این رمانِ سکوت است

علیرضا سیف‌الدینی

هر قصه‌نویسی میانِ قواعدِ ثابتِ قصه‌نویسی و قواعدِ متغیرِ شخصی و فردیِ خود پیوسته در حرکت است و هر گامی که به جلو بر می‌دارد، اگر نگوییم به تمامی، دستِ کم به لحاظِ ترکیب و صورتِ متفاوتِ آن با سایرِ قصه‌ها، به منزله‌ی هویتِ خودِ او است. در این‌جا و هر جای دیگری که سخن از قصه به میان می‌آید، یا آمده است، ترکیبْ به مثابه‌ی زبانِ قصه و در عین حال زبانِ قصه‌نویس است و در این مقامْ مرادفِ تفکر. یعنی زبانی که تفکر است و تفکری که زبان است. زبانی که پس از نگارشِ قصه، و نه پیش از آن، به منصه‌ی ظهور می‌رسد. اگرچه هر کلمه و جمله و بند و توصیف و نثری و... پیش از آن بوده و پس از آن نیز به عنوانِ ابزار و وسیله خواهد بود. با وجود این، زبانْ صرف‌نظر از سایرِ اجزاء تشکیل دهنده‌ی آن از ترکیب و تلفیقِ همین ابزار، هم‌چون معماریِ نوین و فراتر سر بر می‌آورد.

بنابراین، هر قصه‌ای چنان‌چه بپذیریم حاصلِ مساعیِ ذهنِ آدمی است، باید پذیرفت که قصه‌نویس ناگزیر از آن است که برای ایجادِ بستری مناسبْ جهتِ ارائه تصویرِ عینیِ ذهن و در واقع عینیّت بخشیدن به مساعیِ ذهنِ خود، دست به نگارش بزند. نگارشی که ابزار و قواعدِ خاصِ خود را می‌طلبد و جهانِ خاصِ خود را؛ و در عین حال به جرأت می‌توان گفت زبانِ ویژه‌ای برای آن جهانِ خاص را. زبانِ ویژه‌ای که حتی زبانِ ذهنِ آفرینشگرِ آن نیز گویی به تمامی بر آن احاطه ندارد. چه، اگر چنین بود، دیگر زبانی در میان نبود و شاید این خلاء، مقرّی برای تکامل و مکانی برای حضورِ دیگری است.

با وجود این، قصه‌نویسِ موفق، قصه‌نویسی نیست که با به کار گرفتنِ آن اصول و قواعد ثابت و متغیر بتواند بدونِ چون و چرا به نقطه‌ی مطلوب دست یابد. برای فهمِ قصه و ارائه یک شکلِ منطقی ناگزیر از به کارگیریِ صدایی است که این بار نه درونِ جهانِ گفتار که ساکنِ جهانِ نوشتار است. به این معنی که به نظر می‌رسد درک و دریافتِ رخدادی که به صورتِ شفاهی بازگو می‌شود، به مراتب سهل‌تر از دریافتِ متنی است که دیگری برایمان قرائت می‌کند. این به آن دلیل است که ما به عنوانِ شنونده، از طرفِ گوینده به استماعِ صدایی می‌نشینیم که به ما امکان می‌دهد تا علاوه بر کلمات و تلفظ کلمات و در عین حال تصویرِ برخاسته از ترکیبِ کلمات، صدای دیگری نیز بشنویم؛ و آن صدای اجرای چنین گفتاری است؛ صدایِ گوینده که خود به تنهایی تصویری است. در واقع این صدا است که تصویر را و قدرتِ درکِ تصویر را دوچندان می‌سازد. با این وجود قصه‌نویس ناچار به یافتنِ مکانِ این صدا و در عین حال درک و دریافت چگونگیِ این صدا است. در جهانی که با کلمات شکل می‌گیرد، گوینده‌ای نیست تا به واسطه‌ی صدا و صوت او، ذهن بی‌هیچ تلاش و تأملی آن را دریابد، اما روایت‌گری هست که قادر به آفریدنِ این صدا است؛ تا از این طریق در خلالِ کلمات و اجزاء به حرکت در آید و سلسله‌ای را به نمایش درآورد که بافته و برخاسته از بیرون و درون و یا به عبارتی عین و ذهن است. و این به معنای ایجادِ پیوندْ میانِ امورِ واقع، یعنی واقعیت است، واقعیتی که از ذهنِ قصه‌نویس صادر می‌شود:

فرح می‌رود پشت ماشین. پاهاش را روی زمین سفت می‌کند. بازوها و شانه‌ها و سینه‌اش را یک تکه و سخت می‌کند و تمام بدنش را به پیکان فشار می‌دهد. پیکان کمی تکان می‌خورد و صدای مقطع و گرفته‌ی استارت بلند می‌شود و قطع می‌شود. دردی را که پیکان به دست‌ها و بعد به پهلوها و از آن‌جا به پاها وارد می‌کند، همان‌طور تحمل می‌کند و با همه‌ی تنش آن سنگینیِ لَش‌وار و بی‌جان را به جلو فشار می‌دهد. دوباره همان خِرخِر بلند می‌شود و ناگهان صدا صاف می‌شود و توی تمام آن حجم آهن می‌پیچد و بعد خود به خود راه می‌افتد و شتاب می‌گیرد و دور می‌شود و شتابش بیش‌تر می‌شود و دورتر و دورتر می‌شود...

(ص ۲۱۹-۲۱۸)

در قطعه‌ی بالا ما صدا را می‌شنویم. فرح و بیژن کنارِ یکدیگراند. کسی باید اتومبیل را هل بدهد. فرح این کار را می‌کند. ماشین حرکت می‌کند، راه می‌افتد و می‌رود و دور و دورتر می‌شود. در این‌جا هم فرح و هم ماشین، هر دو زنده‌اند؛ چون آن صدا زنده است. این قطعه‌ی حسّی، ـ هر چند تعدادِ این قطعات برای این رمانْ کافی نیست ـ قطعه‌ای است که اساس و شکل‌گیری‌اش را مدیون آن تخیل و در عین حال آن صدا است، اما این به دست نمی‌آید مگر با عنایت به جزء. صدا فرح را تکه تکه می‌کند تا او از این طریق زنده و زنده‌تر شود. فراموش اما نباید کرد که مقوله‌ی جزء از جزء به جزءنویسی جدا است. مقصود از جزء، یک حس است که اغلب تا مقام یک موضوعْ خود را بالا می‌کشد، و چنین تجربه‌ای در قصه‌نویسیِ فارسی معدود و اندک است. برای نمونه می‌توان به حسّ مسلّط بر قصه‌ی *شب شک*، *نمازخانه‌ی کوچک من* و *نقشبندان* از *هوشنگ گلشیری* و حتا به نمونه‌های قدیمی‌تری چون *زندگی که گریخت* و *زن زیادی* از *جلال آل احمد* اشاره کرد.

حال اگر از آن ارتباطِ زنده برای لحظاتی صرف‌نظر کنیم و به عمد طراوتِ آن را نادیده بگیریم، چنین حرکتی خواهیم داشت: *فرح پشتِ ماشین رفت و آن را هل داد و ماشین راه افتاد و رفت و او در جاده تنها ماند*. امّا در اصل چه کرده‌ایم؟ در این صورت ما قصّه ننوشته‌ایم، بل‌که چیزی نوشته‌ایم که از آن به حکایت یاد می‌شود. ولی چرا نباید حکایت نوشت؟ چون چندان اهمیتی به حرکتِ دینامیک ذهن نمی‌دهد. حکایت به رغمِ قصهْ چندان علاقه‌ای به احیاء عناصر قصّوی؛ به ویژه شخصیت از خود نشان نمی‌دهد:

... زن در صحرای بی‌آب و علف، گریان و نالان و گرسنه و عطشان کودک بر دوش داشت و همی رفت تا به کنار نهر آبی رسید از غایت تشنگی زانوها به زمین نهاد که آب بخورد کودک از دوش او به آب اندر افتاد و زن در کنار نهر نشسته به کودک همی نگریست که ناگها دو مرد برو بگذشتند و به او گفتند تو را گریه از بهر چیست گفت *پسری بر دوش داشتم چون برای آب خوردن بنشستم پسر به آب اندر افتاد* آن دو مرد گفتند *می‌خواهی که ما پسرت را از آب بیرون کنیم؟* زن گفت *آری*. پس ایشان دعا کردند و هنوز دعای ایشان تمام نشده بود که پسر به سلامت از آب درآمد و آسیبی بدو نرسیده بود...

