کالبدشکافی رومان فارسی ـ ۳

بوف کور زرادخانه هنری «هدایت» است

نوشتهٔ عبدالعلی دست‌غیب

در سالهای بین ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ که نویسندگانی مانند مشفق کاظمی، محمد حجازی، محمد مسعود، ربیع انصاری ... قصه‌های اجتماعی و واقعگرایانه می‌نوشتند و از الگوی رومان‌نویسی قرنهای ۱۸ و ۱۹ غربی پیروی می‌کردند، صادق هدایت در چند اثر خود: سه‌قطره خون، زنده به گور (۱۳۰۹) و بوف کور (۱۳۱۵) راه تازه‌ای در داستان‌نویسی فارسی گشود و سنگ بنای قصه‌نویسی روان‌شناختی ایران را بنیاد گذاشت. هدایت، خود هنرمندی ناآرام و مغموم بود و از همان اوان جوانی احساس می‌کرد از دیگران و با جامعه «بیگانه» شده است، از این رو وسوسهٔ خودکشی یک دم او را رها نمی‌کرد. افسردگی شدیدی که داشت در همهٔ آثارش رخ نشان می‌دهد و پایان کار همهٔ اشخاص داستانی او مرگ یا خودکشی است. بعضی‌ها گفته‌اند که حق ناشناسی جامعه، بی‌مهری خانواده یا دوستان، فقر مادی و عواملی از این دست سبب خودکشی خود هدایت و نومیدی شدید او بوده. این موضوع پذیرفتنی نیست زیرا هدایت از جوانی نومید و مضطرب و نسبت به روال رایج قضایای اجتماعی و انسانی معترض بود. (فوائد گیاهخواری را در جوانی نوشت و گوشت‌خواری مردمان را به شیوه‌ای رعشه‌آور ترسیم و توصیف کرد) بعضی معتقدند چون هدایت در کودکی در دامن مادر و خواهر و دیگر زنان خانواده بزرگ شده و زیاد با پدر و برادر بزرگش رابطه نداشته است فرد حساس و شکننده‌ای بار آمده و از این رو تاب تحمل دشواری‌های زندگانی را نمی‌آورده است. این موضوع نیز مشکل‌گشای افسردگی شدید هدایت نیست. گفته می‌شود که نوعی بیماری ارثی در خانواده هدایت موجود بوده که در بعضی افراد این خانواده به ویژه در دوران پیری تولید تنش و اختلالات شدید تنانی‌ـ روانی می‌کرده است. هدایت که شاهد این قسم اختلالات در بعضی افراد خانواده خود بود، و نسبت به وضع جسمی و روحی خود حساسیّت فوق‌العاده داشت برای رهائی از عوارض آن اختلالات دست به خودکشی زد. اگر این موضوع درست باشد می‌توان توجیه بهتری برای خودکشی او و تعابیر مرموزی که در زنده به گور و بوف کور آمده است پیدا کرد. این حالات البته منحصر به هدایت نیست. کسانی مانند ژرارد نروال، مارسل پروست، ویرجینیا وولف، اشتفن زوایک، استریندبرگ... نیز از اختلالات روانی و تنانی (فیزیولوژیک) رنج می‌برده‌اند و صریح‌تر بگوئیم دچار جنون بوده‌اند. امّا جنون ایشان به علت بهره‌مند بودن از پرورش لازم هنری و فرهنگی والایش یافته و به صورت گوهرهای گرانبهای شعر و قصه که دیگران را به جهات نامکشوف زندگانی راهنمائی می‌کند، درآمده است.

به هر حال اضطرابهای روحی هدایت و علت تنش‌های سخت روانی‌ـ تنانی او به هر عاملی بستگی داشته و هر هیئت و شکلی که به خود می‌گرفته، در دائره فرهنگ بومی و جهانی ورزیده و پرورده شده و مُوجَد آثاری مانند «سه قطره خون» و «بوف کور» شده است. اگر هدایت چنان حالاتی نداشت ممکن نبود بتواند «زنده به گور» و «بوف کور» را بنویسد. زیرا در هر دوی این قصه‌ها، راوی منزوی و خالیخولیائی و از جامعه بیگانه شده‌ای را می‌بینیم که از وسواسها و بیماریهای جسمی و روانی خاصی رنج می‌برد، از تماس با دیگران و حتی از تماس با اشیاء دچار ترس و لرز می‌گردد، روال رایج زیست را به طور کلی محکوم می‌کند یا نادیده می‌گیرد. رمز این وسواسها را در این تعابیری که در آثار او آمده است، می‌توان پیدا کرد:

در زندگی زخمهائی هست که مثل خُوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد. (بوف کور)

آن زن با صورت بزک کردهٔ رنگرزی شده برگشت [و به واسیلیچ شخص عمدهٔ داستان «تجلّی»] گفت: برو گمشو! خجالت نمی‌کشی؟ خاک بر سرت، تو مرد نیستی. همون یه دفه هم که آمدم از سرت زیاد بود. (سگ ولگرد، ص ۱۱۵، تهران ۱۳۴۲)

بیماری یاد شده‌ـ به فرض صحّت روایتـ در جوانی نیز در هدایت بوده و به همین دلیل در فرانسه قصد خودکشی می‌کند و خود را در زودخانه «مارن» می‌اندازد که خوش‌بختانه نجاتش می‌دهند و او به برادر خود می‌نویسد: «یک دیوانگی کردم. الحمدالله به خیر گذشت.» [تاریخ نامه سوم مه ۱۹۲۸ است. کتاب صادق هدایت، محمود کتیرائی، ۱۳۴۹، ص ۱۸۳] از علائم این بیماری تنش‌های شدید تنانی و جنون ادواری و دردهای سخت روانی است و واژه‌های آمده در سطور آغازین بوف کور «زخم»، «خُوره» [که روح را آهسته می‌خورد و می‌تراشد] و درد... آنها را به خوبی نشان می‌دهد. این نظر البته پیشنهادی است و باز به فرض درستی روایت، باید از سوی پزشکی حاذق سنجیده و واکاوی گردد و این نیز گفتنی است که فشار محیط و جفای دوستان و قدرناشناسی مردم زمانه و بحرانها و شکستهای اجتماعی و بطور کلی عوامل بیرونی می‌توانسته است بر تنش‌های آن بیماری بیفزاید یا در مواقع مساعد از شدّت آن بکاهد. بهرحال تردیدی نیست که هنرمندان بیماری مانند مارسل پروست، وان گوگ، کافکا و هدایت حقایقی را بیان داشته‌اند که هنرمندان راسیونل (خردمند) مانند ولتر، دیدرو، سعدی نمی‌توانستند بیان کرده باشند. بُعد تیره خبات در آثار کافکا به نحو تمثیلی نمودار می‌شود و اشخاص داستانی او مظهری از بُن بست و وحشت‌اند. از دیدگاه او برای انسانها تسکین و امیدی موجود نیست و همهٔ مردم لحظه به لحظه تنهاتر می‌شوند. روزی گوستا ویانوش از او می‌پرسد که آیا در این جهان پر هراس و آشوب امیدی هست، و او پاسخ می‌دهد: امید بسیار، انبوهی از امیّد امّا نه برای ما. در رومان «قصر» شخص عمدهٔ داستان: یوزف. ک برای ملاقات مالک قصر در راه سلوک می‌افتد و در دهکدهٔ نزدیک آن مسکن می‌گیرد امّا هر کار و تلاشی می‌کند نمی‌تواند به قصر راه یابد. او آدمی است بیگانه، بیگانه با مردم دهکده، بیگانه با اشخاصی که در قصر بسر می‌برند. همهٔ درها به روی او بسته است.

