در انتهای هریك از مجلدات این مجموعه آمده نیز کاربرد محققانهٔ این مجموعه را بسیار تسهیل کرده است. فهرستی الفبایی از آیات و روایات نیز در پایان هر جلد ضمیمه گردیده است.

روی‌هم‌رفته، این مجموعه که به عبارت مقدمهٔ ریاست جمهوری بر آن، «صحیفهٔ انقلاب ماست... [و] خط سیر انقلابی مردم مسلمان ایران را از آغاز تا پیروزی و از پیروزی تا امروز، ترسیم می‌کند...[و] جهت حرکت آیندهٔ ملت ما را نشان می‌دهد» (صفحهٔ هشت)، به صورتی شایسته و پاکیزه جمع‌آوری و تدوین و منتشر شده است، و شاید تنها نقص و نقیصهٔ آن همانا فقدان پیشگفتاری باشد که علی‌القاعده بایستی نکات مبهم مهمی را که پیشتر اجمالاً به نمونه‌هایی از آن اشاره شد روشن کند، و با توضیح نکات و دقایق اساسی مربوط به نحوهٔ تدوین این مجموعه، وظیفهٔ کمك به تقریب تدریجی ذهن خواننده به اهمیت و اصل موضوع را (که بخشی از آن با مقدمه به انجام رسیده است) برعهده بگیرد.

ضمناً لازم به یادآوری است که علاوه بر کارهای کم و بیش مشابهی که در این زمینه شده[۲]، سرپرست کنونی مرکز مدارك فرهنگی انقلاب اسلامی که کار تهیه و جمع‌آوری این مجموعه را برعهده داشته، پیشتر کتابی از این دست، تحت عنوان *بررسی و تحلیلی از نهضت امام خمینی* (سال ۱۳۵۶) منتشر کرده بود که تا حدود زیادی مفسرانه یاشارحانه بود، و علاوه بر اعلامیه‌ها و پیامها و سخنرانیهای امام خمینی مطالب فراوان دیگری را نیز (در محدودهٔ زمانی کوتاه‌تر) در بر می‌گرفت. به تعبیری می‌توان مجموعهٔ *صحیفهٔ نور* را ادامهٔ کتاب مزبور و یا صورت منقحتر و کاملتر آن تلقی کرد؛ با این تفاوت که مجموعهٔ حاضر از نظر محدودهٔ زمانی گسترده‌تر، از نظر شمول اسناد و متون جمع‌آوری شده بسیار جا معتر، و بکلی فاقد هرگونه شرح و تفسیر است. حتی اگر چنین نیز نباشد، از تمام تشابهات سنخی و ساختی دو کتاب هم که بگذریم، همتی یگانه پشتوانهٔ گردآوری و تدوین هردوی آنها بوده، که مأجور باد.

۱) سخنان حجة‌الاسلام سید علی خامنه‌ای، ریاست جمهوری، در جمع اعضا و سرپرست مرکز مدارك فرهنگی انقلاب اسلامی، کیهان، ۲۵ اسفند ۱۳۶۲.

۲) من‌جمله: *طلیعهٔ انقلاب اسلامی* (:مصاحبه‌های امام خمینی در نجف، پاریس و قم)، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲، ۳۹۳ ص، که تنها حاوی مصاحبه‌های امام خمینی از ۴ اردیبهشت ۱۳۵۷ تا ۲۸ آذر ۱۳۵۸ است؛ و *در جستجوی راه از کلام امام* (از ۱۳۴۱ تا ۱۳۶۱)، ۲۱ جلد، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱، که در آن سخنان و پیامها و اعلامیه‌ها و مجموعاً اقوال شفاهی و مکتوب امام خمینی در محدودهٔ زمانی مزبور به‌طور موضوعی تفکیك و مرتب شده است.

ثریا در اغما

ناصر ایرانی

***ثریا در اغما*. نوشتهٔ اسماعیل فصیح . تهران. نشر نو. ۱۳۶۲. ۳۲۱ صفحه. ۵۱۰ ریال.**

ثریا در اغما سفر نامه‌ای است جذاب و خواندنی. شرح سفر جلال آریان است از تهران به پاریس. با اتوبوس بنز دولوکس «تی بی تی» تا استانبول و از آن شهر با بوئینگ ۷۲۷ «ترکیش‌هاوایولاری» به پاریس. اگر بخواهم دقیقتر باشم باید بگویم حافظه و خاطرات جلال آریان مبدأ سفر را ۱۰۱۹ کیلومتر دورتر می‌برد. به آبادان. در اوایل آبان ۱۳۵۹ که شهر در محاصرهٔ سربازان عراقی بود. در این هنگام او – بهتر است ماجرا را از زبان خودش بشنوید.

«وقتی جنگ روز اول پائیز یا روز آخر تابستان شروع شد من در بیمارستان شمارهٔ ۲ شرکت نفت در آبادان بستری بودم... دو هفتهٔ اول جنگ، تا آمدم به خودم جنبیدم و مقدمات ترخیص فراهم شد، با سیل مجروح و کشته‌ای که شب و روز به بیمارستان سرازیر بود من هم – جزو بیمارانی که می‌توانستند حرکت کنند – جزو خدمهٔ بیمارستان در آمدم. بعد هم که عراقیها تمام راههای خروجی جزیره را گرفتند و ما تقریباً محبوس شدیم... بودم تا اوایل آبان. اوایل آبان یك شب خواهرم که در تهرانه و با سیاتیك تقریباً زمینگیره تلفن کرد، و به من اطلاع داد که ثریا در پاریس دچار حادثه‌ای شده و در بیمارستان در حال اغما و مرگه من باید هر طور شده بیایم و به کمکش بروم...» (ص ۷۷).

