ریشه‌های ماندگار

■ محمّدرضا سرشار

ریشه در اعماق
نوشتهٔ ابراهیم حسن‌بیگی

«آزادی خان یک درد بود. باید این درد را در دل می‌کشت تا شعله‌های امید را خاموش نکنند. تا ریشه‌های ماندگار را نخشکاند.» (ص ۱۵۳)

ریشه در اعماق اولین داستان بلندی است که ابراهیم حسن‌بیگی تاکنون نوشته است. پس جا دارد که قبل از هر بحث و نظری، از این بابت به او تبریک بگوییم، و آرزو کنیم که این، مقدمهٔ نوشتن و انتشار آثار متعددِ بلند داستانی دیگری از سوی وی و دیگر نویسندگان نسل انقلاب باشد. زیرا صرف‌نظر از هر جنبهٔ دیگر این آثار، خود همین ریختنِ ترس موهوم این عده از روی آوردن به نوشتن داستان بلند و رمان، به تنهایی بسیار مثبت و امیدبخش است. صد البته، امثال حسن‌بیگی اولین کسان از این نسل نیستند که پا در این میدان گذاشته‌اند. اما عدهٔ این افراد هنوز آن‌قدر کم است که با اولین تجربه و ورود هر یک به این وادی، حق داریم صمیمانه خوشحال شویم و امیدی تازه در دلمان بشکفد.

اما در همین ابتدا، تبریک دومی نیز باید به نویسندهٔ **ریشه در اعماق** بگوییم؛ به‌خاطر محور قرار دادنِ یکی از تازه‌ترین، اصلی‌ترین و مهمترین چهرمانهای (تیپهای) اجتماعی پدید آمده در بعد از انقلاب اسلامی در کشورمان (جانبازان جنگ تحمیلی)، در داستانش.

تبریک سوم نیز به خاطر نوع نگاه نسبتاً معقولانه و واقعیتگرایانهٔ او به مقوله‌ای است که مضمونِ اصلی اثرش را تشکیل می‌دهد.

قصهٔ ریشه در اعماق

داستان از آنجا شروع می‌شود که **شفی محمد** یا **شاپوک** یا یاسر جوانِ حدوداً بیست‌وسه ـ چهار سالهٔ بلوچ **بمپوری**، پس از گذراندنِ حدود پنج سالی از زندگی‌اش در لباس بسیجی و سپاهی و در جبهه‌های جنگِ تحمیلی، دو دست از دست داده و موجی شده، در حالی که همسر جوانش (بماه) بر اثر سرطانِ خون مرده و پسرکی چندماهه (خیروک) از خود به جا گذاشته، اینک دورانی سخت و غمبار را در کنار پدر و مادر و خواهر فلجش (عایشه) می‌گذراند. طایفه‌اش (مُلازهیها)، به خصوص عمویش، خان‌محمد، او را طرد کرده‌اند؛ زیرا از ابتدا با رفتن او به جبهه و... مخالف بوده‌اند. پدر و مادر نیز به آن سبب که برای رفتن به جنگ تحصیلش را ناتمام رها کرده و خودش را علیل کرده است از او دلگیرند. زیرا با وضع بسیار بدمالی‌ای که آنان دارند و با دختر علیلی که روی دستشان مانده، تنها امیدشان به آن بوده که تنها پسرشان به جایی برسد و دستشان را بگیرد. اما به عکس، او خود باری دیگر بر دوشهای ناتوانِ ایشان شده است.

شفی، در دنیای بی‌امید و خاکستری خود و در میان امواج سرزنش طایفه و نزدیکان و ناهنجاریهای اجتماعی‌ای که احاطه‌اش کرده، تنها به امید پسر دوماهه‌اش زنده است که اینک

نزد عمو و زن‌عموی همسرش، صدها کیلومتر آن سوتر، در مشهد زندگی می‌کند. به همین سبب نیز تصمیم گرفته به اتفاق دوست سپاهی‌اش، شریف، عازم مشهد شود و پسرکش را به نزد خود بیاورد. اما هر بار عاملی مانع این کار می‌شود و سفر به تأخیر می‌افتد.

اولین مانع همان دردها و عود گهگاه حالت ناشی از موج‌گرفتگی در تن و روان اوست. پدر و مادرش این حالت را نتیجهٔ حلول زار در وجود او می‌دانند؛ و پدر با وجود ناداری، بر آن می‌شود که با دعوت از شیخ جرگال و دار و دسته‌اش که تخصصشان بیرون آوردن زار از جسم زارزدگان است، این بیماری پسرش را شفا دهد. شفی که به این موضوعها اعتقادی ندارد نخست در برابر آن مقاومت می‌کند. اما سرانجام، برای رعایت حال پدر، علیرغم میل خود تن به آن می‌دهد ـ که پر واضح است ثمری جز هرچه فقیرتر شدن خانواده به همراه ندارد.

سپس شریف توسط عاملی از عوامل قاچاقچیان کشته می‌شود. تا آنکه با وجود نصایح پدر، شفی تصمیم می‌گیرد تنهایی تن به آن سفر بدهد.

در مشهد به در خانهٔ عموی همسرش می‌رود تا پسرکش را از آنان بگیرد. اما آنها او را به حرم برده‌اند. شفی نیز راهی حرم می‌شود.

«راه بازگشت همواره بود. مقصد آن گنبد طلایی بود که زیر نور خورشید خوش می‌درخشید.» (ص ۱۶۴)

این، خلاصهٔ راست و ریست و کاملاً منظم شدهٔ قصهٔ داستان ریشه در اعماق است. اما در خود داستان، قضایا به این وضوح و سرراستی و منظمی نیست.

شیوهٔ بیان

حسن‌بیگی به خلاف مجموعه داستانهای قبلی‌ای که منتشر کرده، به زعم خود، کوشیده است در این داستان از شیوه بیانی متفاوت (متغیر) استفاده کند.

اول آنکه در مجموع، تقسیم‌بندی بیست و دو فصلی داستان، به تناوب، از دو شیوه بیان **تک‌گویی نمایشی** و **دانای کل** (عمدتاً محدود به شفی) استفاده کرده است. یعنی یازده فصل آن با یکی از این شیوه‌های بیان و یازده فصل دیگرش نیز با شیوه بیانِ دوّمی است.

امّا کار به همین جا ختم نمی‌شود. بلکه جابه‌جا ـ یه‌جا و بی‌جا ـ در شکم هر دوی این شیوه‌های بیان، شاهد استفاده از شیوهٔ مثلاً **سیال ذهن** هستیم. به طوری که اگر آن خطابهای

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گهگاه شفی به خیروک را حذف کنیم، از نظر راویه دید، عملاً تفاوت چشمگیری بین فصلهای دوگانهٔ داستان نمی‌بینیم.

به این ترتیب داستان، به ظاهر با آمیزه‌ای از این سه شیوه بیان و عمدتاً در طول تداعیهای ذهنی و رجعت به گذشته‌های ارادی و غیرارادی (هم از نوع تصویری و هم تلخیصی و مضمونی آن) یا رؤیاها و تصاویر ذهنی متعدد، به تدریج گسترش می‌یابد و پیش می‌رود تا به انتها می‌رسد.

گفتیم که در نیمی از فصول کتاب، ظاهراً از شیوهٔ بیان تک‌گویی نمایشی استفاده شده است. زیرا در واقعیت، تنها ظاهر شیوه بیان این فصلها تک‌گویی نمایشی است و در عمل، اگر ضمایر راوی را از اول شخص به سوم شخص تبدیل کنیم و آن خطابهای گهگاه شفی به خیروک ـ که از قضا، اغلب هم فقط در همان یکی دو صفحه اول هر فصل هستند ـ را حذف کنیم، از نظر راویه دید، تفاوتی چشمگیر بین فصلهای دوگانه کتاب نمی‌بینیم. ضمن آنکه نویسنده شیوه بیان سیال ذهن را با تک‌گویی نمایشی درآمیخته. و معجونی عجیب و غریب و ناهمگون ساخته است، که از نظر فنی، از بنیاد غلط است. البته، از جمیع ویژگیها و امکانات شیوهٔ جریان سیال ذهن، نویسنده تنها از تداعی کلمات و یادها و خاطرات آن بهره گرفته است که در واقع ساده‌ترین و اشکارترین جنبه‌های آن زاویه دید است. اما در همین شکل استفاده از آن هم، در چنین فصولی، نادرست و غیرفنی است.

دربارهٔ شیوهٔ بیان تک‌گویی نمایشی، تا آنجا که حافظهٔ من یاری می‌کند، جز چند سطری بسیار کلی و ناگویا، آن هم تنها در دو کتاب از کتابهای مربوط به مباحث نظری داستان‌نویسی هیچ تعریف و توضیح و شرحی به زبان فارسی نوشته و منتشر نشده است[1].

تا آنجا که من مطالعه داشته‌ام، داستانهایی متعدد هم، که با این شیوه بیان نوشته شده باشند، به فارسی ترجمه نشده‌اند. با وجود این ـ همچنان که در کتاب «نیم‌نگاهی به هشت سال قصهٔ جنگ[2]» اشاره شده است ـ تعدادی قابل توجه از داستانهای کوتاهی که توسط نویسندگان نسل انقلاب به رشتهٔ تحریر درآمده، با این شیوه بیان بوده است. و به سبب همین نبودن تعریفی کافی و [illegible] آن و نیز نمونه‌های متعدد و فنی تألیفی یا ترجمه شده به فارسی، از این نظر، این داستانها، در مواردی دارای اشکالهای قابل توجه فنی و منطقی است. بنابراین، شاید تا حدودی طبیعی بنماید که آقای حسن بیگی، به عنوان یکی از معدود کسانی که کوشیده است از این شیوه بیان کار بوشتن یک داستان بلند استفاده کند، گرفتار اشکالی از نوع جدید که استفاده از آن شود.

حال آنکه اگر لااقل داستان بلند **حرف و سکوت محمود کیانوش** را که تماماً با این زاویه دید نوشته شده است می‌خواند یا اگر خوانده است با دقتی بیشتر می‌خواند، قطعاً دچار چنین اشتباه فاحشی نمی‌شد.

از این که بگذریم، مایلم مقوالی شخصی که با خواندن این داستان به وجود آمد را مطرح کنم. شاید دوستان با مطالعه‌تر و باسوادتر، پاسخی برای آن داشته باشند. آن هم

ریشه در اعماق

ابراهیم حسن‌بیگی

اینکه، درست است که در همان تعریف مختصری که از زاویه دید تک‌گویی نمایشی شده، هیچ اشاره و محدودیتی برای سن مخاطب نشده است و در بسیاری موارد هم مخاطب فرضی است، اما واقعاً آیا می‌توان هر موضوع و حرفی، با هر پیچیدگی و طول و تفصیل و قلمبه ـ سلمبگی را با هر مخاطبی، ولو یک پسربچهٔ حداکثر ده‌ماهه (مثل خیروک در این داستان) درمیان گذاشت؟ پاسخ به این نکته به خصوص از آن نظر اهمیت دارد که **ریشه در اعماق** یک داستان واقعینگر است؛ و در داستانی با این سبک و سیاق، واقعیت‌نمایی و باورپذیری، از اصول اولیه و اساسی و مسلم‌کار کار است.