«بوف کور» هدایت نیز همین بیگانه بودن و غربت را نشان می‌دهد. البته کتاب او متأثر از آثار کافکا نبوده امّا با آنها همسایگی داشته است. «راوی» بوف کور نیز در جهانی دشمن کیش و هراسناک تنها، غریبه و

اجتماعی ←

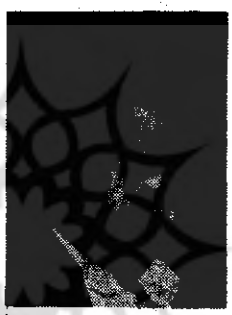
شوریده بخت است:

... از زمانی که همهٔ روابط خودم را با دیگران بریده‌ام می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم. افکار پوچ- باشد! ولی از هر حقیقتی بیشتر مرا شکنجه می‌کند. آیا این مردمی که شبیه من هستند که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس را دارند، برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من بوجود آمده‌اند؟ آیا آنچه حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سر تا سر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟ من فقط برای سایهٔ خود می‌نویسم...

در بوف کور هدایت، گرایش سوررئالیستی نویسنده مانع از این نشده است که واقعیت ترس‌آور دورهٔ رضاشاهی را به صحنه آورد. امّا بیشتر رومانهای مدرن دهه‌های ۵۰ و ۶۰ و ۷۰ ما از جمله آئینه‌های دردار (۱۳۷۲) و سمفونی سردگان (۱۳۶۸) و طوبا و معنای شب (۱۳۶۸)، قسمی زیبا شناختی داستانی می‌بینیم که غالباً با ساختار اجتماعی و عاطفی مردم ما ناهمگون است. در رومان «آئینه‌های دردار» روابط اجتماعی و مناسبات اشخاص تابع نظریهٔ مستعار نویسنده از زیباشناختی رومان نویسهای مدرن اروپاست. هدایت از زیباشناختی اروپائی بهره برد امّا آن را براساس زمینهٔ بومی قرار داد (به تعبیری رُز پاریس را با سرخ گل اصفهان پیوند زد) ولی گلشیری و شهرنوش پارسی‌پور و عباس معروفی بیشتر مقلدند و اشخاصی را به روی صحنه می‌آورند که در محیط بومی نظائر ایشان دیده نمی‌شود یا اگر دیده شود از انگشتان یک دست تجاوز نمی‌کنند. از خودبیگانگی راوی بوف‌کور به قسم عجیب و غریبی با خفقان دوره بیست ساله پیوند می‌یابد ولی اضطراب ابراهیم «آئینه‌های دردار» چنین نیست. سه شخص عمدهٔ این داستان، ابراهیم (سخنگوی نویسنده)، صنم بانو و مینا، مثلثی می‌سازند که روابط ایشان با هم و با مردم، مصداقی در جامعهٔ ما ندارد و نظیر سه شخصیت عمدهٔ رومان «بار هستی» میلان کوندرا هستند. گلشیری می‌خواهد وقایع دو دههٔ اخیر را در آیینه شکستهٔ دانستگی ناخودآگاه ابراهیم ببیند:

نه نمی‌دید که پشتش چیست. حتی وقتی چشم می‌بست، در خواب هم او را ندیده بود. در مصاحبه‌ای گفته بود که معمولاً پیش از خواب هر چه را آن روز نوشته است می‌خواند تا در خواب بقیه‌اش را ببیند. (ص ۵۳)

راوی «آئینه‌های دردار» از سوئی دل در بند صنم بانو-عروس دوران کودکی خود دارد و از سوئی دیگر به عشق همسر خود مینا پای بند است. مینا نخست همسر طاهر بوده. طاهر در مبارزه از پا درمی‌آید و مینا به ورطهٔ بحران روحی می‌افتد. آشنائی با ابراهیم و سپس همسری با او وی را تا حدودی آرام می‌کند. مینا از ابراهیم می‌خواهد شرح مبارزه و فداکاری طاهر و همرزمان او را بنویسد تا دخترهای طاهر بدانند پدرشان درگیر و دار چه نوع حادثه‌ای جان باخته است. عروس دوران کودکی نویسنده، «صنم بانو» نیز با سعید ایمانی زناشوئی می‌کند که ثروتی دارد و سرانجام ساواکی از آب درمی‌آید. مدتی بعد در برههٔ شکستی اجتماعی، ابراهیم به اروپا می‌رود و صنم بانو را که از شوهرش جدا شده است می‌بیند. این دو در نشست‌هائی گرم و دلپذیر، یادهای دورهٔ کودکی را مرور می‌کنند و در احلامی شیرین و افکار شبه هیدگری [خانهٔ زبان، باختن، تاوان دادن، تماس با وجود...] و باورهای «هانری کُربَن» دربارهٔ عرفان غوطه می‌خورند و سرانجام به این نتیجه می‌رسند که طاهر، سعید ایمانی، صنم بانو، ابراهیم و بطور کلی همه باخته‌اند. رومان آن جا که به سوی واقعیت‌های



مبارزاتی و اوضاع و احوال شهر و روستا و ترسیم چهرهٔ مبارزان و مردم ساده می‌پردازد کاملاً ناموفق است و جز کلیاتی که کم و بیش همه می‌دانند، حرفی ندارد بزند، جز مطالبی از این قبیل:

مبارزان و اشخاص دربدر... خواسته بودند، دنیا را عوض کنند، امّا دنیا همان شده بود که بود. (ص ۱۴)

چگونه «دنیا پس از این همه وقایع همان شده بود که بود؟» مجوزّی ندارد جز اینکه نویسنده اصل کار را بر وضع و حالات خود می‌گذارد و دیدگانش را باز نمی‌کند تا ببیند چقدر دنیا عوض شده. اعم از اینکه بگوئیم پدتر یا بهتر شده. «من» را مرکز جهان دانستن همانطور که لوکاچ نشان داده است منحصراً به این باور می‌رسد که تحولات اجتماعی- تاریخی واقعیت و معنائی ندارد و تاریخ بشری «ایستا»ست و در نقطهٔ خاصی درجا می‌زند و از دورهٔ شکار تا آغاز قرن بیستم هرچه پیش آمده تکرار مکرر و به گفته نویسندهٔ «عهد عتیق» باطل اباطیل بوده است.