(ص ۲۷۶ـ قطع رحلیِ هزار و یکشب)

در قطعه‌ی فوق بخشی از صدا نامفهوم است... حتا در جایی حادثه یک بار از طریقِ راوی بازگو می‌شود و یک بار از طریق زنِ کودک از دست داده، که این نیز از جمله مواردی است که رد و نشان آن را هنوز در قصه‌نویسیِ فارسی می‌توان مشاهده کرد. برای نمونه، در قصه‌ی *پلکان* مجموعه قصه‌ی *دیوان سومنات* می‌خوانیم:

خانم مینایی از قاب پنجره گفت: *دال پله‌ها را نشانش بده. هوا سرد شده، بیاید بالا*.

دال گفت: *مادر می‌گوید برویم بالا*.

(ص ۴۱)

هم‌چنان که پیدا است قطعه‌ی بالا، به لحاظِ اجرای قصّوی مکانیسم دیگری می‌طلبد.

در هر حال، یک رمانِ موفق متضمنِ داستان و

در عین حال صدای داستان است. اما آن‌چه به ارتقاء رمان از حد یک داستانِ صرف یاری می‌دهد، توجه به صدای رمان است. صدای رمان از یک طرف حسِ اقناعی آن است و از یک طرف در صورتِ وجودِ راوی‌های متعدد به مثابه‌ی سامان‌بخشِ آن‌ها و از طرف دیگر به منزله‌ی صدای شناخت است، شناخت رمانیزه شده. در چنین شرایطی، رمان برای دیگران - خواننده‌ها - در حکمِ یک **دیگری** است، یعنی همان عنصری که با استعانت از آن می‌توان به دانش و آگاهی دست یافت؛ یعنی به شناخت. آیا در نیمه‌ی غایب صدای شناسانده‌ای هست که بتواند صداها را به طور عادلانه و منطقی توزیع کند؟ نه، اشتباه نکنیم. مقصود از آن‌چه گفته شد، صدای مسلط بر رمان نیست، یا حتا صدای فراتر و برتر، بل‌که مقصود از آن فقط و فقط صدای رمان است؛ صدایی که بتواند دیگران را در خصوص این نکته مجاب و متقاعد سازد که برای مثال، در فصلِ دوم این رمان، یعنی در فصلِ *مراسم خواستگاری* بهتر است و شاید حتما، فرح و زندگی او را پیش کشید و بدون توجه به عناصر همطراز دیگر، به تصویر آن پرداخت. آیا *مراسم خواستگاری* می‌تواند ادامه‌ی منطقی رمان، یا بخشی از آن محسوب شود؟ پیداست که چنین نیست، بخش مذکور، نه ادامه‌ی رمان است و نه بخشی از آن، بل‌که آغازی دیگر است. اما در همین‌جا این پرسش مطرح می‌شود که برای یک رمان چه تعداد آغاز یا مدخل می‌توان متصور شد؟ شاید برخی بر این اعتقاد باشند که چنین امری ناممکن نیست. بله، چنین امری امکان‌پذیر است اما در آن صورت پای عوامل دیگری به میان کشیده خواهد شد. از جمله آزاد کردنِ ساخت. با این وجود متن باز نیازمند صدایی است که از آن به صدای شناساننده نام برده شد. در غیر این صورت ما به جای یک رمان، چند قصه‌ی کوتاه خواهیم داشت، با پیوستگی فاقد استحکام لازم.

بنابراین، اگرچه در نیمه‌ی غایب بخش اعظم رمان را سیمیندخت و سرگذشت او تشکیل می‌دهد، اما با وجود این در فصلی فرهاد و در فصلی دیگر فرح نقشِ شخصیت اصلیِ قصه را ایفاء می‌کنند و از سیمیندخت به عنوان یک شخصیت محور خبری نیست. وجود چنین شرایطی خواننده را به سمت این باور سوق می‌دهد که نمی‌توان تنها به واسطه‌ی یک اسم و عنوان آن‌ها را نامید. حلقه‌های زنجیر به هم وصل کرد. دوک و دریافت این قضیه دشوار نیست؛ چنان‌که بتوان حرکت مکانیکی ذهن را به سود حرکت دینامیک رمان به کار بست. چگونه می‌توان چنین حرکتی - حرکت مکانیکی - را مهار کرد؟ این چادرشب همان نکته‌ای است که بحران زاده می‌شود، و ما به یک دوراهی می‌رسیم:

الف - آدمی که نمی‌داند چه می‌خواهد. ب - آدمی که می‌داند نمی‌تواند چیزی بخواهد. و هر دو به فعال و منفعل تقسیم می‌شوند: فرهاد علی‌الظاهر می‌داند نمی‌تواند چیزی بیش از آن‌چه هست بخواهد. از همین رو تن به سازش می‌دهد:

> از بزرگراه می‌روم. افتاب داغ است. اما دیگر فرقی نمی‌کند. مادر می‌گوید، همان که خانه‌شان رفتیم و سرش را بلند نکرد، خوب است؟ می‌گویم، خوب است. مگر دیگر فرقی می‌کند؟ (ص ۱۳۰)

بیژن نمی‌داند چه می‌خواهد، اما فعال به نظر می‌رسد. حال آن‌که او در اصل آشفته است و تشتت ذهن او است که باعث می‌شود ما او را در تلاش و تقلا ببینیم. اما این را نباید به حساب فعال بودن او گذاشت، به دلیل این‌که او برای دست یابی به آن‌چه می‌خواهد، حاضر است همه چیز خود را زیر پا بگذارد و این نشان از تشتت خیال او دارد و مهم‌تر آن که او نمی‌داند چه می‌خواهد. حال آن‌که ما می‌دانیم دانستن تا حدود زیادی از پریشانی خیال می‌کاهد و آرامش می‌بخشد. ولی در کنار بیژن، فرح را داریم که می‌داند نمی‌تواند چیزی بیش از آن‌چه دارد، بخواهد:

> *سیما مرمر است، من کدام سنگم؟* (ص ۱۵۸)،
> *این منم، چوبم من.* (ص ۱۵۹). از این رو می‌کوشد آن‌چه را که دارد دو دستی بگیرد و به آن بچسبد؛ حتا بی‌هیچ تأملی. و این او است که پس از خواندن تلگراف، باز به مرور گذشته و توان اصلیِ خود می‌پردازد: «بلند که می‌شود دوباره توی آینه به غریبه‌ای نگاه می‌کند که گیج و مات رو به او ایستاده است. مانتو را برمی‌دارد. نگاهش می‌کند. انگار اولین بار است که می‌خواهد آن را تنش کند. یک دست و بعد دست دیگر را توی استین‌ها می‌کند. او حالا غریبه‌ای است توی لباس‌ها و اتاق و کلاس و شهر. یک دختر دانشجوی دیگر. اما دیگر آن دختری هم نیست که توی باغ لباس بدبو و شندره‌ی مردانه می‌پوشید و کلاه حصیری سرش می‌گذاشت تا درخت‌های پرتقال را سم‌پاشی کند. پس کیست؟ نمی‌داند، اما می‌داند که دیگر نمی‌خواهد برگردد.» (ص ۱۴۷)