(جدا از طرح مسائل سنگین، کار به جایی می‌کشد که گاه در قالب این شیوه برخی مطالب ناجور نیز خطاب به پسرک ده‌ماهه معصوم بیان می‌شود:

«آب دهانم را قورت دادم و گفتم: عموجان! من شاشم می‌آید.. عمو یم پاهایش را باز کرد و گفت: این حوری؟ بوی شاشش حفه‌ام کرد. فریاد زدم؟ آتش. **آتش گرفتم.**» (ص ۱۶)

البته قبول دارم که در عالم واقعیت، ما گاه ممکن است با نوزاد شیرخوار زبان نفهم بی‌زبان خودمان، شوخی شوخی صحبت کنیم و قربان صدقه‌اش برویم. اما این گونه سخن گفتن سمی محمد با خیروکش ـ آن هم از راه دور ـ کجا؟

در هر حال هرچند علی‌الحساب نمی‌خواهم این نکته را صریحاً و به طور قاطع به عنوان اشکال و ضعف ریشه در اعماق قلمداد کنم، اما مایلم باب این بحث گشوده شود تا جنبه‌هایی تازه از این شیوه بیان ـ و شیوه بیان‌های مشابه آن که هنوز تعریفی جامع و درست از آن در دست نداریم ـ بر داستان‌نویسان و داستان دوستان ما آشکار و روشن شود. ضمن آنکه معتقدم اگر آقای حسن‌بیگی به جای تک‌گویی نمایشی، تک‌گویی درونی را برای بیان این فصول داستان خود

به کار می‌برد، چه‌بسا قسمت اعظم نواقص و مشکلات داستانش (از این نظر) از بین می‌رفت.

اما از این موضوع که بیرون بیاییم، می‌رسیم به فلسفه و فایده و نحوهٔ استفاده از شیوه بیان ترکیبی (متغیر) فعلی در داستان.

قاعدتاً در پشتِ هر انتخابی در زمینهٔ زاویه دید در هر داستان، از سوی نویسندهٔ آن، باید فلسفه و حساب و کتابی خوابیده باشد. به عبارت دیگر، اگر این انتخاب بدون سنجش لازم و صرفاً از روی تفنن صورت گرفته باشد، می‌توان بر داستان ایرادی جدی وارد کرد.

انتخاب دو زاویه دید متفاوت برای نوشتن ریشه در اعماق احتمالاً می‌تواند بر اساس این برداشت بوده باشد که چون شفی‌محمد موجی است و گهگاه دچار عود این حالت می‌شود، مثلاً اگر قرار می‌بود تمام داستان با شیوهٔ بیان تک‌گویی نمایشی‌واز زبان او بیان می‌شد، چه‌بسا برخی صحنه‌ها و قسمتهای مهم داستان، به ناچار می‌بایست از قلم می‌افتاد. در حالی که این‌طور نیست. زیرا اولاً به هر حال شفی، بیشتر اوقاتش در هوشیاری کامل می‌گذرد و فقط گهگاه دچار عود حالت موجی می‌شود. درثانی، با این معجونی که به عنوان تک‌گویی نمایشی در این داستان به کار گرفته شده، عملاً، به آن صورت، محدودیتی در کار نویسنده به وجود نمی‌آمد. اما غیر از آن، می‌توان این سؤال را مطرح کرد که آیا زاویه دید دانای کل که در برخی قسمتهای داستان به کار گرفته شده است نمی‌توانست در سراسر داستان مورد استفاده قرار گیرد و آن مشکل احتمالی نیزپیش نیاید؟ قطعاً چرا. ضمن آنکه، جز آن زاویه دید می‌شد از زوایای دید دیگر استفاده کرد؛ و در آن صورت نه‌تنها داستان دچار اشکالهای فعلی در این زمینه نمی‌شد بلکه امکاناتی به مراتب بهتر و وسیعتر برای نویسنده فراهم می‌شد. (به عنوان یک مثال سردستی، چقدر بهتر می‌شد اگر همهٔ این صحبتهای پا در هوایِ خطاب به خیروک، به شکلی کاملاً قابل معقول، منطقی و بچسب، با عایشه مطرح می‌شد!)

مورد دیگر، استفاده‌های مکرر شیوه سیال ذهن و درواقع، عمدتاً تداعیِ آزاد معانی و خاطرات است:

این شیوه بیان، منطقاً مناسب استفاده در مورد شخصیتهایی است که یا به کل دچار روان پریشی و عدم تعادل روانی‌اند یا آنکه لااقل به حدی دچار افسردگی و در نتیجه منزوی‌اند که از ایجاد ارتباطات اجتماعی با دیگران بیزار، یا به کلی عاجزند. به عبارت دیگر، دنیای ذهنی و درونی آنان به مراتب پیچیده‌تر و غنی‌تر از زندگی و اعمال ظاهری آنان است. حال آنکه شفی ـ به شهادت داستان ـ آدمی است کاملاً آرمانی، که آگاهانه، در راه عقیده‌ای والا به این حال و روز دچار آمده است و در حال حاضر نیز از راهی که رفته، به طور اساسی پشیمان و سرخورده نیست. او هرچند جریان برخی امور را مخالف آنچه انتظار دارد می‌بیند و سرزنشهای اطرافیانِ بی‌درد و نامعتقد نیز، به هر حال، رنجش می‌دهد، اما همهٔ اینها سبب نشده است که در حقانیتِ راهش شک کند.

«مگر او چه از دست داده بود که مستحق چنین نگاههایی بود؟ خواسته بود که بیشتر از دو دست دست بدهد. به شریف گفته بود: کمتر از شهادت را تحمل نمی‌کنم.» (ص ۷۳)

«فکر کرد: هیچ‌کس لباسهایش را برای شبش دور نمی‌اندازد خیروک که بود، خیروک که باشد، فردایش هست. بس نیمی از خان نیست؛ حتی اگر بگوید: من آزادی‌ام را خریدم.

سوداگران را با او چه کار؟ گو سوداگران نیز باشند. من نیز هستم. خیروک نیز هست.» (ص ۱۵۳-۱۵۴)

شفی اگر همزبانی همدل بیابد، کمترین عجزی در ایجاد ارتباط ندارد. البته گهگاه که حالت موج‌گرفتگی در او عود می‌کند، برای مدتی از حالت طبیعی خارج می‌شود. اما همچنان که پیشتر نیز اشاره شد، این، حالتی موقتی است، و او بیشترِ اوقات را در حالت طبیعی به سر می‌برد.

با این تفاصیل، می‌بینیم که اگر استفاده از شیوهٔ سیال ذهن ـ در همین بُعدِ محدودِ آن ـ منحصر به همان زمانهای عود حالت موج‌گرفتگی او می‌شد، توجیهی قابل قبول می‌یافت. اما اینکه قسمت اعظم داستان بخواهد با این شیوه بیان به نگارش درآید ـ آنچنان که درآمده است ـ، به نظر من نه‌تنها امتیازی برای آن نیست بلکه لطمه‌ای قابل توجه به آن خواهد زد.

برای آنکه دچار کلی‌بافی در این زمینه نشده باشم، لازم است در این مورد توضیحی بیشتر بدهم:

اولین لطمه‌ای که ریشه در اعماق از این بابت خواهد خورد ـ در واقع خورده است ـ از دست دادنِ عده‌ای از مخاطبانی است که می‌توانست داشته باشد.

شاید بسیاری از دوستانی که این نقد را می‌خوانند این مطلب را خوانده یا شنیده باشند که در پس از انقلاب اکتبر سال ۱۹۱۷ در روسیه، در ادبیات داستانی آن کشور، نویسندگان قَدَری همچون لئو تولستوی، داستایفسکی و... به وجود نیامدند. عده‌ای از مخالفان رژیم تازهٔ حاکم بر آن کشور، این موضوع را به عنوان یک نقطه ضعف غیرقابل توجیهِ نظام و ادبیات سوسیالیستی به رخ آنان می‌کشیدند. اما یکی از نویسندگانِ طرفدارِ آن نظام و ادبیات در پاسخ آنان نوشت (نقل به مضمون): درست است که در نسلِ بعد از انقلاب اکتبر، در کشور ما نویسندگانِ قَدَری همچون تولستوی و داستایفسکی پدید نیامدند، اما ما توانستیم خیلی عظیم از مردممان را با داستان آشتی دهیم و مأنوس کنیم. به طوری که امروزه تیراژ آثار داستانی خوبِ ما، بارها بیش از آثار آن نویسندگانِ قَدَر در زمان انتشار شاهکارهایشان است.

کاری به صحت و سقم یا منطقی و غیرمنطقی بودن این پاسخ ندارم. آنچه می‌خواهم از این مطلب استفاده کنم این است که لااقل نویسندگانِ متعهد ما در پس از انقلاب، باید تکلیف خودشان را با خودشان روشن کنند. آنها به جای آنکه تحت‌تأثیر تبلیغات و جَوسازی‌هایِ مسموم حساب شده و مُزوّرانه یا از سرِ خودباختگی در برابر غرب برخی نویسندگان، منتقدان، نظریه‌پردازان (!) یا مترجمانِ دیگر اندیشی قرار بگیرند که عوالم و مبانی اعتقادی و جهان‌بینی‌ای کاملاً متفاوت با ایشان دارند، هر لحظه و در آغاز

و طول و نوشتنِ هر داستانِ جدید از خود بپرسند که اصولاً برای چه و چه کسانی می‌نویسند؟

پاسخ متأمّلانه و از سرِ روشن‌بینی به این دو سؤال است که راه را به آنان نشان خواهد و به ایشان خواهد گفت که چه داستانهایی و با چه سبک و سیاق‌هایی بنویسند.

غیر از آن، اگر تنها با دیدی فنی نیز به این موضوع نگاه کنیم، متوجه خواهیم شد که بسیاری از مکاتب داستانی که امروزه از سوی عده‌ای ـ به خصوص جوجه‌های تازه سر از تخم بیرون کرده ـ در کشور ما به عنوان آخرین پدیده‌های داستانی جهان (غرب) مطرح و حلوا حلوا می‌شود ـ از جمله، همین داستانِ مشهور به نو ـ مدتهاست در خودِ غرب کهنه شده و از مُد افتاده است. ضمن آنکه در همان زمانِ اوج رواج و همه گیری‌اش، نتوانست جز عده‌ای بسیار کم ـ آن هم از خواص ـ را به خود جلب کند. (هرچند در اینکه آیا واقعاً آن عدهٔ کم هم به طورِ ناخواسته و غیرارادی به آن جلب شدند یا آنکه به زور و ضربِ تبلیغات و انگیزهٔ پیروی از مد و میل به مدرن جلوه گرفتن، آن را به خود تحمیل کردند، جای صحبت بسیار است.) به عبارت دیگر و بنا به اقرار یکی از سردمداران این مکتب (**ناتالی ساروت**)، رمان‌نو سبب شد که در غرب، رمان، بخشی عظیم از دوستدارانِ سنتی خود را از دست بدهد (نقل به معنی). در ایرانِ خودمان هم شاهدیم که تیراژ و خوانندگانِ آثار پرادعاترین دستِ دومهای وطنی این نویسندگان، چقدر ناچیز و اندکند؛ و همان عدهٔ ناچیز نیز بی‌آنکه به رو بیاورند، با چه زجر و مشقت و مصیبت و اعمالِ شاقه‌ای، خواندنِ این آثار را به خودشان تحمیل می‌کنند. ضمن آنکه این نویسندگان و آثارِ نچسب و کسل‌کننده‌شان، جز به انحراف کشاندنِ ذوق هنری چند نفری از جوانانِ این عرصه و از حیزِ انتفاع انداختن آنان، نتوانسته‌اند تأثیری از خود برجای بگذارند. حال آنکه در جهتِ مقابل، آثار نویسندگان اصیلی که به این ورطه‌ها نیفتاده‌اند چه قدر خواننده دارد و چه قدر در جامعهٔ ادبی و غیرادبی ما موج و جریان ایجاد کرده است و می‌کند.