نویسندهٔ آئینه‌های دردار واقعیتهای اجتماعی را کژ و مژ می‌کند تا در آئینه شکستهٔ دانستگی غیرتاریخی او جای گیرد و جا بیفتد، از این رو نه به کشف تازه‌ای در عرصهٔ جامعه شناسی می‌رسد نه ژرفای حیرت‌آور اشخاص روان نژند و روان پریش را نشان می‌دهد. قاب کوچک «آئینه» اثر او قادر نیست واقعیت را در خود جای دهد پس می‌کوشد تأثیرات شخصی خود را از رویدادها بدست دهد.

حوزهٔ رمزها و نمادها

کار رومان و دیگر هنرهای کلامی کشف منطق متضاد و غامض واقعیت‌های تو در تو ی اجتماعی و بیان عواطف و اندیشه‌های ژرف مردمان در دورهٔ معیّن تاریخی است. واقعیتی از این دست همینکه به حوزهٔ دانستگی نویسنده هنرمند رسید، با تفکرات او عجین و آمیخته می‌شود و از این تلاقی، واقعیت دیگری سربرمی‌کشد که واقعیت داستانی است. بنابراین کسانی که شرح ساده و بسیط رویدادها را بدست می‌دهند و کسانی که می‌کوشند آشفتگی‌های روانی خود را حاکم بر واقعیت‌ها سازند مشکل بتوانند رومانی قائم به خود و دارای دورنمای وسیع اجتماعی بدست دهند.

رومان «مالون می‌میرد» یکی از نمونه‌های شاخص رومان مدرن است. روحیهٔ نیهیلیسم و مرگ‌اندیشی و تردید در سراسر کتاب نفوذ کرده است. داستان، داستان راوی پیری است در حال احتضار و در آرزوی مرگ.

حوادث گذشته: حضور در جنگل، ضربه‌ای که در آن جا به سرش خورده و برخی جزئیات رویدادهای گذشته را به یاد می‌آورد. چمداقی خونین در کنار بسترش قرار دارد. در دنیای «مالون» همه چیز فرو می‌ریزد و رو به سوی تاریکی می‌رود. زندگانی برای او نیست جز آنچه بین ظرف سوپ و سطل مدفوع می‌گذرد؛ نیازهای اساسی او همین‌هاست:

بشقاب و لگنچه، خوردن و دفع کردن. قطبها اینها هستند(!)

«مالون» در دانستگی خود، روایتهائی نقل می‌کند. از جمله این روایتها داستان «مک یان» رُفتگر سابق است که در اثر کاهلی، کنارش را از دست داده و به کارگر و آواره بدل شده و یا تعبیر «ای الوارز» به سبب ناکامی شغلی در شهری مدرن آسیب دیده است و سرانجام سر از بیمارستان بدر می‌آورد. در «فانوس دریائی» وولف، خانم رامزی بدل به فانوسی می‌شود که در دریا راهنمای کشتی شکستگان است و با همهٔ غریبگی خاصی که به شوهرش دارد، به او دلبسته است ولی بیشتر در دنیای خود غوطه‌ور است و همین موضوع او را به صورت فردی با خصائل نمادین درمی‌آورد. در این جا ما وارد حوزهٔ رمزها و نمادها می‌شویم. زندگانی دنیوی افراد داستان مهم نیست، مهم مکاشفات روحی ایشان است در لحظه‌ای خاص که به قسمی رونیت ماورائی (supermal) می‌رسد.

ساموئل بکت و نویسندگانی مانند او چنین

اشخاصی را نمایندهٔ انسانهای قرن ما- و حتی شاید نمایندهٔ نوع انسان تاریخی می‌دانند. در آثار ایشان تیمارستان، گورستان، بستر احتضار، سردابهای متعفن آخرین ایستگاههای انسانی است. از دیدگاه ایشان جهان ما سرزمینی ویران است و انسانها موجوداتی خُل وضع که در پریشانی، جنون، فقر و مسکنت روحی و تفکّرات نیست انگاری غوطه‌ورند و حتی بعضی از ایشان مانند «ساپوسکات»- جوانی که «مالون» داستان او را روایت می‌کند «یک هوموماپین با وسواس بیهوده گوئی است.»(!)

امّا در داستان‌های بالزاک، تالستوی و دیکنز و توماس مان و چخوف... انسانها در کردار و عمل متجلّی می‌شوند و به روی صحنه می‌آیند. بالزاک با قدرتی شگفت‌آور، جامعه‌ای را که به سبب حرص و درنده خوئی به جنگل جانوران سُبع تبدیل شده است نمایش می‌دهد. پس پشت همهٔ نظامهای اداری، روابط فردی و اجتماعی و چرخ و دندهٔ کارخانه‌ها... قدرتی اهریمنی حکومت می‌کند و آن قدرت پول و نیروی مهیب پول پرستی است. «جوهر رئالیسم بالزاک این است که همواره باشندگان اجتماعی را همچون بنیادهای آگاهی اجتماعی عرضه می‌دارد و این واقعیت دقیقاً در گذرگاه و در درون تضادهای میان موجودیت و آگاهی اجتماعی که به ضرورت در هر طبقه‌ای موجود است آشکار می‌شود.»

البته بین آثار مُدرن غرب رُمان‌های غنائی یا تراژیک- که بطور عمده اهمیّت فلسفی یا روان شناختی دارند- نیز وجود دارد و از این جمله است «اعتراف نیمه شب» ژرارد وهامل، «شب لطیف است» اسکات فیتز جرالد و «خورشید همچنان می‌درخشد» همینگوی که روابط عشق‌آمیز انسان یا مصائب ایشان را در درون شبکه‌ای از روابط اجتماعی و تاریخی دوره‌ای معیّن نشان می‌دهد. در عرصهٔ رومان فارسی نیز می‌توان از «من هم گریه کرده‌ام» جهانگیر جلیلی، «گلهائی که در جهنم می‌روید» محمد مسعود، «چشمهایش» بزرگ علوی... نام برد که عواطف اشخاص داستانی آنها با ادراکات اجتماعی آمیخته شده و نویسندگان این آثار آرزومندی ژرف خود را به جهانی بهتر و انسانهائی بهتر نشان می‌دهند و راوی ماجراهای نمادین و فرارونده از تجارب حسی و احساساتی که بر تخیلی غلوّآمیز بنیاد می‌شود نیستند بلکه آنچه در زمان ایشان در زندگانی روزانهٔ انسان روی می‌دهد به صحنهٔ داستان می‌آورند تا معنای ژرف آن را اکتشاف کنند.