سیمیندخت اما نمی‌داند چه می‌خواهد. با این حال او نیز مثل بیژن و فرح فعال به نظر می‌رسد. اما هر سه منفعل‌اند؛ حتا فرهاد. ذهن سیمیندخت پیوسته معطوف به نقطه‌ای در گذشته‌ی خویش است. نقطه‌ای که سیاه به نظر می‌رسد و زندگی او را برایش تلخ کرده است. گویی تنها به این دلیل زنده است که در فرصتی مناسب در خصوص آن پاسخ قانع‌کننده‌ای برای خود دست و پا کند. و این است که در گذشته مانده است. پس نباید انتظار داشته باشیم که او آدم فعالی باشد به دلیل این‌که مقصود از آدم فعال، آدمی است که با بهره‌گیری از گذشته و حال، در جهت ساختن آینده‌ای بهتر گام برمی‌دارد. حال آن‌که در این عرصه‌ی به خصوص چنین نیست و ما بر اساس آن‌چه که بیرون از این رمان جاری است، پی

به علتِ اصلیِ این از هم پاشیدگیِ اجتماعی می‌بریم و نیه از طریقِ صدای شناخت رمانتیزه شده ـ سیمیندخت حتا هنگامی که مادرِ خود را پیدا می‌کند، بی‌درنگ عنصرِ دیگری را جایِ آن می‌نشاند:

ـ او را فراموش کن، همه‌ی گذشته را فراموش کن. من ـ

ـ نمی‌توانم!

ـ خودت را گرفتار دیوانگی‌های پدرت نکن.

ـ خودم را گرفتار دیوانگی‌های مادرم کردم.(ص ۳۲۱)

سیمیندخت تا لحظه‌ای که مادرش را نیافته است، چشم بر همه‌چیز بسته و رو به نقطه‌ای در گذشته‌ی خود در حرکت است. در این حرکتِ رو به گذشته، میان او و حرکتِ ظاهریِ رمان مناسبتی وجود دارد. رمان نیز چون او رو به گذشته پیش می‌رود. با این تفاوت که سیمیندخت، در واقع شخصیتِ اصلیِ این رمان به حساب می‌آید. او را می‌توان ـ و شاید حتماً ـ به صورتِ یک شخصیتِ آشفته خیال و بحران‌زده تصور کرد، اما چگونه می‌توان رمان را در اندازه‌ی یک رمان به درون یک وضعیت بحران‌زده سوق داد و به حالِ خود رها کرد؟ در این جا، بحران، بایستی زیرمجموعه‌ی ثبات باشد، نه برعکس. و فراموش نکنیم که مقصود از ثبات، سکوتِ همه‌جانبه نیست بل‌که دست یافتن به شناخت و نگاه دیگر است که همزمان در زبان و زمان و مکانِ رمان متجلی می‌شود. اما، یقیناً نمی‌توان از هم‌پاشیدگی و بحران‌زدگی و آشفتگیِ خیال را با ابزاری به نمایش درآورد که متعلق به قالبِ دیگر است. بدونِ تعارف باید اذعان داشت که چنین اقدام و عملی نقض آشکار به حساب می‌آید. یک نمونه‌ی بارز در قصه‌نویسی ما، رمان *سال بلوا* است که در آن قصه‌نویس عامل آشفتگیِ شخصیتِ اصلیِ قصه را در مدخلِ رمان گنجانده است: دار. به این معنی که ابتدا علت را باید بخوانیم، بعد با معلول که ذهنِ آشفته‌ی زنِ قصه است آشنا شویم.

به هر طریق، *نیمه‌ی غایب* همان‌گونه که پیش از آن نیز گفته شد، هم‌چون حرکتِ سیمیندخت رو به گذشته دارد از یک سو و نشانگرِ حرکتِ متواترِ داستانیِ آدم‌های زخم خورده و بحران زده‌ای است از سوی دیگر. و پرسشِ ما در این نقطه این است که مقصود از پس و پیش کردنِ زمان‌ها چیست؟ آیا در این جا، قصدی به جز ارائه شکلی نو در میان بوده است؟ شاید در اصل قصد همین بوده باشد، اما حرکتِ داستانی آن، به رغمِ حرکتِ رو به گذشته‌ی سیمیندخت، رو سوی زمانِ حال دارد. یعنی آن حرکتی است که سیمیندخت از خلالِ فصل‌های رمان به سوی زمانِ حال پیش می‌رود با این تفاوت که جایی از طریقِ ذهن فرهاد حضور و ظهور می‌یابد، جایی از طریق فصلی که سرگذشتِ فرح بازگو می‌شود و پس از آن او، خود به صورتِ راوی اول شخص بازگویی داستان خود را به عهده می‌گیرد. پس در این جا به این نتیجه می‌رسیم که رمان با توجه به آن‌چه گفته شد فاقد آن پیوستگیِ استواری است که معمولِ هر رمان است. او در عینِ حال به یکی از موارد دیگر باید اشاره کرد که از چنین ترکیبی زاده می‌شود:

روی میز پذیرایی و توی آشپزخانه نگاهی می‌اندازد. مانتو در نیاورده، سری به اتاق سیما می‌زند؛ هیچ نشانه‌ای نیست که او ظهر تا به حال خانه آمده باشد. (ص ۱۸۷)

انگار دری در دلش باز می‌شود وقتی کیف سیما را روی میز و مانتو کهربایی‌اش را هم آویخته از صندلی می‌بیند. چراغ اتاقش خاموش است و درش بسته. چراغ حمام روشن است ... (ص ۱۸۰)

چگونه می‌توان هیجانِ حادثه یا صحنه‌ای را دو چندان ساخت، در صورتی که از عواقبِ آن پیش از آن سخن گفته شده است؟ این تنها می‌تواند تکرارِ زائد باشد و نه نگریستن به یک صحنه یا حادثه از زوایای دیگر. به رمان‌های *فرزندان سانچز* و *رازهای سرزمین من* نگاه کنید.

بنابراین، صحنه‌هایی از این دست که به خودیِ خود می‌توانستند به هیجانِ بخش‌هایی از رمان بیافزایند، به دلیلِ وجودِ اطلاعاتی که به خصوص در فصلِ نخستِ کتاب گنجانده شده است، توان و انرژیِ خود را از دست داده‌اند. ما از نظر این‌که بلایی و خطری جدیٰ شخصیتِ رویِ خطِ روایت را تهدید نمی‌کند، دل آسوده‌ایم. فرح در جاده تنها می‌ماند، اما نخواهد مرد. در وان می‌نشیند، با پیتِ نفت و کبریت، اما از قبل می‌دانیم که اتفاقِ ناگواری نخواهد افتاد. آن‌ها باید از هر حادثه‌ی تلخ و ناگواری جان سالم به در برند. چراکه تاریخی که تمامیِ این حوادث در آن رخ می‌دهد، مربوط به دو سالِ پیش از تاریخ ۱۴ اردیبهشت ۶۹ است. آیا این خود به نوعی محدود کردنِ دامنه‌ی این حوادث نیست؟ آیا بخشِ نخست که در واقع آینده‌ی فصل‌های دیگر است، تصویرِ سرنوشتِ محتومِ آدم‌هایِ قصه نیست، فصلی که به دلیلِ پیش کشیدنِ اشخاصِ متعدد و در عینِ حال سلسله عناصرِ گشاده و از نقطه‌نظرِ ارائه‌ی سرگذشتِ فرهاد بسته به نظر می‌رسد؟ پس از آوردنِ چنین فصلی، آن هم در ابتدایِ کتاب، نویسنده ناچار به بازنماییِ سرگذشتِ آدم‌هایِ رمانِ خود می‌شود. حال آن‌که بایست تدبیرِ دیگری برای ترتیبِ فصول اتخاذ می‌شد تا به سمتِ داستان‌گویی کشانده نشود زیرا که داستان‌گوییِ صرف صدایِ رمان را تحلیل می‌برد.