اولیس جیمزجویس از جمله کتابهای **مادر** در این زمینه که دهها سال است در کتابها و نشریات وطنی پیرامونِ آن تبلیغات گسترده‌ای صورت گرفته است. در صورتی که این کتاب هنوز به فارسی ترجمه نشده است و در نتیجه، حتی همان مبلّغان و شیفتگانِ غیابیِ هموطن نیز، اغلب، موفق به خواندن آن نشده‌اند اما یکی از منتقدانِ نام‌آور غربی در یک جمله، راجع

به آن گفته است (باز هم نقل به مضمون): اولیس جیمزجویس الکل خالص است؛ و الکل خالص را نمی‌شود نوشید.

ضمن آنکه دهها مقاله و نقد و کتاب از سوی نویسندگان و صاحب‌نظرانِ همان غرب، در نفی و ردِ این مکتب نوشته شده است؛ و در همان غرب هم عده‌ای به شدت مخالف آنند. و از همهٔ اینها گذشته، امروزه حتی معتدلترین و میانه‌روترین نظریه‌پردازان غربی بر این باورند که به خلاف قرنهای پیش، اوضاع قرن بیستم به گونه‌ای است که دیگر تسلط مطلق هیچ مکتب هنری و ادبی را، ولو در دوره‌ای محدود از زمان، برنمی‌تابد؛ و قرن بیستم، قرن تنوع مکاتب به طور همزمان است؛ و راه درست و معقولانه، استفادهٔ متناسب و صحیح از همهٔ مکاتب موجود است، و نه مطلق کردنِ یکی.

از همهٔ این حرفها گذشته، اکثریت قریب به اتفاق دست‌اندرکاران و دوستداران فرهیختهٔ ادبیات داستانی، با وجود آشنایی کافی با مکاتب مختلف ادبی و از جمله مکتب مورد اشارهٔ ما، هنگامی که به دور از تأثیرهای سوءِ جوّهای کاذب و پسندِ عده‌ای خاص، صادقانه با خودشان خلوت می‌کنند، می‌بینند که دل و ذوق‌طبیعی‌شان به سویی غیر از این مدهای افراطی و تفریطیِ پر سر و صدا و چشم و گوش پرکن - اما اغلب توخالی و زودگذر و میرا - گرایش دارد.

برای مثال، خودِ من به عنوان عضوی کوچک از این گروه، و کسی که جدا از نوشتن، چندین سال داستان‌نویسی - و از قضا همین داستان روانشناختی نو - را به دانشجویان و علاقه‌مندانِ داستان تدریس کرده‌ام و به هرحال با این موضوع بیگانه نیستم، بی آنکه خدای ناکرده قصدِ کم‌ارزش شمردنِ این اثر آقای حسن‌بیگی را داشته باشم، وقتی داستان **ریشه در اعماق** را مثلاً با خاطرهٔ **تپهٔ برهانی** مقایسه می‌کنم، به صدق و اصالت این گرایش بیشتر معتقد می‌شوم. به بیانِ دیگر، هرچند **تپهٔ برهانی** صرفاً یک خاطره است که از قضا به وسیله رزمنده‌ای مخلص که مطلقاً مدعی آشنایی با فنون داستان‌نویسی نیست نوشته شده است و **ریشه در اعماق** توسط آقای حسن‌بیگی‌ای که در حدود سیزده سال است داستان می‌نویسد و منتشر می‌کند و صاحب اسم و رسمی در این عرصه است، اما اولی، از هر نظر که بگویید مرا بیشتر تحت‌تأثیر قرار داد و حتّی انتظارات ذوقی مرا ارضا کرد. و چقدر افسوس خوردم که آن خاطرهٔ فوق‌العاده ارزشمند، قبل از چاپ، به دست یک نویسندهٔ بادوق نیفتاده تا با مبنا قرار دادن آن، یکی از ماندگارترین شاهکارهای ادبیات داستانی معاصر ایران، و بلکه جهان را، از آن خلق کند.

غرض اینکه، وقتی مضمون قوی باشد، هنگامی که تجارب نویسنده از مصالح و موضوعِ مادهٔ کارش غنی و پرمایه و دقیق باشد، در آن صورت بی‌نیاز از هیچ مدرن نمایی و شعبده‌بازی‌های فنیِ نچسب و اغلب خسته کننده، می‌توان زیباترین و تأثیرگذارترین آثار را خلق کرد.

بگذریم... اگر خوانندهٔ خستهٔ فرهیخته و باسواد، معلاً دشواری و احتمالاً خسته‌کنندگی متن **اولیس** یا **در جستجوی زمان از دست رفته** یا **خشم و هیاهو** و آثاری از این دست را، به خاطر آن جنبه‌های نوآورانه و واجدِ تازگیِ این آثار تحمل کند و اگر شده، با فشار آوردن بر خود و به عنوان یک متن درسی مطالعهٔ آنها را تا پایان ادامه دهد، چه دلیل و انگیزه‌ای می‌تواند وادارش کند که دشواری ملالتبارِ خالی از هر تازگی و آموزشِ جدید آثار دستِ چندم از آن نوع را تاب بیاورد و در میانهٔ راه کتاب را زمین نگذارد؟

اما بعد...

استفاده از زاویه دیدهای به کار رفته در **ریشه در اعماق**، نه ناشی از یک ضرورت منطقی یا فنی است. بلکه به روشی کاملاً **مکانیکی** و شاید برای راحت‌تر کردنِ کارِ نویسنده است.

حسن‌بیگی با استعمال آن دو - سه زاویه دید، خواسته یا ناخواسته، برخی مطالب را، بی‌ضرورتی خاص، تکرار کرده است. از آن غیرقابل توجیه‌تر اینکه، اغلب در یک فصل با زاویه دید مثلاً دانای کل، موضوع و صحنه‌ای به شکل تداعی ذهنی مطرح می‌شود و آنگاه در فصل بعدی که زاویه دیدش تک‌گویی نمایشی است، همان خاطره و تداعی ذهنی قبلی، عیناً دنبال می‌شود تا که این، هم از جنبهٔ فنی و هم منطقی، کاملاً غلط و مردود است.

برای مثال:

هر فصلِ داستان - صرف‌نظر از نوع زاویه دیدش - معمولاً با ماجرا یا صحنه‌ای در زمان حال (**حال** به معنی آنچه که در ذهن و خیال شفی نمی‌گذرد یا حاصل رجعت به گذشته‌های ارادیِ او یا نویسندهٔ داستان نیست) شروع می‌شود. بعد اگر در فصلهای با زاویه دید دانای کل است با تمهیداتی، و اگر در فصلهای با زاویه دید تک‌گویی نمایشی است با تمهیداتی از نوع دیگر - و بعضاً در هر دو زاویه دید، با تمهیدی از یک نوع - رجوعی به گذشتهٔ زندگی شفی می‌شود و بخشهایی از زندگی او در آن زمان، بر خواننده آشکار می‌شود.

مثلاً در ابتدایِ فصل سوم، صحبت از نگرانی پدر و مادر شفی از به هم خوردنِ گهگاهِ حال اوست و اینکه آنها حاضر نیستند بپذیرند که این حالت ناشی از موج‌گرفتگی‌او در جبهه است، و معتقدند که در اثر حلولِ زار در تن اوست. پدر به سراغ یکی از کسانی که مدعیِ توانایی خارج کردنِ زار از تن زارزدگان هستند رفته است تا او بیاید و پسرش را مداوا کند. بعد عموی شفی که در این مورد و در آن ساعت طرفِ مشورتِ پدرِ شفی قرار گرفته است از نزدِ آنها می‌رود. در این وقت شفی البوم عکسهای گذشته‌اش را باز می‌کند و به تماشای عکسهای آنها، و از این طریق یادآوری برخی خاطرات گذشتهٔ خود، می‌پردازد (که البته این هم شیوهٔ تازه‌ای نیست، و پیشتر در داستانی از مهشید امیرشاهی، مورد استفاده قرار گرفته است). این یادآوری خاطرات از طریق آلبوم تا آنجا

پیش می‌رود که شفی تصمیم گرفته است بدون رضایت پدر و مادرش به جبهه برود. صبح زود روز بعد است و او آماده، منتظر آمدنِ جیپ سپاه است، که این فصل تمام می‌شود.

در فصل بعد (فصل چهارم)، بعد از اندکی تمهید که احساس می‌شود برای خالی نبودن عریضه است، دقیقاً دنبالهٔ همان صحنهٔ انتظارِ شفی برای آمدن جیپ سپاه پی‌گرفته می‌شود؛ بی‌هیچ کم و کاستی. و جالب اینکه در این فصل، شفی در قالب تک‌گویی نمایشی، اینها را برای کسی تعریف می‌کند (خیروک) که قاعدتاً از قسمتهای قبلی ماجرا بی‌اطلاع است!

آنگاه، در انتهای همین فصل چهارم، می‌خوانیم که شفی سرانجام به جبهه رفته و بعد از سه ماه برگشته است و حالا عازم قلعهٔ دوست محمدخان است تا با خود کمی خلوت کند. آن وقت باز، فصل پنجم، که طبق معمول زاویه دیدش هم نسبت به فصل قبلی تغییر کرده است، دقیقاً با ادامهٔ انتهایِ فصل قبل آغاز می‌شود:

«تماشای غروب را از بالای قلعه دوست داشت...» (ص ۴۱)

از این نمونه‌ها در داستان آن‌قدر زیاد است که کمترین شبهه‌ای برای خوانندهٔ باقی نمی‌گذارد که اتخاذ این زاویه دیدها در داستان نه ناشی از یک ضرورت داستانی و طرح و نقشهٔ سنجیده و حساب شدهٔ فنی، بلکه صرفاً نوعی بازی سادهٔ ـ البته غیرفنی و منطقی ـ مکانیکی از سوی نویسنده است. ضمن آنکه تقریباً مرتب بودنِ توالیِ زمانیِ شرح حوادث، که به خلافِ رویهٔ به ظاهر نامنظم و درهم و آشفتهٔ داستان، خیلی زود خود را به رخ خوانندهٔ باریک‌بین می‌کشاند، نیز جایی برای شبهه‌ای در این مورد باقی نمی‌گذارد.