گمان نباید برد که این گونه آثار گزارش صرف واقعیت هستند. چنین چیزی در عالم هنر محلی از اعراب ندارد. در رومان رئالیستی بیش از رومانهای نو خلاقیت و تخیّل خلاق می‌بینیم. آفریدن اشخاصی مانند ژان والژان (هوگو)، اوریا هیپ (دیکنز) ربکا شارپ و سروان کراولی (تاکری)... به مراتب دشوارتر از ترسیم چهرهٔ اشخاصی مانند (مالون) بکت است به این دلیل که ترسیم چهرهٔ این اشخاص داستانی نیاز به مطالعهٔ طولانی و دقت مشاهدهٔ روان شناختی و جامعه‌شناختی دارد و نمی‌توان آنها را به صرف تأمل محض در اطاق دانستگی فردی بوجود آورد.

افراد انسانی، بزرگ و کوچک، بد و خوب، زیبا و زشت از عوامل مقدم داستانند. از صفات عمدهٔ این اشخاص داستانی مشابهت ایشان به زندگان و زندگانی است. اشخاصی که هیچ وجه مشترکی با دیگر انسانها نداشته باشند در عرصهٔ داستان‌نویسی مکانی ندارند. حتی اشخاص اسطوره‌ای یا داستانهای رمزی و خیالی از صفات انسانی سهمی دارند و همین وجه مشترک انسانی است که ایشان را جذّاب و پذیرفتنی می‌سازد. البته شخصیّت‌های داستانی افزوده بر این وجه مشترک، صفات دیگری نیز دارند که ایشان را مشخص و ممتاز می‌سازد و از این قسم‌اند: دون کیخوته، هملت و ناخدا اهب.

نویسنده نمی‌تواند از پیوند اشخاص داستانی و انسانهای موجود غافل بماند امّا این رابطه غالباً غامض است. انسانها و اشخاص داستانی هم با یکدیگر همانندند و هم متفاوت. شخص داستانی البته آزادی انسان موجود را ندارد. او بخشی است از کلیّتی هنری و باید در خدمت این کلیّت باشد امّا در همان زمان باید نویسنده نشان دهد که وی از آزادی یا قسمی آزادی بهره‌ور است، و نیز نویسنده باید روابط اشخاص داستانی را با دیگر عناصر داستان حفظ کند و تأثیر و تأثر این اشخاص را بر یکدیگر نشان دهد.

نویسندگان داستان در ترسیم سیمای شخص داستانی نوعی غلّو بکار می‌برند تا او را از شخص عادی متمایز سازند. در مثل در «خشم و هیاهو» فاکنر، «بنجی» یکی از اشخاص مهّم رومان، آدمی است مخبط. بخش مهّمی از رومان از دیدگاه او روایت می‌شود و نویسنده با مهارت احساسات بشری و زوال خانوادهٔ کامپسون را نشان می‌دهد و برخی وقایع را از زبان بنجی- که سی سال است سه سال دارد- مجسّم می‌کند. دلیل مؤثر بودن سخنان بنجی «وجه مشترکی» است که بین انسانها وجود دارد. ما همگی آن عواطف و تأثراتی که «بنجی» یا هملت یا شاهزاده میشکین دارند در خود تجربه می‌کنیم. کردارها و سخنان «میشکین» غالباً عجیب و غریب است و با موازین زندگانی هر روزینهٔ انسانی هماهنگ نیست. در برابر رویدادها و اشخاص واکنش‌های بچگانه نشان می‌دهد. در مثل هنگامی که «گانیا» در حضور جمع به او سیلی می‌زند، وی به جای این که طبق رسم روز «گانیا» را به دوئل دعوت کند، به گریه می‌افتد و به آرامی به ضارب می‌گوید که وی از کردار ناپسند خود بسیار متأسف خواهد شد.(!)

اگر بپذیریم که شخصیّت داستانی آثاری مانند ابله، هملت، دون کیخوته، کوه جادو... شخصیت‌هائی هستند غامض، آنگاه در زمینهٔ کردار و حالات میشکین و هملت شگفت‌زده نخواهیم شد. میشکین سیمائی است مسیح‌وش و روگوژین- بازرگان‌زادهٔ نیمه‌دیوانه و عاشق ناستازیا- ضد اوست. با این همه برخی از صفات اهریمنی روگوژین در میشکین نیز موجود است منتهی با این تفاوت که میشکین اجازه نمی‌دهد که این صفات بر وی چیره شوند و همیشه و در هر حال می‌کوشد بر عواطف بد و حیوانی خود چیره گردد و بار گناهان دیگران را بردوش کشد.

یکی دیگر از شخصیّت‌های غامض داستانی بکی شارپ «یاوه بازار» [Vanity fair، در ترجمهٔ فارسی بازار خود فروشی] تاکری است. او و شوهرش را دون کراولی از آن هفت خطهای روزگارند، سرفلک کلاه می‌گذارند و با حقه‌بازی زندگانی اشرافی برای خود درست کرده‌اند. این دو در طول رومان و در وهله‌های زمان می‌بالند و تحوّل می‌یابند. تحوّل اشخاص داستانی موتور حرکت رومان است و به نویسنده اجازه می‌دهد گردش زمان و تغییر آدمها و دگرگونی‌های اجتماعی را تصویر کند.

ادامه در صفحه ۵۵

تلفن جدید دفتر وکالت
حمید مصدق
۸۲۶۴۳۵۷

بقیه سکوت است...