به همین دلیل ما با مطالعه‌ی رمان به یاد زندگیِ جاری می‌افتیم، به خصوص این که زمانِ حوادثِ آن، درست همان دوره و تاریخی است که در آن به سر می‌بریم و تا حدودی از چند و چونِ جریاناتِ پیدا و نهانِ آن با خبریم. دقیقاً به همین دلیل کار برای نویسنده حتا دشوارتر می‌شود. او ناگزیر است به لحاظِ هنری موارد متعددی از رخدادهای جاری را حذف کند از یک طرف، و به دلیلِ رعایتِ برخی مسائل، حوادث و رویدادهای به کار گرفته شده در رمانِ خود را با احتیاط و دقتِ بیش‌تری تصویر کند از طرف دیگر. اما نمی‌تواند جلوِ صدایِ رمان را بگیرد. صدای رمان باید به درونِ لایه‌های ذهنِ فرهاد فرو رود و سنت را از دریچه‌ی ذهنِ او به نظاره بنشیند. سیلی راه بیندازد و سراسرِ رمان را تسخیر کند. اما ... با این نشانه‌هایِ فرسوده و نخ‌نما شده چنین عملی امکان‌پذیر نیست. ما از سنتی بودن همان چیزی را در می‌یابیم که خود از مفهومِ سنتی بودن می‌دانیم. نشانه‌ای از سنتی بودنِ فرهاد را با هم می‌خوانیم: «... تهران این جا، خلوت بود و در رنگ نخودیِ مانتوی اتو خورده و زنبیلِ دست‌بافِ آن پیرزن که از خانه بیرون آمد، یا موهای براق و بافته‌ی این دختر بچه‌ای که دوچرخه‌سواری می‌کرد، چیزی از سادگی و آرامش تهران قدیم بود. پس فقط به خاطر سیمیندخت نبود که من این محله را دوشت داشتم؟ ...» (ص ۱۵۲).

یا:

ـ واقعاً نمی‌فهمی از من چه می‌خواهی؟ آن هم با وجود بزرگ شدن توی آن خانواده‌ی سنتی!

ـ من که خودم سنتی نیستم.

ـ واقعاً؟

ـ من هم باشم، تو که نیستی! (ص ۵۳)

واژه‌ی سنت، واژه‌ی درشتی است که باید از طریقِ صدایِ قصه به قطعات ریز و خُرد بدل شود. نظیر ـ چراکه نه ـ پاره پاره کردن، برای جان بخشیدن به فرح در صحنه‌ای که پیش از این یاد شد. اما این واژه از طریقِ فرهاد به بیان در می‌آید؛ چون ما تصویری به جز پدرِ فرهاد و خودِ فرهاد که گویی تجسمِ عینیِ سنت‌اند، نمی‌بینیم. حال آن‌که انتظار می‌رفت جز آن‌که هست، باشد. اما فرهاد و در اصل راوی در برابرِ آن سکوت کرده است. شاید به خاطرِ همین سکوتِ آشکار است که متعاقباً حذف می‌شود و حتا تا پایانِ کتاب، جز یکی، دو مورد از او حرفی به میان نمی‌آید. او می‌رود، اما بیژن با وجودِ نقشِ کم‌رنگی که در فصلِ نخست دارد، می‌ماند؛ چون فرح می‌ماند.

پس باید به آن بخش از ناشناخته‌ها بپردازیم که ما را در راهی که در پیش گرفته‌ایم یاری می‌دهند. اگرچه دست دراز کردن درونِ تاریکی چندان هم آسان نیست، اما راز ماندگاریِ قصه در این است. این به معنایِ غور در مفهوم جزء‌ای است که به واسطه‌ی هنر و هنرمند به حس ـ حسِ نو و شاید پیچیده ـ بدل می‌گردد. این به معنایِ کاوش در

هستی است، و رمان، هستی را می‌کاود، نه واقعیت را (امر یا امور واقع را). و هستی آن‌چه روی داده است نیست، هستی عرصه‌ی امکاناتِ بشری است، هر آن‌چه انسان بتواند آن شود، هر آن‌چه انسان قادر به واقعیت بخشیدن به آن باشد.[1] و این یعنی ارائه من؛ انکشافِ من از طریقِ دیگری. و صد البته باید در فاصله‌ی میانِ من و دیگری تأمل کنیم. من همواره باید رها و آزاد در عرصه‌ی امکانات بشری، به تکاپو و جست و جوی خود ادامه دهد. او پیوسته می‌رود و دیگر بار باز می‌گردد و تخیل و تفکر و زبان برای ما به ارمغان می‌آورد. همواره باید تنفس‌گاهی باشد و مفرّی؛ مفری برای تکامل و مکانی برای حضورِ دیگری.

با وجود این، باورِ این قضیه دشوار نیست که فرهاد از طریقِ توصیف و وصفِ حال به دلیل غیرسنتی بودنِ سیمیندخت نیز یک آدم سنتی به نظر می‌آید، و در واقع هم اوست که به مثابه‌ی یک دیگری، بخشی از شخصیتِ درونیِ فرهاد را شکل می‌دهد، اما در مجموع هیچ‌یک از این موارد برای شکل‌گیری یک رمان کافی نیست.

نیمه‌ی غایب نیمه‌ای است معطوف به تفکر آدمی و این‌که هر نیمه‌ای در همه حال نیازمند نیمه‌ی دیگر است؛ این نیمه‌ی همفکر و هم راه است. اما با اهمال در شناختِ دو قطبِ سنت و تجدد، چگونه می‌توان به سازشِ معقول دست یافت؟ و آیا سازش اساساً به چه معنی است؟ آیا تحمل هر رفتاری که از طرفِ مقابل سر می‌زند، همان سازشِ معقول است؟ آیا سازش یعنی نوشدن و عدم سازش یعنی سنتی بودن؟ تغییر تا کجا می‌تواند ادامه داشته باشد؟ چرا باید تغییر کرد و چرا نباید تغییر کرد؟ ما می‌گوییم تغییر و نه استحاله. پس لازم است فاصله‌ی میانِ من و دیگری را تنظیم کرد تا تغییر به استحاله بدل نگردد. اما معیار چیست و در کجا است؟ آیا معیار در حذفِ فرهاد است؟ یا در سکوتِ او؟ آیا سازش در برابرِ هر عمل و در برابرِ هر تغییری که نه تغییر که استحاله است، خودِ انفعال نیست؟ در این صورت ما بحران زده‌ایم، با این وجود باید در این عرصه البته، راهِ خود را رفت و کارِ خود را کرد و منِ خود را ساخت. اکنون زمانِ نگارشِ رمانِ شناخت است. این فرق دارد با نگارشِ رسالت و وظیفه برای ادبیات ... کشفِ من، کشفِ من است ... رنجِ تو حتا رنجِ من است، رنجِ من اما رنج تو نیست شاید ... ***رسالتِ خاصِ رمان کشفِ آن چیزی است که کشف کردنی است***[2] و شناختِ یگانه ***رسالت اخلاقی رمان است.***[3]

نیمه‌ی غایب صرف‌نظر از نکاتی که بدان اشاره شد، مثل اتوبوسی در جاده‌ای پیش می‌رود، اما مسافری که بایست در انتهایِ اتوبوس می‌نشست و می‌کوشید علاوه بر وصفِ بیرون، داخل اتوبوس را نیز

جاده‌ی پیش رو را می‌بیند و این به معنای پرهیز از قسمتی از پیکر و کارِ کاوش آن است. اما چنین حرکتی در رمان، آن هم رمانِ امروز، به لحاظِ اندیشه و فن حرکتی بسیار خطرناک است؛ به دلیل این که چنین اقدامی به معنای رجعت به حکایت و توسل به اتفاق است.