اما به احتمالِ انتخابِ این شیوه‌های بیانی از سویِ نویسنده، به قصد هرچه راحت‌تر کردن کارش اشاره کردیم. برای اثبات این موضوع چه دلیلی از این بهتر، که اکثر ماجراهای داستان، که از قضا در گذشته هم رخ داده‌اند، به جای آنکه نمایش داده و مجسم شوند با یک طراحی فنی دقیق به هم پیوند بخورند، به یُمنِ استفاده از همین ترفندِ تداعی و جریان سیال ذهن و به ندرت نیز آوردن خرده‌واقعه به جای یک واقعهٔ کامل، روایت و گزارش شده‌اند. علاوه بر آن، بهره‌گیری از این ترفند فنی سبب شده که خلأ بسیاری از فاصله‌ها، که به هر دلیل نویسنده مایل به پرداختن به آنها نبوده است، ظاهراً به چشم نیاید و از سوی خواننده معمولیِ احساس نشود؛ و در عین حال، از نظر فنی نتوان به داستان انگِ روایتی بودن و... زد. اگرچه، به نظر من، استفاده از این ترفندها تأثیر منفی خود را بر خوانندگان مأنوس با داستان می‌گذارد.

صدالبته، این نیز ترفندی تازه نیست و تنها نویسندهٔ ریشه در اعماق از آن سود نبرده است؛ بلکه بسیاری از نویسندگان نام‌آورِ زیرک نیز از آن استفاده کرده‌اند.

در هر حال، اگر هم استفاده از این شگرد در بخشهایی از یک داستان مجاز باشد ـ که هست ـ و اگر هم نتوان از آن به عنوان یک نقص و مشکل فنی در داستان یاد کرد، امّا استفاده از آن، از جهاتی باعث آسانتر شدن کار نویسنده در مقایسه با نوشتن داستانهایی براساسِ معمولِ رعایت ترتیب توالی زمانی در نوشته، می‌شود.

پیرنگ

کلِ زمان ظاهریِ وقوع ریشه در اعماق به یک ماه نمی‌رسد، اما طی همین مدتِ کوتاه، دستچینی از وقایع لااقل پنج سال از زندگی شفی مطرح می‌شود. ضمن آنکه اشاراتی بسیار کوتاه نیز به زندگی سالهای بسیار دورِ گذشتهٔ این خانواده می‌شود.

انتخاب نقطه شروع نزدیک به پایان، برای داستانی با این سبک و سیاق که نویسنده سرِ آن نداشته که به تمام جزئیات زندگی قهرمانش بپردازد، یک امتیاز قابل توجه مثبت به حساب می‌آید. همچنان که به بخش قابل قبول اطلاعات مورد نیاز در طول داستان، باید به عنوان یک امتیاز قابل توجه برای ریشه در اعماق اشاره کرد.

اما گره و مشکل اصلی این داستان چیست؟

«همهٔ وجودش فریاد می‌زد: خیروک!» (ص ۹۳)

شفی‌محمد، شخصیت اصلی داستان، در حالی که در بینِ حدود پنج سال شرکت در دفاع از کشورش در برابر دشمن، دو دست و همسر خود را از دست داده و گرفتار عوارض شب‌کوری و موج‌گرفتگی نیز هست، با خویشان و هم طایفه‌ای‌ها و همشهریانی مواجه می‌شود که نه‌تنها به فداکاریها و از خودگذشتگی‌های او در این راه ارج نمی‌گذارند، که کار او را تقبیح و او را به خاطر انجام آن سرزنش نیز می‌کنند. در این دنیای غمبار و تیره و تار، او نیازمند دستاویزی است که بتواند با اتکا و امید آن، زنده مانی خود را معنا ببخشد و قابل تحمل کند. این، آن مشکل و گره اصلی داستان و زندگی اوست. از همان ابتدا، به طور مبهم و نه چندان واضح، این نقطهٔ امید و اتکا و معنابخش، که همان خیروک، پسر ده‌ماهه‌اش است، خود می‌نماید؛ و هر چه داستان بیشتر پیش می‌رود واضحتر و پررنگ‌تر می‌شود. به این ترتیب قاعدتاً باید داستان پایان بگیرد و به انجام برسد. امانویسنده که ظاهراً خود متوجه این موضوع شده است، با طرح موانعی بر سر راه این وصال، مراتب نقطهٔ پایان داستان را که همان رسیدن این پدر جوانِ جانباز به تنها فرزند و یادگار همسرش است به تأخیر می‌اندازد تا مجالی کافی برای طرح زندگی گذشتهٔ او و اینکه چه شده که به این روز افتاده است پیدا کند. این موانع، یکی حالت موجی بودن اوست، که گهگاه عود می‌کند. دیگری عدم امکان رفتن و بازگشتنِ تنها به این سفر است. در عین حال که فقر عمومی خانواده و گرفتاری مادرِ خسته و رنجورش در نگهداری از دو موجود که یکی فاقد پاهایی رونده است و دیگری محروم از دو دست و گرفتار عود گهگاهِ عارضهٔ موج‌گرفتگی است (عایشه و خودِ شفی) نیز از موانع بسیار تعیین‌کننده بر سر راهِ این کار است.

«هی امروز و فردا می‌شود. انگار یک جای کار گره خورده، مرتب به تأخیر می‌افتد.» (ص ۱۳۵)

اما در نهایت می‌بینیم که داستان به پایانِ خود می‌رسد و شفی نیز به خواستِ غاییِ خود می رسد، بی‌آنکه هیچیک از این سه مانع و مشکلِ اصلی، از سرِ راهِ او برداشته شود: با وجود گرفتنِ آن مراسم مشقّتبار و پرهزینهٔ زار برای خانواده‌ای با آن همه مشکلات، همچنان که کاملاً قابل‌پیش‌بینی است، عارضهٔ موج‌گرفتگی با همان قوت و قدرتِ مخرّبِ سابق، در شفی باقی می‌ماند. دوستش، شریف، که قرار بوده است او را در این سفر همراهی کند خود شهید می‌شود و از قضا، شهادتش باعث ایجادِ وقفه‌ای نیز در سفر او می‌شود. فقر خانواده و مشکل نگهداری از سه موجودِ بی‌دست و پا و کنترل بر اعصاب نیز، بی‌هیچ تغییری، برای مادرِ خانواده باقی می‌ماند. با این ترتیب، می‌بینیم که این موانع، موانعی واقعی و جدی بر سرِ این راه نبوده‌اند. البته می‌توان حدس زد که، مثلاً، مانعِ اصلیِ سرِ راهِ رسیدن به هدف شفی، تصورات غیرواقعی و عمدتاً ناشی از احساس ضعفِ خودِ شفی بوده، و او بوده که در عالم خاص ذهنی خود، اینها را مانع و مشکل می پنداشته، و درواقع این موضوع نقطهٔ پایان داستان را به تأخیر می‌انداخته است. اما به شهادتِ خود داستان، درمی‌یابیم که این حدس، بی‌پایه و باطل است. چه، پایان و نتیجه و ابعادِ هرسهٔ این مشکلها چیزی نبوده که بر شفی‌محمد پوشیده بوده باشد و یا آنکه از همان ابتدا او نتواند آنها را مانعی جدی و غیرقابلِ نادیده گرفته شدن نداند.

برای مثال، اگر شریف ـ به هر دلیل ـ با او به این سفر نمی‌رفت یا نمی‌توانست برود، بالاخره از میان بچه‌های دیگر

سپاهی یا حتی خردِ خانوادهٔ عمری همسرش یا با قدری تأخیر، پدرِ خودش، یا بالاخره یک بنده خدای دیگر ـ ولو صددرصد غریبه ـ یکی پیدا می‌شد که در رفت و برگشت یا فقط بازگشت از این سفر، او را همراهی کند. یعنی از ابتدا هم، این، نمی‌توانست یک مشکل ـ چه از نوع بیرونی و واقعی و چه ذهنی و توهّمی آن ـ برای شفی و داستانِ باشد.

عارضه موج‌گرفتگی هم عارضه‌ای بدیع و ناشناخته برای شفی نبود که او نداند لااقل در کشور ما و با سطح علمی موجود در اینجا، در واقع علاج فوریِ پزشکی‌ای برای آن وجود ندارد.

(اصلاً هیچ صحبت و قول و قراری و امیدی هم برای مداوای پزشکی آن، در داستان مطرح نیست.) شفی به آن شیوهٔ مداوای سنّتی خرافی زار و مانند آن هم که مطلقاً ـ و البته به حق ـ اعتقادی ندارد. پس، انتها و تکلیف این مانع و مشکلِ دوم هم، از همان ابتدا معیّن است که رفع شدنی نیست. وضعیّت خانواده او و گرفتاریهای مادی و غیرمادی آن نیز روشنتر از آن است که بتوان کمترین امید یا تردید و دودلی‌ای نسبت به پیدایش کوچکترین تغییر و تحول مثبتی در آن داشت. پس، به عبارت دیگر، می‌توان گفت عملاً مانعی بر سرِ راه وصال پدر و پسر و درواقع پایان داستان وجود ندارد که بتواند انگیزهٔ کشمکش و در نتیجه ایجاد انتظار در آن، تا پایان شود. پیرنگِ داستان از نوع از آخر به اول هم نیست که بگوییم کشمکش و عامل تضادی که عامل انتظار را در داستان ایجاد می‌کند، ناشی از آن است. درنتیجه، ما عملاً با داستانی فاقد یک کشمکش و درگیری اصلی و محوری رو به روییم. و این، به نظر من، از مشکلات اصلی پیرنگِ **ریشه در اعماق** است.

البته ممکن است نویسندهٔ داستان و نیز جمعی از خوانندگان آن تصور کرده باشند که **ریشه در اعماق** اصلاً داستانِ پیرنگ و ماجرا نیست که ستون فقرات ساختمان آن را کشمکش و درگیری تشکیل بدهد؛ بلکه یک داستانِ تحلیل شخصیت (داستان شخصیت) است.

صدالبته، اگر این ادعا صادق می‌بود، نمی‌شد از این نظر بر پیرنگِ آن ایرادی جدی ـ از این نوع که مامطرح کردیم ـ گرفت. اما به نظر من، **ریشه در اعماق** در صورت فعلی‌اش، ادعایِ پیشگفته را تأیید نمی‌کند.

در این داستان، البته، مانند هر داستانِ دیگر، جابه‌جا و به ضرورت، به احساسات، عواطف و انگیزه‌های اعمال قهرمان اصلی آن (شفی) پرداخته شده است. اما تنها در حد و به شیوهٔ داستانهای معمولی، و داستانهایِ از نوع تحلیلِ شخصیت.

خصایص یک جانبازِ گرفتار معلولیتِ جسمی ـ مثل شفی ـ در ادبیات داستانی جهان ـ و حتی ایرانِ خودمان، تاکنون ـ آنقدر بکر و بدیع و دست نخورده و در عین حال غنی است، که اگر هنرمندانه و به شکل اصولی محورِ یک داستان بلند یا رمانِ نویسنده‌ای کارکشته و با حوصله قرار گیرد، می‌تواند شگفتی انگیزترین و به یادماندنی‌ترین و منحصربه‌فردترین داستانِ را بیافریند.