ثریا نقوی تنها دختر تنها خواهر جلال آریان است. در

پاریس از سوربن لیسانس می‌گیرد و سه چهار سال قبل از انقلاب به ایران می‌آید و به مردی شوهر می‌کند به نام خسرو ایمان که در تظاهرات قبل از انقلاب کشته می‌شود. مادر ثریا او را، تا حدّی علی رغم میل خودش، به پاریس می‌فرستد. در پاریس یك دورهٔ یك ساله را تمام می‌کند و می‌خواهد به ایران برگردد که یك روز عصر از دوچرخه به زمین می‌افتد و گوشهٔ جمجمه‌اش شکاف بر می‌دارد و از همان لحظه دچار اغما می‌شود و اکنون، در بیست و سه سالگی، توی قایق بیهوشی‌اش در انتهای رودخانهٔ کوتاه زندگیش دارد با سرعت رو به دریای ابدیت می‌رود.

جلال آریان تنها خواهرش را و تنها خواهرزاده‌اش را بسیار دوست دارد. این است که – باز هم از زبان خودش بشنوید:

«شب بعد من هر طور بود از تنها راه، یعنی از جنوب جزیره (از روی رودخانهٔ بهمنشیر) که هنوز به دست عراقیها نیفتاده بود، زیر رگبار مسلسل و توپ و خمپاره، با یك موتور لنج وارد آبهای خلیج فارس شدم و به بندر ماهشهر آمدم و از طریق بهبهان و کازرون و شیراز خودم را به تهران رساندم تا ببینم برای خواهرم و بچه‌اش چه می‌شود کرد» (ص ۷۸).

بدین ترتیب در اواخر پائیز ۱۳۵۹ سفری آغاز می‌شود که این سرش آبادان است؛ شهری در محاصرهٔ دشمن که «زندگی عادی خود را از دست داده است. مناطق تسخیر شده و غارت شده و ویران شده در چنگ نابودی است. خانه‌ها بر سر زن و بچه‌ها خراب شده، بازارها و مغازه‌ها در هم فرو رفته ریخته است. چمنها تبدیل به نیزارهای خشك و گورستان جانوران مرده شده. مردم یا کشته شده‌اند یا آواره‌اند. حتی سگها و گربه‌ها رفته‌اند. دانشکده‌ها و مدارس درهایشان بسته است. آموزش از میان رفته. کارخانه‌ها تعطیل است. روستاها خالی است. چاهها خشك است. کشتزارها بی‌کارگر است. دشت با لاشهٔ خودروها و تانکهای سوخته لك و پیس گرفته. مردها و زنها و بچه‌های گرسنه و خسته و فرسوده همه چیز را می‌پذیرند. انسانهای شریف از خانه‌های خود گریخته و آوارهٔ صحراهای دور شده‌اند. تمام سرزمین در التهاب است، با خونهایی که در آن ریخته می‌شود، با جنازه‌هایی که در گورها سرازیر می‌شود...» (ص ۳۱۶)، و آن سرش پاریس که «خودش را... وسط جنگلی از نئون و تاریخ تمدن پهن‌کرده – پر از زندگی و هنر، ساختمان و موزه، تاریخ و ادبیات، شعرو سنّت، واقعیت و بیداری، جان و حرکت، نور و سکس، عشق و شراب، حرف و شور، حس و شادی، شادابی و خوشی، پول و دروغ، جاسوسی و خوردن، نوشیدن و سیگار کشیدن ...» (ص ۳۲۱). علاوه بر همهٔ اینها، خوشبختانه مهد آزادی هم هست و همه نوع فعالیتهای ترقیخواهانه در همهٔ کافه‌ها و آمفی‌تئاترهای دانشکده‌های بی‌شمار آن مجاز.

خوانندهٔ *ثریا در اغما* از طریق دو چشم تیزبین و ژرف‌نگر جلال آریان، و همچین حافظهٔ او، از آبادان جنگ زده و خونین به پاریس بارانی ولی درخشان می‌رود و چیزها می‌بیند دیدنی، و از زبان او چیزها می‌شنود شنیدنی.

در آبادان با دو برادر آشنا می‌شویم؛ عباس ۱۹ سالهٔ پاسدار و مرتضی ۱۶ سالهٔ بسیجی. برادر کوچکتر به هنگام پاس شبانه در سنگر، در حالی که هر لحظه بیم حملهٔ دشمن می‌رفته، به اشتباه برادر بزرگتر را به رگبار «ام‌یك» می‌بندد و سپس از شدت اندوه گلوی خود را با چاقو می‌درد که خودکشی کند. با زن کارگری آشنا می‌شویم که پاهایش ترکش خمپاره خورده است. او، گرچه بیهوش است، بچه‌ای در بغل دارد که «به گردن مادر چسبیده و بیدار است. پستان مادر توی دهان بچه است که شیر می‌خورد. صورت مادر زیر چادر است، اما پاهایش – یا چیزهای که قبلاً پا بوده – زیر جوراب سوخته و با خون مرده، کبود و سرخ و سیاه و چقر شده است. جوراب یك پایش در گوشت و استخوان آش و لاش و ذوب شده...» (صفحه‌های ۴۵ و ۴۶). با مطرود باغبان راوی و پسر معلولش ادریس آشنا می‌شویم که جز اتاقهای عقب باغ خانه‌های بریم، که خانهٔ آنهاست و با مرز عراق

