان و آه و دریغی در پی.»

(جزیرهٔ سرگردانی، ص ۳۲۳)

موتیف رمان، عشق و مرگ است و بحران. بحرانِ روحی و فکری نسل جوان که در زوایای مثلث عشق مراد، هستی، وسلیم بازتابانده شده است. هرسه تن همچون جزیره‌های سرگردانی هستند که ساحل قرار ندارند. درگیر عشق و مبارزه هستند. و سرانجام این مبارزه به شکلی نمادین، تبعید به «جزیرهٔ سرگردانی» است که انجامی جز مرگ ندارد و نویسنده آن را چنین توصیف می‌کند:

«جزیره‌ای است که دورش را دریاچهٔ نمک احاطه کرده است. در جزیره به کلی به دام می‌افتی . قطعات نمک با طول بیست اینچ و عرض پانزده اینچ، حتی بیشتر و بعضی جاها خیلی کمتر، دورت را گرفته. روز که هوا گرم است، امکان پا گذاشتن روی آنها نیست. در لجن و نمک فرو می‌روی، اما اواخر شب قطعات نمک یخ می‌زند. من باشتر از جزیره بیرون آمدم. تعجب است اسم ساربان هم ساربان سرگردان بود. اسم کوه مقابل هم کوه سرگردان بود.» (ص ۲۰۲)

کلاف رمان، رشته‌های متعددی دارد که یکایک باز می‌شوند و بحران در خاستگاه بورژوازی آدمها و زوال عشرت و اشرافیت، سرگشتگی هستی بر روی زمین، هبوط آدم و حواها به جزیرهٔ سرگردان جهان، انزوای آدمی در سالخوردگی (توران‌جان، مادر بزرگ، نماد آن است)، و ... «تاریخیت» و مستند گونگیِ داستان، که جای درنگ و بررسی دارد.

رمان تلاشی مستندگونه است در حدیثِ نفس نویسنده از زندگی‌اش با جلال و تاثیر و تأثراتی که او و سایر«سیاسیون»(مانند دکتر شریعتی‌و ...) بر نسل جوان آن دوره داشته‌اند و نویسنده، خود نیز درمقام استاد دانشگاه، به دانشجویانش که هر کدامشان به نوعی «جزیره‌ای سرگردان» هستند، درس امید، عشق و اعتماد به نفس می‌دهد و آنها را «اهل درد» می‌کند و به مبارزان فراری پناه می‌دهد(ص۱۰۹).

در طول رمان، هستی و مرادوسلیم، برگردانی از خانم دانشور و جلال آل احمد و دکتر علی شریعتی هستند و روی هم رفته، آینهٔ اندیشه و باورهای آشکار و پنهان نویسنده‌اند.

خانم دانشور از دهان شخصیّتهایش با ما سخن می‌گوید و فرازهایی از تاریخ میهنش را از دههٔ ۳۰ تا دههٔ ۵۰، بازگو می‌کند، تا ما و مخاطبین آینده را از رخدادهایِ متفاوت فکری و سیاسی گذشته آگاه کند. یعنی رمان می‌شود «تاریخ ـ رمان» یا «مستند ـ رمان»، که در ادبیات داستانی ما فرم نسبتاً تازه‌ای است، و مثل همهٔ چیزهای نو و بدعتهای جدید، دشواریهای خاص خودش را هم دارد.

آنچه «تاریخ» را از «داستان» جدا می‌کند، پیش از هرچیز، ظرف مکانی و زمانی خاص است؛ یعنی محدودیتی که تاریخ دارد و آدمهایی که تیپهای تاریخی‌اند و انعطاف شخصیّت داستانی را ندارند. هرچند که تیپهای متنوع و تاریخسازی باشند، اما کلّیتشان محدود است و جزءناپذیرند. تاریخ می‌تواند داستان باشد؛ اما داستان، تاریخ نیست. به عبارت بهتر، تاریخ مواد خودش را از داستان نمی‌گیرد، اما داستان ، می‌تواند عناصری از تاریخ بگیرد و موادی از خودش به آن بیفزاید، و اگر از خودش چیزی نیفزود، آن گاه کفهٔ «تاریخیت» سنگینتر می‌شودو همهٔ عناصر داستانی را تحتِ شعاع خودش می‌گیرد و کم رنگ می‌کند. خانم دانشور با برگزیدن شیوهٔ «مستند گونگی رمان»، پا بر روی لبهٔ تیغ داستان نویسی می‌گذارد. البته ایشان آن قدر فروتن هستند در پذیرش این نکته که در همه جای رمان، سایهٔ شخصیّتهای فرهنگی تاریخی مورد نظر، خارج از متن، بر شخصیّتها سنگینی می‌کند و آدمهای داستانی چیزی از خودشان ندارند؛ مثل نوارهای تهی‌اند که پر شده باشند. آنچه در رمان مستند باید بدان بها داد، مقبولیت و معقولیت آدمها و اعمالشان است و هویت دادن به آنها، وگرنه نه تمام تاریخ می‌شود و نه کمال داستان.