جانبازان موجی که ـ تا آنجا که من می‌دانم ـ از هر نظر، به کلی در ادبیات داستانی جهان و نیز کشورمان، در این پایه مطرح نشده‌اند و از این نظر، کاملاً بدیع و تازه‌اند. بالاتر از آن، این عزیزان نه‌تنها در ادبیات داستانی، بلکه در جامعه و برای اکثریتِ قریب‌به‌اتفاقِ مردم خودِ ما نیز ناشناخته مانده‌اند. این نیز خود بزرگترین دستمایه را برای یک داستان‌نویس صبور و دقیق فراهم می‌کند تا با پرداختن به آن، یکی از بدیعترین چهرمانهای داستانی جهان را خلق کند و در مرزه‌ها و

دایرةالمعارف‌های ادبی جهان، آن را به نام خود به ثبت برساند (بی‌آنکه نیاز باشد این جانبازِ موجی، لزوماً جانبازِ نقص عضوی نیز باشد).

فرهنگ بلوچی نیز، با آنکه مانند سایر **خرده‌فرهنگ‌های** قرار گرفته در محدودهٔ جغرافیایی کشور ما، به هر حال در وجه اصلی و محوری خود ایرانی و اسلامی است، اما مانند همان خرده فرهنگ‌های دیگر، برای یک داستان‌نویس تیزبین واجدِ آنچنان تازگیها و جنبه‌های بدیعی است که محور قرار دادن یک قهرمان بلوچ حتی غیرجانباز، به تنهایی می‌تواند موجد خلق رمانی کاملاً بی‌سابقه در ادبیات داستانی ایران و جهان شود؛ به ویژه اگر مانند **ریشه در اعماق**، این قهرمان، تا این حد معتقد به اسلام و انقلاب اسلامی و جانبدارِ آن نیز باشد.

ابراهیم نحس‌بیگی، بی‌کمترین تردید، همهٔ اینها را می‌دانسته است. اما به جای استفادهٔ مقتصدانه ـ آنچنان که هر داستان‌نویس حرفه‌ای در این زمینه عمل می‌کند ـ مانند جوانی ولخرج که از ارزش گنجینه‌هایِ بسیار گرانبهایِ موجود در عرصهٔ حرفه‌اش بی‌خبر است، مفت و یکجا، آن هم به بهایی کاملاً ناچیز، همهٔ آنها را خرج کرده ـ در واقع بر باد داده ـ است. او ترکیبی از جانبازِ نقص عضویِ موجیِ بلوچِ مسلمانِ آگاه متعهدِ انقلابی را در وجود جوانی به نام شفی‌محمد گرد آورده، و با استفاده از آن تنها داستانِ یکصدوشصت صفحه‌ای **ریشه در اعماق** را نوشته است.

اگر نویسنده‌ای در دو ـ سه قرن یا حتی یک قرن پیش چنین ولخرجی‌ای می‌کرد، شاید این کارِ او قابلِ بخشش و اغماض بود. زیرا به هر حال، در آن زمانها تعداد آثار داستانی، بسیار کمتر از زمان حال، و در نتیجه، عرصهٔ زندگی بشر از نظر تعدد و تنوع چهرمانهای شناخته و استخراج و مطرح شدهٔ آن در ادبیات داستانی، به مراتب بکرتر و غنی‌تر مانده بود. حال آنکه در زمانهٔ ما، از این نظر، در سطح جهان، این زمینه آنقدر دستمالی شده و مورد بهره‌برداری قرار گرفته و فقیر شده است که تلویحاً بحثی تازه تحت عنوان رعایتِ اقتصاد در استفاده از مصالح انسانی و غیر آن را در قلمرو هنر، و به ویژه ادبیات، پیش کشیده است. بر همین اساس هم هست که دیگر یک نویسنده، چنانچه به منابعی تازه و غنی به عنوان مصالح کارش دست یابد، همچون گنجینه‌ای بی‌نظیر و فاقدِ جایگزین به آن می‌نگرد و در مصرف و خرج کردنِ آن نهایت حسابگری و دقت و اقتصاد را به کار می‌برد. به عبارت دیگر، جدا از استفادهٔ به‌جا و مقتصدانه از آن، تا از تمام امکانها و استعدادهای داستانیِ آن مصالح حداکثرِ استفاده را نکند، رهایش نمی‌سازد به دورش نمی‌اندازد.

متأسفانه ـ از نظرگاه جریان عمومی داستان‌نویسی در کشورمان ـ یا خوشبختانه ـ از نظر وفور مصالح کار برای نویسندگانمان ـ در این زمینه هنوز ما با کمبود یا فقری جدی مواجه نیستیم که مثل بعضی از نویسندگان غربی مجبور باشیم فقدان تازگی ناشی از فقر مضامین یا مثلاً کمبود چهرمانهای تازه آثارمان را با شعبده‌بازی‌ها و بزکهای شهرت‌یافته به صورت‌گرایی (فرمالیسم) بپوشانیم و پنهان بداریم. اما این مجوزی نمی‌شود که این گنجینه‌های بادآوردهٔ خداداد را به ثمن بخس خرج کنیم. (البته اگر بخواهیم در این‌باره منصفانه داوری کرده باشیم باید در همین جا اشاره کنیم که این ولخرجیِ فقرآور، منحصر به نویسندهٔ داستان **ریشه در اعماق** نیست. بلکه بسیاری از ما داستان‌نویسانِ ایرانی به این عارضهٔ منفی مبتلاییم.)

در هرحال، این نیز یکی از اشکالهایی است که می‌توان به طور حاشیه‌ای بر داستان بلند **ریشه در اعماق** گرفت.

اما یکی از مهمترین دلایلی که می‌توان برای داستان **شخصیت** (به معنی فنی کلمه) نبودنِ **ریشه در اعماق** ذکر کرد، این است که نویسنده در آن، بیش از آنکه به ذکر و تجزیه و تحلیلِ داستانی انگیزه‌های اعمال قهرمانانش ـ علی‌الخصوص شفی ـ بپردازد، به بازگویی یا وصف خودِ آن اعمال اهتمام دارد (به طوری که از این نظر، در آن، حتی نسبت به یک داستان غیرمتنی بر تحلیل شخصیت نیز، اندکی احساس کمبود می‌کنیم). در نتیجه، من خوانندهٔ عادیِ علاقه‌مند، هنگامی که با صرف شکیبایی‌ای قابل توجه، آن را به پایان می‌رسانم، می‌توانم ادعا کنم که نه کمترین شناخت تازه‌ای از یک جانبازِ نقص عضوی، نه جانبازِ موجی و نه هموطنِ بلوچ خود پیدا کرده‌ام، و نه آنکه آن دانشِ محدودِ معمولیِ من دربارهٔ این چهرمانها، ژرفا و ابعادی بیشتر یا تازه‌تر پیدا کرده است.

نتیجه آن می‌شود که **ریشه در اعماق** تبدیل به مجموعه‌ای از ماجراهایی می‌شود که به طور معمول در زندگی بسیاری از بسیجیان ما پیش آمده و در اینجا و آنجا به صورتهای مختلف دوخ و منتشر شده است، با قدری پس و پیش شدنِ اغلب غیر ضروریِ آن ماجراها، که این پس و پیش‌شدنها، به جای آنکه در خدمتِ دادنِ بُعدِ هرچه دراماتیک‌تر به داستان قرار گرفته باشد، مثل لقمه‌ای که آن را دور سر بچرخانند و بعد در دهان بگذارند، تنها به مشکل فهم‌تر و خسته کننده‌تر شدنِ بی‌ثمر ـ حتی مخلّ ـ آن انجامیده است. (صحتِ ایراد اخیر را شاید با تأملی نه چندان عمیق در فصلهای مختلف داستان بتوان دریافت. به عنوان مثال، فصل هفتم داستان، که از قضا طولانی‌ترین فصل آن هم هست، روانترین و پرکشش‌ترین فصلهای آن است. این موضوع نیز هیچ دلیلی ندارد جز آنکه عمدهٔ وقایع این فصل به صورت زنده و پیوسته رخ می‌دهد و به تصویر کشیده می‌شود؛ در آن عامل درگیری و ستیز هست؛ و از آن بازیهای مکانیکی بی‌روح و نصب بیشترِ فصولِ دیگر، درش تقریباً خبری نیست.)

نکتهٔ دیگریِ که در مورد پیرنگ داستان لازم به اشاره است، روح حاکم بر آن است؛ روحی که دقیقاً بیش از آنکه متأثر از واقعیاتِ بیرونیِ مادهٔ کار نویسنده باشد، نتیجهٔ جهان‌بینی و

نوع نگاهِ فلسفی او به هستی و زندگی است. (البته در مواردی معدود، این امکان هم هست که این نوع نگاه بیشتر تحت‌تأثیر شرایطِ روز و جوّ اجتماعیِ حاکم و یا مثلاً پسند گروهی خاص از مخاطبان باشد و اصالتاً از نگرش نویسنده سرچشمه نگیرد. امّا قاعدهٔ عمومی همانی است که پیشتر اشاره شد.) زیرا این دیگر اصلی ثابت و پذیرفته شده است که آنچه مقدم بر هر عاملِ دیگر، در دادنِ جهت و سمت و سو به ستون فقرات (پیرنگ) و به ویژه پایان و فرجام یک داستان مؤثر است، نوعِ نگرش نویسندهٔ آن به هستی و زندگی است. (برای مثال، داستانِ **پرواز کلنگها** از **چنگیز آیتماتف** را، که یکی از قهرمانان اصلیِ آن یک معلولِ جنگِ دفاعی شوروی در برابر آلمان نازی است مقایسه کنید با داستانِ مورد بررسی ما یا برخی دیگر از داستانهایی که دیگر نویسندگان ما نوشته‌اند و در آنها یک جانباز نقشی در آن حد دارد، تا تفاوتِ چشمگیر چگونگی طرحِ آنها بیشتر برشما آشکار شود.)

نکتهٔ منفی‌ای که در اکثریت قریب به اتفاقِ به ویژه داستانهای مربوط به جنگ تحمیلی (اعم از **درحاشیهٔ جنگ، دربارهٔ جنگ، و از جنگ**) به وضوح به چشم می‌خورد، حاکمیت نوعی تلخی، تیرگی، دلمردگی و بی‌علاقگی نسبت به زندگی و گرایش شدید درونی نسبت به مرگ ـ ولو در پوشش دینی و ماورایی شهادت ـ است. نویسندگانِ این قبیل داستانها، اغلب، بی‌وقفه و بی‌دادن کمترین فرصتی برای هضم و تمددِ اعصاب، توده‌هایی از فجایع، مصیبت‌ها، دردها و ضربه‌های شدید عاطفی را بر سر قهرمان یا قهرمانان اصلیِ ـ درواقع خوانندهٔ ـ خود آوار می‌کنند. آنان به ظاهر برای بزرگداشت مقام شهادت و قربانی‌شدن در راه خدا، با تحریف آگاهانه یا ناآگاهانه وابستگیهای عاطفی این قهرمانان و جنبه‌های شاد و شورآفرین زندگی که به هر حال در زندگانی هرکس ـ از جمله، رزمندگان مخلص ما ـ بوده است و هست، تا می‌توانند کفهٔ تلخیها و مصایب زندگی آنان را سنگین و سنگینتر می‌کنند. تا آنجا که حاصلِ کار آنها بعضاً داستانهایی شده که به اعتقاد نگارنده، بیش از آنکه برانگیزانندهٔ احساسات معنویِ و میل به شهادت یا لااقل سلحشوری در اغلبِ خوانندگان آنها باشند، نوعی احساسِ غم تلخ و دلمردگی و بیزاری از جنگ ـ حتی از نوع اعتقادی و دفاعی آن ـ را در مخاطب ایجاد می‌کنند.