بیشتر از هفتصد هشتصد متر فاصله ندارد، «جایی را ندارند که بروند» و اصلاً «بیرون از آبادان... می‌میرند». و با کارگری آشنا می‌شویم که حیاط خانه‌اش کاتیوشا خورده است و زنش و مادرش و چهار پنج تا بچه‌اش در اثر اصابت ترکش کشته شده‌اند. خودش که توی آشپزخانه بوده فقط پایش مجروح شده است و حالش خیلی بد نیست. راوی می‌گوید: «جسد زن و مادر و بچه‌هاش را با جیپ آورده بودند. خودش هم گوشهٔ جیپ نشسته بود. یك کارتن مقوایی که روش نوشته بود: «پفك نمکی» با خودش آورده بود و با گریه به یکی از دانشجوها داد. دانشجو که از جریان با خبر بود با دلسوزی پرسید: «این تو چیه، پدر؟» کارگر با مشت توی سر خودش می‌زد. می‌گفت «نمی‌دانم مال کدومشونه.» ما اول خیال می‌کردیم پفك نمکی‌یه. دانشجو در کارتن را باز کرد، نگاه کرد. کارگر مرتب می‌گفت: «نمی‌دانم مال کدومشونه.» توی کارتن دست یك بچه بود که از کتف قطع شده بود - ظاهراً در اثر ترکش. کارگر توی سر خودش می‌زد و می‌گفت؛ نمی‌دونم مال کدومشونه.»... (ص ۸۷).

این از جملهٔ آدمهایی که در آبادان با آنان آشنا می‌شویم. در فاصلهٔ تهران - استانبول و در پاریس، علاوه بر پزشکان و پرستاران و هتلداران و فاحشگان و جیب‌بران و یك خانوادهٔ فرانسوی، با نوع دیگری از ایرانیان آشنا می‌شویم که با آنانی که «جایی را ندارند که بروند» و اصلاً «بیرون از آبادان... می‌میرند» و زیر بمبارانهای هوایی و موشکی و گلوله‌باران انواع توپخانه هم می‌میرند یا شاهد کشته شدن زن و مادر و بچه‌هایشان هستند و دست قطع شده‌ای را که نمی‌دانند مال کدام یك از فرزندانشان است در جعبهٔ پفك نمکی با خود به بیمارستان می‌آورند، از بیخ متفاوتند.

از جملهٔ اینان می‌توان از وهاب سهیلی یاد کرد که همهٔ ثروت خود را به صورت تراولرچکهای صد پوندی در آورده و در آستر کت و شلوارش جا سازی کرده است و هر چه را که لازم داشته، حتی سنگ پایش را، در چندین چمدان انباشته و دارد به ترکیه و از ترکیه به پاکستان می‌رود تا به امریکا پرواز کند و برای همیشه در آنجا مقیم شود. و از خانم کیومرث‌پور، دارای دکترای مایکروبیولوژی از آمریکا، که یك خواهرش استاد اخراجی دانشگاه است و ممنوع‌الخروج، و خواهر دیگرش در زندان. او با آنکه دارد با بچهٔ شیر خواره‌اش به پاریس می‌رود که به شوهرش بپیوندد به نظر می‌رسد موقتاً، برای رفع خستگی و ملال راه، تمایلکی پیدا کرده است به دانشجوی غریبه‌ای که در اتوبوس بغل دستش نشسته است. و از نادر پارسی شاعر و نویسنده و مترجم و نمایشنامه‌نویس و هنرپیشهٔ تئاتر و سینمای ایران -که حالا در پاریس به قاچاق ارز مشغول است و «در کافهٔ دولاسانکسیون کنیاك کوروازیه می‌خورد و ملعبهٔ دست زنهاست» (ص ۱۳۶). و از بیژن کریمپور که «در رؤیای زیبایی بخشیدن به مفهوم زندگانی سوسیالیستی در ایران، در حومهٔ پاریس مکتب باز کرده» (همان صفحه). و از احمد صفوی، یك اروپایی - ایرانی مستقل مقیم آلمان و مترجم ملی‌گرا، که به بهانهٔ ارز تحصیلی فرزندانش سالانه سی و شش هزار دلار گوش وطن در حال جنگ را می‌بُرد. و از استاد عباس حکمت که در عشق ایران با آبجوی آمستل مست می‌کند و در خدمت نمی‌دانم اینتلیجنت سرویس بریتانیای کبیر است یا مؤسسه دیگری نظیر آن. و از خیلی‌های دیگر. زن و مرد. از میان زنها بد نیست از جالبترینشان یاد بکنم که زیباست و نابغهٔ نویسندگی ایران است و در پاریس عروس هر محفل است ولیلا آزاده نام دارد. او که تا کنون چهار پنج شوهر کرده و آلبومی از شوهرهای خشکیده دارد که همهٔ آنها «مطلقاً مأیوس کننده» از آب در آمده‌اند و - به قول خودش: «در عالم خریت و لودگی خودم من نه گفتن به مردها را بلد نیستم»، (ص ۸۹)، و - به قول راوی: « لیلا به نصف جمعیت کرهٔ زمین اون جوری نگاه می‌کند» (ص ۲۲۰) - که یعنی از هیچ مردی نمی‌گذرد - و همین اشتهایش سبب می‌شود که نصرت زمانی، که «هم شعر می‌گفت هم توی فیلمهای فارسی کتك کاری می‌کرد»(ص ۸۸) و حالا «از دست پلیس فرانسه فرار کرده رفته انگلستان» (ص ۸۹) یك شب در عالم مستی در آپارتمان لیلا در پاریس با نصف بطری شکستهٔ ویسکی بلایی سر او بیاورد که فقط هیجده بخیه به بیرون ناحیهٔ زیر جگر او می‌زنند. طعنه در این است، گرچه اصلاً تعجب‌آور نیست، که این خانم، حالا در ۳۷ سالگی، همین که چشمش به جلال آریان می‌افتد هوس چریك شدن به کله‌اش می‌زند و به او می‌گوید: «خوب، حالا که تو آمدی اینجا من ماریای تو میشم، تو هم روبرت جوردن من شو» (ص ۸۴).