رمان به صیغهٔ سوم شخص دانای کل روایت می‌شود، و همین ابزاری می‌شود در دست نویسنده تا در داستان دخالت کند و بی‌طرف نماند:

«صورت پیرمرد با دهان باز، دست افراشتهٔ اشاره کننده، چشمان حیران، منعکس کنندهٔ فریادی از خشم و حیرانی و اشاره‌ای تاریخی بود. اشاره‌ای اسطوره‌ای ـ یادگار قرون و اعصار گذشته و حال ـ که در عین حال از ارادهٔ راسخ مصدق و ادراک او حکایت داشت.» (ص۷۹)

در تمامی رمان هرگاه با آدمهای داستانی و عاطفهٔ آنها رو به رو می‌شویم، رمان غنای بیشتری می‌گیرد و پاکیزه‌تر می‌شود. مثلاً در فصل پنجم، که توران خانم با خودش خلوت کرده است:

«قلب توران تپید و ناگهان مثل ساعت دیواری یک تک زنگ بلند زد: دلنگ. و یک آن ایستاد. زیر لب گفت: پرواز با پرنده‌ها، نه، مهاجرت. چشمهایش را محکم بست ودست روی چشم گذاشت، در گور روی مهرماه را که پس زده بود، چشم چپش از

منزل ششم از هفت شهر عشق!

حدقه بیرون زده بود. حیرت کرده بود، توران جان چشم مهرماه را بست.»(ص ۱۰۳)

در رمان، نامهای آدمها آگاهانه انتخاب شده‌اند: هستی، عشرت، مراد، سلیم و ... مثلاً «هستی» که نامی نمادین است و شعری هم که می‌نویسد با نام «گلایهٔ‌زمین»، در حقیقت تفسیری از خودش و هستی است. سرگردانی هستی در مسائل سیاسی که بعدها او را به جزیرهٔ سرگردانی نیز می‌کشاند، از زبان او آشکارا بیان می‌شود:

« - من قاطی پاطی هستم. گاهی فکر می‌کنم چپ انسان دوستم و هوادار خلیل ملکی و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهبی معتقدم و پیرو جلال آل احمد، یا بقول شما دینامیزم مذهبی. گاهی فکر می‌کنم تنها به هنر رو بیاورم، با برداشت درست سیاسی و اجتماعی ، اما چه برداشتی درست است؟ نمی‌دانم.» (ص۸۷)

از نکات تأمل برانگیز رمان، خاستگاه بورژوازی مبارزان اصلی آن است. عشرت نماد تباهی این طبقه است. سلیم از فرنگ برگشته که ظاهراً روشنفکری مسلمان و مبادی آداب است و هوادار مصدق، شریعتی، اومانیته و هنر و مهدویت انقلابی است (نمونه‌ای از شخصیّت دکتر شریعتی)، و با مراد چپگرا هم دوست صمیمی و همرزم است و در عین حال که رقیب عشقی همدیگرند، او را در خانه‌اش پناه می‌دهد و در عملیات شهر حلب (حلب آباد)، با او همراه است و نام مبارزاتی‌اش پوریاست. سلیم، خلاصه‌ای از ترادفها و تضادها است و در نهایت با هستی که«هزار و یک عیب شرعی و عرفی» دارد، ازدواج می‌کند. مراد هم که فرزند تاجر فرش است و همدورهٔ هستی و سلیم در دانشکده؛ مهندسی هنرمند و طراح قالی است، به مبارزهٔ مسلحانه برای آگاهی توده‌ها معتقد است، مشهد هم می‌رود و نام مخفی سازمانی‌اش بکتاش است (نمونه سازی از شخصیّت جلال آل احمد). و هستی (خلاصه‌ای از شخصیّت خانم دانشور)، میان عشق این دو نفر سرگردان است و به تبع آن در پذیرش ایدئولوژی آنها درمانده است. پیوسته در «وادی حیرت» است. در منزل ششم از هفت شهر عشق!