به هر طریق، ضروری است که پیش از ارائه‌ی تصویر از هم پاشیدگی فردی و اجتماعی آن را نه آن‌گونه که می‌بینند، بلکه آن‌چنان‌که می‌بینیم، بشناسیم. رمان به ما این امکان را خواهد داد تا با به کارگیری زاویه‌ی دیدی فراخ‌تر تمامیِ قول‌ها را به صورتِ زیرمجموعه‌ای برای یک مجموعه ـ رمان ـ فراهم آوریم. در چنین شرایطی پاراگراف‌هایی نظیر آن‌چه در زیر می‌آید، که تنها یک‌بار در سراسرِ یک فصل ظاهر می‌شود، ظهوری منطقی‌تر خواهد یافت:

هیچ وقت نمی‌گذارند هیچ‌چیز همان‌طور که باید پیش برود. همه از زندگی آدم سهم می‌خواهند. همین توی این رودخانه افتادن بس نیست، به چپ و راست خوردن بس نیست؟ می‌شد حالا همین جا کناره گرفت، بود و گذاشت تا هر چیز سیر طبیعی‌اش را بکند، رودخانه و فصل‌ها و بادها و توفان‌های ذهنی، تا یک روز خورشید در چشم‌شان می‌دید و می‌دیدند که کار بهتری، جز با هم رفتن نمی‌شود کرد، هیچ کاری نمی‌شود کرد. آن‌وقت بیژن می‌خواست که با هم راه بیفتند، نه این که فرح بگوید و او خیال کند که دارد مجبورش می‌کند. (ص ۱۷۳)

چگونه می‌توان به بروز و شکل‌گیریِ چنین قطعاتی صورتی منطقی‌تر بخشید؟ این امکان‌پذیر نیست مگر از طریقِ استقرار بر خطّی که همواره میانِ اول شخص و سوم شخصِ روایت قرار دارد. در اصل سوم شخصی صمیمی‌تر است؛ چون به واسطه‌ی حضورِ عناصرِ متعلق به اول شخص باردار می‌شود. با نگارشِ چنین سوم شخصی است که نوشته و قصّه، به قدرتِ چرخشِ و فراروی و در عینِ حال بازگشت از زاویه‌ای به زاویه‌ی دیگر دست می‌یابد و در نتیجه صدایی پدید می‌آید که از یک طرف پا به عرصه‌ی شناختِ رمانیزه شده می‌گذارد و از طرف دیگر، افعالِ متفاوت و متعددِ دیگر را سامان می‌دهد. برای مثال به بخش نخستِ رمانِ سمفونی مردگان نگاه کنید:

اگر می‌خواست می‌توانست حتا پدر را با آن همه ابهت، با دو انگشت بردارد و آویزان کند به چنگک‌های سقف ...

پدر خیلی دوستش داشت. هم به خاطر این‌که پاسبان قدیمی شهر بود و هم برای چیزهای زیادی که می‌دانست. شرق و غرب عالم توی مشتش بود. از هر چیزی سررشته داشت ... (ص ۸)

در بخش فوق، کلماتِ زاویه‌دار، لحن را به طرفِ کلماتِ زاویه‌دار دیگر سوق می‌دهد، لحن بین این کلماتِ حساس را پُر می‌کند و متن در جایی به ترکیب (کلمه‌ی زاویه‌دار + لحن + سوم شخص) دست می‌یابد. این در واقع حرکت بر خطی میانِ اول شخص و سوم شخص است که از آن به گفتار *آزاد نامستقیم* یاد می‌شود. گفتار آزادِ نامستقیم، در اصل *... مرحله‌ای است که این روزها هم از سوی زبانشناسان و هم از سوی نظریه‌پردازان موضوع بررسیِ فراوان قرار گرفته است ... در متن‌های ویژه‌ی داستانی می‌تواند کارکردهای گوناگونِ موضوعی داشته باشد که به اندازه‌ی اصول موضوعیِ حاکم بر اثر تحتِ بررسی، مؤثر و ارزشمند است ...*[4]

قصه‌نویس با استعانت از این ابزار به تبیینِ واقعیتی می‌پردازد که بر او ظاهر می‌شود. از این رو، رمان مکانِ بسیار مناسبی برای مطالعه و شناختِ چگونگی ظهورِ چنین واقعیتی است و رمان‌نویس بایسته و شایسته است تا همواره تصورِ مألوف را بر هم زند. اما *رمان‌نویسی که عادت را بر هم نمی‌زند، از خواننده‌اش هیچ کوششِ خاصی را انتظار ندارد، او را وادار نمی‌کند که به خویشتن بازگردد و در دیدگاه‌هایی که از مدت‌ها پیش پذیرفته است، تردید کند، طبعاً به موفقیتِ آسانی دست می‌یابد، اما شریکِ جرمِ این نارساییِ عمیق و این شبِ ظلمانی می‌شود که در آن دست و پا می‌زنیم.*[5]

و این یعنی سکوت، یک سکوتِ غیرهنری.

سکوتِ غیرهنری، رمان را پاره‌پاره می‌کند.

سکوتِ غیرهنری، رمان را به سمتِ داستان‌گوییِ صرف می‌کشاند.

سکوتِ غیرهنری، رمان را از دست یافتن به صدایِ شناختِ رمانیزه شده باز می‌دارد.

اما سکوت، سکوتِ هنری تنها متعلق به جهانِ نوشتار است، نه جهانِ گفتار، و دانستنِ مکانِ اصلی آن یعنی تسلط و *تسلط همانا توانایی متوقف ساختن نگارش است و قطع کردنِ آن چه نوشته می‌شود ...*[6] □

تهران، آذر ۱۳۷۹

پانوشت‌ها:

۱ـ هنر رمان، میلان کوندرا، دکتر پرویز همایون‌پور، نشر گفتار، ۱۳۷۲.

۲ـ همان کتاب.

۳ـ همان کتاب.

۴ـ روایت: بازنمایی گفتار، ریمون ـ کنان، ترجمه‌ی محمدرضا پورجعفری، ارغنون ۴، ص ۲۴۱ تا ۲۴۷.

۵ـ همان ماخذ.

۶ـ تنهایی ذاتی (بخش اول کتاب فضای ادبی) موریس بلانشو، ترجمه‌ی افشین جهاندیده، مجله‌ی تکاپو، شماره (۹).

ملموس بودن فرح را ندارند، و می‌توان قضاوت منتقدی را که او را غریزی[۲] خوانده است با احتیاط پذیرفت، چرا که رفتار او به مقیاس رفتارهای متعارف و محسوس بسیار نزدیک است، و اگر نویسنده خود را از وسوسه‌ی تفسیرها و تحلیل‌های متداول در ادبیات رآلیستی به دور نگه می‌داشت، شخصیت فرح از ماندنی‌ترین پرسوناژهای ادبیات داستانی می‌شد؛ او آدمی است به دور از اطوار و ژست‌های روشنفکرانه، که در کلاس خوب یادداشت بر می‌دارد، و در آشپزخانه هم میرزاقاسمی را خوب می‌پزد؛ پر است از حس مسئولیت نسبت به خانواده هم اتاقی‌اش، عشق نسبت به بیژن، شناخت‌اش از زندگی، قبل از آمدن به تهران و بعد از آن، عینی است، و راهی که اختیار می‌کند دنباله‌ی راهی است که با پای خود کوبیده است.