طفلکی ماریا. دخترك معصومی که در رمان *زنگها برای که می‌زند* فاشیستها، اگر حافظه‌ام خطا نکند، کسانش را می‌کشند و به خود او تجاوز می‌کنند و بعد ولش می‌کنند و می‌روند. افراد یك گروه چریکی او را که جسماً و روحاً به شدت بیمار و داغان شده است می‌یابند و به پایگاه کوهستانی خود

می‌برندش تا بهبود یابد. در پایگاه به ربرت جوردن آمریکایی برمی‌خورد که در صفوف آزادیخواهان اسپانیا می‌جنگد و مأموریت پیدا کرده است که به کمك گروه چریکی نجات دهندهٔ ماریا پل استراتژیکی مهمی را منفجر کند. ماریا عاشق روبرت جوردن می‌شود و این عشق تا حدی او را شفا می‌دهد. لیلا آزاده هم البته بیمار است ولی علت بیماری او با علت بیماری طفلکی ماریا زمین تا آسمان فرق دارد و به نظر نمی‌رسد روبرت جوردن آدمی بتواند شفایش بدهد، مخصوصاً اگر این روبرت جوردن یك کارمند چهل و هفت هشت سالهٔ شرکت نفت باشد که خود او تازه از بستر بیماری برخاسته و بیشتر اوقات دچار سرگیجه است و با انواع قرص خود را سرپا نگه می‌دارد و همواره، به قول خودش،«یك کارمند ساده در حاشیه» (ص ۷۴) بوده است.

سفر جلال آریان سفری است پر از چشم‌اندازهای انسانی جالب از دنیای آبادان به دنیای پاریس. از دنیای آبادان تصویرهای بالنسبه کمتری به خواننده عرضه می‌شود، ولی همین تصویرهای معدود بسیار هوشمندانه انتخاب شده‌اند و در قلب خواننده تأثیری عمیق به جا می‌گذارند. ولی در راه تهران - استانبول و عمدتاً در پاریس است که قریحه و مهارت تصویر سازی و صحنه پردازی نویسنده نیروی خود را بروز می‌دهد و روی پس زمینهٔ پاریس پزشکان و پرستاران و هتلداران و فاحشگان و جیب‌بران و یك خانوادهٔ فرانسوی چهرهٔ گروهی از روشنفکران ایرانی مهاجر را استادانه نقاشی می‌کند و به کمك چشمهای تیزبین راوی و لحن طنز آمیز او وقلم زنده و چالاك خود بی هیچ ترحم و تردیدی ابتذال و فساد روحی و اخلاقی و پوچی زندگی و عمق شکست خوردگی آنان را آشکار می‌سازد. نویسنده، به یقین، در بازآفرینی چهرهٔ این روشنفکران و فضاسازی محیط زیست پاریسی آنان توفیق ادبی شایان توجهی کسب کرده است.

دوستی معتقد بود که نویسنده، در این کتاب، انسانی است کلبی مسلك که همه چیز و همه کس را از دم به باد حمله گرفته است. با تیغ طنز. از آبادانیان گرفته تا پاریسیان و پاریس پناهان. من به سه دلیل با این نظر موافق نیستم. اولاً به این دلیل که لحن راوی، هنگامی که از آبادانیان حرف می‌زند، رنگ طنز آمیز خود را از دست می‌دهد و حالتی همدردانه پیدا می‌کند. تا آنجا که من دقت کرده‌ام و دریافته‌ام لحن راوی نسبت به همهٔ شخصیتها، حتی تا حدی شخص خودش، طنزآمیز است جز فرنگیس و ثریا و لیلا آزاده و آبادانیان و قاسم یزدانی. لحن او نسبت به فرنگیس و ثریا محبانه است، نسبت به لیلا آزاده آمیخته با ته رنگی از عشق، نسبت به قاسم یزدانی آمیخته با ته رنگی از ادب، و نسبت به آبادانیان همدردانه. لحن راوی مهمترین عنصر داستانی است که نظر او را نسبت به شخصیتهای دیگر آشکار می‌سازد. او البته گاهی نظر خصمانه یا محبانهٔ خود را نسبت به‌شخصیتهای دیگر صراحتاً به زبان می‌آورد. ولی این نوع اظهار نظرهای صریح چندان مقبول نیست، مخصوصاً اگر راوی بخواهد به زور، با سوء استفاده از موقعیت خود که به او اجازه می‌دهد تنها به قاضی برود، نظر و داوری شخصی‌اش را به خواننده تحمیل کند. به عنوان مثال، این داوری او در مورد سرهنگ جواد علوی: «سرهنگ ارتش است و اینجا در کافهٔ دولاسانکسیون دارد شراب بوردو کوفت می‌کند و از من اخبار جنگ ایران را می‌خواهد» (ص ۷۴) - که تا آنجا که خود داستان سخن می‌گوید کنجکاوی سرهنگ علوی تا آن حد که راوی می‌خواهد به خواننده تحمیل کند مضحك نیست زیرا نمی‌دانیم چقدر شخصاً مقصر است در اینکه این همه از صحنهٔ جنگ دور افتاده است.