بیشتر اشخاص رومانهای روان شناختی «ساده‌اند» ابعاد عجیب و متحول شوندهٔ گونه‌گون ندارند برعکس تصوّر بسیاری اشخاص شخصیت‌های غامض، به انسان‌ها بیشتر شبیه‌اند زیرا همهٔ ما سیماها و احساسات گونه‌گون و متضاد داریم و به همین دلیل است که شخصیت‌های غامضی مانند هملت و راسکولینکف را بیشتر می‌پذیریم. همین موضوع دربارهٔ شخصیت‌های داستانی رومان‌نویسان مدرن ما نیز صادق است و «سادگی» و یکنواخت بودن حالات ایشان، نشان از کم تجربگی نویسندگان آنها دارد. حتی راوی «بوف کور» - در انزوای خود متحوّل نمی‌شود، فرد واحدی است که تغییر چهره می‌دهد یا مسخ می‌شود [البته باید بی‌درنگ بیفزائیم که عمق هنری «بوف کور» چیز دیگری است و در واقع تافته‌ای است جدا بافته]

در دورهٔ رضاشاهی از میان نویسندگان معترض به استبداد فقط بزرگ علوی در سرنیه نزدیکی به هدایت قرار داشت

همزمان با هدایت، بزرگ علوی از زاویهٔ دیگری داستان می‌نویسد. دو داستان مجموعهٔ چمدان (۱۳۱۳) کاملاً در زمینهٔ روانکاوی فرویدی است و فضای افسرده کننده‌ای دارند. امّا علوی با پیوستن به مبارزهٔ اجتماعی راه دیگری در پیش گرفت و پس از شهریور ۱۳۲۰ به رئالیسم اجتماعی نزدیک شد.

سقوط دولت ملی دکتر مصدق و خاموش شدن جنبش‌های ملی و اجتماعی سالهای ۲۹ تا ۱۳۳۰ بار دیگر نومیدی و خلوت گزینی را رواج داد، نصرت رحمانی رومان‌گونه‌ای به نام «سردی که در غبار گم شد» نوشت و امیر گل‌آرا داستان عجیبی نوشت به نام «نکبت» که به گفتهٔ راوی ورق پاره‌هائی است در خور چالهٔ مستراح و نویسنده می‌گوید آن را در چالهٔ مستراح پیدا کرده است. در زمینهٔ نومیدی و هیچ انگاری محمود کیانوش داستان گونه‌ای نوشت به نام «مرد گرفتار» که در آن همهٔ راهها به ورطهٔ نومیدی می‌رسد. این کتاب هیچ مزیّت هنری ندارد.

بوف کور - همانطور که گفتیم - اساساً از سنخ دیگری است. در گام نخست رومانی سورئالیستی و در بعضی صحنه‌ها اکسپرسیونیستی است. مناسبات اجتماعی در این جا تبدیل به مناسبات باطنی و رمزی و نمادین شده. البته این کتاب رومان نیست بلکه رومان واره (Novelette) است. راوی این داستان مردی است مالیخولیائی و منزوی که در جهانی وهمی بسر می‌برد. شیوهٔ بیان او «تک گفتار طولانی درونی» است. وی در خانه‌ای در مرز شهر و بیابان مسکن دارد و در پی گمشده‌ای است، غروب روزی تاریک و مه گرفته با آن گمشده رویاروی می‌شود:

جلو در خانه‌ام که رسیدم دیدم یک هیکل سیاه‌پوش، هیکل زنی روی سکوی در خانه‌ام نشسته. کبریت زدم که جای کلید را پیدا بکنم ولی نمی‌دانم چرا بی‌اراده چشمم به طرف هیکل سیاه‌پوش متوجه شد و دو چشم سورب، دو چشم درشت سیاه که میان صورت مهتابی لاغری بود، همان چشم‌هائی را که به صورت انسان خیره می‌شد بی‌آنکه نگاه بکند، شناختم.

این «زن اثیری سیاه چشم سیاه پوش» در بخش دوم داستان تبدیل به لکاته‌ای می‌شود که راوی داستان از دستش به فغان آمده است. افزوده بر این دو نفر: راوی و دختر اثیری، اشخاص دیگری نیز در «رومان» هستند که برخی از آنها به یکدیگر استحاله می‌یابند: پیرمرد خنزرپنزری، قصاب مرگذر، عمو و پدر راوی. زن یکی از اینها که رقاصه یکی از معابد هند است، نقاش زوی قلمدان، گزمه‌های مست و عربده‌کش. این اشخاص رفتار و افکار عجیب و غریبی دارند. دختر اثیری «همین‌طور که دراز کشیده، ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید» راوی نقاشی می‌کشد امّا همه نقاشی‌هایش یک جور از آب درمی‌آید:

همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده چمباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ دست چپش را به حالت تعجّب به لبش گذاشته بود. روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد، چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت.

راوی در پایان داستان با گزلیک دسته استخوانی لکاته، زن خودش را می‌کشد و در اطاق تاریک و روشن خود، پیرمرد قوزی را می‌بیند که سر و رویش را با شال گردن پیچیده و چیزی را به شکل کوزه در دستمال چرکی بسته و زیر بغلش گرفته است و خندهٔ خشک و زنده‌ای می‌کند که به سبب آن مو به تن شنونده راست می‌ایستد. پیر مرد از اطاق بیرون می‌رود و پشت مه ناپدید می‌شود. راوی خود را می‌بیند. لباسش پاره و سراپایش آلوده به خون دلمه شده است. دو مگس زنبور طلائی دورش پرواز می‌کنند و کرمهای سفید کوچک روی تنش درهم می‌لولند و زن مرده‌ای روی سینه‌اش فشار می‌آورد.

اگر بخواهیم ایدهٔ اصلی بوف کور را بطور مختصر بیان کنیم باید بگوئیم که کتاب حدیث گمگشتگی و تنهائی فردی بیمار و منزوی است که نمی‌تواند با جهان و انسان‌های دیگر پیرند داشته باشد. پس به احلام و کابوس‌های خود پناه می‌برد و با سایهٔ خود حرف می‌زند و می‌خواهد خود را به سایهٔ خودش معرفی کند. این سایه، روی دیوار خمیده و مثل این است که هر چه را که راوی می‌نویسد با اشتهای هرچه تمامتر می‌بلعد و سایهٔ شومی است که جلو روشنائی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و گویا همزاد راوی است.