سناپور، آشکارا، عمده‌ی سرمایه‌گذاری داستانی خود را مصروف فرهاد بلورچی و سیندخت صدرالدینی کرده است، تا جایی که می‌توان گفت دیگر آدم‌های رمان به مثابه‌ی پرسوناژهای حاشیه‌ای به کار گرفته شده‌اند تا آن دو را روش‌تر و پر رنگ‌تر بنمایانند. اما اگر قصد رمان‌نویس این بوده، باید گفت چندان با توفیق همراه نبوده است. فرهاد، که فصل اول، یعنی بیش از یک سوم رمان به او اختصاص یافته، شخصیتی است مه گرفته که کنش‌هایش برای خواننده ناموجه می‌ماند. او یک دانشجوی تعلیقی‌ست، اما ظاهراً این *تعلیق* جدی‌تر از صرفاً یک بلاتکلیفی دانشگاهی است. در کنار چهار ترم تعلیق از درس، یک سال و نیم هم دیدن سیندخت را معلق گذاشته، هم‌چنان‌که دیرزمانی است که با خانواده‌اش قطع رابطه کرده است. اصطلاح *انسان معلق*، که *سال بلو* در توصیف قهرمان اولین رمان‌اش به کار برده است، از بسیاری جهات شایسته‌ی اوست، جز آن که به روشنی نمی‌دانیم چرا. فرهاد متعلق به خانواده‌ای است که مراعات سنت در آن اصل و اساس همه چیز محسوب می‌شود: «خانواده و قوم و خویش یعنی آداب و قاعده، یعنی نفس کشیدن توی عرف و شرع» (ص ۶۱). این حرف را پدر خانواده می‌زند، که در اواخر عمر با پورانی، رئیس آموزش دانشکده فرهاد، یک شرکت ساختمانی تأسیس کرده است. از عشق، یا دست کم شدت عشق او به سیندخت چیز زیادی نمی‌دانیم، و خود فرهاد هم چندان در حفظ آن کوشا نیست. در قضیه به هم زدن رستوران خوابگاه و بعد تظاهرات دانشجویی با بی‌اعتنایی و حتا لاقیدی سیاسی عمل می‌کند هم‌چنان‌که در لجاجت خود آزارانه‌اش برای تعهد ندادن به کمیته‌ی انضباطی دانشگاه. رفتار او به نوعی *شورش بی‌دلیل* می‌ماند. جایی بیژن گرشاسبی در توصیف او می‌گوید: «فرهاد هم دستش قوی است، اما نقاشی را جدی نمی‌گیرد» (ص ۵۰). در سیندخت می‌شود، خودش را با چنین رفتار یا اطواری معرفی می‌کند: «از لب‌های کوچکت که با فشردن آرام‌شان بر هم، شکل لبخند شده‌اند، و چشم‌هات که کمی تنگ‌شان کرده‌ای تا مهربانانه باشند، ... بدم می‌آید. ... از این جا هم بدم می‌آید، با تمام رنگ و لعاب و دروغی که در در و دیوار و زمین براقش هست؛ از خودم هم بدم می‌آید که نتوانستم به این جا نیایم، و نمی‌توانم به تو نگاه نکنم» (ص ۳۹)؛ و در جای دیگر از ته‌مانده‌ی غرور ابلهانه‌اش حرف می‌زند (ص ۴۷)، هم‌چنان‌که در واگویه‌ای هذیان‌وار برخاسته از یک خودشیفتگی فضل فروشانه چنین اظهار لحیه می‌کند: «[پدرم] می‌دانست که لزومی به فریب دادن‌ام نیست، که من خود را گول خواهم زد. چون که دانایی من، بیش از هر چیز فریبم داده بود. چون که دانایی من چیزی بیش‌تر از درنگ لحظه‌هایی نبود که آن‌ها که درون من‌اند، و از دهان و گلوی من برای حرف‌هاشان استفاده می‌کنند، خاموش می‌ماندند» (صص ۷-۳۶). در بیانی دیگر، در توجیه ترک خانواده [شش ماه قبل از این عیادت، حتا حاضر نمی‌شود در بیمارستان از پدرش دیدن کند (ص ۲۷)]، به استدلالی متوسل می‌شود که در آن کمینه‌ای از عقل سلیم نیست: «می‌دانم که او [پدر] به خاطر ما خیلی به خودش سختی می‌داد، من هم برای همین خودم را گم و گور کردم که مشکلات او را کم‌تر کنم» (ص ۲۱). حس شهیدنمایی و خود بزرگ‌بینی، که بازتاب مطبوع و خوشایند احساس حقارت اوست، در چنین قالب زبانی نمود پیدا می‌کند:

> وقتی که رفتم جز همان رفتن چیزی نمی‌خواستم. برای همین از کار تمام وقت، بی‌اسم و رسم بودن، و درست نخوردن و نخوابیدن شکایت نکردم، از تنهایی هم شکایت نکردم. همین جور از وسط همه چیز و همه کس رد شدم و رفتم، بی‌آن‌که منتظر چیزی باشم یا به بی‌اعتنایی‌شان اعتنایی بکنم.
> (ص ۷۱)

شاید اصطلاح معروف *همبسته‌ی عینی* (objective correlative)، که *الیوت* از آن برای نشان دادن ناقصه‌ی هنری *هملت*، استفاده کرد، به رغم بحث‌انگیز بودن آن، به کار تحلیل رفتاری فرهاد بیاید. *الیوت* در مقاله *هملت و مشکلات او* می‌گوید: «تنها راه بیان عواطف در هنر یافتن یک همبسته‌ی عینی است، و مراد از آن مجموعه‌ای از اشیاء، زنجیره‌ای از وقایع، یا موقعیتی است که فرمولی برای [بیان] آن احساس خاص باشد، به گونه‌ای که آن احساس، در پی حضور واقعیت‌های عینی‌ای که به تجربه‌ی حسی می‌انجامند، برانگیخته شود.» آن‌گاه *الیوت* به منظور روشن کردن این نکته، به تک گفتار لیدی مکبث هنگام خوابگردی او، و تک گفتار مکبث پس موفق به کارگیری همبسته‌ی عینی استناد می‌کند، و این در حالی است که به عقیده‌ی او هملت «متأثر از ذهنیتی است که به بیان در نمی‌آید، چرا که حالت ذهنی او زیاده از واقعیات اطراف اوست.» و از همین رو، به زعم *الیوت*، نمایش‌نامهٔ *هملت* کمال یافتگی لازم یک اثر هنری را ندارد.

به عبارت دیگر، باید توازنی میان بیان عواطف و *واقعیت عینی* یا زنجیره‌ی وقایع موجد آن عواطف باشد [نمونه بارز این عدم تناسب میان بیان و تجربه را در شطحیات عرفا می‌توان دید]. در مورد فرح شاهد چنین توازنی هستیم، و به همین دلیل شخصیت او را پذیرفتنی می‌بینیم، اما وجود چنین چیزی ـ موقعیت عینی ـ در رفتار فرهاد به چشم نمی‌خورد؛ و نتیجتاً از او به منزله‌ی پرسوناژی قوی و پرتأثیر و دوست‌داشتنی یاد نمی‌کنیم.

سناپور در جایی از زمان از تمثیلی استفاده می‌کند که، به گمان من، بهتر و دقیق‌تر از نماد جست و جو برای یافتن نیمه‌ی غایب عمل می‌کند، و استلزام آن را بهتر و روشن‌تر می‌توان در مورد شخصیت‌ها ـ به ویژه مردهای داستان ـ به کار بست:

> این تاکسی وسط این راه بندان انگار در مراسمی آئینی وارد شده، که باید همین وسط تا زمان نامعلوم به پایان رسیدن مراسم، بایستد و تماشاگران از کنارمان بگذرند، تا ایستایی، به گونه‌ای عملی و ناگفته، تقدیس شود (ص ۶۹).

از منظر تمثیل، آدم‌های داستان هم به مراسمی وارد می‌شوند؛ مراسمی آئینی که محیط بر آن‌هاست، و آن‌ها را در خود تحلیل می‌برد، و مآلاً «ایستایی» آن‌ها را «تقدیس» یا تثبیت می‌کند. پس شاید، بی‌دلیل نباشد که عناوین فصول رمان هر یک با نوعی مراسم مشخص شده است: مراسم تشییع، وصل، خواستگاری، قربان، معارفه و در این میان، بارزترین مصداق این تمثیل فرهاد است، که پس از اطمینان از فیصله یافتن قضیه سیندخت به سراغ مادرش می‌رود و از او می‌خواهد ترتیب یک ازدواج سنتی را برای او بدهد. فرهاد نمونه‌ی تمام عیار انفعال و تناقض موجود در یک نسل بی‌ریشه، فاقد اصالت و هویت، و به تعبیر همینگوی یک *نسل سرگردان* است.