به هر حال، اگر دریافت من درست باشد، لحن همدردانهٔ راوی نسبت به آبادانیان نشان می‌دهد که او دست کم با جنگ رزمندگان مخالف نیست و از مصیبت جنگ زدگان رنج می‌برد. ثانیاً به این دلیل که تصویرهای آبادان هنگامی در ذهن راوی زنده می‌شود که او با عیش و نوشها و شادیها و نگرانیها و جدالهای حقیر پاریس‌پناهان رو به رو می‌شود و آن تصویرهای رنج بزرگ انسانی وقتی در کنار این صحنه‌های بی‌دردی قرار می‌گیرند با دو رنگ متباینی که به وجود می‌آورند بر ارزش اولی و ضد ارزش دومی تأکید می‌کنند. ثالثاً، اگر بپذیریم که راوی همه چیز و همه کس را از دم به باد حمله می‌گیرد و با نیش طنز می‌گزد، و مثلاً این اندیشهٔ او را

«... تمام سرزمین در التهاب است، با خونهایی که در آن ریخته می‌شود، با جنازه‌هایی که در گورها سرازیر می‌شود، با عزاداریها و توی سر و سینه زدنهایی که برگزار می‌شود، با ملتی که از صبح در صفهای شیر و نفت و گوشت می‌نشینند و چرت می‌زنند. با دنیایی که می‌گردد و می‌گردد، و شبها و روزها و ماههایی که سپری می‌شود، و بادها و خاشاکی که در وسط شهرهای جنگ‌زده می‌پیچد، و موشکهایی که بر سر مردم می‌بارد، و دنیایی که اهمیت نمی‌دهد، و چرخ و

فلکی که می‌چرخد، و ایرانی که در احتضار است...» (ص ۳۱۶).

بازتاب روح افسرده و سرخوردهٔ او در لَحظهٔ پیشروی بازگشت ناپذیر ثریا - که یکی از دو عزیز زندگی اوست - به سوی مرگ ندانیم (من که معتقدم بازتاب اندوه او از مظلومیت آبادانیان هم هست)، بلکه بیانی بدانیم از این عقیدهٔ تثبیت شده که کل ایران در حال احتضار است، تازه واقعیت این است که راوی با نویسنده همذات نیست و عقاید و احساسات او را بیان نمی‌کند. به چه دلیل این را می‌گویم؟ به این دلیل که نویسنده با نیشهای طنزی که حوالهٔ تن و روح راوی می‌کند فاصلهٔ خود را با او اعلام می‌دارد - حتی اگر بپذیریم که راوی خودِ ثانوی نویسنده است. نویسنده، به هر حال، با این نیشها نشان می‌دهد که راوی را نیز فردی از همان «نسل گمشده» می‌داند، منتهی با این تفاوت که او، بنا به ماهیت خودش، در حاشیه است. به این گفت و گوی لیلا آزاده و راوی توجه کنید:

«جلال، تو هنوز کجایی؟ آبادان؟ یا آمدی بیرون؟ یا در حاشیه هستی؟»

«در حاشیه‌م.»

« آدم بهتره که در حاشیه باشه، تا اصلاً نباشه.» (ص ۷۲).

در حاشیه بودن راوی این فایده را دارد که از غرق شدن کامل او جلوگیری می‌کند. خودشناسی هم دارد که او را بیشتر نجات می‌دهد. ولی، به نظر من نویسنده می‌خواهد بگوید، دلیل اینکه راوی ایران را در حال احتضار می‌بیند این آگاهی اوست که نسل او، و بنابراین خود او، دست و پا بسته و کاملاً کارپذیر، مثل ثریای در حال اغما، در آستانهٔ مرگ است. گیرم نسل خود را با کلّ ایران یکی می‌گیرد یا، دست کم، در لحظه‌هایی که نا امیدی و خشم او به اوج می‌رسد قادر به این کار است. با توجه به نکات فوق، اگر فاصله‌ای را که میان نویسنده و راوی وجود دارد به حساب نیاوریم و اولی را با دومی همذات بپنداریم در ارزیابی نظام ارزشهای کتاب کاملاً به راه خطا خواهیم رفت.

☆

در ابتدای مقاله نوشتم که *ثریا در اغما* سفرنامه‌ای است جذاب و خواندنی و اکنون بی‌فایده نیست کمی جستجو کنیم تا دریابیم چرا این رمان، عمداً یا سهواً، تا حدّ زیادی شبیه سفرنامه از کار در آمده است. سفرنامه شکلی است ادبی که

اجزای آن ماهیتاً ناهمساز است یا، شاید بهتر است گفته شود، اجزای آن می‌تواند ناهمساز باشد، و تنها چیزی که میان این اجزای ناهمساز پیوند برقرار می‌کند مسافری است که تجربیات خود را در طول سفر معینی به رشتهٔ تحریر در می‌آورد. ولی رمان، که شکلی است از داستان[1] که نوعی است از هنر، چون یك شکل هنری است مثل هر شکل از هر نوع هنری دیگری نمی‌تواند از وحدت برخوردار نباشد. وحدت به این معنا که همهٔ اجزای رمان به نحوی با هم پیوسته باشند و در هم جوش خورده باشند که یك کلّ یگانهٔ همساز به وجود بیاورند. درست عین هر کلّ اندامی‌یی[2]. مثلاً انسان. ببینید در این کلّ اندامی چه ضرورت و نقشی دارد هر جزء - به طوری که اگر آن را حذف کنید وجود انسان را ناقص کرده‌اید و از شکل انداخته‌اید. ببینید هر جزء چه رابطهٔ متقابل سازنده‌ای دارد با بقیهٔ اجزاء، چه سهمی دارد در اینکه آنها بتوانند نقش ویژهٔ خود را به نحو احسن ایفا کنند، و در ایفای نقش ویژهٔ خود تا چه حدّ وابسته است به آنها.