آنچه باورش برای خواننده دشوار می‌شود، عشق میان این سه تن نیست، بلکه بالیدن چنین میوه‌هایی از درخت بورژوازی است؛ درختی که در گنداب می‌روید! هیچ ارتباطِ منطقی میان زندگی درباری و خوشگذرانیهای مامان عشی(عشرت) و رقصها و خوش نشینیهای هستی و خانواده‌اش با آمریکاییها، و سلیم که از انگستان برگشته و همهٔ مکتبها را می‌داند و مادرش را به حمام سونا می‌برد، و شخصیّت مراد (هرچند نسبت به دو نفر دیگر معقول‌تر و پذیرفتنی‌تر)، با مبارزه برای حلبی آباد و خانهٔ تیمی داشتن و شکنجه‌ها را تحمل کردن و پرتاب شدن به جزیرهٔ سرگردانی، دیده نمی‌شود. به صرف اینکه هستی پدری داشته که در راه مصدق شهید شده(که صحت آن خیلی معلوم نیست!) و دانشجوی استاد روشنفکری مانند سیمین دانشور بوده، چطور می‌توان چریک شدنش را باور کرد؟ پدری که شهید شده، دستِ کم اولین تأثیرش را باید بر همسرش (عشرت) گذاشته باشد، و اگرنه منطق داستانی چرای آن را باید پاسخ بدهد. پس زمینهٔ و پیش زمینهٔ منطقی و خطوط ربط علّی و معلولی رخدادها و آدمها در داستان به چشم نمی‌آید. گویی رمان از نیمهٔ یک ماجرای ناشناخته شروع شده است. از اینها گذشته، شکل مبارزاتی مصدق و حتی آل احمد و شریعتی، باشیوهٔ مبارزاتیِ آدمهای داستان در تعارض است. چطور می‌شود سیاست «موازنهٔ منفی» مصدق و اصل «بازگشت به خویشتن» شریعتی، در بطن خودش «چه‌گوارا» پرورانده باشد؟

«تو یک عکس چه گوارا نداری؟ یک عکس بزرگ که سیگار برگ لبش باشد؟

«صدای سلیم: سیگار برگ هاوانا، برای چه می‌خواهی؟

- می‌خواهم نگاهش کنم.» (ص ۱۶۳)

و نکتهٔ دیگر اینکه اشراف زادگان با نظام و حکومتی در ستیزند که اشرافیت زاییدهٔ آن است؛ اشرافیتی که هستی به خوبی به آن وقوف دارد:

«هستی گفت: اگر اشرافیت از ریشهٔ شرف باشد، خوب چیزی است، منتها اشرافیت هم در اینجا تغییر معنا داده. اشرافیت تهران یعنی بریزو بپاش و مصرف بی رَویّه برای خودنمایی .»(ص ۱۶۹)

در اینجا که تزوآنتی تزیکی است، سنتی تزش چه می‌تواند باشد؟ آیا بحران تنها در پدیدهٔ بورژوازی ریشه می‌دواند؟ و مبارزه تنها از میان این طبقه نشأت می‌گیرد؟

البته دررمان، دقایق ارزشمندی وجود دارد که نباید از آن به سادگی گذشت. آنجا که رمان خط داستانی خودش را پی می‌گیرد و از پیامهای ایدئولوژیک فاصله برگزار می‌کند، با خواننده ارتباط صمیمی و عاطفی برقرار می‌کند. هرچند « بانوی شریف قصهٔ ایران» در رعایت سلاست و سلامت «نثر»، بی حوصله و شتابزده می‌نماید، اما طنز خاصی که به کار گرفته است، نثر «کم‌خون» او را از یاد می‌برد:

«اما اشک شور بود، چرا که شوربختی آدمیان بیش از بختیاری آنها بود. سالیان دراز بود که سلسلهٔ اشکانیان منقرض شده بود، اماسلسلهٔ اشکهای آدمی انقراض نمی‌یافت.»(ص ۴۶) □