سنت‌گریزی ادعایی او، پوشیده در لفافی از مدرنیسمی نوپا و کم رمق، در مواجهه با اولین چالش عریان و افشا می‌شود و پذیرش انفعالی ازدواجی سنتی حرکت پایانی تثبیت ایستایی اوست. مراسم تشییع، در حقیقت، نه آن تشریفاتی است که فرح در روانه کردن پیکر پسرعمه‌اش در آن شرکت کرده است ـ *مراسم تشییع*، به واقع مناسکی است آئینی برخاسته از نهادی آداب‌جو و سنت‌پذیر که فرهاد به منظور تثبیت ایستایی خود، یا بهتر بگوئیم تدفین خود، در آن شرکت می‌کند.

دیگر شخصیت‌های مرد رمان نیز، مثل فرهاد،

---

۲. Instinctive

آدم‌های ناتمام و حقیری هستند. آقای الهی، به رغم فرهیختگی و تزاکت و ثروتش، حشور جذاب و پورتگی در داستان ندارد. عشق چندین ساله‌ی او به ثریا اساساً با عشق صدرالدینی به ثریا تفاوتی ندارد. یکی به سائقه فرهنگی مردسالارانه و سنتی به سادخواری و عیاشی می‌پردازد، و آن دیگری، الهی حتا تا پای سازگرد تو آدم‌بایی پیش می‌رود. هر دو متعلق به یک نسل‌اند، و در کنار هم چهره‌ی خشونت، ابتذال و انفعال مسلط بر آن نسل را کامل می‌کنند. ازدواج آقای صدرالدینی، استاد دانشگاه، با نیلوفر، یکی از دانشجوهای او با داشتن بیست و یک سال تفاوت سنی، نمونه‌ی تکرارشونده‌ی ازدواج صدرالدینی و ثریاست. فیضیان، فعال سیاسی سابق و عضو کنفدراسیون دانشجویی، و استاد فعلی دانشگاه که از چهره‌های با نفوذ و صاحب وجاهت حاصر شده است. حتا از به یاد آوردن نام کسی که شب قبل با او همبستر شده، ناتوان است و مبارزه‌ی انقلابی او علیه سوساد و سیا در زوال ارزش‌های اخلاقی او تحلیل رفته است.

چهره‌های زن داستان، در مجموع، گیرایی بیش‌تری دارند و خواننده را بیش‌تر قانع می‌کنند. ما بیش از این، طرحی از چهره‌ی فرح ارائه ندیدیم. طرحی از دیگر چهره‌های زن رمان از این قرار است: سه‌ی فرح و مانو فرهاد، زن‌هایی برخاسته از بافت سنتی خانوادگی ایرانی که مثل فرح، با واقعیات زندگی محشورند و از خیال‌پردازی‌های روشنفکرانه به دور. تولد مانو سیندخت، تا آن‌جا که علیه خیانتکاری شوهرش می‌ایستد، چهره‌ی ستاری دارد. خود اوست که می‌کند. اما همو در مواجهه با فرهنگ غرب مسخ می‌شود. او باید بیست سال در اروپا دیدن دخترش زندگی کند و حتا به فکر برگشتن نیفتد، تا سرانجام در مراسم معارفه پی ببرد که بروز احساسات مادرانه نمایشی بوده است از ته مانده‌های سنتی که در رویارویی با فرهنگی دیگر دفن می‌شود. او هم شرکت‌کننده، یا در حقیقت بازیگر، متاسکی است که حاصل آن تثبیت ایستایی اوست. در مراسم معارفه با دخترش دیدار می‌کند، اما، این، به واقع، معارفه با خویش است؛ بازگشت سریع او به آمریکا تحقق ایستایی وقوف او بر مسخ‌شدگی اوست.

سیندخت، که نویسنده عمدتاً او را به گونه‌ای اثیری و متفاوت با دیگران تصویر می‌کند، عضو دیگری از همان نسل سرگردان، و در واقع تالی مادرش ثریاست. او هم دچار توهم دوست‌داشتن است؛ بر او هم، مثل مادرش، باید بیست سال بگذرد تا بر نمایشی بودن احساسات و نیز نگرش‌اش نسبت به ازدواج وقوف حاصل کند. سنت و مدرنیسم هر دو قربانی کننده‌ی اویند. وضعیت او کنایه از وضعیت نسلی است که باید تاوان دشمنی نسل‌های قبل را بپردازد. اسطوره فرزندکشی رستم و ابراهیم به شکل نوین آن در قربانی کردن سیندخت به دست ثریا و صدرالدینی تکرار می‌شود. تلقی متوهمانه او از ازدواج، که حاصل سنت و مدرنیسمی بی‌ریشه است، در اولین رویارویی او فرو می‌ریزد و به ازدواج با همکلاسی آمریکایی‌اش تن می‌دهد. عکس‌العمل او در قبال این وضعیت به ظاهر ناموجه، توسل او به یک چنین دلیل تراشی یا توجیهی‌ست که فقط از موضع دفاعی او خبر می‌دهد: «[نامزد آمریکایی‌ام] نه به گذشته‌ام کاری دارد، نه به آینده‌ام، و نه به فکر و خیالم» (ص ۱۲۷). او هم باید در «مراسم قربان» شرکت کند تا «قربانی» بودن خود را تثبیت کند.

چرخه‌ی ازدواج بدون عشق فرهاد، سیندخت، نیلوفر، و ثریا ـ چرخه‌ای که فرح به فراست خود را از آن خارج می‌کند ـ با الهی تکمیل می‌شود. انگار آدم‌ها، صرف نظر از تعلق‌شان به نسل یا جایگاه اجتماعی خاصی، محکوم به محروم ماندن از عشق‌اند: «... [الهی] به ازدواج با دختری از دانشجویانش فکر می‌کرد که گرچه نمی‌توانست توأم با عشق باشد، اما چون خود دختر برای نزدیکی با او پیش‌قدم شده بود، چسارت و محبت‌اش شاید می‌توانست ضامن آسودگی و اطمینان از چنان ازدواجی باشد» (ص ۳۰۷). پیداست این استدلال همان‌قدر توجیه‌گرانه و ساده‌لوحانه است که استدلال سیندخت.

زمان نیمه‌ی غایب، در واقع، حکایت نیمه‌های حاضرست، داستان آدم‌های دو نسل که، به لحاظ فرهنگی و اجتماعی، از یکدیگر متمایزند. اما این تمایز وجه اشتراک آن‌ها را پررنگ‌تر می‌کند ـ وجه اشتراک آن‌ها به خلاف یادداشت نویسنده ـ جست و جوی کشف نیمه‌ی غایب نیست، بل‌که پذیرش فرهنگ تسلیم و رضا و انفعال است یا قبول انحطاط و تباهی. این، البته، نگرشی‌ست ناتورالیستی که متافیزیک آن انسان‌ها را صرف نظر از متعلقات اجتماعی و فرهنگی‌شان بالسویه در بر می‌گیرد: قشرهای رو به رشد بورژوازی خرد (پدر فرهاد)، شایسته‌سالاری وجیه‌الملّه و مستقر (الهی)، اشرافیت منحط و رو به زوال (صدرالدینی)، سنت‌گرایی دیرنده و مسلط (اسرافیلی) و ائتلاف تاریخی آن با تکنوکرات‌ها (شراکت، بلوچی یا یورانی)، مدرنیسم صادراتی و غیراصیل (فرهاد و سیندخت)، و فرصت‌طلبی و مصلحت‌طلبی سیاسی کارهای سابق (فیضیان)]. ظاهراً، حسین سناپور چاره‌را در توازن میان سنت و مدرنیته می‌داند، و فرح اسرافیلی به این نگرش عینیت می‌بخشد.