بر حسب نظر یونگ: فرد نباید سایهٔ خود را انکار کند و از او بگریزد بلکه باید آن را بشناسد و راهی به این سویهٔ تاریک خود بیابد و این کار از اعمال مهّم در فرارونـد بـدست آوردن فـردیّت است. از لحاظ جامعه‌شناسی تجزیهٔ شخصیت - که یکی از مصادیق آن را در بوف کور می‌بینیم از ناهمـازی و تلاشی جامعه و هنجارهای اجتماعی حاصل می‌شود. هدایت متعلق به خانوادهٔ اشرافی بود امّا به سبب موج عظیمی که جنبش مشروطه در ایران بوجود آورده بود و بواسطهٔ اقامت چند سالهٔ خود او در اروپا و آشنائیش با افکار آزادیـخواهانه، نمی‌توانست با ساختار استبدادی حکومت بیست‌ساله و هنجارهای کهن اُلفتی داشته باشد، و از آن جا که اهل شرکت در احزاب و مبارزهٔ مستقیم نیز نبود، می‌کوشید تضادهای اجتماعی را در کارگاه خیال و نظر حلّ کند و راهی به سوی هماهنگی آرمانی بگشاید. واقعیّت‌های وحشتناک موجود: گزمه‌ها، پیرمرد خنزر پنزری، و قصاب محله... نماد خشونت‌ها و ابتذال‌ها او را از سلوک در این راه باز می‌داشتند، پس او ناچار به تاریک خانهٔ درون پناه می‌برد و در جهانی تخیّلی دختر اثیری، ری کهن، درخت سرو و گل نیلوفر و چشمهٔ روشن و زلال فرهنگ باستانی را جستجو می‌کرد، امّا به محض این که می‌خواست در این پناهگاه یا آلونک جا خوش کند و دمی بیاساید، صدای عربدهٔ گزمه‌های مست و منظرهٔ کار قصاب و قطعه قطعه کردن لاشهٔ گوسفندان و سایهٔ شوم پیرمرد خنزرپنزری او را به سوی واقعیّت می‌کشاند و از آن فردوس خیالی بیرون می‌آورد.

هدایت در بوف کور همهٔ زرادخانه هنری خود را به نمایش گذاشته است. جمله‌ها موجز، فشرده، شاعرانه و به رغم سهل‌انگاری‌های لفظی مؤثر و فصیح است. در پرداخت ساخت ساده و انعطاف‌پذیر رومان که هم لحظه‌های شاعرانه و ظریف را باز

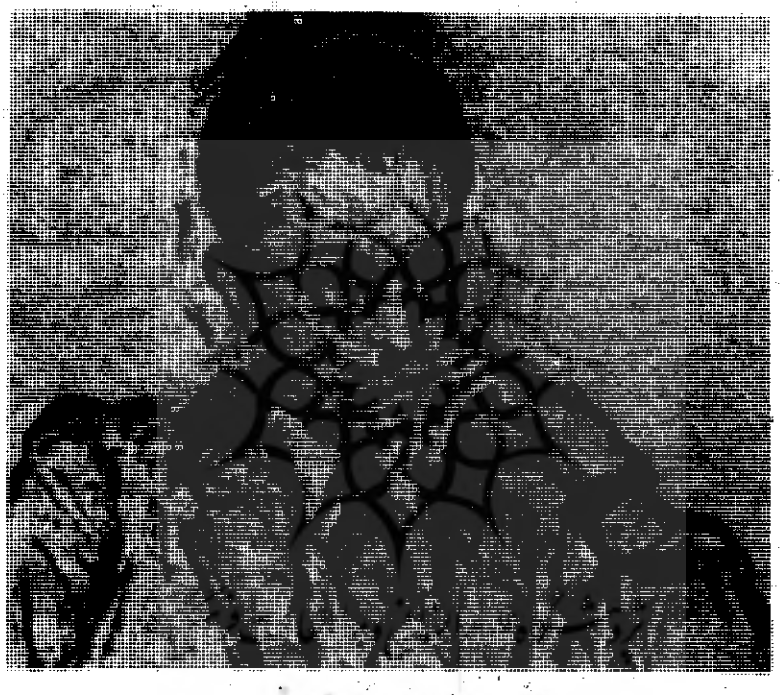
می‌گوید و هم صحنه‌های پرخشونت را... توفیقی چشمگیر دارد. استعاره و تشبیه‌های شاعرانه‌اش سیر رویدادها را سد نمی‌کند بلکه بر قوت آن می‌افزاید. سبک و درونمایهٔ نوشته در این جا یکی و یگانه شده است، به سخن دیگر راوی «سرتاسر زندگی خود را مانند خوشهٔ انگور در دستش فشرده و عصاره‌ـ نه، شراب آن را قطره قطره در گلوی خشک سایه‌اش مانند آب تربت چکانده است» و دردهای خود را روی کاغذ آورده. نثر، نثر نویسنده‌ای است که لحظه‌های تردید، تجزیهٔ شخصیت و سردن را تجربه می‌کند و اجازه می‌دهد تخیل و اندیشهٔ گستاخ و عنان گسیخته‌اش چون اسبی بادپا به سوی خوزه‌های ناممکنوف زندگانی و تجربه بشری پیش تازد. اسب تخیل او با غریوی خفه اما منعکس شونده راه خود را از بین سنگلاخ‌ها و موانع پیش تازی‌ها به سوی جهانی آرمانی، لطیف و اثیری باز می‌کند امّا هرگز به آن نمی‌رسد تا به پایان راه نزدیک می‌شود و به گفتهٔ شکسپیر: «بقیه سکوت است.»

داستان‌نویسان رسمی!

در دورهٔ رضاشاهی نویسندگان و داستان نویسانی نیز بودند که همچون هدایت به استبداد و تاریکی محیط اعتراض داشتند و از آن جمله‌اند: محمد مسعود، جهانگیر جلیلی، شهرزاد و بزرگ علوی... امّا از لحاظ هنری ـ فقط بزرگ علوی در مرتبهٔ نزدیک‌ به هدایت قرار داشت. او در داستان چمدان (۱۳۱۳) جدال دو نسل، کشاکش پدر و پسر را نشان می‌دهد. پدر مایل است فرزندش را بر حَسَب هنجارهائی که خود می‌پسندد بار آورد امّا پسر به این هنجارها بی‌اعتناست، طالب مقام و ثروت نیست و می‌خواهد در کشاکش زندگانی راه خود را خود بیابد و از این رو پدر و خانهٔ پدری را ترک می‌گوید.

جالگیر جلیلی در داستان «منهم گریه کرده‌ام» با روحیهٔ رومانتیک قصهٔ فریب‌خوردگی دو دختر جوان را باز می‌گوید. این دو دختر از خانهٔ پدری رانده شده و به سبب شرائط اجتماعی و فقدان پرورش درست، منحرف گشته‌اند. یکی از آنها با مشاهدهٔ مرگ دیگری از ضربه‌هائی که خورده است به هوش می‌آید و خود را از مردابی که در آن دست و پا می‌زند بیرون می‌کشد و به سوی خانهٔ پدری باز می‌گردد. صحنه‌های واقع‌گرائی که تجسّم‌دهندهٔ زندگانی در شهر بزرگ است در کتاب کم نیست. متأسفانه جلیلی در جوانی به علت بحران روحی خود را کُشت. گمان می‌رود که اگر او زنده مانده بود به خلق آثار والاتری توفیق می‌یافت.