همهٔ آثار هنری نیز همین طورند. کلّ یگانهٔ همسازی‌اند که شما نمی‌توانید جزئی از آنها بکاهید یا جزئی بر آنها بیفزایید بدون آنکه به تمامیتشان لطمه زده باشید. یك تابلوی نقاشی همین طور است. یك بنای هنری همین طور است. یك قطعه شعر همین طور است. یك نمایشنامه همین طور است. و یك رمان هم.

می‌گویند، و درست می‌گویند، که رمان در میان شکلهای مختلف هنری بیش از همه به زندگی شبیه است، زیرا بیش از هر شکل هنری دیگر زندگی را تقلید می‌کند. از این رو بیش از هر شکل هنری دیگر حق دارد از بی‌شکلی زندگی، که حقیقتاً رودخانه‌ای است که نمی‌توان دو بار در آن پای نهاد، نیز تقلید کند.

این سخن درست است، ولی تا آن حد که به ماهیت هنری رمان خدشه‌ای وارد نیاورد. رمان، به مثابهٔ یك شکل هنری، از هر گونه آزادی‌یی می‌تواند برخوردار باشد جز اینکه اصل وحدت را کنار بگذارد. روشن است که من از ضد رمان و سایر شورشهای افراطی هنری - ادبی صحبت نمی‌کنم. این قبیل شورشها چندان بدك نیستند، چون دو فایده دارند: یکی اینکه با شکفتگی خود هوای تازه‌ای به دنیای هنر می‌آورند و باعث تجدید نظر در تعاریف و مرزهای اصول هنری می‌شوند؛ دیگر اینکه با میرندگی سریع یا بطئی خود ناگزیر بودن رعایت اصول را به اثبات می‌رسانند. به هر حال رمان، نه ضد رمان، باید از وحدت برخوردار باشد.

ثریا در اغما تا حد زیادی فاقد وحدت است. شاید بیش از هر چیز دیگر به این خاطر که از طرح[3] و شخصیت[4]، که دو نیروی عمدهٔ وحدت بخش رمان‌اند، عمداً یا سهواً استفادهٔ کامل نکرده است.

و اما طرح چیست؟ ار. اس. کرین در مقالهٔ معنی طرح[5] پس از آنکه توضیح می‌دهد که هر رمانی (و نمایشنامه‌ای) از سه عامل ترکیب شده است که عبارتند از:

- چیزهایی که تقلید می‌شوند؛
- رسانهٔ زبان که وسیلهٔ تقلید است؛
- و شیوه و تکنیك تقلید؛

و تصریح می‌کند که عامل اول، یعنی چیزهایی که تقلید می‌شوند، انسانهایی هستند که با یکدیگر روابط متقابل دارند و این روابط متقابل هم ناشی از عمل و منش و اندیشهٔ آنان (یعنی رفتار و عواطف و تعقل آنان) است و هم مؤثر بر آنها، می‌گوید طرح هر رمانی از ترکیب سه عنصر عمل و منش و اندیشهٔ شخصیتهای آن ساخته می‌شود. در هر طرح هر سهٔ این عناصر دخیل‌اند، ولی بسته به اینکه کدام یك از آنها مبنای ترکیب قرار بگیرد، یعنی نقش اصلی را ایفا کند، نوع خاصی از طرح به وجود می‌آید. هر گاه عنصر عمل مبنای ترکیب قرار بگیرد طرح‌های عمل یا تقدیر خواهیم داشت، هر گاه عنصر منش مبنای ترکیب قرار بگیرد طرح‌های منش خواهیم داشت. و هر گاه عنصر اندیشه مبنای ترکیب قرار بگیرد طرح‌های اندیشه خواهیم داشت.در طرح‌های عمل یا تقدیر مبنای ترکیب‌کننده دگرگونی، چه تدریجی و چه ناگهانی، در موقعیت و تقدیر قهرمان داستان است که نتیجهٔ منش و اندیشهٔ اوست. در طرح‌های منش مبنای ترکیب کننده دگرگونی در خصایل اخلاقی یا انگیزه‌ها یا مقاصد یا عادات و رفتار قهرمان داستان است. در طرح‌های اندیشه مبنای ترکیب کننده دگرگونی در طرز فکر و نتیجتاً در احساسات قهرمان داستان است‌که تحت تأثیر عمل و منش او صورت می‌گیرد.

ملاحظه می‌کنید که دست کم یك دگرگونی باید صورت بگیرد تا یك طرح به وجود بیاید. یك دگرگونی در موقعیت یا تقدیر قهرمان داستان، یا در خصایل اخلاقی و عادات و رفتار او، یا در طرز فکر او.