فقیر، به این مطلب، در جا یا جاهایی دیگر نیز اشاره کرده‌ام. امّا احساس می‌کنم هنوز لازم است بارها و بارها تکرار شوند. نیز، هرچند ممکن است بحث از محور اصلی خود دور شود، اما برایِ رفع برخی شبهه‌ها، خود را ناگزیر به این توضیحِ هرچند کوتاه می‌بینم که، به راستی، واقعیّات زندگی لااقل اندکی روشنتر و زیباتر از آن چیزهایی هستند که نویسندگانِ ما در این‌گونه داستانهایِ خود مطرح کرده‌اند و می‌کنند. تعریفهایِ کسانی که خود در جبهه‌های نبردِ دفاعی هشت‌سالهٔ ما بوده‌اند و نیز خاطرات منتشر شده از آنان، غالباً دلالت بر آن دارد که آن سلحشوران نیز مانند هر یک از ما اسیران زندگی و در مواردی حتی بسیار بیشتر از ما ـ به زندگی عشق می‌ورزیده‌اند و وابستهٔ آن بوده‌اند. زندگی آنان نیز پر از زیباییها، شورهای نیرومندِ حیات، دلبستگیها و علایق بوده است. آنان نیز کودکی‌ای کم و بیش مانند دیگران داشته‌اند که انبانی از خاطرات متنوع شیرین و تلخ ـ و اغلب، بیشتر شیرین ـ را برایشان به یادگار، گذاشته است. کسانی بسیار در زندگی آنان بوده‌اند که به آنها عشق می‌ورزیده‌اند و متقابلاً از سوی ایشان طرفِ عشق و علاقه و محبت بوده‌اند. مثل ما غذا می‌خورده‌اند. غذاهایی را از غذاهای دیگر بیشتر دوست می‌داشته‌اند و از ابراز این علاقه نیز ابایی نداشته‌اند. بسیاری از آنان به شدّت اهلِ شوخی و بذله‌گویی و خنده بوده‌اند. در مواقع فراغتْ به ورزش و بازی و سرگرمیهای سالم مشغول می‌شده‌اند و... خلاصه آنکه، انرژی و نیروی حیات در آنها به شدت بر گرایش به مرگ غلبه داشته است. اگر هم پا در راه جهاد و شهادت گذاشته‌اند پیش از آنکه حتی به قصد رفتن سریع و بی‌معطلی به بهشت بوده باشد، برای اطاعت از دستورات خدا و حفظ دستاوردهایِ گرانقدری بوده که اسلام و انقلاب

اسلامی برای آنان به ارمغان آورده بوده است. و از قضا، نکتهٔ ظریفِ اغلب موردِ غفلت قرار گرفته در همین جاست؛ که ایمانشان آنقدر قوی بوده که توانایشان ساخته در عین علاقه و گرایش به همهٔ آن زیباییهایِ دلچسب و شورآفرینِ زندگی، به آنها پشت پا بزنند و خوشدل، رضای خود را فدای رضایِ رفیقِ اعلای خویش کنند. از قضایِ روزگار، به خلافِ آنچه برخی از دوستانِ نویسندهٔ ما (لابد به پیروی از آنچه بعضی نوحه‌خوان‌ها دربارهٔ حضرت قاسم در ماجرای عاشورا تخیل کرده‌اند تا اشک بیشتری از مخاطبان خود بگیرند) مایلند در داستانهایشان بیاورند، اغلب آنقدر دوراندیش و واقع‌نگر بوده‌اند که اگر تا آن زمان ازدواج نکرده بوده‌اند، در این کار تا حد ممکن درنگ کنند تا پس از خود، همسر یا همسر و فرزندانی را به جمع داغدارانشان اضافه نکنند.

اما نکتهٔ مهم دیگر در این میان، آن مدارج و حلاوتهای فوق‌العادهٔ معنوی است که مجاهدان راه حق و اولیاء خدا، با گام نهادن در راه دوست به آنها دست می‌یابند؛ و همینها آنقدر در نظرشان جلوه می‌کند و روح و جسمشان را به تسخیر خود درمی‌آورد که هر آنچه غیر خداست در نظرشان غیراصیل و کم‌ارزش جلوه می‌کند. به عبارت دیگر، آنان شیرینیها و دلبستگیهایی به مراتب عمیقتر و والاتر را تجربه می‌کنند که دلبستگیها و شیرینیهای قبلی زندگی در مقابل آنها رنگ می‌بازد. با این همه، از همین مرحله به بعد ـ با همهٔ اهمیت حیاتی‌اش ـ کمیتِ اندیشه و قلم نویسندگان ما می‌لنگد، پای قلمشان در گِل می‌ماند و اغلبْ حتی یک قدم هم جلو رفتن نمی‌توانند. زیرا اینها عوالمی ناشناخته و تجربه نشده برای آنهاست. کسانی که به این مرحله رسیده‌اند، به تعبیر خودِ عرفا، خبرشان بازنیامده، تا دیگران را نیز از جزئیات این عوالم آگاه کنند. در نتیجه، ما به عنوان خواننده، تنها با آن نیمهٔ به ظاهر تلخ ـ که از قضا در تلخی آن هم گاه تا حد ممکن هم مبالغه شده است ـ روبه‌رو می‌شویم، بی‌مشاهدهٔ آن نیمهٔ سراسر نور و روشنی و زیباییِ محض. آنگاه، کاملاً طبیعی است که داستانِ یک زندگانیِ فاقدِ هرگونه جنبه‌هایِ شاد و خوشِ دنیایی که حتی‌المقدور ملموس هم به تصویر کشیده شده است، بی‌حوشیها و جاذبه‌های ژرف و ممتاد و ملموسِ معنوی، تأثیری جز دلمردگی و یاس، بر مخاطبِ معمولی نگذارد.

بی‌شک، همیشه در هر قشر و گروهی، استثناهایی هستند که ممکن است تلخیها و ناکامیهای زندگی گذشتهٔ ایشان بر نقاطِ روشن آن غلبه دارد. اما می‌دانیم که لااقل وظیفهٔ اصلی ادبیات واقعینگرا، پرداختن به استثناها نیست. باز، آگاهیم که چه بخواهیم و چه نخواهیم، وقتی شخصیتی در یک داستان مطرح می‌شود و آن داستان در سطح جامعه انتشار می‌یابد، خودبه‌خود، قهرمان آن حالت خصوصی و انحصاری‌اش را از دست می‌دهد و جنبه‌ای عمومی و چهرمانی به خود می‌گیرد. و مجموعهٔ این عوامل، قاعدتاً باید نویسندگان ما را متوجه خطیریِ حرفه‌شان و تأثیری که از طریق آن می‌توانند در جامعه‌شان بگذارند، کرده باشد.

به صحبت اصلی خود برگردیم...

ریشه در اعماق نیز، به اعتقاد من، از همان جمله داستانهایی است که اگرچه نه خیلی شدید، اما به مقداری قابل توجه، در این ورطه درغلطیده است.

قهرمان این داستان، کودکی و نوجوانی و حتی جوانی خود را در محیطی فوق‌العاده عقب‌افتاده که گذران زندگی گروهی قابل‌توجه از مردم آن با انسانهای بدوی تفاوت چندانی ندارد و در خانواده‌ای کاملاً فقیر، به دنیا آمده و بزرگ شده است. اما این بدبختی برای او کافی نیست. چون به فاصله‌ای کوتاه از زمان تولد، تنها خواهرش، عایشه، در اثر یک بیماری، از دو پا کاملاً فلج شده و همچون لخته گوشتی، سالها در یک گوشه افتاده و زندگیِ سراسر رنج و تهی از هر شور و امید خود را می‌گذراند ـ که خود، آیینهٔ دقیقی برای اعضای خانواده و از همه بیشتر، شفی است.

تمام چشم امید و نقطهٔ روشنِ آیندهٔ زندگانی این خانواده، شفی است. پدر با روشن‌بینیِ تمام، از آسایش و شکم خود و دیگر از اعضای خانواده‌اش زده و می‌زند، تا بتواند او را به ثمر برساند و سلسله حلقهٔ رنج و محرومیت را در خانواده‌اش به خود ختم کند (شفی نیز قدرشناس این فداکاری خانواده، درسش را خوانده تا اکنون که به سال آخر هنرستان رسیده است). ولی از آن همه تحولات مثبت و سازندگیهایی که بعد از انقلاب در نقاط محروم کشور صورت گرفته، ظاهراً هیچیک شامل حال منطقهٔ محل زندگی و خانوادهٔ شفی نشده است (دروغ نگفته باشم، تنها مغازه‌ای در کنار مسجدی، تبدیل به یک کتابخانه می‌شود و چند کلاس آموزش نظامی و... از طرف سپاه، در آن مسجد برپا می‌شود.) تا آنکه به ناگاه، کشور درگیر جنگی تحمیلی و ناخواسته می‌شود. و از آنجا که ظاهراً تقدیر (!) حتی پایین رفتن جرعه‌ای آب خوش و گوارا از گلوی این خانواده را نمی‌تواند ببیند، شفی، به خلاف پافشاری‌های پدر و مادر و دیگر آشنایان، شرکت در دفاع از کشور را بر هر چیز دیگر مقدم می‌شمارد و به جبهه می‌رود. در نتیجه درس و تحصیل او، آن هم در آخرین مراحل آن، برای همیشه ناتمام می‌ماند، و تمام امیدها و آرزوهای اعضای خانوادهٔ او برای آیندهٔ او و خودشان، کاملاً بر باد می‌رود.

با این همه، کاش کار به همین‌جا ختم می‌شد. طایفه ـ که می‌دانیم در یک نظام بدویِ مبتنی بر زندگی قبیلگی چه نقش تعیین‌کننده‌ای در زندگی یک فرد دارد ـ و اعضای خانواده، به سبب این کار او را به کلی از خود طرد می‌کنند. به‌طوری که او مجبور می‌شود حتی در بازگشت از جبهه، در مقرِ سپاهِ ایرانشهر زندگی کند.

باز تا اینجای قضیه، با همهٔ دشواری‌اش، قابل تحمل است. ولی ظاهراً برای هر چه سوگوارانه‌تر کردنِ داستان، کافی است.