نویسندگان رسمی این دوره در مثل علی دشتی در کتاب «ایام محبس» و حسین قلی مستعان [مترجم رومان بینوایان هوگو] نویسندهٔ داستانهای «ناز»، «عروس»، و «آلامد»... قسمی رومانتی‌سیسم احساساتی را رواج می‌دادند و امیدواری و اخلاقی را که پسند دستگاه استبدادی بیست‌ساله بود تبلیغ می‌کردند. در مثل در داستان «ناز» مستعان، چند جوان عشرت طلب سرزده وارد باغی می‌شوند و در آن جا با دخترانی زیبا آشنا می‌گردند. قصد جوانان در آغاز این بوده که خود را بکشند و از دست اعتیاد نجات دهند امّا با دیدن دختران زیبا که سرگرم آوازخوانی و پای کوبی هستند، گرفتار عشق می‌شوند و از خودکشی منصرف می‌گردند. دختران نیز که نیّتی پاک دارند عزم جزم می‌کنند جوانان را از پرتگاه اعتیاد نجات دهند. پاکزاد که عاشق زیباترین دختر از جمع دختران شده دست از اعتیاد برنمی‌دارد تا سرانجام روزی «ناز» به او می‌گوید باید بین تریاک تلخ و لب شیرین وی یکی را انتخاب کند پاکزاد پس از مدتی تردید، لب شیرین همسر محبوبش را برگزیده و منقل و وافور را از پنجرهٔ اطاق به میان حوض پرتاب می‌کند!



افراط و تفریط در قصه‌نویسی

سرانجام وقایع سوم شهریور ماه ۱۳۲۰ در رسید و سررشته‌داری رضا شاهی سقوط کرد. گرچه دستگاه همان دستگاه بود و محمدرضا به جای پدر نشسته بود امّا دیگر آن سطوت و هیبت را نداشت. احزاب آزاد شد و روزنامه‌ها به افشاگری دست زدند و نویسندگان به نگارش ماجراهای هولناک دورهٔ استبداد پرداختند. کتاب «حاجی‌آقا» اثر هدایت و «ورق پاره‌های زندان» بزرگ علوی و «باشیرف‌ها»ی عماد مصار... در دههٔ ۲۰ تحلیل استبداد دورهٔ بیست ساله و محکوم کردن آن را در آماج خود داشتند.

«حاجی‌آقا» طرح ساده‌ای دارد و بیشتر شبیه نمایشنامه است. خود حاجی‌آقا یکی از زعمای دستگاه رضاشاهی است و در دالان خانه‌اش روی دشکچه‌ای نشسته و به رتق و فتق کارها می‌پردازد. در احتکار حوار و بار، دخالت در کار اداره‌ها و انتخاب وکیلان مجلس دست دارد، با سفارتخانه‌های بیگانه در ارتباط است. پس از فروریزی دستگاه خودکامگی، برای عقب نماندن از قافله، آزادیخواه می‌شود، از خودکامگی رضا شاه که اکنون به رضاخان قلدر تغییر نام داده، انتقاد می‌کند، و به تعبیر خودش به قصد خدمت به جامعه می‌خواهد وکیل مجلس شود. منادی الحق، شاعر، شخصیّت دیگر کتاب که نادانسته بدام حاجی آقا افتاده باید قصیده‌ای در مدح او بسراید تا در روزنامه‌ها چاپ شود و بر «حُسن شهرت» این پیر فراموشخانه‌ای بیفزاید. منادی الحق با پی بردن به نیرنگ‌های تار عنکبوتی او در یکی‌از صحنه‌های مؤثر کتاب این آدم بوقلمون‌وار و زالوصفت را به باد انتقاد می‌گیرد و می‌گوید: بهترین قصیده‌ای که من می‌توان بسازم، نابود کردن تو و امثال تست! در ورق پاره‌های زندان هنجارهای خودکامانه‌ای که ایران رضاشاهی را به پرتگاه سقوط می‌کشاند محکوم شده است. مجلس رضاشاهی پر از جوانان فهیم، روستائیان ستمدیده املاک سلطنتی و رجال دلسوز و میهن دوست است.

در این جا حتی اشخاصی را زندانی کرده‌اند که عریضهٔ شکوائیه به دربار نوشته‌اند. علوی در چشمهایش (۱۳۳۱) همین محکوم کردن دورهٔ بیست ساله را در نظر دارد آن جا که «ماکان» نقاش آزاده را به نمایش می‌گذارد. ماکان در برابر قدرت حاکم به مبارزه دست می‌زند، زندانی و تبعید می‌شود و سپس در تبعید کلاک می‌میرد. عشق او به دختری اشرافی به نام «فرنگیس»، سرانجام ناکام می‌ماند. فرنگیس به واسطهٔ عشق به او و القائات پدر که از حکومت صدمه دیده، با ماکان همراه می‌شود امّا در واقع می‌کوشد او را از آن خود کند و از میدان خطرناک مبارزه دور سازد. زمانی که در این راه توفیق نمی‌یابد با سرتیپ آرام رئیس مقتدر شهربانی ـ که ثروت بیشمار اندوخته و قصد فرار از کشور را دارد، وصلت می‌کند و با او به اروپا می‌رود.

ساختار رومان به رغم وصف صحنه‌های اجتماعی آن، غنائی است. عشق فرنگیس به ماکان بر سراسر کتاب سایه انداخته. تصویر این زن ـ که در نقاشی و هنر و زندگانی ناکام می‌ماند از لحاظ داستانی بسیار مؤثر است و کشاکش درونی او در عرصهٔ کسب عشق ماکان از یک سو و توفیق در هنر یا بدست آوردن شوهری قدرتمند و پولدار از سوی دیگر به خوبی وصف شده است.

در دههٔ ۲۰ رومان واره‌هائی مانند «فتنه» (۱۳۲۳) علی دشتی و «ماریتا در دیار بیماران» عبدالحسین میکده، ماه نخشب (۱۳۲۸ ـ مجموعه داستانهای کوتاه) سعید نفیسی، گلهائی که در جهنم می‌روید ۱۳۲۱، و بهار عمر (۱۳۲۴) محمد مسعود، روان شناختی یا اجتماعی است. فتنهٔ علی دشتی در واقع رومان نیست بلکه شرح ماجراست. ماجرای عشق ـ بهتر است بگوئیم شهوت، مردی مجرد، صاحب مقام و شهرت و بذله گو و کتاب خوانده ـ به زنی به نام «فتنه» و روابطی که این دو به شیوهٔ زندگانی اروپائیان دارند. کتاب می‌کوشد از این دو شخص، تحلیل‌های روانی ـ به شیوهٔ زوایک ـ بدست دهد امّا تحلیل‌های نویسنده آبکی و انشائی است. نثر نویسنده امّا به رغم عیب‌های آشکار ـ جاندار و زنده است.