تصریح می‌کنم که این اصل در مورد رمان و نمایشنامه و فیلمنامه و تا حدی داستان کوتاه صادق است. در شکلهای دیگر ادبی، و از جمله سفرنامه، طرح می‌تواند آرایش[6]

رویدادها باشد به نحوی که تأثیر دلخواه را به جا بگذارد. *ثریا در اغما* از چنین طرحی برخوردار است. در این کتاب تصویرها و صحنه‌ها چنان هوشمندانه و ماهرانه آرایش یافته‌اند که تأثیر دلخواه نویسنده را در قلب و روح خواننده به جا می‌گذارند. *ثریا در اغما* از این لحاظ هیچ کم و کسری ندارد. خود من ضمن خواندن کتاب بارها خندیدم و بارها گریستم و تا سطر آخر آن تحت تأثیر جاذبه‌اش باقی ماندم. ولی جذاب بودن کتاب، جذاب بودن تصویرها و صحنه‌های فراوان آن، و جذاب بودن زبان شوخ و شنگ آن، نمی‌تواند و نباید نقصهای آن را به عنوان یك رمان بپوشاند. در *ثریا در اغما* هیچ شخصیتی دچار دگرگونی نمی‌شود - از هیچ لحاظی. همهٔ شخصیتها در پایان کتاب دقیقاً در همان وضعی هستند که در ابتدای کتاب بودند. ثریا همان اغمازدهٔ در آستانهٔ مرگ است. فرنگیس (که همواره بیرون از صحنه‌های داستان است) هنوز در انتظار است. لیلا آزاده همان مردخوارهٔ سرخورده ولی فعالی است که بود. جلال آریان همان کلبی مسلك در حاشیه‌ای است که با شهد طنز حنظل ابتذال و فساد نسل خود و هیچاهیچی کار دنیا را فرو می‌دهد، درست با همان رابطهٔ حاشیه‌ای حتی با لیلا آزاده که معلوم است دوستش دارد ولی، چون درست همان قدر کارپذیر است که در ابتدای داستان بود، حاضر نیست تکانی به خود بدهد و او را از یك گردان مردی که دور و برش جمع کرده است بقاپد. «نسل گمشده» کماکان در پیلهٔ ابتذال و فسادش توی کوماست. آبادان کماکان درگیر جنگ است. پاریس کماکان وسط جنگلی از نئون و تاریخ تمدن پهن.

اشکال دیگر *ثریادر اغما* در این است که شخصیت مرکزی، یا به اصطلاح قهرمان، ندارد تا ترکیب عمل و منش و اندیشهٔ او در تعارض با عمل و منش و اندیشهٔ شخصیتهای دیگر منجر به نوعی دگرگونی در موقعیت یا خصایل اخلاقی یا طرز فکر او شود. چنین شخصیتی می‌توانست محور داستان قرار گیرد. می‌توانست نقش قلوه سنگی را بازی کند که وسط برکه‌ای آرام پرتاب می‌شود. همان طور که این قلوه سنگ موجی را به وجود می‌آورد که نیروی آن موج دیگری را سبب می‌گردد، و نیروی موج دوم موج سومی را، و همین طور موج پشت موج تا طرح کاملی از امواج مرتبط با هم و زاده شده از هم حاصل شود، در پیرامون شخصیت محوری داستان نیز می‌توانست طرح کاملی از حوادث مؤثر در هم به وجود آید که ستیز نیروهای مخالف، یعنی تعارض، آنها را به اوج و نتیجه‌ای نهایی برساند. چیزی که *ثریا در اغما* فاقد آن است. عمدتاً به این دلیل که شخصیت مرکزی و محوری ندارد و همهٔ شخصیتهای آن فرعی و درجهٔ دومند. خود ثریا که بیشتر نماد است تا انسان. فرنگیس که اصلاً نقش زنده‌ای در صحنه‌های داستان به عهده نمی‌گیرد. افراد «نسل گمشده» و قاسم یزدانی و زن و شوهر فرانسوی که حتی فرعی‌تر از آنند که درجهٔ دوم به حساب بیایند. لیلا آزاده نقش مهمتری از اینان به عهده دارد و نقش کوچکتری از جلال آریان. فقط می‌ماند جلال آریان. ولی او هم حقیقتاً در حاشیهٔ ماجراهاست نه در مرکز آنها. خودش طعنه نمی‌زند که می‌گوید «در حاشیه ام.» (ص ۷۲)، «والله من یك کارمند سادهٔ در حاشیه‌م.» (ص ۷۴)، و «بنده یك کارمند ساده بودم، در بیمارستان... فوقش یك ناظر.» (ص ۱۳۲).

در حاشیه بودن او، علاوه بر تصریح خودش، در این نکته نیز آشکار است که رویدادها و شخصیتهای داستان تأثیر تعیین کننده و تغییر دهنده‌ای در او به جا نمی‌گذارند - البته تا حدود فصل ۳۰ که دیگر تقریباً به آخر داستان رسیده‌ایم و فرصت جبران مافات نیست. از اینجا به بعد، وخیمتر شدن حال جسمی ثریا، ورود قایق هستی او به مصب دریای مرگ، روح جلال آریان را عمیقاً تکان می‌دهد و او را می‌کشاند به مرکز ماجرا. و رمان، رمان به معنای کامل خودش که همهٔ عناصر و لحظه‌ها و تصویرها و صحنه‌های آن نقشی دراماتیك دارند و با یکدیگر رابطهٔ متقابل برقرار می‌سازند و همدیگر را معنی می‌بخشند و کامل می‌کنند، از زیر تنهٔ سفر نامه خود را می‌کشد بیرون. حالا خواننده فقط با دو چشم و حافظه و زبان راوی سر و کار ندارد، بلکه وارد دنیای ذهنی او می‌شود و می‌بیند که رویدادها و شخصیتهای داستان چه تأثیر هایی در آن به جا می‌گذارند و چه آشوبهایی در آن به پا می‌کنند. حالا دیگر، به عنوان مثال، وضع جوی پاریس یك تصویر صرفاً زیبا ولی ایستا و بی ارتباط با راوی نیست:

> «مه، مه غلیظی که از بعد از ظهر پس از باران زیاد روی شهر نشسته بود حالا سنگین‌تر شده، و به قدری پایین است که از بالکن انگار پتویی از ابر و اوهام روی فضای خیابانِ به خواب رفته انداخته‌اند؛ مه، که دهانهٔ تقاطع مسیو لوپرنس با سن ژرمن را مثل گذرگاه سوخته‌ای در دود پیچیده؛ مه، مه غلیظ و رؤیا مانندی که ساختمانها و ترکیب خیابان را در خود می‌خورد و همچون سراب دروغ محو می‌کند؛ مه غلیظ و

خاکستری رنگی از محلهٔ سن ژرمن و سن میشل و تمام پارك لوکزامبورگ چیزی جز یك صحنهٔ کور و محدود مانند فیلمهای ترسناك نشان نمی‌دهد؛ مه غلیظ و تیره‌ای که عین یك کیسهٔ زبالهٔ عظیم تمام شهر را...» (صفحات ۲۲۹ و ۳۰۰)،

بلکه ضمناً نمادی است از حالت راوی. حالا دیگر نمی‌شود گفت که پاریس در آن لحظهٔ بخصوص تصادفاً چهرهٔ مه گرفته و غمناك خود را به مسافر ــ نویسنده عرضه داشته و او به ناچار این چهره را در سفرنامهٔ خود تصویر کرده است. حالا دیگر آشکار است که نویسندهٔ *ثریا در اغما* صنعتگری است، جواهر سازی است که مصالح کار خود را طبق نیازهای اثری که در دست ساختن دارد اختراع می‌کند و هر قطعه سنگ را دقیقاً به خاطر این ظرفیتش اختراع می‌کند که می‌تواند در کنار و در رابطهٔ متقابل با قطعه سنگهای دیگر کیفیت مستقل خود را از دست بدهد و در کل یگانه و همساز اثر حل و محو شود. ولی حیف که *ثریا در اغما* خیلی دیر به این پایه می‌رسد. از حدود فصل ۳۰. کتاب از اینجا به بعد با اوج فنی زیبا و استادانه‌ای که پیدا می‌کند فقط نقصهای ساختاری بخش اعظم خود را آشکار می‌سازد.

کاملاً روشن است، یا بی‌هیچ مقاومتی می‌شود پذیرفت، که نویسندهٔ *ثریا در اغما* در ۲۹ فصل اولیهٔ کتاب نیز تصویرها و صحنه‌های کتاب خود را عمدتاً اختراع کرده است و همان طور که قبلاً هم گفتم آنها را چنان هوشمندانه و ماهرانه آرایش داده است که تأثیر دلخواه او را در خواننده به جا می‌گذارند. ولی این تصویرها و صحنه‌ها فقط از برابر چشم و حافظهٔ راوی عبور می‌کنند، و گرچه خارج از کتاب، در قلب و روح خواننده، نفوذ می‌کنند در خود کتاب جایی را، دیگی را، نمی‌یابند تا در آن ذوب شوند، با هم ترکیب شوند، در هم و در شخصیتهای داستان تأثیر کنند، کیفیت مستقل خود را از دست بدهند، و جزء ناملموسی از یك کل یگانهٔ همساز گردند.

این دیگ فقط می‌توانست ذهن راوی باشد –البته به این شرط که شخصیت او از حاشیهٔ داستان به مرکز آن آورده می‌شد و محور داستان قرار می‌گرفت. در این صورت مجرای انتقال اطلاعات به خواننده که در وضع فعلی نگاه و حافظهٔ راوی است الزاماً وسعت بیشتری می‌گرفت و دریافتها و احساسات و عواطف او را نیز شامل می‌گردید. به عبارت دیگر، دیدگاه[7] که در وضع فعلی دیدگاه اول شخص شاهد است به دیدگاه اول شخص قهرمان تبدیل می‌شد و نویسنده امکان پیدا می‌کرد که با دست باز و به طور مستقیم به تشریح تصویری عکس‌العملهای ذهنی قهرمان و دگرگونیهای آن بپردازد.

ولی چون راوی شخصیتی است در حاشیه و «...فوقش یك ناظر» (از شخصیتهای دیگر نمی‌توان هیچ انتظاری داشت چون از او هم فرعی‌ترند)، و بنابراین ذهن او نمی‌تواند به عاملی گیرنده و ترکیب کننده و شکل دهنده تبدیل شود، تصویرها و صحنه‌های داستان، علی‌رغم ظرفیت دراماتیك درخشانی که دارند، در حد عکسهای مستقلی باقی می‌مانند که هوشمندانه و ماهرانه کنار هم چیده شده‌اند، یا چشم‌اندازهای جالبی که مسافر روشنفکر تیز هوش پر تجربهٔ ژرف نگری آنها را می‌بیند یا به خاطر می‌آورد و با لحن طنزآمیز و زبان زنده و شیرینی که دارد دیده‌ها و خاطره‌های خود را گزارش می‌دهد. به این دلایل است که می‌گویم *ثریا در اغما* تا حد زیادی شبیه سفرنامه از کار در آمده است.

---

1. fiction 2.an organic whole
3.plot 4.character
5.R.S Crane, «THe CONCEPT OF PLOT,» in *The Theory of The Novel*, ed. by Philip Stevick (New York: The Free Press' 1967). pp. 141-142.
6.arrangement 7.point of view