بنابراین دوستانِ متعهد و خوشفکر (!) شفی محمد به این فکر می‌افتند برای این تازه جوانِ از نظر مادی آس و پاس بی‌سر و سامانِ طرد شده از قوم و قبیله، که هیچکس نیز تصور روشنی از آینده‌اش ندارد، درست در بحبوحهٔ جنگی که هر آن او را به خود می‌خواند و جذب می‌کند، همسری بگزینند و دستش را در دست او بگذارند؛ تنها به این خاطر که بارِ غم تنهایی او را کم کنند، و با این توجیه که به هر حال سنت بلوچان این است که زود ازدواج می‌کنند (تو گویی همهٔ کارهایی که شفی محمد تا آن وقت کرده طابق‌النعل بالنعل طبق سنت بلوچها بوده و فقط عمل به این یکی باقی مانده بوده تا از این بابت چیزی کم و کسر نداشته باشد).

ولی ظاهراً اینها کافی نیست و باید عیارِ سوگ قضیه از این هم بیشتر شود. بله؛ ازدواج صورت می‌گیرد؛ اما با دختری بلوچ (بماه) از اهالی ایرانشهر، که او نیز خود دختر یک شهید جنگ تحمیلی و از خانواده‌ای فقیر است.

بماه کم سن و سال (تا پایان داستان سن و سال دقیقش معلوم نمی‌شود) که خود بار غم سنگین شهادت مظلومانهٔ پدر را بر سینه دارد، امیدوار است که در کنار شوی جوان ـ هر چند دست خالی و مطرود ـ خویش، زندگی‌ای لااقل بی‌دغدغه را آغاز کند. اما این، خیالی باطل است: زیرا دستِ ناپیدایِ تقدیر (؟)، برای انسانهایی همچون او، کمترین آسایش و سعادتی را روا نمی‌بیند. بر همین اساس نیز، باوجود مخالفتهای شدید او، شفی، پس از مدتی بسیار کوتاه که از چند ماه تجاوز نمی‌کند، بار دیگر داوطلبانه راهیِ جبهه می‌شود تا دلهره و غمی به نگرانیهایِ پیشینِ زنِ جوانِ خود بیفزاید.

تقدیر را ببین که درست در همین بحبوحه، دستِ غدارش باید در پوشش سرطانِ خون بیاید و از میان آن همه آدمهای ریز و درشت و چاق و لاغر و مرفه و فقیر، گریبانِ این زنِ جوانِ دردمند را بگیرد و او را راهیِ مرگی فوق‌العاده زودرس کند؛ آن هم درست در حالی که او صاحب فرزندی نیز از شفی محمد شده است. زن که مرد، به فاصلهٔ کوتاهی پس از او، شفی نیز راهی جبهه شود و دو دست خود را از ته، از دست بدهد. و نه فقط دو دستش را از دست بدهد، بلکه موجی هم بشود ـ که مصیبت آن اگر بیشتر از نداشتن دو دست نباشد، کمتر از آن هم نیست. و علاوه بر اینها، شب کور هم بشود.

آنگاه، این جوان بیست و سه ـ چهار ـ پنج سالهٔ وارث آن هم رنجها و ناکامیها و محرومیتها ایوب‌وار پدر و مادری خرافی را تحمل کند که با همهٔ خوبیهای پدرانه و مادرانه‌شان او را درک نمی‌کنند و مدام با ندانم‌کاری‌هایشان رنجی بر رنجهای او می‌افزایند، و جامعه‌ای را که بی‌توجه به آرمانهای بلندی که او همه چیز خود را در راه آنها داده است، سمت و سویی کاملاً متضاد را در پیش گرفته است، و نظامی را که در آن ضدانقلابها و قاچاقچیان با خیال راحت به اعمال خلاف خود مشغولند و هرگاه هم که گرفتار قانون می‌شوند با دادنِ پول، مجدداً آزادی خود را به دست می‌آورند و به ریش شفی و امثال او می‌خندند:

«چاره‌ای نیست خبر و کم. شاید زنده مانده‌ام تا در کنار تو، در کنار هم، با زندگی مدارا کنیم.» (ص ۳۵)

نتیجه چه می‌شود. اینکه شفی محمدی که هنوز به خود این اجازه را نمی‌دهد که به اصل و بنیانِ چنین نظامی، حتی در ذهن خود، تردید و تعرضی روا دارد، به عالم ذهن و درون و شاید وقتی دیگر پناه می‌برد و به خود امید می‌دهد که:

«بگذار خان آزاد باشد. بگذار بار دیگر بیاید و او را به مسخره بگیرد. بگوید: نگفت که نرو!

فکر کرد: هیچ‌کس لباسهایش را به خاطر شبش [آن] دور نمی‌اندازد.

خیروک که بود، خیروک که باشد. فردا نیز هست، پس بیمی از خان نیست، حتی اگر بگوید: من آزادی‌ام را خریدم.

سوداگران را با او چه کار؟ گو سوداگران نیز باشند. من نیز هستم. خیروک نیز هست.» (ص ۱۵۴)

بی‌هیچ شک، پایان **ریشه در اعماق** نسبت به آنچه در داستان جریان دارد، پایانی کاملاً مثبت و روشن است. اما بحث بر سر این است که آیا در برابر آن تلخیهایی که در سرتاسر داستان تعریف شده یا به تصویر کشیده شده‌اند و زهری که از این طریق در عروق خواننده منتشر می‌شود، این پایانِ عمدتاً استنتاجی و ذهنی و آرمانیِ موکول به آینده، تا چه حد می‌تواند کارساز و امیدآفرین باشد. هرچند ـ به‌خصوص با توجه به فصل پایانی کتاب ـ نویسنده می‌تواند ادعا کند که راه‌چاره و حل نهایی آن مشکلاتِ پیچ‌درپیچ و به ظاهر لاینحل را، باید در جا و افقی دیگر ـ فراتر از این زمان و این زمینیان ـ جست؛ راه‌حلی که دستیابی به آن از طریق توسل به مدارج و مقامهایی بسیار عالیتر از اینهایی که پیشتر به آنان امید بسته بودی به دست می‌آید و صدالبته همچنان نیازمند فداکاریها و تحمل شهادتهای بسیار است.

«این منم، این حرم، و این تو که نمی‌دانم زیر کدامیک از این تابوتهای چهارده گانه [آیا یک قرینه‌سازی نمادین برای اشاره به چهارده معصوم (ع) است] ایستاده‌ای و عشق کدام شهید را بر دوش می‌بری؟

بیا خیروک!

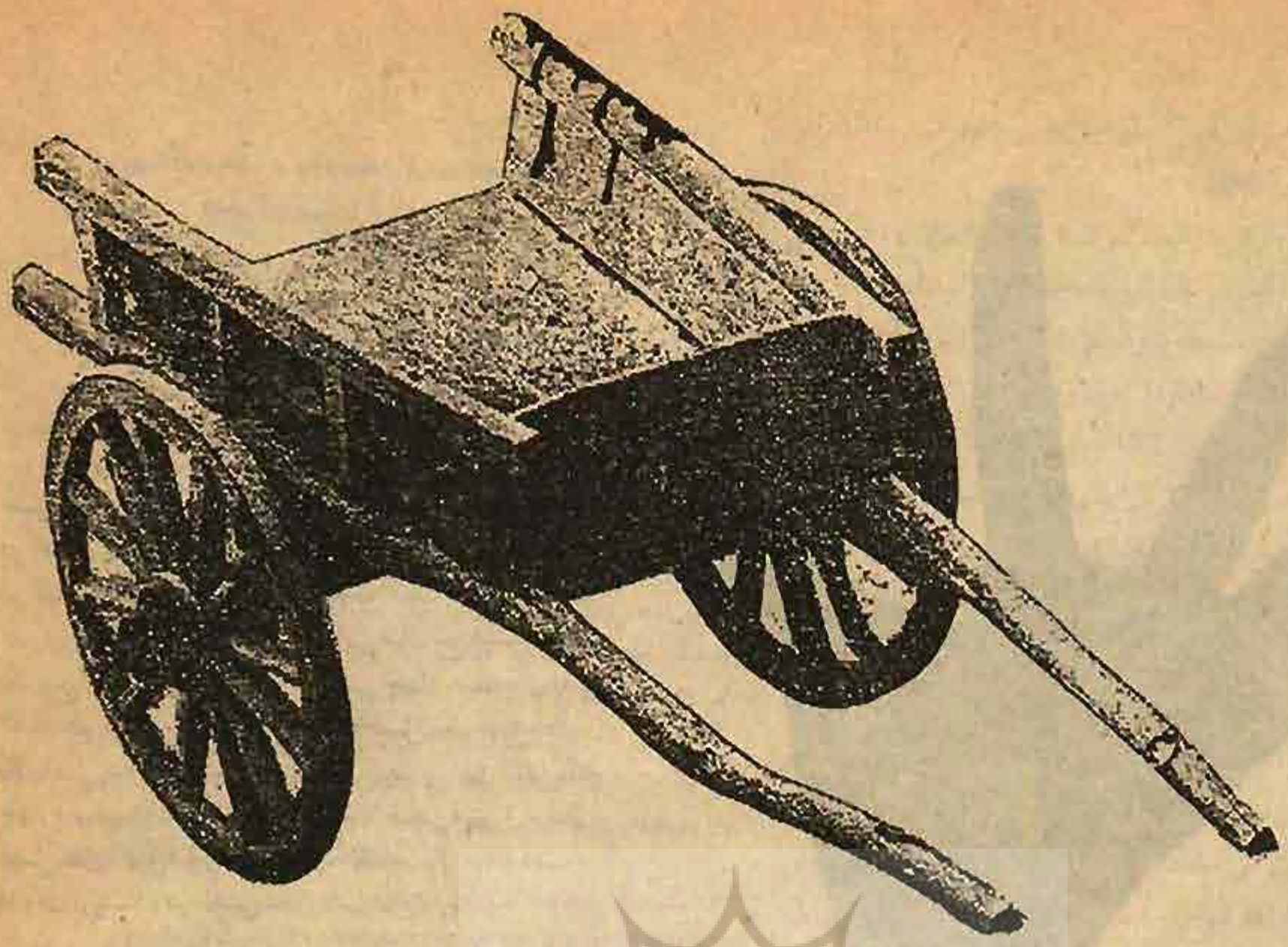
این منم، این حرم و دستهای من ...» (ص ۱۶۵)

در پایان این بخش شاید بد نباشد اشاره‌ای هم به فصل‌بندی داستان داشته باشیم. پیشتر نیز گفته شد که ریشه در اعماق دارای بیست و دو فصل است. اینکه آیا نویسنده در انتخاب عدد ۲۲ نظر خاصی داشته است یا نه، از داستان چیزی برنمی‌آید. به هر حال، در این میان پنج فصل آن هر یک پنج صفحه و پنج فصل دیگرش چهار صفحه‌ای‌اند ـ که به نظر من، زیادی کوتاهند. یک فصل یک صفحه‌ای، یک فصل سه چهارم یک صفحه و فصلی نیز تنها یک چهارم صفحه است. که اینها دیگر از نظر فنی و منطق فصل‌بندی، قابل‌قبول نیستند و حکایت از عدم دقت و قدرت نویسنده در بخش‌بندی داستانش دارند.