رومان‌های نیمه راه بهشت (۱۳۳۱) و آتشهای نهفته (۱۳۳۹) سعید نفیسی در دههٔ ۳۰ از لحاظ تحلیل اجتماعی ـ نه از جهت مرتبه هنری ـ با آثار علوی پهلو می‌زند. نفیسی در «نیمه‌راه بهشت» چند تن از رجال سیاسی دورهٔ پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ را به باد انتقاد گرفته است.

در همهٔ این قصه‌ها نوعی «تجدد نثری» دیده می‌شود. از دورهٔ مشروطه تا دههٔ حاضر (۱۳۷۰)، یعنی در طول بیش از یک سده به پیروی از تغییر ساختار اجتماعی، دگرگونی مهمی در هنرها به ویژه در هنرهای کلامی حاصل می‌شود. منشآت دورهٔ تیموری، صفوی و قاجار که غالباً لبریز از تعابیر زبان عربی است، جای می‌پردازد و فارسی دری و تعابیر عامیانه رواج می‌یابد. پیشروان نثر این دورهٔ طولانی: آخوندزاده، میرزا ملکم خان، طالب‌زاده، میرزا آقاخان کرمانی و دهخدا با مردم حرف می‌زنند نه با اشراف و بزرگان. گرایش به فارسی سره نویسی در میرزا آقاخان کرمانی و کسروی تبریزی شدید است و تعابیر تازهٔ فارسی را پررنگ می‌کند ولی طبیعی است که با این زبان نمی‌توان رومان نوشت زیرا مصنوعی و کم جان از آب درمی‌آید.

این نیز گفتنی است که در دورهٔ بیست ساله ـ که رومان بازاری فارسی و فرنگی زیاد رواج یافت ـ کسروی که گرایشهای پارسایانه [به تعبیر فرنگی‌ها پیه تیسم] آتشین داشت، آهنگ مخالفت با رومان ساز کرد و نیز اشعار کهن و نو [جز اشعار فردوسی و برخی اشعار وطنی و مشروطه‌خواهانه] را مردود اعلام کرد و حکم به سوزاندن آنها داد. یکی از نویسندگان ما جائی گفته بود که ما ایرانی‌ها به راستی ملتی افراط کاریم. وقتی به ما می‌گویند زیاد جلو نیائید آن قدر بالای پشت بام عقب عقب می‌رویم که از آن طرف به زمین می‌افتیم. یک روز می‌گوئیم هیچ چیز بهتر از اشعار سعدی و حافظ و مولوی و قصه‌های کلیله و دمنه و اسکندرنامه و سمک عیار و هزار و یک شب نیست و یک روز می‌گوئیم شعر و قصه دیگر چه صیغه‌ای است؟ تا کی در پی شعر و قصه برویم؟ دورهٔ علم و فن‌آوری است. باید سراغ صنعت و کارخانه رفت. شعر سعدی و حافظ سبب عقب‌ماندگی ما شده و این بزرگواران به ما درس بدآموزی داده‌اند، ما را به بیراهه برده‌اند. پس بهتر است فاتحهٔ شعر و شاعری را بخوانیم و علم و فن یاد بگیریم تا از قافلهٔ تمدن عقب نمانیم.

این افراط و تفریط در قصه‌نویسی ما نیز خود را نشان می‌دهد. تا مدتها به کسی اجازه نمی‌دادیم از مرز نثر بیهقی و سعدی تخطی کند و قصه‌ای جز به شیوهٔ اسکندرنامه‌ها و امیرارسلان نامدار بنویسد، امروز به صورت دیگری پیش می‌تازیم و می‌گوئیم باید قصه مدرن نوشت. قصه‌های بومی مانند تهران مخوف، شوهر آهو خانم، سووشون، مدیر مدرسه... بد است و نشانهٔ واپس گرائی. گفته می‌شود که در این آثار چیز تازه‌ای وجود ندارد جز رونویسی صادقانه و انفعالی از رخدادها در حالی که «تاریخ رومان، تاریخ کشف «فورم»های روایت است» و از میلان کوندرا (هنر رومان، ترجمهٔ دکتر پرویز همایون‌پور، ص ۲۵۶، تهران ۱۳۶۶) می‌آورند که:

«رومان نویس... کاشفی است که کورمالانه می‌کوشد تا جنبه‌های ناشناخته‌ای از وجود را آشکار کند. او مسحور رأی و آوای خود نیست بلکه مسحور شکلی است که دنبال می‌کند و تنها شکل‌هائی که به خواست‌های رؤیائیش پاسخ می‌دهند جزئی از اثر اویند.»

رومان بدین ترتیب کاری است که جز خود، زبان و فورم خود غایتی ندارد و نویسنده خلبانی است که از ایستگاه حرکت می‌کند امّا نمی‌داند مکان فرودش کجاست. باید بگردد ببیند کجا می‌تواند فرودگاهی بیابد یا شاید حتی فرودگاهی نیز موجود نباشد.

البته آلن رب گریه و پیروان ایرانی آنها به ما نمی‌گویند اگر خلبان ـ نویسندهٔ ایشان به کشف فرودگاهی توفیق نیابد چه بر سرش می‌آید و آخر و عاقبتش به کجا می‌کشد؟ گمان می‌رود که ایشان پس از پرواز خلبان و هواپیما، دیگر علاقه‌ای به آخر و عاقبت آنها ندارد و به زبان حال می‌گویند: هرچه پیش آید خوش آید... با این شیوهٔ رویکرد به قضایا، هنر (و رومان‌نویسی) دیگر نه حسب حال فرد است نه ترسیم‌کنندهٔ زندگانی جمع. اکتشاف فورم و بیان مجازی و از این قبیل است و کاری به کار حیات بشری ندارد. کوتاه سخن: ماری است که دم خود را دندان می‌گیرد!

□

ثمین

شرکت خدمات هوائی فورواردر هوائی

تهران

انجام عملیات گمرکی

حمل سریع محمولات هوائی به تمام دنیا

اروپا ـ خاور دور ـ استرالیا ـ آفریقا نماینده انحصاری MSAS CARGO INT'L LTD.

سرویس : DOOR TO DOOR

دفتر مرکزی: تهران، خیابان ایرانشهر جنوبی، ساختمان ۱۰۸، طبقه پنجم صندوق پستی ۱۵۳۳ ـ ۱۵۸۷۵

تلفن: ۲ ـ ۸۸۴۷۰۷۱ ، ۳ ـ ۸۸۴۲۶۴۲ فاکس: ۸۸۲۰۴۷۲ تلکس: ۲۱۳۵۶۸