پانوشت‌ها:

۱ـ حسین سناپور، **نیمه‌ی غایب** (تهران: چشمه، ۱۳۷۹). ص ۱۴۷.

۲ـ محمدحسن شهسواری، «امتیاز نیمه‌ی غایب» **ادبیات و فلسفه**، ۳۷ (آبان ۱۳۷۹). ص ۶۴.

آدم‌های ناتمام و حقیری هستند. آقای الهی، به رغم فرهیختگی و نزاکت و ثروتش، حضور جذاب و پررنگی در داستان ندارد. عشق چندین ساله‌ی او به ثریا اساساً با عشق صدرالدینی به ثریا تفاوتی ندارد. یکی، به سائقه فرهنگی مردسالارانه و سنتی به شادخواری و عیاشی می‌پردازد، و آن دیگری، الهی حتا تا پای مشارکت در آدم‌ربایی پیش می‌رود. هر دو متعلق به یک نسل‌اند، و در کنار هم چهره‌ی خشونت، ابتذال و انفعال مسلط بر آن نسل را کامل می‌کنند. ازدواج آقای صفامنش، استاد دانشگاه، با نیلوفر، یکی از دانشجوهای او، با داشتن بیست و یک سال تفاوت سنی، نمونه‌ی تکرارشونده‌ی ازدواج صدرالدینی و ثریاست. فیضیان، فعال سیاسی سابق و عضو کمیته‌ی دانشجویی، و استاد فعلی دانشگاه، که از چهره‌های با نفوذ و صاحب وجاهت حاضر شده است، حتا از به یاد آوردن نام کسی که شب قبل با او همبستر شده، ناتوان است و مبارزه‌ی ادعایی او عنیه سوسیاد و سیا در زوال ارزش‌های اخلاقی او تحلیل رفته است.

چهره‌های زن داستان، در مجموع، گیرایی بیش‌تری دارند، و خواننده را بیش‌تر قانع می‌کنند. ما بین این طرحی از چهره‌ی فرح ارائه دادیم. طرحی از دیگر چهره‌های زن رمان از این قرار است: عمه‌ی فرح و مادر فرهاد، زن‌هایی برخاسته از بافت سنتی خانواده‌ی ایرانی که مثل فرح، با واقعیات زندگی محشورند، و از خیال‌پردازی‌های روشنفکرانه به دور. ثریا، مادر سیندخت، تا آن‌جا که غایه خودکامگی شوهرش می‌ایستد، چهره‌ی مبارزی را از خود ارائه می‌کند، اما همو در مواجهه با فرهنگ غرب مسخ می‌شود. او باید بیست سال در ارزوی دیدن دخترش زندگی کند، و حتا به فکر بودن او بیفتد، تا سرانجام در *مراسم معارفه* پی برد که بروز احساسات مادرانه نمایشی بوده است از تنه مانده‌های سنتی که در رویارویی با فرهنگی دیگر دفن می‌شود. او هم شرکت‌کننده، یا در حقیقت بازیگر، مناسکی است که حاصل آن تثبیت ایستایی اوست. در *مراسم معارفه* با دخترش دیدار می‌کند، اما این، به واقع، معارفه با خویش است؛ بازگشت سریع او به آمریکا تحقق ایستایی وقوف او بر مسخ‌شدگی اوست.

سیندخت، که نویسنده عمدتاً او را به گونه‌ای اتیری و متفاوت با دیگران تصویر می‌کند، عضو دیگری از همان نسل سرگردان، و در واقع تالی مادرش ثریاست. او هم دچار توهم دوست‌داشتن است؛ بر او هم، مثل مادرش، باید بیست سال بگذرد تا بر نمایشی بودن احساسات و نیز نگرش‌اش نسبت به ازدواج وقوف حاصل کند. سنت و مدرنیسم هر دو قربانی کننده‌ی اویند. وضعیت او کنایه از وضعیت نسلی است که باید تاوان دشمنی نسل‌های قبل را بپردازد. اسطوره فرزندکشی رستم و ابراهیم به شکل نوین آن در قربانی کردن سیندخت به دست ثریا و صدرالدینی تکرار می‌شود. تلقی م. توهمانه او از ازدواج، که حاصل سنت و مدرنیسمی بی‌ریشه است، در اولین رویارویی او فرو می‌ریزد، و به ازدواج با همکلاسی امریکایی‌اش تن می‌دهد. عکس‌العمل او در قبال این وضعیت به ظاهر ناموجه، توسل او به یک چنین دلیل‌تراشی یا توجیهی‌ست که فقط از موضع دفاعی او خبر می‌دهد: «[نامزد آمریکایی‌ام] نه به گذشته‌ام کاری دارد، نه به آینده‌ام، و نه به فکر و خیالم» (ص ۱۲۷). او هم باید در «مراسم قربان» شرکت کند تا «قربانی» بودن خود را تثبیت کند.

چرخه‌ی ازدواج بدون عشق فرهاد، سیندخت، نیلوفر، و ثریا ـ چرخه‌ای که فرح به فراست خود را از آن خارج می‌کند ـ با الهی تکمیل می‌شود. انگار آدم‌ها، صرف نظر از تعلق‌شان به نسل یا جایگاه اجتماعی خاصی، محکوم به محروم ماندن از عشق‌اند: «... [الهی] به ازدواج با دختری از دانشجویانش فکر می‌کرد که گرچه نمی‌توانست توأم با عشق باشد، اما چون خود دختر برای نزدیکی با او پیش‌قدم شده بود، جسارت و محبت‌اش شاید می‌توانست ضامن آسودگی و اطمینان از چنان ازدواجی باشد» (ص ۳۰۷). پیداست این استدلال همان‌قدر توجیه‌گرانه و ساده‌لوحانه است که استدلال سیندخت.

زمان *نیمه‌ی غایب*، در واقع، حکایت نیمه‌های حاضرست. داستان آدم‌های دو نسل که، به لحاظ فرهنگی و اجتماعی، از یکدیگر متمایزند، اما این تمایز وجه اشتراک آن‌ها را پررنگ‌تر می‌کند ـ وجه اشتراک آن‌ها به خلاف یادداشت نویسنده ـ حسن و جوی کشف نیمه‌ی غایب نیست، بل‌که پذیرش فرهنگ تسلیم و رضا و انفعال است یا قبول انحطاط و تباهی. این، البته، نگرشی‌ست با تئوریزه‌شدنی که متافیزیک آن انسان‌ها را صرف نظر از متعلقات اجتماعی و فرهنگی‌شان با لسوئه در بر می‌گیرد: قشرهای رو به رشد بورژوازی خرد (پدر فرهاد)، شایسته‌سالاری وجیه‌الملّه و مستقر (الهی)، اشرافیت منحط و رو به زوال (صدرالدینی)، سنت‌گرایی دیرنده و مسنط (آسرافیلی) و ائتلاف تاریخی آن با تکنوکرات‌ها (شراکت، بلورچی با یورانی)، مدرنیسم صادراتی و غیراصیل (فرهاد و سیندخت)، و فرصت‌طلبی و مصلحت‌طلبی سیاسی کارهای سابق (فیضیان)). ظاهراً، حسین سناپور چاره را در توازن میان سنت و مدرنیته می‌داند، و فرح اسرافیلی به این نگرش عینیت می‌بخشد.

پانوشت‌ها:

۱ـ حسین سناپور، *نیمه‌ی غایب* (تهران: چشمه، ۱۳۷۹)، ص ۱۴۷.

۲ـ محمدحسن شهسواری، «امیرپاز *نیمه‌ی غایب*» *ادبیات و فلسفه*، ۳۷ (آبان ۱۳۷۹)، ص ۶۴.