شخصیتها

همچنان که پیشتر نیز اشاره شد، مهمترین شخصیت و محور داستان، شفی محمد است. دربارهٔ او آگاه می‌شویم که از چه خانواده‌ای است. نیز اینکه او در ابتدا، بر اثر مطالعه و شناخت خود، از یک سُنّیِ سنتی، به یک شیعهٔ معتقد تبدیل شده است. همچنین، هرچند در داستان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



اشاره‌ای صریح به این موضوع نمی‌شود، امّا قاعدتاً جز پیوستن او به بسیج و اعزام خودسرانه‌اش به جبهه، شاید یکی دیگر از دلایلِ طردِ شفی از سوی طایفه‌اش، همین تغییرِ مذهب او باشد. اما این تحول بنیادین در او، که به هرحال تا آنجا که من مطالعه دارم در نوع خود در ادبیات داستانی معاصر ما بی‌نظیر و از وجوهِ تمایزِ این داستان نسبت به داستانهای دیگرِ از این نوع است، پیش از شروع ماجرای اصلی این داستان صورت گرفته است. به همین سبب نیز، این تحولِ صورت گرفته در شفی را نمی‌توان جزوِ تحولاتی که در جریان این داستان در شخصیت او به وقوع پیوسته به حساب آورد. به ویژه آنکه جز اشاراتی کلی و دور و گذرا (از قبیل آشنایی او با بچه‌های سپاه و خواندن کتابهای کتابخانه مسجدِ پایگاه بسیج توسط وی - کتابهایی که جز یکی دو مورد حتی نامی از آنها برده نمی‌شود -، ما اصلاً در جریان جزئیات و مراحلِ این تحول قرار نمی‌گیریم.

اما انگیزه‌ای که شفی را به ترک همه چیز و حرکت او به سوی جبهه دفاع وامی‌دارد چیست؟:

«جنگ چیزی نبود که بتوانم از کنارش بگذرم.
کار عقل نبود. کسی هم دستی درکار نداشت. اجباری هم نبود. هرچه بود، خیروک، کارِ دل بود.» (ص ۵۳)

«... جنگ را چه می‌کرد؟ این حسِ تازه‌ای را که ماهها بود در او شعله می‌کشید، چگونه باید خاموش می‌کرد؟» (ص ۳۱)

«چاره‌ای نبود، باید می‌رفتم. تکلیفی روی دوشم سنگینی می‌کرد. بار اول که رفتم، گفتم: صدام زنده باشد و من در کنج کپر با خیال آسوده درس بخوانم، بخورم و بخوابم؟ و اگر نبود حس تکلیفی که سنگینی‌اش را بر دوش احساس می‌کردم، نمی‌رفتم، تا دل پدر را به دست آورده باشم؛ اما حال در پی به دست آوردن دل خدا بودم.»

دیگر آنکه، از خصوصیات ظاهری او، جز در حد یکی دو جمله اشاره کلی به سیه‌چردگی رنگ‌چهره و قامت راست و رنگ سیاه موی بلندش، هیچ اطلاع و تصویری به ما داده نمی‌شود. همچنان که از شکل و شمایل شریف و نطقی و پدر و مادر او و نیز خواهرش، عایشه، تا پایان داستان چیزی نمی‌خوانیم جز آنکه لبهای پدرش چروکیده است؛ و از بقیه هم جز توصیفی کلی و کوتاه و گذرا نداریم الا خان‌محمد (ظاهراً این غفلت از توصیف ظاهر و سر و شکل و قواره قهرمانان، به صورت جریانی عام در داستانهای بسیاری از نویسندگانِ به‌خصوص جوانِ ما، درآمده است).

از سوی دیگر، عموی شفی محمّد که شخصیتی منفی است بسیار روشنفکرتر و غیرخرافی‌تر از پدر او به تصویر کشیده می‌شود؛ و عایشه که خواهر مورد علاقه و دوستدار شفی محمد است، از ابتدا تا پایان داستان، حتی یک کلام حرف نمی‌زند. تو گویی این دختر به‌کلی زبان ندارد. حال‌آنکه او به عنوان یکی از نزدیکترین افراد به شفی، می‌توانست سنگ صبور و همرازی صمیمی و مخاطبی قابل باور و قبول برای تک‌گویی‌های نمایشی او باشد. امّا معلوم نیست به چه دلیل، نویسنده کمترین استفاده‌ای از این همه انرژیِ داستانیِ نهفته در او نمی‌کند. تو گویی او تنها به این دلیل در داستان آمده تا گوشه‌ای از صحنه را پر کند و تابلو فقر و بدبختیِ این خانواده را کامل کند.

خلاصه آنکه، در یک کلام، جز تا حدودی شفی، به هیچیک از شخصیتهای مهم داستان، آن‌طور که باید پرداخته نشده است؛ و در چهره‌ای که از پدر عرضه می‌شود نیز نوعی تناقض احساس می‌شود: در یک جا که او از جنگ صحبت

می‌کند و پسرش را نصیحت می‌کند، پیری جهاندیده و پخته و باتجربه ـ هر چند نه چندان انقلابی ـ را می‌بینیم، و زمانی که آن‌گونه روی حلول‌زار در تن پسرش و لزوم برگزاری مراسم ویژه خارج کردن آن از تن او پافشاری می‌کند، مردی بسیار خام و عامی با سطح اندیشه‌ای فوق‌العاده پایین و ذهنی راکد و بسته.

نثر داستان

در مجموع می‌توان گفت که نثر **ریشه در اعماق** نسبت به نثر بسیاری از نویسندگان نسل انقلاب و حتی برخی از قدیمی‌ترها، قابل‌قبول، سلیس، کم‌غلط و حتی در مواردی زیباست. هر چند در مواردی از یکدستی لازم می‌افتد و مثلاً در فصلهای ابتدایی، نحوش به نحو کلام بلوچها نزدیک است و بعداً به کلی تغییر می‌کند و نحو آن، فارسیِ عمومی می‌شود. ضمن آنکه در این فصول، زبان داستان از نظر برخورداری از فرهنگ عامیانه بلوچها غنی‌تر است و بعد به‌تدریج فقیر می‌شود. یا آنکه گاه شفی لحنی شاعرانه و ادبی به تک‌گویی خود می‌دهد. (ظاهراً این استنباط غلط در میان برخی داستان‌نویسان نسل انقلاب ما جا افتاده، که گویا اگر داستانهای به شیوه تک‌گویی نمایشی را ـ حالا شخصیت گویندهٔ آن هر که و با هر سطح از سواد و تفکر که می‌خواهد باشد ـ تماماً به لحنی شاعرانه و ادبی بنویسند هیچ اشکالی ندارد!) یا بعضاً زمان افعال مغشوش می‌شود و به غلط، تغییر می‌کند. همچنان که گاه نیز شاهد دست‌اندازها و لغزشهایی در آن هستیم.

برای مثال، آوردن **هیبت** به جای هیأت ـ که غلط محرز است. یا:

«خان تیغ زبانش راکشیده بود و حرفهایی بلغور می‌کرد» (ص ۱۳)
«خیلی زود نگاهم رنگ باخت» و قامت ستبر و قربه‌اش پیش نگاهم به گل نشست» (همان ص)

که پُرواضح است وقتی کسی تیغ زبانش را می‌کشد دیگر بلغور نمی‌کند. همچنان که من هرچه فکر کردم ارتباط قسمت اول عبارت (خیلی زود نگاهم رنگ باخت) با بقیه آن چیست را نفهمیدم؛ و به گل نشستن قامت کسی در نگاه دیگری هم از آن حرفهاست!

یا:

«و شفی او را یاغی‌اش می‌خواند» (ص ۹)

به جای «و شفی اورا یاغی می‌خواند» یا «و شفی یاغی‌اش می‌خواند».

«آن یکی از دو پا زمینگیر شد و تو هم از دو دست.» (ص ۱۰)

که پرواضح است کسی از دست(!) زمینگیر نمی‌شود. ضمن آنکه خودِ تعبیرِ «از دو پا زمینگیر شدن» هم، صحیح نیست.

«زار را از جان شفی خلاص کند» (۲۱)

به جای «جان شفی را از زار خلاص کند» یا «زار را از جان شفی بیرون بیاورد».

«درد هنوز در چشمهایش بود، نرم و گزنده.» (ص ۴۲)

جمع **حالت درد و نرمی و گزندگی** با هم در نگاه، نوعی تناقض به نظر می‌رسد.

«پدر مقدمات کار را چیده بود.» (ص ۶۹)

به جای «پدر مقدمات کار را فراهم کرده بود.»

«تو بلند می‌شوی و با پای خودت می‌آیی.» (ص ۷۳)

اصولاً این شیوه امر کردن، ایرانی نیست و ترجمان نوع امر کردن غربیهاست. ایرانی‌اش چیزی می‌شود در این حال و هوا:

«مجبورت می‌کنم بلند شوی و با پای خودت بیایی.»

«از بوی تند و تیزی که جلوی بینی‌ام گرفتند...» (ص ۸۱)

بو را جلو بینی نمی‌گیرند. چیزی که بوی... دارد را جلو بینی می‌گیرند.

«یک **گوله** آب خوش از گلویمان پایین نمی‌رود...» (ص ۸۸)

گوله به جای یک جرعه یا قطره به کار رفته است.

«فکر می‌کنم تو کرامت همهٔ غرامتهایی هستی که دیده‌ام.» (ص ۱۰۵)

ظاهراً نویسنده شیفتهٔ سجع کلام خود شده و معنای صحیح را فدای آن کرده است.

«سر به سینه خماند.» (ص ۱۷)

به جای «سر روی سینه خم کرد» یا **خماند**. (کلاً، ظاهراً از بعد از انتشار کلیدر، قهرمانان بعضی از داستانهای ما، اغلب اُریب نگاه می‌کنند، سر می‌خمانند و به جا و بی، حتی کم‌سوادترین آنها، ادبی صحبت می‌کنند و نثر خودِ آن داستانها نیز میل به شیک شدن پیدا کرده است.)

«او را تکاند.» (ص ۱۲۰)

هرچند **تکاند** همان تکان دادن است، اما در زبانِ متداولِ فارسی، آن را مثلاً به جای **تکان‌دادن** در مورد یک انسان، به کار نمی‌برند. ما می‌گوییم **لباسش را تکاند** اما نمی‌گوییم **یقهٔ حسن را گرفت و او را تکاند**. و از قضا، همین شکلِ متداول، زیباتر و معقول‌تر به‌نظر می‌رسد. بیایید لااقل زشتش نکنیم.

پانویس‌ها:

۱. جمال میرصادقی در عناصر داستان، تنها اشاره و تعریف بسیار کلی و ناگویای مورد اشاره را در این زمینه عرضه می‌کند:

«اختلاف تک‌گویی نمایشی با تک‌گویی درونی، در این است که در تک‌گویی نمایشی، کسی مخاطب قرار می‌گیرد، حال‌آنکه در تک‌گویی درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست و خواننده غیرمستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد. در شیوه نگارش تک‌گویی نمایشی گویی کسی بلندبلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد. خواننده از صحبتهای راوی داستان می‌تواند بفهمد که او در کجاست و در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را مورد خطاب قرار داده است.»

(که البته تفاوت زاویه‌های دید تک‌گویی درونی و تک‌گویی نمایشی منحصر به مخاطب نداشتن اولی و مخاطب داشتن دومی نیست.)

۲. از معین قلم؛ از انتشارات حوزهٔ هنری